

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA**

LUCYANNE DE MELO AFONSO

**“Não desligue o rádio”: o cotidiano musical
radiofônico em Manaus (1943-1964)**

Orientadora: Dra. Rosemara Staub de Barros

Manaus – Amazonas
2019

LUCYANNE DE MELO AFONSO

“Não desligue o rádio”: o cotidiano musical radiofônico em Manaus (1943-1964)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Orientadora: Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros

MANAUS
2019

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A257" Afonso, Lucyanne de Melo
"Não desligue o rádio": o cotidiano musical radiofônico em
Manaus (1943-1964) / Lucyanne de Melo Afonso. 2019
290 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Rosemara Staub de Barros
Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Sociedade e Cultura. 2. Rádio na Amazônia. 3. Processos
socioculturais. 4. Música e rádio em Manaus. I. Barros, Rosemara
Staub de II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

LUCYANNE DE MELO AFONSO

“Não desligue o rádio”: o espaço musical radiofônico em Manaus (1943-1964)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros (Presidente)

Prof. Dr. Walmir de Albuquerque Barbosa (Membro)

Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa (Membro)

Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita (Membro)

Profa. Dra. Edilene Mafra Mendes de Oliveira (Membro)

Prof. Dr. Odenei de Souza Ribeiro (Suplente)

Prof. Dr. Allan Soljenitsin Barreto Rodrigues (Suplente)

Dedico este trabalho a minha família,

*meus pais, a minha mãe pela dedicação **infinita** à família, mulher forte e guerreira, e ao meu pai, Ivan Afonso (in memoriam), que tanto me fez ouvir canções em long play e pelas memórias de sempre vê-lo escutando rádio e lendo jornais durante a infância,*

a minha irmã Tatyanna pela força e pela inspiração da mulher inteligente e virtuosa,

aos meus amados sobrinhos Giovanni, Nicolly, Sarah, Samuel e João que possa servir de inspiração e incentivo aos estudos, a sempre persistirem e acreditarem naquilo que almejam e sonham,

ao meu Arcanjo Fernando por estar presente em todo processo e por muitas vezes ter deixado de fazer suas coisas para me ajudar nesta jornada científica,

aos meus filhos de estimação Bebel, Chaveirinho, Snoopy (in memoriam) e Hurley (in memoriam) que estavam sempre ao meu lado e me ajudaram a ser resiliente, persistente e paciente,

às rádios, radialistas e artistas da fase da floração por terem deixado seu legado musical para o desenvolvimento da música em Manaus e por terem florescido para que hoje pudéssemos colher os frutos musicais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me dado sabedoria, paciência e inspiração em todo o processo acadêmico.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da UFAM, pelo enriquecimento educacional e pela obtenção da riqueza científica que a educação pode nos proporcionar, a todos os docentes que fizeram parte da minha formação acadêmica e científica e me inspiraram como pessoa, como educadora e pesquisadora.

À Profa. Dra Rosemara Staub de Barros, orientadora desta tese que me instigou a fazer mudanças consideráveis no tema e, com certeza, foram fundamentais neste processo, agradeço pela confiança, dedicação, contribuições e pelo grande apoio que sempre deu na minha trajetória acadêmica, minha gratidão!

À Faculdade de Artes da UFAM pelo companheirismo dado a minha vida pessoal e profissional, aos colegas que estimo pela compreensão e solidariedade em todos os momentos, principalmente a João Gustavo Kienen, que, além de colega de trabalho, é amigo e irmão de coração.

Ao Comitê de Ética da UFAM – CEP pela autorização em realizar entrevistas com personalidades do período que tanto contribuíram para a construção da pesquisa.

Aos entrevistados que foram fundamentais para delinear o cotidiano musical radiofônico: Katia Maria (cantora e rainha do rádio, 1941), Celestina Maria (cantora, 06/04/1941), Nazaré Lacouth (cantora, 19/07/1940), Flávio de Souza (violonista, 13/04/1930), Anúbis Celestino de Aguiar (pandeirista, 19/06/1928), Rosa de Jesus Teixeira de Aguiar (esposa de Anubis Celestino, 06/06/1929), José Jurandir Oliveira Neves (radialista Rádio Difusora, 13/02/1941), Milton Xavier (radialista – Cultura, 23/01/1954), Aristóphano Antony Neto (radialista Rádio Rio Mar, 13/06/1948). A vocês meus profundos agradecimentos por terem me autorizado a registrar suas lembranças e memórias do passado. Suas histórias e fatos estarão para sempre gravadas nas páginas desta tese e na história da música em Manaus.

Não poderia deixar de agradecer às Rádios Difusora e Rio Mar pelas indicações e sugestões de personalidades do rádio.

À Hemeroteca Digital Brasileira, seu acervo muito contribuiu e contribuirá para a pesquisa em música. Os arquivos nos contam a nossa história e as trajetórias musicais de nossa cidade pelas páginas do Jornal do Commercio digitalizado. À

Biblioteca Pública do Amazonas por salvaguardar documentos e periódicos importantes, entre eles os jornais A Crítica e A Gazeta.

À UNESP e ao Prof. Dr. Paulo Castagna, que me acolheram como aluna especial, na disciplina Gestão de Acervos Musicais.

À discente de música e Designer Déborah Lima de Araújo pela edição e organização da *Revista Homenagem*, ANO I, Nº I28 DE JUNHO DE 2019, um produto da Tese em formato das Revistas do rádio do período da pesquisa.

Às discentes Brenda Letícia Gomes e Stefany Seabra pela colaboração e apoio nas entrevistas realizadas e suas transcrições, além dos diálogos sobre a pesquisa que puderam enriquecer a formação científica.

A Mauri Marques (filho da cantora do rádio Ilka de Souza) e Carlos Frederico Filgueiras (filho de Carlos Filgueiras), por disponibilizarem arquivos pessoais, memórias e histórias da família.

Agradeço a minha família pela compreensão e investimento em meus estudos.

Agradeço à música, pela sua imensidão sonora que nos preenche e nos faz perceber a grandiosidade desse mundo sonoro.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram de alguma forma, a realizar esta tese.

Muito obrigada!



Clio, Pierre Mignard, 1689, óleo sobre tela
Museu de Belas Artes de Budapeste

No Monte Parnaso, morada das Musas, uma delas se destacava. Fisionomia serena, olhar franco, beleza incomparável. Nas mãos, o estilete da escrita, a trombeta da fama. Seu nome é Clio, a musa da História. Neste tempo sem tempo que é o tempo do mito, as musas, esses seres divinos, filhos de Zeus e de Mnemósine, a Memória, têm o dom de dar existência àquilo que cantam. E, no Monte Parnaso, cremo que Clio era uma filha dileta entre as Musas, pois partilhava com sua mãe o mesmo campo do passado e a mesma tarefa de fazer lembrar. Talvez, até Clio, superasse Mnemósine, uma vez que, com o estilete da escrita, fixava em narrativa aquilo que cantava e a trombeta da fama conferia notoriedade ao que celebrava. No tempo dos homens, e não mais dos deuses, Clio foi eleita a rainha das ciências, confirmando seus atributos de registrar o passado e deter a autoridade da fala sobre fatos, homens e datas de um outro tempo, assinalando o que deve ser lembrado e celebrado.

(Sandra Jatahy Pesavento)

RESUMO

A tese apresenta o cotidiano musical radiofônico e suas inter-relações na formação artística dos artistas. O período analisado de 1943 a 1964 corresponde à fase da Floração de Nogueira (1943 a 1965), é um período com muitos contextos social, político, econômico e cultural que se entrelaçaram no cotidiano e no fazer artístico da cidade. Durante o marco inicial, em 1943, a Rádio Baricea foi administrada pela iniciativa privada, após um período de intervenção militar, chamou-se de Rádio Baré e a fazer parte dos Diários e Rádios Associados de Assis Chateaubriand, tendo privilégios em receber artistas nacionais e sua programação baseada nas rádios do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Neste mesmo ano, acontecia a Batalha da Borracha (1943-1945), onde milhares de nordestinos migraram para os seringais da Amazônia, muitos deles situados no Amazonas, para desbravar a floresta, convencidos pelo Estado Novo. Colaborou para o desenvolvimento da região e do país, como também para as relações internacionais e a política da Boa Vizinhança entre o Brasil e os Estados Unidos, levando as matérias-primas, a borracha e a juta, para abastecer a II Guerra Mundial, a partir do suor e do sacrifício dos seringueiros na Amazônia. Durante o marco final, em 1964, ano de início da ditadura militar, um novo ambiente se instaurou no Brasil, novas práticas foram refeitas e ou moldadas, muitos artistas sofreram censuras, foram exilados e perseguidos. O rádio foi mediador local da cultura, bem como gerou um movimento econômico e social, exerceu a função de mediar a integração do homem da floresta e da cidade e de permitir transformações socioculturais no espaço da cidade e nas pessoas que participaram dele. Escolher a imprensa se dá em função dela ser a principal fonte de informação, praticamente as Rádios em Manaus eram os principais veículos de massa, pois tinham uma relação bem próxima e afetiva com o ouvinte da Amazônia. As fontes da pesquisa foram o Jornal do Commercio, Jornal A Crítica, A Gazeta, Revista do Rádio e as entrevistas realizadas com artistas que participaram ativamente do período como Flávio de Souza, Katia Maria e Nazaré Lacouth. As representações do período nos levam a entender suas expressões, como se organizaram, como construíram o cotidiano musical radiofônico, entendendo que representações são todos os personagens, instituições e cenas que mediaram um cenário musical e que proporcionaram novas mudanças na música em Manaus. Rádio Baré, Rádio Difusora e Rádio Rio Mar protagonizaram o cotidiano musical radiofônico, sendo mediadoras das práticas culturais da cidade e formando artisticamente pessoas simples em grandes estrelas e astros da música local e nacional.

Palavras-chave: Sociedade e Cultura. Rádio na Amazônia. Processos socioculturais. Música e rádio em Manaus.

ABSTRACT

The thesis presents the daily musical radiophonic and its interrelations in the artistic formation of the artists. The period analyzed from 1943 to 1964 corresponds to the Nogueira Flowering phase (1943 to 1965). It is a period with many social, political, economic and cultural contexts that are intertwined in the daily life and in the artistic making of the city. During the initial stage, in 1943, Radio Baricea was administered by the private initiative, after a period of military intervention, it was called Radio Baré and to be part of Associated Diaries and Radios of Assis Chateaubriand, having privileges in receiving national and its programming based on the radios of the axis of Rio de Janeiro and São Paulo. In that same year, the Battle of the Rubber (1943-1945) happened, where thousands of Northeasterners migrated to the rubber plantations of the Amazon, many of them located in the Amazon, to clear the forest, convinced by the New State for the development of the region and the country, as well as collaborating in international relations and the Good Neighbor policy between Brazil and the United States, bringing raw materials to rubber and jute to supply World War II, from the sweat and the slaughter of the rubber workers in the Amazon. The final mark in 1964, the year the military dictatorship began, a new environment was established in Brazil, new practices were remade and molded, many artists were censored, exiled and persecuted. Radio was a local mediator of culture, as well as generated an economic and social movement, played the role of mediating the integration of forest and city man and allowing sociocultural transformations in the space of the city and in the people who participated in it. Choosing the press is due to it being the main source of information, practically the Radios in Manaus were the main vehicles of mass, because it had a very close and affective relation with the listener of the Amazon. The sources of the research were *Jornal do Comercio*, *Jornal A Crítica*, *A Gazeta*, *Revista do Rádio* and interviews with artists who participated actively in the period as Flávio de Souza, Katia Maria and Nazaré Lacouth. The representations of the period lead us to understand their expressions, how they were organized, how they constructed the radio musical everyday, understanding that representations are all the characters, institutions and scenes that mediated a musical scene and that provided new changes in music in Manaus. Radio Baré, Radio Difusora and Radio Rio Mar played the daily radio musical, mediating the cultural practices of the city and artistically forming simple people in great stars and stars of local and national music.

Keywords: Society and Culture. Radio in the Amazon. Sociocultural processes. Music and Radio in Manaus.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Tirinha da Revista do Rádio.....	32
Figura 2: Exposição Centenário da Independência, RJ, 1922.....	35
Figuras 3: Folheto de divulgação do filme No Paiz das Amazonas.....	48
Figuras 4: Folheto de divulgação do filme No Paiz das Amazonas.....	48
Figura 5: Tirinhas da Revista do Rádio.....	60
Figura 6: Urgência no transporte de trabalhadores para os seringais.....	64
Figura 7: Estações de rádio no percurso executado pelos trabalhadores.....	65
Figura 8: Mapa simbólico das estações de rádio.....	66
Figura 9: Fábrica em Manaus da Companhia Fabril de Juta Taubaté, Cachoeirinha, 1943.....	67
Figura 10: Jardas de aniagem.....	68
Figura 11: Embarque de fardos de “Hessian”.....	68
Figura 12: Nordeste na fileira do Exército da Borracha.....	70
Figura 13: Projeto Transbrasiliana Deputado Pereira da Silva, 1956.....	75
Figura 14: Zepellin: Atlético Rio Negro Clube.....	79
Figura 15: Zepellin: Colégio Estadual.....	79
Figura 16: Recenseamentos 1950-1970.....	80
Figura 17: Crescimento da população nos períodos 1950/1960 e 1960/1970.....	81
Figura 18: Coral da Escola de Música Ana Carolina.....	84
Figura 19: Consagrada pianista.....	85
Figura 20: Jovem pianista.....	85
Figura 21: Programa Vovô Branco da Rádio Baré no Teatro Amazonas.....	85
Figura 22: Cinema Avenida, 1942.....	87
Figura 23: Boites.....	89
Figura 24: Boite Odeon, 1955.....	90
Figura 25: Tirinhas da Revista do Rádio.....	92
Figura 26: Tirinhas da Revista do Rádio.....	92
Figura 27: Tirinhas da Revista do Rádio.....	92
Figura 28: Tirinhas da Revista do Rádio.....	92
Figura 29: Ouvida a Rádio Baré.....	96
Figura 30: Josaphat Pires.....	97

Figura 31: Rômulo Gomes.....	97
Figura 32: Jaime Rebello.....	98
Figura 33: Programa para Hoje, Rádio Baré.	99
Figura 34: Empresa Cerveja Yankee.....	100
Figura 35: Maloca dos Barés.....	104
Figura 36: Anúncio Maloca dos Barés.....	105
Figura 37: Dalva de Oliveira.....	106
Figura 38: Raul de Barros e Gilda de Barros.....	107
Figura 39: Emília Candeias.....	108
Figura 40: Maja Kassel.....	108
Figura 41: Candidatos inscritos no concurso.....	109
Figura 42: Carlos Mendes.....	110
Figura 43: Luiz Carlos Mestrinho Melo.....	110
Figura 44: Medina Campos.....	111
Figura 45: Grande programa de auditório.....	114
Figura 46: Little Box cantando.....	126
Figura 47: Capa Revista do Rádio.....	128
Figura 48: Programa da 1ª Exposição Feira da Amazônia.....	133
Figura 49: Maria de Lourdes.....	135
Figura 50: Roque de Souza.....	135
Figura 51: Rainha do Rádio 1963: Katia Maria.....	136
Figura 52: <i>Rádio dos Estados</i> na Revista do Rádio.....	137
Figura 53: <i>Rádio dos Estados</i> na Revista do Rádio.....	137
Figura 54: Alfredo Fernandes.....	138
Figura 55: Correio dos fãs: Mario Correa de Moraes.....	140
Figura 56: Correio dos fãs: Rosa de Jesus Teixeira.....	140
Figura 57: Correio dos fãs: Ildete Santana.....	140
Figura 58: Helio Miranda de Abreu.....	141
Figura 59: Rádio do Amazonas por Lynea Braga.....	142
Figura 60: Maria Neide, Moreira da Silva e Medina Campos.....	162
Figura 61: Príncipes da Melodia (formação local)	163
Figura 62: Cauby Peixoto (formação nacional)	163
Figura 63: Silvia Lene.....	165

Figura 64: Rosangela Fuentes.....	165
Figura 65: Maria Eneida.....	166
Figura 66: Lélia de Souza.....	166
Figura 67: Carmem Moraes.....	166
Figura 68: Maria de Lourdes.....	166
Figura 69: Amélia Vitória.....	167
Figura 70: Geraldina Monteiro.....	167
Figura 71: Guiomar Cunha.....	167
Figura 72: Roberta Paiva.....	167
Figura 73: Danilo Silva.....	168
Figura 74: Roque de Souza.....	168
Figura 75: Sérgio Roberto.....	169
Figura 76: Júlio Otávio.....	169
Figura 77: Luiz Santos.....	169
Figura 78: Jorge Araújo.....	169
Figura 79: Angelo Amorim	170
Figura 80: Hélio Trigueiro.....	170
Figura 81: Tirinha da Revista do Rádio.....	171
Figura 82: Cachê de Hélio Trigueiro.....	173
Figura 83: Desvalorização do cachê do elenco local.....	175
Figura 84: Coluna <i>no DIAL</i> do Jornal A Crítica.	176
Figura 85: Texto de Lynea Braga.....	182
Figura 86: Dupla humorística Mariquinha e Maricota.....	183
Figura 87: Dissidentes do rádio.....	187
Figura 88: Diagrama de representação da mediação cultural pelo rádio.....	188
Figura 89: Nelson Gonçalves e Lurdinha Bittencourt.....	191
Figura 90: Diagrama da Tríade de Adorno (2011)	192
Figura 91: Tirinha da Revista do Rádio.....	199
Figura 92: Diagrama conceitual metodológico.....	200
Figura 93: Entrevista com Arminda de Oliveira	201
Figura 94: Carmem Moraes.....	206
Figura 95: Jayme Rebelo.....	207
Figura 96: Roque de Souza.....	208

Figura 97: Pacote Campos Salles.....	209
Figura 98: Panair do Brasil.....	210
Figura 99: Avião da Panair no Rio Negro.....	210
Figura 100: Publicidade de Maria de Lourdes feita por Dalva de Oliveira.....	222
Figura 101: Wilson Dantas no programa da TV Tupi.....	225
Figura 102: Paulo Gesta.....	226
Figura 103: Carlos Filgueiras – Equeta Polidor.....	227
Figura 104: Disco 78RPM Carlos Filgueiras, FALSO AMOR, bolero.....	228
Figura 105: Vinil <i>Malvado Ciúme</i> Carlos Filgueiras.....	229
Figura 106: Vinil <i>Velho Morro</i> Carlos Filgueiras.....	229
Figura 107: Carlos Filgueiras no jornal do RJ.....	229
Figura 108: Discos novos Carlos Filgueiras.....	230
Figura 109: Fotografia de Carlos Filgueiras.....	230
Figura 110: Carlos Filgueiras no Carrossel da Saudade.....	233
Figura 111: Três momentos de Leila Silva.....	234
Figura 112: 78rpm0362-A, Chantecler Leila Silva.....	235
Figura 113: Discografia Leila Silva.....	236
Figura 114: Cantores do rádio no Bar Caldeira.....	238
Figura 115: Cantores do rádio no Carrossel da Saudade.....	239
Figura 116: Celestina Maria.....	241
Figura 117: Celestina Maria no Bar Caldeira.....	242
Figura 118: Nazareth Lacouth.....	243
Figura 119: Nazaré Lacouth no Bar Caldeira.....	245
Figura 120: Flávio de Souza.....	247
Figura 121: Flávio de Souza no Bar Caldeira.....	248
Figura 122: Flávio de Souza no violão.....	248
Figura 123: Katia Maria.....	249
Figura 124: Katia Maria no Bar Caldeira.....	252
Figura 125: Katia Maria, Flávio de Souza, Nazareth Lacouth e Lucyanne Afonso.....	277
Figura 126: Do Rádio para o Bar Caldeira.....	277

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Contexto histórico e artístico do rádio amazonense a partir das fases de Nogueira (1999) e estudos de Afonso (2012)	56
Quadro 2: Elenco da Rádio Difusora anunciados no Jornal do Commercio.....	123
Quadro 3: Gêneros e artistas do elenco.....	204
Quadro 4: Representações dos artistas.....	217

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Elenco da Rádio Baré anunciados no Jornal do Commercio.....	116
Tabela 2: Programação das emissoras de Manaus divulgados na Revista da Rádio.....	145
Tabela 3: Elenco das emissoras de Manaus com mais destaque na Revista do Rádio.....	159
Tabela 4: Deslocamento do elenco musical.....	221

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
1 ONDAS SONORAS.....	32
1.1 Panorama do Rádio brasileiro.....	33
1.1.1 O Rádio brasileiro: a música, a programação e o elenco.....	38
1.2 O rádio na Amazônia.....	41
1.3 O espaço radiofônico em Manaus: história, memória e música.....	46
1.3.1 Fase da Germinação: da Voz de Manaós à Voz Baricéa e à formação do elenco.....	47
1.3.2 Fase da Floração: Da Rádio Baricéa à Rádio Baré e sua incorporação aos Diários Associados de Assis Chateaubriand – busca de talentos e inovação tecnológica.....	52
1.3.3 Fase da Frutificação: indústria cultural e divertimento.....	54
1.4 Panorama histórico e artístico do rádio amazonense.....	54
2 CONTEXTUALIZANDO A AMAZÔNIA (1943-1964): ENTRE A NATUREZA, O IMAGINÁRIO E AS POLÍTICAS MUNDIAIS.....	60
2.1 Manaus, Amazônia, as políticas econômicas e o rádio.....	61
2.2 A cidade resiste pela cultura.....	79
2.2.1 Manaus: em pleno fluxo cultural.....	82
3 A MEMÓRIA MUSICAL DO COTIDIANO RADIOFÔNICO EM MANAUS.....	92
3.1 Rádio Baré.....	95
3.1.1 Diretores artísticos.....	96
3.1.2 Programas musicais.....	98
3.1.3 Maloca dos Barés.....	103
3.1.4 <i> Casting</i> : o elenco musical da Rádio Baré.....	110
3.2 Rádio Difusora.....	120
3.2.1 Festa da Mocidade.....	120
3.2.2 Elenco musical.....	122
3.3 Rádio Rio Mar.....	124

4	O OLIMPO DOS SEMIDEUSES DO VALE AMAZÔNICO.....	128
4.1	Monte Olimpo Vale Amazônico: a morada dos semideuses da Amazônia.	129
4.2	Os reis e rainhas do Olimpo Vale Amazônico.....	133
4.3	Revista do Rádio: a concretização e o ápice da fama.....	137
4.3.1	Direção artística.....	138
4.3.2	Programas musicais.....	139
4.3.3	Ouvintes.....	139
4.3.4	Correspondente/Representante.....	141
4.4	Os astros e estrelas do Olimpo Vale Amazônico na Revista do Rádio.....	143
4.5	A evidência das imagens na Revista: o modelo de estrelas.....	162
5	O RÁDIO: MEDIAÇÃO E PROMOÇÃO DAS PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS.....	171
5.1	O Rádio e a valorização do artista local.....	172
5.2	As críticas ao elenco no cotidiano radiofônico.....	175
5.3	A audiência entre rivalidades e vaidades no sem fio amazonense.....	181
5.4	O papel do rádio nas práticas musicais da cidade.....	188
5.5	Rádio: mediador da indústria cultural.....	192
5.6	Rádio: o lugar que revela o mundo e para o mundo.....	196
6	A FORMAÇÃO MUSICAL ARTÍSTICA PELA PRÁTICA RADIOFÔNICA	199
6.1	Núcleo <i>música</i> do rádio.....	201
6.1.1	Perfil sociocultural do elenco.....	206
6.2	Processo de formação musical artística do elenco.....	211
6.2.1	Reconhecimento: Características básicas para entrar no rádio.....	213
6.2.2	Legitimação: Ouvinte e espectador na função de julgamento.....	215
6.2.3	Status/condição: influência e identificação.....	216
6.2.4	Projeção local como intérprete do rádio.....	219
6.2.5	Ascensão nacional: projeção em outras rádios como artista nacional.....	220
6.3	Carlos Filgueiras: a consagração do cantor nacional e a primeira produção fonográfica amazonense.....	227
6.4	Leila Silva: a amazonense que foi a estrela de São Paulo.....	234

HOMENAGEM - Memórias de um elenco que ultrapassou épocas.....	238
Celestina Maria.....	241
Nazareth Lacouth.....	243
Flavio de Souza.....	247
Katia Maria.....	249
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	253
REFERÊNCIAS	264
Entrevistas.....	270
Periódicos.....	271
ANEXO.....	278
Anexo 1 – 1º Batalhão de Infantaria de Selva – Síntese Histórica.....	279
Anexo 2 – Termo de Consentimento: Aristóphano Antony Neto.....	280
Anexo 3 – Termo de consentimento: Cleonice Galvão do Nascimento.....	281
Anexo 4 – Termo de Consentimento: José Jurandir Vieira Neves.....	282
Anexo 5– Termo de Consentimento: Flávio de Carvalho Souza.....	283
Anexo 6 – Termo de Consentimento: Rosa de Jesus Teixeira de Aguiar.....	284
Anexo 7 – Termo de Consentimento: Anúbis Celestino de Aguiar.....	285
Anexo 8 – Termo de Consentimento: Raimunda Celestina dos S. Oliveira.....	286
Anexo 9 – Termo de Consentimento: Nazareth Lacouth.....	287
Anexo 10 – Termo de Consentimento: Milton Corrêa Xavier.....	288
Anexo 11 – Termo de consentimento: Mauri Nunes de Melo Marques.....	289
Anexo 12 – Declaração UNESP: Disciplina Gestão de Acervos Musicais.....	290

INTRODUÇÃO

Refletir a respeito do cenário musical, através do espaço radiofônico, é revitalizar a memória musical da cidade e seus processos culturais e deslumbrar a riqueza musical que este período teve. Relembrar o passado, seus fatos e as representações de experiências epocais irá ressignificar também a música e o cenário musical atual.

A escolha de um período para a tese nos direciona sempre para acontecimentos históricos e marcantes que movimentaram a época, isto nos dá a possibilidade de conhecer melhor o cenário sociocultural e entender os processos. Gadamer (2007) relata que não temos a certeza quando um acontecimento possui importância em seu contexto, o importante é que o acontecimento tenha feito influência, ou seja, de que fez época.

Cada sociedade em seu determinado contexto elabora seu estilo de vida, em que é vivenciado no comportamento das pessoas e nas ações cotidianas, ou seja, “o estilo de vida de uma época é, dessa maneira, um comportamento que exprime uma certa concepção do mundo, a qual, por sua vez, nada mais é que uma eflorescência do espírito subterrâneo da vida” (BASTIDE, 1979, p.194).

O período analisado de 1943 a 1964 marcou época pelo contexto em que os marcos inicial e final tiveram na prática do cenário musical e cultural, bem como o período em que Nogueira (1999) conceituou como período de floração do rádio amazonense.

No marco inicial, em 1943, a Rádio Baricea passa a ser administrada pela iniciativa privada, após um período de intervenção militar, passa a ser chamada de Rádio Baré e a fazer parte dos Diários e Rádios Associados de Assis Chateaubriand, tendo privilégios em receber artistas nacionais e sua grade de programação baseada nos rádios do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Neste mesmo ano, acontecia a Batalha da Borracha (1943-1945), onde milhares de nordestinos migraram para os seringais da Amazônia, muitos deles situados no Amazonas, para desbravar a floresta, convencidos pelo Estado Novo, para o desenvolvimento da região e do país, como também colaborou para as relações internacionais e a política da Boa Vizinhança entre o Brasil e os Estados Unidos, levando as matérias-primas a borracha e a juta para abastecer a II Guerra Mundial, a partir do suor e do sacrifício dos seringueiros na Amazônia.

No marco final, em 1964, ano de início da ditadura militar, um novo ambiente se instaurou no Brasil, novas práticas foram refeitas e ou moldadas, muitos

artistas sofreram censuras, foram exilados e perseguidos. Um cotidiano obediente e disciplinado que era repassado pelo comportamento dos artistas e dos meios de comunicação. Neste ano, iniciou o primeiro governo indicado pela ditadura militar no Amazonas, sr. Arthur Cesar Ferreira Reis¹, governou o Amazonas de 1964 a 1967. Em seu mandato como governador no Amazonas era conhecido como o “Velho Reis, um intelectual totalmente aberto”² para o desenvolvimento das artes como Festival de Cinema, Festival de Música, Feira do Livro³, isso tudo graças ao Arthur Reis”, conhecido como o “Amigo das Artes”⁴. Com a massificação dos meios de comunicação e uma política de apoio à arte pelo Governador e Professor Arthur Cesar Reis, a vida musical em Manaus passou a ter mais atividades culturais, mesmo sendo conhecido o amigo das artes, a censura não deixou de existir. Ele foi o responsável pelo novo plano de desenvolvimento da Amazônia, para mostrar ao Brasil que a Amazônia a pertence e que deve se responsabilizar e olhar mais para a região, para sua gente e suas riquezas.

A fase da Floração de Nogueira (1943 a 1965) é um período com muitos contextos social, político, econômico e cultural que se entrelaçaram no cotidiano e no fazer artístico da cidade. O rádio foi esse mediador local da cultura, bem como gerou um movimento econômico e social, exerceu a função de mediador da integração do homem da floresta e da cidade e permitiu transformações socioculturais no espaço da cidade e nas pessoas que participaram dele.

Esta tese tem a proposta de apresentar as relações existentes entre rádio, música, entretenimento e mercado cultural na cidade de Manaus, tendo em vista que as fontes são poucas para fazer a releitura de um período. Escolher a imprensa se dá em função dela ser a principal fonte de informação, praticamente as Rádios em Manaus

¹ Primeiro governador do Estado na conjuntura do período da ditadura militar, indicado pelo Presidente Humberto Castelo Branco e permaneceu no governo no período de 29 de junho de 1964 a 31 de janeiro de 1967. Não era militar, era civil, foi indicado pelos militares, aprovado e eleito de forma indireta pela Assembleia Legislativa do Estado que lhe deu posse como mandava a Lei da Ditadura. Em 1965, lutou contra a internacionalização da Amazônia, um conflito político e econômico local, nacional e internacional, antes mesmo de ser governador, Arthur César já era conhecido pela sua posição contrária à internacionalização da Amazônia.

² Marinho (2011), Somanlu, ano 10, n. 2, jul./dez. 2010.

³ Marinho (2011). Entrevista concedida para a pesquisa de AFONSO, Lucyanne de Melo. As inter-relações socioculturais na vida musical em Manaus na década de 1960. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, orientação da Profa. Rosemara Staub de Barros, 2012.

⁴ Noval, 2011. Entrevista concedida para a pesquisa de AFONSO, Lucyanne de Melo. As inter-relações socioculturais na vida musical em Manaus na década de 1960. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, orientação da Profa. Rosemara Staub de Barros, 2012.

eram os principais veículos de massa, haviam os periódicos diários, mas o diferencial das rádios era a velocidade da informação e os programas musicais.

As rádios estavam presentes em muitos ambientes: nas casas, no mercado, no porto, nas casas ribeirinhas, nos municípios distantes, se escutava das rádios nacionais às rádios estrangeiras, como relatou Aguiar (2000, p.114), as principais ouvidas em Manaus eram: “BBC de Londres, Voz da América, Rádio da Havana, Rádio Central de Moscou, Rádio Pequim”. De tudo se escutava na Amazônia: de Nelson Gonçalves a Beattles; dos achados e perdidos às cartas de saudades da família ou anunciando a chegada dos parentes em outros lugares. A Rádio tinha uma relação bem próxima e afetiva com o ouvinte da Amazônia.

Os documentos e registros sonoros das rádios são mais difíceis de encontrar, as formas de arquivo dessa natureza são difíceis de conservar e até mesmo de registrar, restando os documentos impressos dos periódicos, revistas, a memória dos ouvintes e participantes ativos das rádios.

A Rádio Baré, por exemplo, é uma das mais antigas e populares rádios de Manaus deste período, não se tem mais informações sobre ela: documentos, arquivos e materiais audiovisuais foram perdidos, extraviados. A Rádio Difusora também não possui nenhum documento e nem vinis desse período. A Rádio Rio Mar é a que possui o acervo de vinis, catalogados e organizados em prateleiras em uma discoteca na emissora.

As informações contidas na tese foram todas adquiridas através da pesquisa documental direta realizada nos Jornais do Commercio⁵, Jornal A Crítica⁶, A Gazeta⁷ e na Revista do Rádio⁸. O diretor do Jornal do Commercio era o proprietário da Rádio Baré, fundada em 1939. A partir deste ano, o Jornal anunciava a grade de programação da Rádio Baré e de outras emissoras, em função disso, o Jornal será o mais citado, pois era o que continha mais informações da programação das rádios, apresentando os programas, o elenco, as festas realizadas pela Rádio, os astros nacionais e toda a programação diária. O Jornal do Commercio foi o grande divulgador da programação

⁵ A pesquisa foi realizada no site da Hemeroteca Digital Brasileira que contém os arquivos do periódico digitalizados.

⁶ A pesquisa foi realizada nos arquivos da Biblioteca Pública do Amazonas, infelizmente não tem todos os anos e todos os meses e está em estado bastante deteriorado.

⁷ A pesquisa foi realizada nos arquivos da Biblioteca Pública do Amazonas, infelizmente não tem todos os anos e todos os meses e está em estado bastante deteriorado.

⁸ A pesquisa foi realizada no site da Hemeroteca Digital Brasileira que contém todos os arquivos do periódico digitalizados.

das emissoras locais, esta divulgação diminuiu quando, em 1948, a Revista do Rádio Nacional passou a divulgar a programação dos Estados em sua revista semanal.

A Revista do Rádio foi o folhetim mais importante de divulgação das emissoras do Brasil, tinha alcance nacional e as rádios dos estados tinham espaço para divulgar sua programação e seu elenco musical, estar na revista do Rádio era o sucesso almejado, ser reconhecido como artista de sucesso.

A Revista do Rádio circulou entre 1948 a 1970 em todo o território nacional, editada por Anselmo Domingos no Rio de Janeiro, inicialmente a edição era mensal, mas a partir de 1950 passou a ser semanal. Tratava-se exclusivamente do universo artístico da radiodifusão de todo o Brasil, dando ênfase à programação da Rádio Nacional e das rádios de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. O período da Era do Ouro do rádio brasileiro é narrado pelas imagens do cotidiano da radiodifusão, fotos e textos dos artistas e fãs, as fofocas da vida pessoal dos artistas, o cotidiano das rádios, a sessão dos fãs ouvintes, as entrevistas com artistas de sucesso, as opiniões, as radionovelas, as rádios dos Estados, o cotidiano da radiodifusão brasileira está documentado nesta Revista do Rádio.

Estas fontes, tanto os Jornais, principalmente o Jornal do Commercio (local) quanto a Revista do Rádio (nacional) são as principais fontes documentais que registraram o espaço musical radiofônico, os fatos do cotidiano, os artistas famosos, as representações e as sensibilidades de um período glamouroso no circuito musical de Manaus.

Estas fontes carregam em suas imagens e textos a memória musical de um período, contam a história musical de Manaus e nos permitem deslumbrar as representações desse passado através dos artistas, maestros, locutores, representantes e da própria música.

Outra fonte documental foram as entrevistas⁹ realizadas por artistas e radialistas que tiveram, de certa forma, alguma relação com o período, são pessoas de referência no meio artístico e radiofônico.

A história oral, de acordo com Freire (2007), tem tanto valor quanto documentos de valor histórico: “As evidências orais podem ser tão importantes como documentos de valor histórico quanto registros escritos, [...] e podem conduzir o

⁹ A pesquisa foi encaminhada ao Comitê de Ética da UFAM para autorização das entrevistas às pessoas que atuaram no período, diversificando os olhares através da função que exerceram, seja como músico, radialista, isto é, personalidades que foram destaques e vivenciaram esse período e que contribuíram para a história da cidade.

pesquisador a revelar e a interpretar aspectos importantes que não poderiam ter sido obtidos através de outros meios”. (2007, p.35).

ANÚBIS CELESTINO DE AGUIAR – 19/06/1928, 91 anos¹⁰, foi pandeirista no Regional Baré da Rádio Baré.

ROSA DE JESUS TEIXEIRA DE AGUIAR – 06/06/1929, 90 anos, esposa de Anubis Celestino, se conheceram nos programas da Rádio Baré, ele era o músico e ela era a ouvinte participante do programa.

ARISTÓPHANO ANTONY NETO – 13/06/1948, 71 anos, foi radialista esportivo da Rádio Rio Mar e grande conhecedor da música brasileira, em função de ter morado no Rio de Janeiro e ter vivenciado o rádio e visto mais de perto as estrelas do rádio nacional.

RAIMUNDA CELESTINA DOS S. OLIVEIRA – 06/04/1941, 78 anos, nome artístico Celestina Maria, cantora do rádio amazonense e sambista.

FLAVIO DE CARVALHO SOUZA – 13/04/1930, 89 anos, violonista do Regional Baré e de muitos cantores do Rádio, era o principal músico da Baré que organizava a parte musical dos cantores locais e nacionais.

JOSÉ JURANDIR OLIVEIRA NEVES – 13/02/1941, 78 anos, radialista da Rádio Difusora em que ainda atua em programas da emissora.

CLEONICE GALVÃO DO NASCIMENTO – 10/03/1940, 79 anos, nome artístico: Katia Maria, cantora do Rádio, fez parte do elenco da Rádio Difusora, foi rainha do Rádio, pela sua história e trajetória musical, hoje é considerada um ícone e Rainha da música em Manaus.

MILTON CORREA XAVIER – 23/01/1954, 65 anos, radialista da Rádio Cultura, conhecedor da cultura local, apresentador do programa da TV Cultura *Carrossel da Saudade*, onde apresenta cantores da vanguarda de Manaus e do período da tese.

NAZARE LACOUTH – 19/07/1940, 79 anos, cantora do rádio, fez parte do elenco da Rádio Rio Mar.

O objetivo da entrevista “é a visão pessoal que o entrevistado tem dos acontecimentos” (WORCMAN; PREIRA, 2006, p.210), pois a entrevista é um momento solene, “o entrevistado está eternizando sua história” (idem, p.225), suas experiências. A memória e as lembranças se presentificam nas falas e nas histórias carregadas de emoção, sentimentos e saudades.

¹⁰ A idade apresentada dos entrevistados refere-se ao aniversário no ano de 2019.

Le Goff (1990) salienta que a memória, dentro dessas áreas científicas, pode evocar de forma metafórica ou concreta, a memória histórica e a memória social das sociedades com seus traços e seus problemas.

A memória está muito relacionada em como cada sociedade se organiza e fundamenta seus princípios filosóficos, históricos e socioculturais, como exemplo nas sociedades sem escrita “há especialistas da memória, homens-memória – “genealogistas”, guardiões dos códices reais, historiadores da corte, “tradicionalistas”” (idem, p.429).

Revitalizar esta memória musical é valorar os atores que fizeram parte deste palco regional em que teceram os espaços musicais, as sensibilidades, as representações de suas práticas musicais. Uma vida musical com muita música acontecia no espaço radiofônico: programas musicais, músicos, locutores e intercâmbios culturais nacional e internacional.

Somos produtores e receptores de experiências que geram nossas memórias, isso estabelece nossa identidade, os modos culturais e históricos da sociedade. O período da tese traz sua história musical e cultural construídos no coletivo e no individual, múltiplas memórias que narraram experiências e representaram suas sensibilidades no circuito musical da cidade.

O homem, ou sujeito, é quem constrói a memória e o tempo, pois a memória e o tempo estão inseridos em múltiplos processos que ultrapassam as representações, são irrepresentáveis. O sujeito músico tem seus modos de compor, tocar, sentir a música, práticas diferenciadas que se constituíram ao longo do tempo, ditando modos, formas e estilos, não somente musicais, mas que impactaram a sociedade de cada época.

História e memória são processos construídos entre sujeitos e espaços que tecem suas memórias individuais e coletivas presentes tanto no passado e no presente pela memória das experiências individuais e coletivas de seus sujeitos quanto nos registros e documentos.

As representações do período nos levam a entender suas expressões, como se organizaram, como construíram o cotidiano musical radiofônico, entendendo que representações são todos os personagens, instituições e cenas que protagonizaram um cenário musical e que proporcionaram novas mudanças na música em Manaus.

Personagens, instituições, as relações e o poder simbólico formam a representação de uma dada realidade: elaborando as percepções e apreciações de um tempo real passado, o cotidiano praticado, ou seja, representar o que já foi representado,

decifrar o passado por meio das suas representações para também compreender o cenário da música atual.

As emissoras de rádios, no período de floração, exerciam papel fundamental na divulgação da música no Brasil e serviram de aprendizagem e formação musical para muitos artistas. Em Manaus, não foi diferente, permitiam ao ouvinte conhecer os grandes hits do momento. O rádio foi o responsável por movimentar a cidade, realizou concursos, criou os programas de auditório das emissoras de rádio, as homenagens às autoridades políticas, fez o intercâmbio entre o público, os artistas e a indústria cultural. Além de mediar o cotidiano cultural, exerceu a função de possibilitar uma formação artística mais sólida para os artistas que entravam no mundo da rádio e dele faziam seu ganha-pão e seu desenvolvimento.

Esta tese teve a pretensão de apresentar o cotidiano musical radiofônico na fase de floração (Nogueira, 1999), suas representações e como foi construído o cenário musical em Manaus a partir de vivências e experiências individuais e coletivas, tendo em vista que, por trás dessas experiências, funcionava um mercado de entretenimento musical e a atuação e formação artística. Está organizada em 6 seções que abrangem desde uma contextualização do rádio no Brasil e em Manaus a uma homenagem aos artistas que fizeram, da fase de floração, muitas flores e frutos no circuito atual.

A seção 1, intitulado *Ondas Sonoras*, apresenta um panorama histórico sobre o rádio brasileiro. Em meados de 07 de setembro de 1922, junto com as comemorações da Independência do Brasil, o rádio iniciou entre discursos políticos, atividades artísticas, curiosidades, imaginário, música, espantos e fantasia, tornando-se o principal meio de comunicação de massa por muitas décadas até a chegada da televisão. Nesse percurso, o rádio integrou o país, serviu de meio político, criou e transformou muitas pessoas simples em grandes artistas de sucesso da música popular brasileira, fazendo de uma época a Era de Ouro do rádio brasileiro.

A seção apresenta sobre o rádio na Amazônia. A vida na Amazônia tem uma relação enorme com a natureza, as distâncias geográficas que o próprio cenário amazônico impõe na sua grandiosidade, as vidas urbana e ribeirinha seguem o fluxo dos rios e da floresta, sendo os rios nossas estradas. Não existem distâncias geográficas, existem diferentes espaços e povos no enredo amazônico, assim como no mundo.

O rádio na Amazônia tem uma função de interligar povos e culturas e está intrinsecamente inserido no cotidiano do homem amazônico, parafraseando Mafra (2012), o rádio torna-se o espelho da identidade cultural dos povos da Amazônia, em

que se constroem muitas paisagens sonoras (Murray Schaffer) em muitos palcos regionais (Rostan) que podem ser vistos em muitos estudos realizados por pesquisadores sobre a relação rádio, Amazônia e música.

A contextualização da radiodifusão em Manaus dar-se-á através dos estudos de Nogueira (1999) que definiu três fases: Fase de germinação: da Voz de Manaós à Voz Baricéa e a formação do elenco (1927 -1942); Fase de Floração: Da Rádio Baricéa à Rádio Baré e sua incorporação aos Diários Associados de Assis Chateaubriand – busca de talentos e inovação tecnológica (1943-1965); e Fase de Frutificação: indústria cultural e divertimento (1966-1990).

A fase de floração será a base temporal e metodológica para a tese, em que apresenta todo o cotidiano musical radiofônico, as trajetórias de artistas no rádio, consolidando a história de um cenário musical iniciado por Nogueira (1999).

A seção 2, *Contextualizando a Amazônia (1943-1964): entre a natureza, o imaginário e as políticas mundiais*, contextualiza a Amazônia no período de floração nos aspectos econômicos, políticos e socioculturais, e retrata uma Amazônia com muitas representações advindas de tempos anteriores e que ainda permeiam no imaginário coletivo, como por exemplo, as distâncias geográficas de principais centros econômicos. A Amazônia se inter-relaciona com os principais centros econômicos, suas riquezas transcendem as fronteiras mundiais e, não é toa que a Batalha da Borracha serviu para nutrir a II Guerra Mundial, enviando as matérias-primas borracha e juta, logo, a Amazônia segue o mesmo fluxo global e nacional. A busca pelo desenvolvimento da Amazônia seguiu no decorrer das décadas de 1950 e 1960 com os planos de industrialização, para revitalizar a economia da cidade que ficou abandonada no pós-guerra deixado pela Batalha da Borracha.

A seção expressa também Manaus no aspecto cultural, em que a população cresce em decorrência da migração, de início para a área rural onde estão localizados os seringais e, posteriormente, para a área urbana, na capital, com maiores possibilidades de desenvolver a vida ou por que o processo de retorno a sua terra não teve êxito, por necessidades econômicas entre outras razões. Neste processo as trocas e as práticas culturais ficaram em evidência em diferentes espaços e cotidianos. O rádio estava presente em muitos espaços culturais como o cinema, os teatros, os carnavais, e as boates faziam-se presentes na diversão e nas trocas culturais, fazendo os espaços ganharem novos sentidos e novas representações. Apesar das dificuldades econômicas e sociais que a cidade enfrentava, o fluxo cultural se autoinventava, sobrevivia e existia.

A memória musical do cotidiano radiofônico em Manaus é o título da seção 3, e abordará sobre o cotidiano musical radiofônico do período de 1943 a 1964 - período em que o rádio era o mais importante veículo de comunicação em Manaus. As emissoras de rádio movimentaram cidades, espaços, organizaram festas e bailes, delas surgiram astros e estrelas da nossa música popular brasileira e fizeram outros astros e estrelas surgirem em seus estados em busca de sucesso.

As emissoras de Rádio de Manaus tiveram um papel importante para a construção, desenvolvimento e movimentação do cenário musical em Manaus. Apesar da cidade ter o Teatro Amazonas, os clubes e outros espaços musicais, as emissoras criaram um outro cotidiano e outras formas de fazer música na cidade, assim como legitimaram artistas e reconheceram o talento daqueles que entravam para o elenco musical do rádio.

A grade de programação das emissoras de rádio de Manaus estava constantemente sendo anunciada nos periódicos locais e na Revista do Rádio (nacional): os artistas, os programas, os correspondentes, as orquestras, os maestros, os diretores artísticos, entre outras funções formavam a programação com influência das emissoras do eixo Rio-São Paulo, com organização e diferencial regional, em função das emissoras estarem inseridas nos Diários Associados de Assis Chateaubriand.

Conheceremos o espaço musical radiofônico, a memória musical de um período tecido por músicos, maestros, diretores artísticos e as representações desse cenário musical que hoje ainda se faz presente pela memória de músicos e radialistas vivos e pelas influências que são no meio artístico musical. O espaço radiofônico transformou a carreira de músicos dando-lhes status e reconhecimento como celebridades.

A seção 4, *O Olimpo dos semideuses do Vale Amazônico*, nos leva ao mundo dos deuses e semideuses da música popular brasileira, sendo a Amazônia um dos montes sagrados, o Vale Amazônico, onde habitam semideuses da música local e que poderiam ser deuses do Olimpo brasileiro. Estas metáforas nos induzem a compreender os artistas desse período, seus estrelatos e desejos, como de um deus ou semideus que estaria em um pedestal sendo adorado pelo poder divino que lhe seria próprio e pela beleza, empoderamento e ostentação em estar nos palcos, nas casas de ouvintes, em ser a representação de algo divino. Hoje podemos tratar de celebridade e subcelebridades no mundo artístico do sucesso e da fama.

Neste período, Manaus é a Beverly Hills da Amazônia, uma analogia à cidade americana conhecida por mansões luxuosas e por abrigar várias celebridades e ser palco de vários filmes famosos, também existiam semideuses e deuses que viviam nas alturas olímpicas em Beverly Hills. Esta analogia também é uma crítica a um pensamento imposto sobre os regionalismos, inferiorizando a produção e a estética. Limitando e conceituando o elenco como semideuses, sendo somente deuses aqueles que estivessem nas rádios do eixo Rio/São Paulo.

A Revista do Rádio era um dos meios de chegar a este sucesso nacional, ser conhecido e reconhecido pelos deuses, ou seja, a grande mídia localizada nos grandes centros econômicos do período elevava a carreira musical a nível nacional, dando possibilidades de melhoria de vida, ascensão profissional e status no campo artístico.

O rádio: mediação e promoção das práticas socioculturais, título da seção 5, evidencia o rádio como um meio de conexão entre as práticas e os espaços culturais que possibilitou que os parques radiofônicos - como eram chamados pela imprensa local os espaços em que o rádio realizava programações como Teatro Amazonas, clubes, cinemas e boates – tivessem notoriedade e movimentação, bem como consagrou o artista e o espaço; favoreceu a valorização do artista da música popular, que mesmo entre rivalidades e vaidades estas dinâmicas davam projeção das emissoras e dos artistas que faziam parte.

Nesse processo o rádio se tornou o mediador de uma indústria cultural local, em que se movimenta na tríade de Adorno (2011): a escolha, a divulgação e o efeito, com que as emissoras organizavam o circuito cultural na cidade, gerindo e promovendo os espaços em que o rádio atuava, entretanto, o rádio era o espaço que revelava o mundo e para o mundo.

A seção 6, com a legenda *Rádio: formação musical artística*, salienta os processos de formação musical do artista, como o núcleo *música*, das emissoras, se constituiu e como era o perfil sociocultural, quem era esse artista antes e depois de fazer parte do elenco. O cotidiano musical radiofônico permitiu a formação, o reconhecimento, a projeção e a ascensão dos cantores que participavam do elenco musical das emissoras, como Carlos Filgueiras, considerado nesta tese o cantor que se projetou nacionalmente e tornou-se a primeira produção fonográfica de um amazonense a nível nacional.

A dona de casa, o jovem que estudava, o senhor que trabalhava no comércio, se tivessem “talento” faziam parte do elenco. De uma vida anônima a uma vida com

notabilidade e celebridade, regada de fama, sucesso e reconhecimento, o elenco musical passou por processos de transformação, tanto social quanto musical. A formação musical foi uma dessas mudanças, pois levou o cantor a aprimorar sua performance, ao vivo nos programas de auditório e nos estúdios. Sua projeção de status social e reconhecimento no cenário musical local ou nacional, transformaram-se em profissionais do rádio.

As emissoras modificaram o cotidiano cultural da cidade, transformaram pessoas simples em grandes artistas e deram suporte para estas mudanças. Muitos músicos foram revelados e projetados pelas emissoras de rádio de Manaus: e reconhecidos no espaço cultural da cidade, “a rádio colaborou para o desenvolvimento da produção local e se tornou um importante ponto de intersecção entre o global e o local” (Afonso, 2012, p.118).

Homenagem: Memórias de um elenco que ultrapassou épocas é uma homenagem aos artistas que nos presentearam com suas memórias e experiências na fase de floração, colocando em evidência os principais personagens vivos desta fase de floração (Nogueira, 1999). Nossas práticas musicais e culturais atuais são grandes contribuições de um passado presentificado que ganhou novas representações e interpretações. Katia Maria, Nazaré Lacouth, Flávio Souza e Celestina Maria são ícones da música brasileira em Manaus. São memórias, lembranças, experiências vividas que ainda estão presentes na forma de cantar, no timbre de voz, de se vestir, de se comunicar, no comportamento.

Esta sessão Homenagem destaca suas histórias de vida e memórias de um passado, não tão distante, em que eles estavam presentes e nos embalam hoje com suas presenças e essências de uma época com muito glamour, talento, brilho, dificuldades e superação. É um memorial de suas vidas contado por eles mesmos, em que o rádio foi coadjuvante nas trajetórias individuais e, eles, os principais personagens de um cotidiano musical radiofônico em que se transformaram em reis e rainhas, em deuses e semideuses do Monte Olimpo Vale Amazônico.

Que a leitura da tese possa transportar todos à Fase de Floração, uma época com muitas histórias, fatos e representações. Deleitar neste período nos faz pensar o quão a cidade teve um cotidiano movimentado culturalmente e como a rádio possibilitou estas conexões entre espaços, sociedade e cultura na Amazônia.

Que esta tese venha colaborar com a história da cidade e a história da nossa música!

1 - ONDAS SONORAS



O rádio é bom. Mesmo com o que não presta, êle não deixa de ser bom. Ensina a criticar; abaixa a ripa nos empanovados e a ganhar uma fileira de inimigos que, nas rodinhas de café, dizem cada uma da gente. A dismantelar a pretensão besta de alguns ídolos, cujos olhares lânguidos nos lembra a escala zoológica... a conhecer a falsa modéstia de certos "senhores" acostumados ao fogo do você compreende que o meu talento não foi ainda aproveitado... muitas outras coisinhas pitorescas o rádio proporciona, acarretando simpatia e louvor.

Mas falando sério, ele tem grandes responsabilidades no preparo da massa. [...] Aliás, quando o professor Roquete Pinto o lançou no Brasil, foi para que o rádio servisse a causa da cultura. (Armando Migueis, Revista do Rádio, fevereiro, ano 1, nº1, 1948)¹¹

¹¹ Figura 1: Tirinha da Revista do Rádio; fonte: Revista do Rádio, ano II, nº35, 09 de maio de 1950.

1.1 Panorama do Rádio brasileiro

A história da radiofonia no mundo inicia no dia 24 de maio de 1844 com a transmissão de uma mensagem de Samuel Morse através de um telégrafo, a partir deste fato inédito, a comunicação a distância ganhou mundos, formas e autorias de transmissão existindo duas versões da primeira transmissão sem fio. No Brasil, esta comunicação aconteceu em meados de 1893, através do padre e cientista Roberto Landell de Moura, que transmitiu mensagem através de ondas eletromagnéticas; e no Canal da Mancha em 1899 com o italiano Guglielmo Marconi, inventor do primeiro sistema de telégrafo sem fio: “Atualmente, há no Brasil, o Movimento Landell de Moura (MLM) que está engajado para o reconhecimento oficial do padre Roberto Landell de Moura como verdadeiro inventor do rádio e pioneiro das telecomunicações, ainda que tardio”. (FERREIRA, 2013, p.03)

Entre o desenvolvimento e a expansão deste sistema de comunicação, o mundo começa a se dobrar ao rádio: no início do século XX, a radiofonia se ramifica por todos os continentes em que cada espaço-tempo define os contextos em que o rádio estava inserido, por exemplo, a “Inglaterra, a França e a Áustria consideravam o rádio como um instrumento para a educação e entretenimento dos ouvintes. A maioria dos países da América do Norte e Sul permitiu o uso comercial do rádio” (CARONE, 2015, p.304).

Na década de 1930, é importante salientar, que os Estados Unidos detinham a superioridade na comunicação pelo rádio¹².

Já contavam com três grandes redes de estações transmissoras e mais de 600 estações comerciais em 1932. [...], em relação ao número de outros países: Argentina, 38; a Austrália, 54; a Áustria, 6; a Bélgica, 22; o Canadá,66; a Dinamarca, 4; a Alemanha, 30; a Itália, 12; a França, 30; a Rússia, 80; a Espanha,15 etc. Por aí se vê que a era do rádio foi, sem dúvida, dominada pelas redes norte-americanas, o que deve ter contribuído sobremaneira para a difusão e significativo aumento de vendas de sua música popular pelo mundo. (CARONE, 2015, p.304)

Não há dúvidas que os Estados Unidos tiveram importante papel nesta construção da radiofonia e da música num mercado de consumo. Perry (2012) em seu livro *Ascensão da Mídia*, salienta a revolução da comunicação, a jornada da mídia e seus principais acontecimentos históricos que fizeram grandes marcos na sociedade e

¹² Em 1941, foi publicado o artigo On Popular Music de Theodor Adorno na Revista do Instituto de Pesquisa Social. Este artigo teve muita repercussão pois abordava sobre as influências do rádio na popularização da música. A citação do autor Carone (2015) é um recorte das análises de Paul F. Lazarsfeld e Frank N. Stanton sobre os escritos de Theodor Adorno em meados da década de 1940.

como os meios de comunicação se moldaram e interagiram pela política, economia e tecnologia. Perry (2012) define o Rádio em sua diversidade midiática e na sua essência.

O rádio leva a magia das histórias contadas em volta da fogueira, a mensagem do orador na praça pública e a emoção sentida pela plateia diante de uma apresentação ao vivo para dentro dos lares. Criou personalidades globais que se tornaram nomes familiares, mas, ao contrário dos astros e estrelas do cinema, pareciam reais e acessíveis. Produziu grandes instituições da mídia, como NBC, CBS E BBC, e foi uma febre à das pontocom na época de seu surgimento. Foi o primeiro campo de batalha pelos direitos autorais eletrônicos e redefiniu as práticas da política e da publicidade. Da década de 1920 à de 1950, o rádio dominou o cenário da mídia. (p.235)

Este conceito resume trajetórias, espaços e lugares que se entrelaçam pelo rádio. A magia, as personalidades, as instituições, as práticas do rádio são elementos fundamentais e presentes em qualquer espaço radiofônico.

Da magia à política, dos cantores reais aos imaginários, do elenco musical aos ouvintes: a pesquisa sobre a radiofonia brasileira a cada ano vem consolidando-se como um tema de interesse de pesquisadores de diversas áreas de estudos científicos como jornalismo, ciências sociais, história, entre outros, e os estudos na área musical vêm consolidar esta complexidade de conhecimentos: o Rádio em sua diversidade de representação, trajetórias e construção no tempo e espaço sociocultural.

As primeiras experiências de radiotelegrafia no Brasil foram datadas em 1903, “a partir dos resultados das pesquisas desenvolvidas na Europa, no final do século XX, as experiências com a radiotelegrafia no Brasil foram realizadas em 1903, no Pará, por iniciativa de engenheiros da Repartição Geral dos Telégrafos” (COELHO, 2014, p.23), gerando o entendimento da importância deste veículo para sair do isolamento.

O Rádio no Brasil iniciou em meados de 07 de setembro de 1922, junto com as comemorações da Independência do Brasil, apesar da programação cívica ter tido variadas atividades como bandas, espetáculos, exibição de artistas, o público ansiava pelo tão esperado “*fenômeno da experiência radiofônica*”, como abordou Murce (1976) que presenciou os fatos: o discurso do Presidente da República inaugurando a Exposição da Independência no Rio de Janeiro foi ouvido em São Paulo, Petrópolis e Niterói a partir da instalação de uma estação transmissora no Corcovado e de aparelho de transmissão e recepção.

À noite, no recinto da exposição, em frente ao posto de Telephone Público, por meio do telefone alto-falante, a multidão teve uma sensação inédita: a ópera *Guarany* de Carlos Gomes, que estava sendo cantada no Theatro Municipal, foi, ali, distintamente ouvida, bem como os aplausos aos artistas. Igual cousa sucedeu nas cidades acima” (MURCE, 1976, p.18)

O rádio nasceu no Brasil entre espantos, magia, milagre, fantasia, “na qual muita gente ali presente não queria acreditar: “como era possível uma pessoa falar num aparelho lá longe, sem fio, sem nada e a gente poder ouvir? Piores que São Tomé: vendo, ouvindo e não crendo” (idem, p.16). Mas de fato, somente em 20 de abril de 1923, pelos esforços e pioneirismo de Edgard Roquete Pinto¹³ e Henrique Moritze¹⁴, o cotidiano radiofônico se concretizou no Brasil.

Figura 2: Exposição Centenário da Independência, RJ, 1922.



Fonte: Retirado de <<http://www2.camara.leg.br>> Acessado em: 07 dezembro 2016.

A criação da Voz do Infinito nasceu entre discursos políticos, atividades artísticas, curiosidades, imaginário, música, como abordou Berilo Neves em seu livro *Caminho de Damasco*¹⁵: os deuses falavam aos homens do alto dos céus, Adão também ouviu as advertências divinas, Júpiter falava através do trovão, na Idade Média o diabo que falava, na Renascença as catedrais eram ouvidas e falavam através de seus grandes sinos, como as grandes máquinas da revolução industrial eram ouvidas pelo tremor dos ferros e do trabalho, o rádio fala o rumor das ruas da cidade, quem tinha um aparelho dominava o mundo.

O rádio é a ciência e a arte postas ao alcance de todas as almas. É a civilização trocada em miúdos. É a onipotência do som, repartida por toda a face da Terra, vencendo a diversidade de climas e a divergência de idiomas, as provações de uns e a ignorância de outros, a maldade de muitos e a preguiça de quase todos. Rádio! Última afirmação da Eternidade, mensagem

¹³ Escritor e antropólogo, autor de *Rondônia* (Murce, 1976, p.18).

¹⁴ Diretor do Observatório do Rio de Janeiro na época (Murce, 1976, p.18).

¹⁵ Burilo Neves foi amigo de Renato Murce o qual prestou homenagem em seu livro *Os Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*, apresentando um texto do Capítulo *Voz do Infinito* do livro de Neves intitulado *Caminho de Damasco*, palavras escritas em 1939.

sonora de um Deus que as nossas inteligências entendem e as nossas almas ansiosamente procuram... (texto de Berilo Neves, In: MURCE, 1976, p.8)

O rádio provocou muitas sensações, fantasia e imaginário. Estes elementos fazem parte do cotidiano radiofônico, embora tenha sido mais presente e forte na primeira metade do século XX, por ter sido a principal mídia de comunicação, “a questão era que o rádio tinha capacidade de alcançar todos os tipos de público, inclusive quem não era alfabetizado”. (MOURA, 2015, p.40)

O estudo sobre o Rádio no Brasil inicia na segunda metade do século XX¹⁶, geralmente sobre o contexto histórico da mídia podemos verificar esta temática nos estudos da prática radiofônica em um determinado lugar do Brasil. Esta história do rádio salienta desde a própria história de organização e implementação do rádio, até questões relacionadas a política e radiodifusão.

Estudos como os *Bastidores do Rádio* de Renato Murce (1976), *Por trás das ondas da Rádio Nacional* de Miriam Goldfeder (1980), *Rádio no Brasil: tendências e perspectivas* de Nélia Bianco e Sônia Moreira (1999), são alguns estudos que relatam e eternizam a história e os personagens que iniciaram o cotidiano radiofônico brasileiro, no eixo São Paulo e Rio de Janeiro.

No século XXI, os estudos começam a ser mais diferenciados e com um aspecto científico, como a Tese de Doutorado de Lia Calabre de Azevedo (2002), com o título *No Tempo do Rádio no Brasil: radiodifusão e cotidiano no Brasil - 1923-1960*. A pesquisa faz uma reconstituição do papel social cumprido pelo rádio no Brasil desde o seu surgimento, em 1923 até 1960, resgatando as relações do rádio com o cotidiano, demonstrando sua participação direta e indireta nas mudanças e permanências vivenciadas pela sociedade brasileira nesse período. Calabre (2006) aprofunda seus estudos no cotidiano radiofônico com o livro *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*, onde apresenta um estudo sobre as radionovelas brasileiras no período de apogeu do rádio no Brasil.

Estes temas mais específicos sobre o cotidiano radiofônico começam a ser mais pesquisados como as Rainhas do Rádio, as radionovelas, radio-teatros, a Era do Rádio, Rádio Nacional, entre outros temas que apresentam as trajetórias e os espaços radiofônicos.

¹⁶ Nesse contexto, a televisão inicia um novo contexto midiático e novos processos socioculturais são produzidos na sociedade brasileira e em seus espaços diferenciados.

Ronaldo Conde Aguiar (2010) apresenta *As Divas do Rádio Nacional*, um livro que nos leva a penetrar na vida das divas do rádio: Dolores Duran, Maysa, Zezé Gonzaga, Ademilde Fonseca, Angela Maria, Emilinha Borba, Marlene, Dalva de Oliveira, Elizabeth Cardoso, Nora Ney, Linda e Dircinha, Isaurinha Garcia, Inezita Barroso, não tem como não deixar de citar todas.

A partir de 1936, iniciou a escolha da primeira Rainha do Rádio. Maria Luisa Rinaldi Hupper (2009), em *As Rainhas do Rádio*, fez um estudo sobre este concurso que perdurou onze anos entre um ambiente político conturbado e o sucesso das Rainhas do Rádio.

Os estudos sobre o rádio e a política no Brasil giram em torno da Era Vargas: “Getúlio Vargas se aproveitou do alcance do meio radiofônico para dar concessões às empresas privadas e em troca ele divulgava as ações do governo na Hora do Brasil, que depois se chamaria a Voz do Brasil” (MOURA, 2015, p.40). Ana Baum (2004) no livro *Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio*, faz uma compilação de artigos sobre Getúlio Vargas e sua relação com o rádio, da política a sua morte; dez anos depois, Machado Juremir da Silva (2014) escreve *Vozes da legalidade: política e imaginário na Era do Rádio*, é um livro de muitas vozes, o autor salienta que são vozes da legalidade e da ilegalidade, de Jango, Brizola, João Goulart, Machado Lopes comandante do Exército de Porto Alegre, a voz do Ministro da Guerra, Odylio Denys, salientando a primavera da liberdade em Porto Alegre, uma resistência ao golpe contra Jango.

Um dos principais estudos é sobre a Rádio Nacional: fundada em 1936, a principal emissora da América Latina e a que se inter-relacionou com instituições radiofônicas e ouvintes do Norte ao Sul do país. Luis Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira (2005) fizeram um estudo sobre *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*, apresentam a história da Rádio Nacional, sua importância no cenário radiofônico brasileiro e da América Latina, e como a música brasileira teve destaque com seus intérpretes que levavam através de suas vozes as produções musicais do país.

Já então a influência da Rádio Nacional na música brasileira não se limitava ao que era produzido em seus estúdios ou no palco-auditório. Também ali estava o celeiro de novas ideias e sons, de talentos capazes de saciar a fome de sucesso da indústria do disco, ou atender à crescente demanda de um mercado interno para o file nacional, ainda dependente das chanchadas de Atlântida. [...] uma constelação em que brilhavam várias Rainhas do Rádio. [...] Mas ali estavam outros astros e estrelas de primeira grandeza, como Orlando Silva, Carlos Galhardo, Moreira da Silva, Carmem Costa, Nelson

As relações entre o rádio e a música popular, a profissionalização do artista no rádio e o cotidiano desse artista em busca de um legitimação e respeito são estudos mais recentes, conhecemos as práticas de ser artista dentro do espaço radiofônico, seu comportamento, seus objetivos, sua idealização.

A situação profissional e artística do músico nesse novo universo da comunicação não foi simples. O músico popular na verdade pode sentir prematuramente a opressão e fragmentação do trabalho diário nessas empresas radiofônicas, fonográficas, nos mais variados espetáculos, e nos locais de entretenimento. O novo quadro histórico-social que despontou nos anos 30 foi bem mais complexo e carregado de ambiguidades e contradições do que as aparências e assertivas fazem supor. (MORAES, 1999, p.90-91)

A liberdade de ser artista tinha um preço, nem sempre o glamour, os flashes, as capas de revistas e fotos estampadas nos jornais transpareciam o cotidiano de ser artista/músico do rádio em épocas atrás: um consumo do trabalho e do tempo do artista pelas empresas radiofônicas e uma busca pessoal do artista pela profissionalização e a sobrevivência pela música. O funcionamento do rádio girou em torno dessa busca pessoal e desse universo musical: transformou pessoas comuns em artistas, em maestros; construiu personagens imaginários e heróis, criou um mundo paralelo e uma voz que comandava pensamentos e o cotidiano das pessoas.

Contar a história do rádio no Brasil é trabalho gigantesco e minucioso, pois o rádio não se estabeleceu somente nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, cada cidade do Brasil construiu sua história com e sobre o rádio, os temas relacionados sobre a história da implantação do rádio na cidade, a sua relação com o público, o papel sociocultural e político, a diversidade musical e a programação musical, entre outros temas que apresentam os espaços que o rádio foi se inserindo e modificando sujeitos e o espaço.

1.1.1 O Rádio brasileiro: a música, a programação e o elenco

O rádio tornou-se o principal meio de comunicação de massa durante as décadas de 1940 a 1960, a programação era ao vivo, as transmissões ganharam alcance internacional, muitos setores como a política, a publicidade, a indústria cultural, o marketing e a cultura popular se utilizaram desse meio para a promoção e o patrocínio, “sua importância, entretanto, não se restringe a esses aspectos, tendo também

contribuído para a consolidação da própria ideia de nação, com seus noticiários e discursos políticos que moldaram o país” (Revista Backstage, s/a, p.01).

A Era de Ouro do rádio integrou o país a partir das variadas manifestações da cultura popular, da música, do teatro e da dramaturgia, lançou moda e projetou muitos artistas que hoje são ícones da música brasileira, proporcionou o surgimento de muitos cantores, estrelas, famosos da música, do teatro e da radiodifusão, “a rádio vivia então seu apogeu, os aparelhos cada vez mais estavam nas casas das pessoas, onde eles podiam escutar as grandes cantoras da época, as rádios novelas, os programas de auditório” (MOURA, 2015, p.40).

Xavier (2018) exorta que nos anos 1940 o rádio promoveu muito a música popular: “a partir da Segunda Guerra Mundial, anos 1945 em diante, que começaram os grandes programas de rádio e a Rádio Nacional começou a fazer uma programação voltada a música popular brasileira, foi nessa época que apareceram muitos artistas”.

Nas Rádios surgiram artistas como Emilinha Borba, Cauby Peixoto, Elizete Cardoso, Nelson Gonçalves, entre muitos outros nomes da música brasileira que tiveram o rádio como o mediador de seus sucessos, o que contribuiu para uma carreira profissional artística.

Mas a harmonização dos talentos individuais à disposição de uma emissora de rádio dependia principalmente de uma figura encarregada do acabamento geral e da filosofia de trabalho de cada prefixo: o diretor artístico. Mais que um simples administrador ou gerente, o diretor artístico devia somar sensibilidade musical, bom gosto, senso de equilíbrio e capacidade de liderança, fatores também indispensáveis para uma boa programação radiofônica. (SAROLDI, 2005, p.44)

O elenco musical de cada rádio foram símbolos de uma geração musical formada pelas emissoras de rádio. Eles eram fundamentais para manter e aumentar a audiência, por isso as programações eram constantemente inovadas e novos artistas eram apresentados, formando um novo cantor pelo rádio.

Esta relação rádio e ouvinte era alimentada por esses mitos ou deuses que o rádio criou: os artistas, os olímpianos¹⁷, como intitulou Morin (1977), que tinham consciência do papel da fama que alterava o cotidiano e sua imagem, criavam fã-clubes e alimentavam a imagem de estrelas, de deuses do olimpo.

¹⁷ “Um olimpo de vedetes domina a cultura de massa, mas se comunica, pela cultura de massa, com a humanidade corrente. Os olímpianos, por meio de sua dupla natureza, divina e humana, efetuam a circulação permanente entre o mundo e a projeção e o mundo da identificação” (MORIN, 1977, p.107)

Os artistas de rádio das décadas de 40 e 50 tinham consciência do papel de vedetes, de olímpianos, a eles destinado e costumavam cumprir todos os rituais impostos pela fama. Cercados de fãs-clubes, convivendo com um público ávido por informações sobre os seus cotidianos, os artistas de rádio alimentavam a imagem dessa figura mista de seres humanos normais e de estrelas. As entrevistas e depoimentos publicados pelos jornais e revistas da época deixam transparecer a intencionalidade da manutenção do mito. E para isso era fundamental uma constante publicidade sobre a vida pessoal e profissional. (CALABRE, 2003, p.02)

Um dos pontos dessa construção e manutenção do mito foi a Revista do Rádio, um magazine para divulgação da programação das emissoras sobre o elenco das rádios dos estados e, principalmente, dos cantores que faziam do rádio seu trabalho, lazer e profissão. A Revista do Rádio publicava tudo sobre o artista para que o público pudesse ver aquilo que ele somente ouvia: os olímpianos em seus olímpos, mantendo o mito por meio das imagens e de suas vozes, trouxe mudanças comportamentais, sociais e culturais na classe artística, nos admiradores, fãs e na sociedade e influenciou na popularização do gosto artístico, no sucesso e na produção fonográfica.

Todos os grandes cantores brasileiros nas décadas de 1940 e 1950 foram contratados da Rádio Nacional. Atuar na emissora era tão importante para as carreiras deles que não reclamavam nem mesmo dos baixos salários, pois sabiam que a simples apresentação na emissora representava melhor divulgação das músicas que cantavam e excelentes oportunidades de trabalho em todo o Brasil (CABRAL, 2011, p.96)

Todo o sucesso que estes artistas faziam no rádio, o auge da tecnologia e informação como veículo de comunicação, levando um mundo imaginário e real para os lares brasileiros, fez desse período uma época de ouro. A Era de Ouro do rádio trouxe mudanças paradigmáticas na forma de informar, na publicidade, na criação de um artista, na programação e em criar paisagens sonoras¹⁸ em diferentes palcos regionais¹⁹. Cada espaço recebendo de acordo com sua estrutura, técnicas e ambiente. As funções do rádio e como se inseriu em cada espaço são variadas, pois o ambiente modifica e transforma, os personagens constroem passos diferenciados e, a partir deles, os tecidos urbanos são criados.

¹⁸ Termo utilizado por Murray Schaffer para caracterizar a relação entre o homem e o meio ambiente. O termo, em inglês, *soundscape* é uma busca pela consciência da paisagem sonora que foi perdida com a Revolução Industrial quando a industrialização trouxe desequilíbrios ambientais, desmatamento, envenenamento dos rios e mudanças de comportamentos socioculturais. Para Schaffer, o homem deve retornar a dar valor aos sons ambientais, dar prioridade aos sons da natureza que foram esquecidos, mas são importantes para que o homem busque construir novos campos sonoros essenciais para sua vida e para a sociedade.

¹⁹ Termo utilizado por Rostan (2005) para simbolizar que o rádio reproduz em diferentes espaços regionais cenas da vida real com autores, intérpretes e espectadores.

1.2 O rádio na Amazônia

Sabemos que a vida na Amazônia tem uma ligação enorme com a natureza: o ciclo das chuvas, enchentes e vazantes, a reprodução dos peixes, as distâncias geográficas que o próprio cenário amazônico impõe na sua grandiosidade, a vida urbana e ribeirinha seguem o fluxo dos rios e da floresta: “a dificuldade geográfica do Amazonas, não dificuldade, nossas estradas são os rios, através da navegação é o acesso ao interior” (NEVES, José Jurandir Oliveira, 2017), não existem distâncias geográficas, existem diferentes espaços e povos no enredo amazônico, assim como no mundo. O homem amazônico e a floresta são inseparáveis, a compreensão se dá na sua complexidade.

Naqueles anos mais que agora, os serviços de Correios não conseguiam vencer as dificuldades dos rios e das distâncias. Era pelo rádio que se transmitiam as mensagens mais urgentes para os mais estranhos e longínquos lugares da região. Através de recados curtos, escritos numa linguagem clichê, o homem do interior tomava conhecimento de que o parente tal havia falecido ou que tal amigo havia chegado à capital e estava passando bem. (LOBO, 1994, p.18)

Desta forma, o rádio na Amazônia, além de ser um aparelho de comunicação, se insere como um componente do dia a dia da população amazônica, “esse rádio torna-se uma espécie de espelho que reflete a identidade cultural do homem amazônida” (MAFRA, 2014, p.06). O rádio se molda e se transforma em um objeto de conexão entre a natureza e o cotidiano urbano e ribeirinho: nas casas, nos barcos, na roça, na canoa, o aparelho está presente no dia a dia.

A função do rádio na Amazônia também é o de mediação, de aproximar localidades, pessoas, famílias, pais e filhos, irmãos com irmãos, amigos com amigos, etc., mesma função que o telégrafo, o telefone, o telegrama, a carta ou a internet. [...] O rádio participa das emoções das pessoas, é boa companhia, os ribeirinhos levam os aparelhos receptor nos seus barcos, nas suas canoas, para a roça, para pescar, para o campo, ouvem o rádio como se fosse uma companhia que transmite emoção, faz passar o tempo, torna as viagens, sempre longas, mais curtas. (ROSTAN, 2005, p.94)

Na Amazônia, o rádio não é apenas uma voz que fala pelo aparelho, existe uma relação com o mundo externo, ele faz com que as pessoas participem do acontecer de outros espaços se inserindo no mundo imaginário e fantasioso que a voz do infinito proporciona.

A voz do infinito preenche o espaço mais longínquo da Amazônia, reunindo as famílias e integrando as pessoas, como se fosse uma conversa de telefone ou uma serenata, “esse fazer reunir do rádio não se limita à família ou à casa, vai para a rua, a

floresta, para os rios, para a comunidade, unindo pessoas com pessoas, cidades com cidades, pessoas com água, com os rios, ventos, animais, cultura com cultura, todos compartilhando da mesma identidade sonora” (idem, p.115).

Da inter-relação radiofônica no espaço amazônico se constroem várias paisagens sonoras nos ouvintes e se cria o que Rostan (2005) chama de palco regional, em que o rádio “reproduz a dramatização da vida real com autores, espectadores e intérpretes, todos no mesmo palco regional” (p.94).

O rádio mantinha programas de avisos para o interior do estado, esses avisos eram assim: o cara vinha do interior pra cá (o dia que ele chega, até que chegasse uma carta, eram 20-30 dias) o rádio que informava, vou dá até o nome deles: J Nunes, era um grande locutor: João Bosco de Lima: *dona maria disse que chegou ontem em Manaus fazendo boa viagem, encontrando todos com boa saúde promete que vai voltar dia tal*. Ela avisava, através desses avisos por onde ia passar, no dia tal passava no lugar tal, encontrou todos com saúde ou não quer dizer confortava o cara do interior, o parente dela no interior, era tipo de aviso que parecia conversa de sala de casa, eram avisos bem populares mesmo. (NEVES, José Jurandir Oliveira, 2017)

Podemos interpretar que, na Amazônia, o rádio produziu diferentes paisagens sonoras em diferentes palcos regionais. Para identificar estes palcos regionais buscamos estudos de outros Estados da região norte: pela proximidade, pelas características socioculturais e o contexto amazônico. Apesar do rádio estar presente na Amazônia desde a década de 1920²⁰, a literatura e pesquisas sobre esta temática são muito poucas e não relacionam muito com a questão da prática musical, a maioria das pesquisas versam sobre a história do rádio.

O rádio chega a todas as regiões do país até o final dos anos 30, consolidando-se nas principais cidades, embora se verifique certa dificuldade para tal em alguns municípios, onde ocorrem efêmeras experiências com estações transmissoras. É o caso de Cuibá, Maceió, Manaus e Porto Alegre. Ao contrário destas outras, na capital do Rio Grande do Sul, no entanto, logo iria se estabelecer um forte mercado de radiodifusão (FERRARETTO, 2015, p.11)

Para abordar esta literatura, apresentaremos as pesquisas relacionadas com o tema desta tese, referente às pesquisas realizadas nos Estados da região norte, sendo a maior parte das pesquisas de teor histórico.

²⁰ Em Manaus, a Voz de Manaós (1927) e a Voz da Baricéa (1938); em Belém, a Rádio Clube do Pará (1928), Rádio Marajoara (1954); em Rio Branco, a Rádio Difusora Acreana (1944); em Macapá, a Rádio Difusora (1945); em Boa Vista, a Rádio Roraima (1955) e, em Porto Velho, a Rádio Caiari (1961). Roraima e Rondônia foram os dois Estados que o rádio se inseriu após a década de 1950, neste mesmo período outras cidades da região Norte já estavam desfrutando de outros processos, como Manaus e Belém, com intercâmbios com as rádios do Sul do país e rádios internacionais.

Campelo (2010) relata sobre o *Panorama do Rádio em Rio Branco*, apresenta um inventário das emissoras de rádio existentes em Rio Branco, seus históricos e características mais marcantes de cada emissora. Levando em consideração sua riqueza em seringueiras por ser um estado que se destaca pela exploração da castanha e da madeira, as emissoras radiofônicas do Acre formatam sua programação em função dos diferentes ouvintes espalhados pelo seu território, “levando música, informação, esporte, entretenimento, para quem está na cidade, no campo, na selva, em regiões ribeirinhas, ou em aldeias indígenas” (p.05). Fica clara a relação do rádio com a vida cotidiana do povo na Amazônia em seus diferentes espaços e tempos.

Favacho (2012) apresenta um levantamento histórico da vida pessoal e profissional da radialista Terezinha Lúcia Barros Fernandes, do Estado do Amapá; Cavalcante, Carvalho e Arantes (2012) com o título “*O melhor som da cidade: a efêmera rádio Equatorial de Macapá*” explanam um breve recorte sobre a história da comunicação no Amapá, através do resgate de fragmentos da experiência da Rádio Equatorial de Macapá (ZYD 11), considerada a segunda emissora de radiodifusão em frequência de amplitude modulada no estado que funcionou entre dezembro de 1962 a 1964; Cunha e Freire (2007) apresentam uma abordagem rápida sobre a Rádio educadora São José na cidade de Macapá, analisando a relação da Igreja e os meios de comunicação nas décadas de 1960 e 1970.

O rádio em Rondônia possui dois estudos históricos: 1) *Inserção do rádio de poste em Rondônia: breve histórico cronológico* de Conde (2011), o estudo expõe relatos de ouvintes e atuais proprietários de rádios de poste da capital sobre sua função e importância para uma sociedade mais participativa no contexto comunicacional, apresenta de forma cronológica o histórico e seus personagens; 2) *Panorama do rádio em Porto Velho* de Pessoa (2010), aponta um panorama das rádios de Porto Velho e suas relações de atividades, bem como um resumo da sua programação e dos dados históricos relevantes.

Mais de três décadas após o fim da construção da Estrada de ferro Madeira Mamoré (1907-1912), Porto Velho registra a primeira transmissão de informações no rádio de poste. [...] Mas eis que do alto de um poste no centro da cidade de Porto Velho, Humberto Amorim, Petrônio Gonçalves e alguns auxiliares, instalaram em 1949, o que seria o primeiro veículo transmissor da simples oralidade individual ou boca-a-boca em mediatização popular simultânea (PESSOA, 2010, p. 04)

Em Rondônia, o rádio de poste ficou conhecido como o *pau-do-fuxico*, a palavra *pau* em função dos postes que eram de madeira e a palavra *fuxico* pelas notícias, avisos e fofocas que eram transmitidas entre os municípios, assim como entrevistas de artistas que visitavam a cidade. O rádio de poste tornou-se uma ferramenta popular para interagir e integrar as comunidades do Estado e personalidades externas.

Na década de 1970, foi instalada a Rádio Nacional da Amazônia com o objetivo de “integrar e valorizar o (a) cidadão (ã) da região amazônica e de integrar a Amazônia Legal ao resto do país” (BATISTA, 2006, p.29). Este foi um estudo importante sobre a Rádio Nacional da Amazônia que analisou o papel do rádio no fornecimento de informações às comunidades da Amazônia, apresentando entrevistas com profissionais do rádio e com ouvintes da Amazônia legal, a fim de explicar a utilização do veículo como fonte de informação. Um dos exemplos foi a quantidade de cartas, em um ano passaram de 90 para 2000 cartas que “demonstravam satisfação dos ouvintes de serem atendidos pelo rádio. Uma das cartas recebidas foi a do indígena Getúlio Silva Macurapi” (idem, p.30).

Verificamos que em cada espaço da Amazônia o rádio esteve e ainda permanece presente, na vida urbana e na rural e em diversas culturas da Amazônia. A literatura do rádio na Amazônia aponta para esta perspectiva de comunicar na diversidade amazônica o cotidiano cultural de cada espaço e como cada espaço recebe, transforma, modifica, adapta para sua realidade, recriando suas próprias paisagens sonoras dentro de seu palco regional.

Pautando nos estudos das representações musicais na Amazônia, Belém é a única cidade que tem um estudo mais aprofundado com as pesquisas do Prof. Dr. Antonio Maurício Costa²¹, em que delineou todo o processo histórico e sociocultural da música no rádio de Belém a partir da década de 1940 a 1970: artistas, programas, comportamentos e as representações foram discutidas em seus textos científicos.

a) *Na periferia do sucesso: Rádio e Música popular de massa em Belém nas décadas de 1940 e 1950*. Projeto História nº43, dezembro de 2011, p.111-135. Trata da difusão musical promovida pelas rádios paraense Clube e Marajoara no século XX, como representativa de uma tendência local de hibridização cultural no campo musical.

b) *Do nacional ao local: o meio musical paraense na “Era do Rádio” (1940-1950)*. Revista Estudos Amazônicos, vol. X, nº2 (2013), p.194-215. Exorta o duplo

²¹ Historiador e antropólogo. Professor do Curso de História da Universidade Federal do Pará.

papel das emissoras de rádio paraenses, em meados do século XX, de fazer a divulgação musical de estrelas da canção tanto de alcance nacional como local.

c) *Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes na Belém dos anos 1950*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.32, nº63, p.381-402. 2012. Aborda sobre referências simbólicas de origem memorialística e jornalística atribuídas ao contexto socioespacial dos bailes dançantes de orquestras em Belém, nos chamados clubes sociais e clubes suburbanos. As formas dançantes e a organização nos bailes estavam ligadas à difusão radiofônica nos anos de 1950.

d) *Cantores paraenses e mercado musical brasileiro: rádio, memórias, carreiras e performances, 1940 a 1970*. Revista História e Cultura, Franca-SP, v.2, nº2, p.55-77, 2013. O artigo analisa a produção de memórias em torno das carreiras e performances de três cantores populares com trajetórias iniciadas em emissoras de rádio paraenses em meados do século XX.

e) *“A cor local”: rádio e artistas da música popular em Belém nas décadas de 1940 e 1950*. Revista ArtCultura, Uberlândia, v.14, n.25, p.151-172, jul.-dez. 2012. Expõe sobre as representações da difusão musical feita em Belém do Pará nos anos 1940 a 1950 por meio de programas de rádio. A pesquisa enfatiza a ideia de peculiaridade regional da difusão musical, sendo uma cena musical que se desenvolveu às sombras das influências das grandes emissoras de rádio, ou seja, um cruzamento entre a dinâmica da produção local e suas influências externas.

Suas pesquisas salientam o repertório musical, a imitação das estrelas do rádio por artistas do rádio de Belém, os programas de auditório, rainhas do rádio, o elenco, o intercâmbio entre emissoras e as representações musicais radiofônicas que Belém teve nas décadas de 1940 a 1970. Apresentaremos alguns trechos abaixo para ilustrar os resultados do estudo de Costa:

Para os artistas locais, a busca do sucesso nacional passava, necessariamente, por ‘vencer na Maravilhosa (2011, p.130).

As orquestras de Jazz, os conjuntos musicais e os cantores do rádio de Belém tanto imitavam as estrelas da canção e propagavam os sucessos musicais vindos do centro-sul do país, como reproduziam, na mesma medida, ritmos musicais vindos do exterior e divulgados por rádios da América Central e dos países do norte da América do Sul (2011, p.114).

O rádio, no entanto, abria espaço com suas programações musicais, para a formação de um cenário musical local, mesmo nas regiões marginais aos ‘centros midiáticos’. Isto era possível pelo sucesso de artistas locais, cantores e/ou compositores, em programas musicais e em apresentações por capitais de estados ou pelo interior (2012, p. 56).

A fórmula de sucesso dos produtores seria promover a excelência na organização dos programas, seguindo o exemplo das grandes estações do Sudeste, e combiná-las com a ‘cor local’, a feição típica das atrações do ‘sem-fio’ local (2012, p.158).

Os shows dos ‘cartazes de fora’ eram a grande vitrine para os cantores e músicos locais aspirantes ao sucesso e para os produtores de rádio que buscavam maior profissionalização (2012, p. 159).

Os eventos musicais no auditório e no teatro da emissora mobilizavam parcela considerável da população da cidade, principalmente durante o Carnaval e as festividades do Círio de Nazaré. As apresentações musicais eram comuns nestes eventos, exercendo o papel de carro chefe da atuação do *cast* das emissoras. (2013, p.199).

Era o trabalho no elenco musical radiofônico que podia abrir caminho, naquele contexto, a uma ampla rotina de atividades, incluindo contratos para apresentações fora da emissora e gravações musicais (2013, p.74).

As representações musicais radiofônicas em Belém vão desde a imitação à profissionalização do artista: a busca do sucesso nacional, a imitação das grandes estrelas do rádio e a imitação de suas performances, a abertura de um cenário musical local com as peculiaridades e qualidades regionais, a busca do artista local por uma profissionalização, o rádio organizando os eventos da cidade colocando em destaque o elenco das emissoras, isso facilitava novos contratos e caminhos que o elenco musical poderia almejar individualmente.

Possivelmente, iremos visualizar estes aspectos e particularidades no espaço musical radiofônico em Manaus, apesar de Belém e Manaus terem características regionais próximas, mas não semelhantes, cada espaço se constrói e elabora suas práticas pelos jogos que são realizados entre o ambiente e a sociedade e os tecidos urbanos que são construídos: como Manaus recebeu, apreciou, difundiu e reproduziu em seu espaço sociocultural e, conseqüentemente, como a cidade e os artistas se apropriaram do que estavam experimentando musicalmente e como essa experiência interferiu no cotidiano artístico e cultural da cidade.

Percebemos que existe na Amazônia, uma produção bibliográfica relacionada a processos históricos e socioculturais, em que o rádio está diretamente ligado, entretanto, necessita ser pesquisada em profundidade, em detrimento de uma época em que o rádio imperou no cotidiano amazônico.

1.3 O espaço radiofônico em Manaus: história, memória e música

Temos importantes pesquisadores que abordam sobre o rádio em Manaus: a pesquisa sobre o rádio em Manaus iniciou com Luiz Eugênio Nogueira (1999) que relata a história do rádio no Amazonas, um estudo singular e precioso, o qual iremos

detalhar e mapear o espaço musical radiofônico em seus estudos feitos; Ierecê Barbosa (1996) que aborda sobre a linguagem e significação dos avisos de rádio; Walmir de Albuquerque Barbosa (1980, 1987, 2014) sobre as relações de comunicação na Amazônia, e Gilson Vieira Monteiro (1998, 2002) sobre as empresas jornalísticas, ambos realizam pesquisas e orientações sobre mídia e comunicação; Lucyanne Afonso (2012) que apresenta um estudo sobre a música e a indústria cultural em Manaus na década de 1960, apontando como os meios de comunicação, principalmente as rádios que influenciaram no circuito musical de Manaus; Edilene Mafra (2011, 2014, 2017) que fala sobre a divulgação científica na radiofonia em tempos de internet, num aspecto do rádio inserido numa tecnologia mais moderna, o rádio amazonense na era da interatividade digital; e um estudo mais recente feito por Manoela de Moura sobre o Rádio on-line, dissertação de mestrado defendida em 2015, entre outros pesquisadores de iniciação científica, graduação e pós-graduação que fazem desta temática seu estudo.

O estudo base local para esta pesquisa será de Nogueira (1999) que divide a história da radiodifusão no Amazonas em três fases: Fase de germinação (1927 -1942), Fase de Floração (1943-1965) e Fase de frutificação (1966-1990). Os nomes das três fases de Nogueira lembram o processo de crescimento das plantas: germinação (o processo inicial de crescimento), floração (período que as flores nascem) e frutificação (época que os frutos se formam e se desenvolvem). Em relação ao rádio, a germinação foi o período que o rádio expandiu, originou; a floração, período que o rádio avançou e teve progresso; e a frutificação, período em que o rádio gerou novos produtos e novos resultados.

Nogueira (1999) apresenta cada fase de construção da radiofonia manauense entrelaçando a fatos econômicos e políticos, tanto nacionais quanto locais, em paralelo aos acontecimentos históricos e às mudanças tecnológicas. A partir das representações do autor, vamos expor esta contextualização, inserindo dados sobre os aspectos musicais que são relatados.

1.3.1 Fase de Germinação: da Voz de Manaós à Voz Baricéa e a formação do elenco.

Os festejos comemorativos do primeiro centenário da Independência, dia 07 de setembro de 1922, na Esplanada do Castelo na cidade do Rio de Janeiro onde era a capital brasileira, realizou uma grande exposição que reuniu os estados brasileiros, políticos e sociedade. Neste dia, iniciou a história da radiodifusão no Brasil com o

pronunciamento do Presidente da República, Epitácio Pessoa, e a apresentação da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes executada no Teatro Municipal.

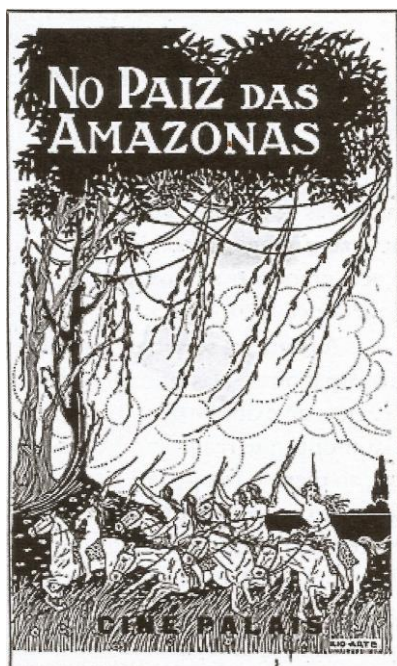
A perplexidade dos presentes estava estampada nos olhares e no comportamento, virou notícia nos grandes jornais da época: a voz humana transmitida por ondas eletromagnéticas, sem utilização de fios, o milagre das ondas misteriosas.

O Estado do Amazonas se fazia presente nesta grande Exposição Comemorativa, além de uma presença política por ser um evento internacional, também era uma estratégia econômica para reaver seu desenvolvimento financeiro em função da queda do monopólio da borracha, perdendo prestígio com sócios do exterior e com o governo federal. A demonstração de novos produtos era uma forma de demonstrar que o Estado possuía condições de ter novos investimentos.

Além dos produtos, havia a presença do cineasta Silvino Santos apresentando um documentário: o longa-metragem *No País das Amazonas* “produzido pelo poderoso comerciante J.G.Araújo, que objetivava fazer propaganda de sua firma de comércio de borracha no Distrito Federal” (Nogueira, 1999, p.35).

O cinema de Silvino Santos virou sucesso de público e crítica dos presentes, em compensação Silvino Santos levou a Amazônia para a exposição através de seu filme, seus trajes e ajudantes que se vestiram de índios na porta do cinema.

Figuras 3 e 4: Folheto de divulgação do filme *No País das Amazonas*.



Fonte: Retirado de: <<http://www.cineset.com.br>> Acessado em: 04 janeiro 2017.

O filme fez muito sucesso entre os participantes, foi muito bem recebido pelo público e, principalmente pela crítica presente, recebendo medalha de ouro pela Comissão em função de ter atingido os objetivos, apesar de não ter sido financiado pela comissão, mas por recursos próprios do empresário amazonense J.G.Araújo.

Trata-se de *No Paiz das Amazonas*, de Silvino Santos, responsável por traduzir filmicamente uma leitura do Brasil proveniente do século XIX e muito representada nas artes plásticas daquele período, segundo a qual a especificidade da nação brasileira dentro do quadro geral das civilizações decorre da submissão de nossa exuberante natureza aos desígnios da civilização. (MORETTIN, 2011, p.05)

Silvino Santos foi umas das pessoas que presenciou a voz misteriosa no Rio de Janeiro, após isso produziu o longa *Terra Encantada* apresentando os registros visuais daquele centenário em que a radiodifusão do Brasil iniciou. Estas experiências foram essenciais para trazer inovação tecnológica e transformações culturais a Manaus.

Daí por diante, o perfil de modernidade urbana da *Paris dos Trópicos* passaria a contemplar um novo ingrediente, a inovação tecnológica cujo fascínio exercido assemelhava-se ao do cinema, por sua vez uma forma de entretenimento que fazia parte do cotidiano amazonense desde o início do século. Tanto os cinéfilos, num primeiro momento, como aqueles que não tinham acesso às salas de projeção aristocráticas logo em seguida, passaram a esboçar o perfil, ainda embrionário, de radiófilos. (NOGUEIRA, 1999, p. 36)

Nestes tempos, inicia para Nogueira (1999) a Fase de Germinação da radiofonia amazonense em que o rádio começa a ser gerado. A partir de 1925, algumas personalidades foram importantes nesta história do rádio em Manaus, uma delas foi no Governo de Ephigênio Salles²² que expandiu o sistema de radiotelegrafia²³ existente na capital desde 1910, consolidando esta expansão e a economia do estado. O Governador gerou um projeto mais ambicioso: a importação de uma estação completa de rádio adaptada à voz humana, tendo Manaus as primeiras experiências com radiodifusão em meados de 1927.

Finalmente, nos primeiros dias de 1927, Ephigênio Salles dá o ponta-pé inicial da *era do Rádio* no Amazonas. A população que viajava nos bondes da linha *Cachoeirinha* podia contemplar as edificações recém-inauguradas pela Amazon Telegraph, projetadas para abrigar uma estação radiofônica fabricada pela companhia inglesa Marconi, de *Ondas Curtas*, já adaptadas à execução de serviços de *broadcast*. (NOGUEIRA, 1999, p.39)

²² Nasceu em Serro, no dia 16 de agosto de 1877 e faleceu no dia 12 de outubro de 1939. Ephigênio Salles foi professor e político brasileiro exercendo a função de deputado federal e senador. Governou o Estado do Amazonas no período de 1926 a 1929.

²³ Sem fio pela qual são transmitidas mensagens em código Morse, por meio de ondas eletromagnéticas.

A Voz de Manaós, intitulada na época, tinha seus problemas de amadorismo e das transmissões prejudicadas em função das irregularidades da energia elétrica, com muitos ruídos e problemas técnicos que somente começaram a ser solucionados no ano de 1928 com a compra de equipamentos mais tecnológicos e mais eficiência na distribuição elétrica. Enquanto isso, Manoel Bastos Lira era um técnico sem formação específica e construía artesanalmente rádios galena²⁴ ou valvulados presenteando amigos e conhecidos.

Neste período, (1927-1928) a programação musical da Voz de Manaós era feita por “artistas locais, na maioria seresteiros, para fazer apresentações ao vivo de números de canto e poesia” (idem, p.40). As apresentações musicais eram inseridas em um espaço onde não tinham informações comerciais, pontualmente às 17h50, nos horários em que a energia elétrica era ligada causando os ruídos elétricos.

A Voz de Manaós estava literalmente ligada à produção econômica do Estado e às safras da borracha, o final do mandato de Ephigênio Salles e o declínio econômico prejudicaram também a radiodifusão amazonense, levando a uma paralisação de oito anos.

Passados cerca de oito anos, em meados de 1938, Lizardo Rodrigues foi um personagem da história do rádio no Amazonas. Influenciado pelas experiências de Manoel Bastos Lira, Lizardo Rodrigues que era técnico em eletrônica, construiu um transmissor de 500 watts, isso o motivou a se aventurar na radiodifusão sonora, dando início à Voz da Baricéa com o prefixo PQM-3 aos moldes da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

Desta vez, o rádio fez uma reformulação na sua atuação: não mais uma programação comercial voltada para a economia do Estado, mas uma programação que agradasse aos ouvintes, inseriu Donizetti Gondim como diretor artístico e a programação da rádio com muita música clássica de Chopin, Beethoven, Mozart, Liszt, Debussy e Schumann. Desta vez, as críticas não eram relacionadas à transmissão, mas à programação da emissora, sugerindo que a música popular tivesse espaço.

Um desses radiófilos privilegiados chegou a escrever uma carta não muito amistosa ao proprietário da PQM-3, alertando sobre o tédio que caracterizava a programação da emissora, propondo, inclusive, que a Voz da Baricéa seguisse o exemplo de outras emissoras brasileiras, abrindo espaço à música

²⁴ São receptores antigos que utilizavam um cristal chamado Galena que tinha a função de um semicondutor que detectava e transformava os sinais de rádio AM através da energia das próprias estações de rádio.

popular, ao samba e aos programas de entretenimento. (NOGUEIRA, 1999, p.55)

A Voz da Baricéa sofria críticas no campo da programação artística e não mais no campo técnico como na época da Voz de Manaós, tendo em vista que outras emissoras, como exemplo a PRE-8 Sociedade Rádio Nacional, prezavam pelos seus artistas e pelas melhores orquestras ao vivo.

A reformulação da programação da Voz da Baricéa foi influenciada por Wuppschlander Lima que auxiliou Lizardo Rodrigues a reestruturar a emissora. A primeira alteração foi no prefixo de PQM-3 para PRF-6; a segunda reestruturação foi a busca de talentos locais para compor o corpo de profissionais da emissora, o elenco.

Nesta tarefa, coube ao maestro João Donizetti fazer a seleção dos melhores artistas para a emissora como os citados por Nogueira (1999): as jovens Aduripedes Alcântara, Guiomar Cunha, Denize Cavalcanti, Maria José Paixão e Lucy Müller.

Da seleção feita pelo maestro, classificaram-se, de acordo com a reportagem, a *graciosa e lourinha* Aduripes Alcântara, dona de uma *voz velada, dúctil, maleável*, e Guiomar Cunha, a *intérprete das valsas apaixonadas*. Pouco tempo depois, duas novas intérpretes, desta vez de sambas e marchinhas, ganhariam destaque na programação da emissora; Denize Cavalcanti, descrita como alguém que *canta porque nasceu para agradar a nossa vida*, encantava seus inúmeros fãs interpretando marchinhas de sucesso, enquanto a *moreninha* Cecília Andrade, a *garota que nasceu com o samba na alma*, acabou por tornar-se a *rádio-cantora* mais aplaudida da época. O grupo feminino ganhou uma quinta integrante, Medina Campos, acompanhada de seu violão, *instrumento manejado com a alma*. (NOGUEIRA, 1999, p. 60)

Aduripes Alcântara, Guiomar Cunha, Denize Cavalcanti, Cecília Andrade e Medina Campos marcaram presença feminina na programação da PRF-6 às portas da década de 1940, com muitos preconceitos das classes mais conservadoras indignadas pela dominação das mulheres num mercado masculino, vendo surgirem médicas, detetives, advogadas e artistas de rádio.

Apesar das críticas, a programação da Voz da Baricéa continuou com as integrantes no elenco e inseriu mais talentos como o pianista Helvécio de Magalhães tocando os ‘foxes-blu’, para compor o elenco tanto na programação da emissora quanto nas festas e bailes.

Wuppschlander Lima criou, em 1939, a revista Baricéa, atrelada à programação da Voz da Baricéa. Nela havia uma seção chamada *Congo: O filtro de valores radiofônicos* em que criticava tanto os avanços da emissora quanto os músicos, cantores e seus locutores e elogiava-os “tratando como astros e estrelas que, por

modéstia ainda se encontravam ocultos, escondendo o brilho artístico trazido em berço” (idem, p.63).

Entre astros e estrelas, programação e locutores, o Brasil encontrava-se em transformações políticas no início da década de 1940, a Era Vargas, uma ditadura branda que o rádio servia para divulgar os trabalhos cívicos educacionais e políticos. A Voz da Baricéa virou interesse político pelo interventor Álvaro Maia, que tinha certa influência na cúpula revolucionária do Governo Vargas. Isto influenciou que a PRF-6 fosse regularizada pelo interventor para posteriormente incorporar a rádio à interventoria do Estado para uso político aos moldes de estilo Vargas, tendo uma situação preferencial junto ao Governo Federal. A posse da Voz da Baricéa para o Governo se deu a partir de 1942, mas não durou muito tempo em 1943, a PRF-6 deixa de ser órgão estatal e passa a ser administrada pela iniciativa privada.

Neste ano, inicia a Fase de Floração. Para Nogueira (1999) é uma fase em que o rádio se desenvolveu com novos padrões, com novos progressos tanto em referência a inovação tecnológica quanto em relação a programação e direção.

1.3.2 Fase de Floração: Da Rádio Baricéa à Rádio Baré e sua incorporação aos Diários Associados de Assis Chateaubriand – busca de talentos e inovação tecnológica.

A década de 1940 marca uma nova fase do rádio brasileiro, fomentando a participação de artistas, famosos, a inserção de músicas populares, fazendo do rádio a moda do momento. O cenário da PRF-6 a Voz da Baricéa passa a ser chamada de Rádio Baricéa, tendo Gebes Medeiros revitalizando a radiofonia após a intervenção política.

O elenco permanecia o mesmo: Adalripes Alcântara, Denize Cavalcanti, Guiomar Cunha, Cecília Andrade, Medina Campos, Helvécio de Magalhães, Aluízio de Sá Peixoto e Wuppschlander Lima. Gebes Medeiros iniciou uma nova busca de talentos, desta vez deu preferência a convocar cantores de serestas para preencher a programação com artistas masculinos e a inserir os programas de auditório.

Um dos programas de auditório era *A Hora da Onça* que estreou no dia 17 de janeiro de 1943, agitou a cidade e foi preciso a cavalaria do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda “controlar a multidão de espectadores que disputava acirradamente cada ingresso do primeiro concurso do rádio amazonense” (NOGUEIRA, 1999, p.110). Neste programa foram revelados os artistas Flaviano Limongi, Belmiro Vianez e André Limongi. Neste mesmo ano, a Rádio Baricéa foi incorporada à Rede

Associada de Assis Chateaubriand²⁵, batizada por Gebes Medeiros de Rádio Baré que atuou como diretor nessa nova fase e sendo conduzida por funcionários da Associada, um dos principais nomes foi Rômulo Gomes. Esta nova administração da Rádio Baré vai seguir o modelo de radiodifusão das rádios do eixo Rio-São Paulo fortalecendo a Rádio Baré no Estado.

Em 24 de novembro de 1948, uma nova rádio surge em Manaus, a Rádio Difusora, a ZYS-8, de Josué Cláudio de Souza, tendo como patrocinador J.G. Araújo.

A partir daí a Rádio Difusora passou a concorrer diretamente com a Rádio Baré, criando programas similares para cada atração existente na emissora rival. Extremamente competitivo, Josué Cláudio de Souza criou a *Crônica do Dia* para enfrentar a *Crônica da Cidade*, o show de calouros *Tem Gato na Tuba* – no qual o candidato era advertido por um miado reprovador –, produzido nos termos de *A Hora da Onça*, além de três quadros musicais que seguiam a linha do *Programa de Amigos*, da *Hora da Saudade* e da *Noite dos Tangos*. (NOGUEIRA, 1999, p.139)

Esta relação de concorrência entre Rádio Baré e Rádio Difusora, principalmente na programação musical, ficou conhecida entre os ouvintes como *Mariquinha e Maricota*²⁶. Esta relação de muitas concorrências por ouvintes e anunciantes perdurou até meados de 1954 quando a Rádio Rio Mar foi inaugurada no dia 15 de novembro de 1954 e as transmissões regularizadas em 1955. A Rádio Rio Mar trouxe um novo formato de jornalismo radiofônico e com padrões mais inovadores, isso possibilitou a consolidação da radiodifusão no Amazonas.

Muitos fatos ainda sucederam a partir deste ano, novas rádios também surgiram, Nogueira (1999) dá o nome de Fase de Frutificação (1966-1990) simbolizando novas produções, novas origens, novos recomeços.

²⁵ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, mais conhecido como Assis Chateaubriand ou Chatô, nasceu em Umbuzeiro, no dia 4 de outubro de 1892 e faleceu em São Paulo, no dia 4 de abril de 1968). Em sua trajetória profissional, foi jornalista, empresário, mecenas e político, exerceu também a advocacia, foi professor de Direito, escritor e membro da Academia Brasileira de Letras. Chateaubriand foi grande empresário das comunicações no Brasil entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1960, dono dos Diários Associados, o maior conglomerado de mídia da América Latina, que em seu auge contou com mais de cem jornais, emissoras de rádio e TV, revistas e agência telegráfica, sendo um dos homens públicos mais influentes do Brasil nas décadas de 1940 e 1960.

²⁶ Nogueira (1999, p.141) relata que *Mariquinha e Maricota* foi uma “adaptação regionalizada de um programa humorístico radiofônico lançado na década de 40 pela Rádio Tupi carioca, quando o gênero dava o tom da contestação política das emissoras frente ao Estado Novo”, a PRF-6 de Rômulo Gomes e a ZYS-8 de Josué Cláudio de Souza contemplavam esta disputa acirrada por ouvintes e anunciantes do comércio local.

1.3.3 Fase de Frutificação: indústria cultural e divertimento.

Afonso (2012) aborda sobre esta fase da frutificação, nesta fase, o rádio está diretamente ligado ao mercado cultural, como a sua programação e a escolha de seu elenco. Afonso enfatiza que o Festival de Dublagem movimentou o cenário musical de Manaus em 1965 e 1966, mobilizando a comercialização de produtos da indústria cultural, sejam elas ligadas ao cinema, ao rádio ou à venda de LPs. A Dublagem possibilitou que muitos jovens tivessem um status de artista e fama, pois representar e imitar os grandes ídolos do rádio e do cinema era ser a estrela ou pop star personificado.

É importante enfatizar que haviam variados estilos de artistas nesse período: os que faziam parte do elenco das rádios, os que tinham uma carreira mais sólida a nível nacional como Arnaldo Rebello²⁷ e Roberto Carreira, os que faziam dublagens por diversão nos clubes da cidade, e os que faziam dublagem profissional nos clubes e nas rádios.

1.4 Panorama histórico e artístico do rádio amazonense

Em Manaus, o espaço musical radiofônico é abordado por Nogueira (1999) e Afonso²⁸ (2012). Nogueira (1999) apresenta uma contextualização histórica e política da história do rádio no Amazonas, entre esta contextualização cita alguns nomes e programas que fizeram parte da fase de germinação e da fase de floração, período em que o rádio obteve mais tecnologia, começou a receber os sinais de outros países e era ouvido também em outros espaços, iniciou o mesmo formato das rádios do sudeste do país com o elenco e os programas de auditório ao vivo.

Afonso (2012) aborda a fase de frutificação, a partir da década de 1960, quando o rádio está inserido na indústria cultural, na propaganda e publicidade do mercado cultural, enfatizando o rádio como principal meio de fomentar esta indústria em Manaus, enfatizando o estudo da dublagem como mecanismo de comercialização da música aos ouvintes e como forma de se tornar um artista pela dublagem.

Mesmo Nogueira (1999) e Afonso (2012) citando fatos históricos e evidenciando alguns nomes da música do rádio amazonense, com muitas contribuições para o estudo da música no rádio em Manaus, é necessário ampliar os estudos sobre as

²⁷ Kienen, Gustavo. *As paisagens amazônicas na Obra de Arnaldo Rebello*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, orientado pela Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros, defendida em 2014.

²⁸ Dissertação de Mestrado intitulada *As Inter-relações socioculturais na vida musical em Manaus na década de 1960*, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, em 2012, orientado pela Profa. Dra. Rosemara Staub.

representações musicais do período de 1943 a 1964. A seguir, no quadro 1, apresentamos de forma resumida a contextualização histórica e artística do rádio em Manaus, a partir das fases de Nogueira (1999) e dos estudos de Afonso (2012).

Este quadro nos leva a evidenciar que, em relação à música no rádio em Manaus, o período de 1940 a 1960 temos ainda poucas informações sobre o cotidiano musical radiofônico.

Quadro 1: Contexto histórico e artístico do rádio amazonense a partir das fases de Nogueira (1999) e estudos de Afonso (2012)

Fase de germinação (1927-1942) – Nogueira (1999)	Rádio	Contexto histórico	Contexto artístico
	Voz de Manaós 1927	Primeiros anos de 1927, o Governador Ephigênio Sales deu o pontapé na era da radiofonia amazonense. O rádio estava ligado à produção econômica do Estado. Manuel Bastos Lira construía artesanalmente rádios de galena e presenteava amigos.	(1927-1928) Artistas locais, na maioria seresteiros, faziam apresentações ao vivo de números de canto e poesia.
<i>Oito anos sem rádio no Amazonas</i>			
Voz da Baricéa 1938	No ano de 1938, o rádio amazonense volta a ser ouvido, com as motivações de Lizardo Rodrigues que foi influenciado pelas experiências de Manoel Bastos Lira. O rádio não mais tinha uma programação comercial voltada para a economia do estado, mas uma programação que agradasse aos ouvintes, aos moldes da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. A voz da Baricéa ganha o prefixo PQM-3.	Diretor artístico era o maestro Donizetti Gondim e a programação era somente música clássica de Chopin, Beethoven, Liszt, Mozart, Debussy, Schumann, o que provocou críticas dos ouvintes sugerindo que a música popular tivesse espaço.	
	No ano de 1939, a PQM-3 muda o prefixo para PRF-6. Entra em cena Wuppschlander Lima para auxiliar Lizardo na reestruturação da rádio, principalmente na programação musical.	Busca de novos talentos locais para compor o corpo de profissionais da emissora, o elenco. O maestro João Donizetti foi o responsável de fazer a seleção. Os selecionados foram: Adalripedes Alcântara, Guiomar Cunha, Denize Cavalcanti, Cecília Andrade, Medina Campos e o pianista Helvécio de Magalhães.	
	No ano de 1942, a Voz da Baricéa PRF-6 virou interesse político pelo interventor Álvaro Maia que tinha influência na cúpula do Governo Vargas. A PRF-6 foi regularizada e incorporada à Interventoria do Estado.		

Fase da floração (1943-1965) – Nogueira (1999)	Rádio Baricéa 1943	Em 1943, a Voz da Bariceá PRF-6 deixa de ser órgão estatal e passa a ser administrada pela iniciativa privada. Muda o nome para Rádio Baricéa, tendo Gebes Medeiros revitalizando a radiofonia após a intervenção política.	O elenco continuou o mesmo. O programa <i>Hora da Onça</i> foi um show de talentos onde foram selecionados Flaviano Limongi, Belmiro Vianez e André Limongi
	Rádio Baré 1943	No ano de 1943, a Rádio Baricéa foi incorporada à rede Associada de Assis Chateaubriand, mudando o nome para Rádio Baré e seguindo o modelo das rádios do Sudeste.	Novos programas: <i>Crônica da cidade, Programa de amigos, Hora da saudade e Noite dos Tangos.</i>
		Em 1945, na Feira de Amostra dos Estados do Norte que aconteceu no Amazonas, além de artistas nacionais como Dilermando Reis, Murilo Caldas e Carlos Galhardo, foram selecionados três artistas locais para se apresentar: Guiomar Cunha, Adamor Lima e Joqueide Barbosa	
	Rádio Difusora 1948	Surge a nova rádio com prefixo ZYS-8 de Josué Cláudio de Souza, inaugurada em 24 de novembro de 1948.	Disputando a audiência com a Rádio Baré, a Difusora inseria na programação programas com a mesma proposta da Rádio Baré, como por exemplo, <i>Crônica do Dia</i> , para concorrer com a <i>Crônica da cidade</i> da Baré; <i>Tem gato na tuba</i> para disputar audiência com a <i>Hora da Onça</i> da Baré.
	Rádio Rio Mar 1955	Foi inaugurada no dia 15 de novembro de 1954 e as transmissões regularizadas em 1955. A Rádio Rio Mar trouxe um novo formato de jornalismo radiofônico e com padrões mais inovadores, isso possibilitou a consolidação da radiodifusão no Amazonas.	
	Rádio Difusora e Rádio Baré (início da década de 1960)	Em função de muitos artistas nacionais, que faziam parte das principais rádios do país, migrarem no início da década de 1960 para a televisão, as duas Rádios sofreram com a perda de audiência, empobrecendo a programação radiofônica. Em Manaus, os programas Festa da Mocidade, da Rádio Difusora, e Maloca dos Barés, da Rádio Baré, diminuiu a audiência das duas emissoras, fazendo com que retornasse com uma programação na época da Voz de Manaós para diversificar a programação e reacender a audiência. Nestas circunstâncias as duas emissoras trouxeram para seus elencos os seresteiros locais em número de canto e poesia, as interpretações de sambas, boleros e samba-canções como Almir Silva, Iram Aminha, o violonista Domingos Lima e seu conjunto vocal Cancioneiros da Lua. Os programas a Hora da Onça, da Baré, e A melhor Voz dos Bairros, da Difusora, foi um meio de conseguir	

		novos talentos da cidade, revelando Estevam Santos e Salim Gonçalves. Alguns programas se destacaram como <i>Chegou a Hora do Rock</i> , apresentado por Joaquim Marinho (1961) e <i>Programa em Bossa Nova</i> , da Rádio Baré; da Rádio Rio Mar, o programa Night and Day, apresentado por Little Box, cronista da cidade.
Fase de frutificação (1966-1990). – Afonso (2012)	<p>A partir de 1964</p> <p>Rádio Baré</p> <p>Rádio Difusora</p> <p>Rádio Rio Mar</p> <p>Rádio Tropical (hoje Rádio Cidade)</p>	<p>Na década de 1960, a música festiva ou de entretenimento estava sempre presente, o comércio e a indústria cultural foram vetores desse controle da música. Neste cenário da indústria cultural bastante presente, as rádios foram mecanismos de propaganda, publicidade e de promoção à comercialização do mercado cultural.</p> <p>A partir de 1966, as rádios promoviam muitos eventos, entre eles, foi a festa <i>Os melhores do Rádio</i>, para escolha do melhor locutor, animador, comentarista, narrador, rádio repórter, rádio atriz, discotecário, cronista e novela, além de melhor cantor e conjunto rítmico da cidade de Manaus.</p> <p>Cantores como Little Box <i>a bossa que canta</i>, Nicolau Murno, Trio Itapuan, o conjunto Rio Mar, Luiz do Vale, Salim Gonçalves, Wilson Campos, Pedro Correa, Shirley Maria, Carlos Alberto Maciel, Davi Rocha, Clodoaldo Guerra (animador), Helio Azaro, Celso Miranda, Arminda Oliveira, Julio Otavio, Maria das Dores, Maria Aparecida, Katia Maria, Sebastiana Moreira, Clovis Carvalho, Paulo Lino, Marlene Santana, a rainha da dublagem Eline Santana, também em números de dublagem Almir Silva, Salim Gonçalves, Conrado Silva e Wilson Campos, foram artistas de rádio e participavam de programas de auditório cantando os sucessos de grandes artistas nacionais.</p> <p>Alguns desses cantores fazem parte da geração do rádio das décadas de 1940 e 1950, como Wilson Campos, Arminda Oliveira, Julio Otavio, Maria das Dores, Sebastiana Moreira, Clovis Carvalho, Marlene Santana. Uma geração que teve uma formação musical pelo rádio e que possibilitou se profissionalizar como artista.</p>

Fonte: Lucyanne de Melo Afonso (2019)

As rádios tiveram influências e imitações da programação das rádios do Sudeste, logo, os artistas se projetaram e se identificaram com este contexto, afinal, um privilégio de ser “artista do rádio”. As influências, as projeções e identificações levaram à construção do espaço musical radiofônico em Manaus, em que este espaço foi tecido e praticado por cantores, conjuntos, maestros, locutores e produtores, levando em consideração que a maior parte da programação radiofônica era musical, justamente para agradar aos ouvintes.

O rádio movimentou a cidade, realizou concursos, criou os programas de auditório das emissoras de rádio, as homenagens às autoridades políticas, enfim, as emissoras em Manaus fizeram o intercâmbio entre o público, os artistas e a indústria cultural.

Parafraseando Certeau (2008), esse espaço musical radiofônico construído pelos passos de seus contratados é que faz do rádio um lugar de trajetórias, de experiências, transformação, e um espaço de revelação do mundo e do outro. O rádio brasileiro exerceu influência em muitos setores da sociedade, principalmente na política e na música popular.

As representações musicais na fase de floração (Nogueira, 1999) ainda têm muito a ser desvendadas. Portanto, esta pesquisa vem consolidar um cenário musical ainda não discutido. Dar voz aos artistas esquecidos com o tempo - precursores de um cotidiano musical radiofônico - contribuirá para a compreensão acerca da formação musical artística em Manaus.

A tese apresenta a fase de Floração (1943-1965) de Nogueira (1999) com uma descrição e análise mais aprofundada sobre o que era ser artista/músico/cantor neste período e como as rádios possibilitaram uma formação musical pelo seu cotidiano, em que o artista pudesse se empoderar do status, contribuindo para solidar mais a profissão.

Historicamente, o período é conhecido como uma época em que a cidade tenta se reerguer economicamente, está no centro de questões políticas e econômicas do Brasil e do mundo, quando a Amazônia se torna uma protagonista camuflada da Segunda Guerra Mundial, e em seu processo geográfico e sociocultural durante este período, a cidade se reconstrói, a arte musical e a cultura permanecem em constante movimento pelas ondas sonoras do rádio.

2 - CONTEXTUALIZANDO A AMAZÔNIA (1943-1964): ENTRE A NATUREZA, O IMAGINÁRIO E AS POLÍTICAS MUNDIAIS

A Amazônia tem aparecido como o território por excelência desse universo de “contrastes e confrontos”. Mesmo a distância, a Amazônia sempre esteve presente no interior dos principais conflitos, movimentos e processos conformadores do projeto de Estado-nação, como o movimento pela independência, o Abolicionismo, a integração de nossas fronteiras ao mercado mundial, a modernidade, a integração nacional, o movimento modernista (PINTO, 2008, p.32)



O que estamos querendo sugerir é que a ideia que temos de exótico, como tantas vezes acontece, não é nossa. A rigor nós é que somos exóticos, ao preenchermos ou nos aproximarmos dos atributos principais da noção: somos um lugar distante da Europa, somos um país Tropical, quente, possuímos etnias que não pertencem ao Ocidente e temos mesmo contribuído, deliberadamente ou não, para a construção de múltiplos exotismos: de nossa natureza, de nossa geografia, nossa comida, música, arte, política. Mesmo que não seja nossa, a ideia de exótico termina por ser assumida em nosso processo de construção de identidade e isso fica claro quando vamos rever as diferentes interpretações do Brasil, isto é, as diferentes interpretações do Brasil como formação. (PINTO, 2008, p.84)²⁹

²⁹ Figura 5: Tirinhas da Revista do Rádio; Fonte: Revista do Rádio, ano II, nº 12, fevereiro de 1949.

2.1 Manaus, Amazônia, as políticas econômicas e o rádio

O período de 1943 a 1964 temporalmente é um marco grande dentro de uma perspectiva histórica, social e cultural da pesquisa, mas é preciso compreender o espaço-tempo da Amazônia para entender suas nuances culturais e sociais, mas segue o mesmo tempo global e nacional. Este período tem muita representação do mundo na Amazônia e a representação da Amazônia para o mundo em questões políticas, econômicas e culturais.

Os paradigmas sempre proporcionaram as mudanças de pensamento e conhecimento em cada período da sociedade, eles que organizam os valores e as ideias, o cotidiano e o modo de vida. As mudanças paradigmáticas da sociedade são mudanças do modo de ver a vida e o mundo.

A Amazônia está inserida nestas reformas de pensamento que estavam acontecendo no decorrer dos tempos, principalmente a partir de sua ‘invasão’ ou ‘civilização e colonização’³⁰.

Se hoje a Amazônia tem várias representações como Paraíso Perdido, o Mundo Perdido, Inferno Verde, Paris dos Trópicos, Vazio Demográfico, conhecida por seus mitos e lendas, é porque em cada contexto de seu processo histórico e sociocultural foi pensada e construída pelos paradigmas instaurados na humanidade.

As sociedades domesticam os indivíduos por meio de mitos e ideias, que, por sua vez, domesticam as sociedades e os indivíduos, mas os indivíduos poderiam reciprocamente, domesticar as ideias, ao mesmo tempo que poderiam controlar a sociedade que os controla. (MORIN, 2000, p.29)

As representações sobre ela foram e ainda permanecem vivas no imaginário das pessoas³¹. Os processos históricos e socioculturais definiram a imagem geográfica e

³⁰ Pelo ponto de vista dos europeus foi uma colonização e civilização do espaço amazônico, tendo em vista sua vivência no Velho Mundo e do que pensavam na época diferentemente do que encontraram. Do ponto de vista indígena foi uma invasão, pois o espaço pertence aos que habitam e nele orientam seu cotidiano, crenças e modos de vida. Isto não foi respeitado pelos europeus e viajantes.

³¹ A Amazônia passou por vários processos históricos e todos eles ligados à urbanização das cidades referente a projetos econômico e sociocultural. A colonização e a ocupação na Amazônia e nas regiões do Amazonas não foram tão amigáveis. A busca pelo Novo Mundo que tanto o Velho Mundo almejava para curar suas doenças físicas e de espírito, que se instaurava em meados dos séculos XIV e XVI, período pós Idade Média, não significou a busca por um Paraíso Perdido, pois foi totalmente o contrário, como citou MORIN (2000): “a era planetária abre-se e desenvolve na e pela violência, pela destruição, pela escravidão e pela exploração feroz das Américas e da África (p.66). Toda esta história sangrenta e também de expulsão dos indígenas de suas terras estão marcadas simbolicamente na edificação de muitas cidades nas margens dos rios da Amazônia, cidades e espaços estratégicos do controle do colonizador. Isto foi fundamental para a urbanização de cidades ligadas a dominação e poder do comércio em função das atividades extrativistas na região, possibilitaram períodos de crescimento econômico ou os surtos econômicos como a borracha, a juta e, posteriormente, a Zona Franca de Manaus.

o imaginário sobre a região: o olhar do europeu que foi um olhar civilizatório e colonizador, o olhar do indígena o dono da terra que foi invadida e destruída e os povos dizimados, o olhar dos viajantes mostrando o “Paraíso Perdido” ou o “Inferno Verde”, o olhar dos seringueiros em busca de uma vida melhor nessa Amazônia³² colonizada, invadida, civilizada, fabricada, construída: em uma época Liverpool, em outra, a Paris.

Muitos sujeitos foram ocupando e ressignificando o espaço amazônico, criando mitos, lendas e representações. Portanto, há uma troca de informações, valores, ideias, culturas entre o indivíduo e o espaço que ocupa, um ressignifica ou reapropria o outro, como relata Morin (2003) em que a sociedade é produzida nas interações e pelas interações, emergindo da humanidade a sua cultura e a sua linguagem.

A sociedade amazônica foi produzida desta forma: na interação e pela interação entre indivíduo, espaço e cultura. O espaço social vai se modificando e as relações sociais também não são mais as mesmas, principalmente porque inicia uma modificação aos poucos da cultura com a mudança de hábitos, valores e costumes que foram transformados com o estabelecimento de novos padrões, influenciando todos os campos da vida que o ‘progresso’ trouxe, haja vista que esta palavra progresso esteve sempre presente no decorrer de seu processo, chega a ser contraditório, parece que sempre a Amazônia será encarada como algo desconhecido, decadente, empobrecido, degradado, subdesenvolvido cultural e economicamente, atrasado, estas são as palavras mais enfatizadas para a Amazônia no século XX.

Devemos considerar que dentro desta grandiosa Amazônia temos várias Amazônias que se inter-relacionam entre o local e o global, o regional e o nacional, apresentando diferentes processos, mas inseridos globalmente. Manaus é um dos espaços amazônicos que produziu seu próprio processo pelos sujeitos, objetos, espaço e natureza.

Manaus, uma cidade inserida no meio da floresta amazônica, não representa uma cidade atrasada, sem tecnologias, distante e que sempre está à espera do progresso - devemos levar em consideração que a cultura se estabelece pelas suas práticas individuais e coletivas dentro de um espaço inserido e isso que caracteriza um espaço culturalmente - podemos dizer que foi uma cidade amazônica abandonada pela

³² O livro *A invenção da Amazônia* de Neide Gondim (2007) retrata este imaginário produzido pelo homem no decorrer da história: “O mundo perdido é a região mágica dos tempos do início cuja vida animal pré-histórica, intermediada pela figuração da vida gregária dos homens-macacos, elide-se à sociedade estruturada dos índios não degradados do planalto. Essa memória atemporal representa, por outro lado, o imaginário do europeu e as especulações que nortearam suas reflexões depois que descobriram a existência de um mundo novíssimo”. (p.233)

administração política que usufruiu da borracha e deixou as cidades amazônicas precárias e desprovidas de assistências sociais e econômicas, mas isolada e distante do mundo é contraditório, tendo em vista que o mundo a vislumbra e está inserida no próprio contexto histórico mundial.

O que estamos querendo sugerir é que a ideia que temos de exótico, como tantas vezes acontece, não é nossa. Aliás nós é que somos exóticos, ao preenchermos ou nos aproximarmos dos atributos principais da noção: somos um lugar distante da Europa, somos um País tropical, quente, [...] e temos contribuído deliberadamente ou não, para a construção de múltiplos exotismos: de nossa natureza, nossa geografia, nossa comida, música, arte e política. (PINTO, 2008, p.84)

Esses exotismos fazem parte da construção de nossa identidade³³, mas como Pinto (2008) aborda não é nossa essa ideia, ela foi desenvolvida ao longo do processo histórico da Amazônia. Hoje ainda escutamos muitos brasileiros questionarem se aqui só tem índio ou se nas ruas as onças aparecem, ou é uma terra muito distante e difícil para visitar, o exótico ainda permanece no imaginário coletivo.

Essa talvez seja a principal característica da temporalidade e espacialidade amazônicas, a espera. O espaço-tempo na Amazônia na perspectiva da sociedade nacional e da elite local é sempre inacabado, é o nunca chegar ao ponto transitório. Aqui se está sempre à espera das migalhas que se possam vir dos de fora. (OLIVEIRA, 2003, p. 53)

A Amazônia está integrada literalmente ao contexto mundial, logo, Manaus estava inserida globalmente nas questões de ordem política, econômica e sociocultural, desde que esse *mundo perdido* foi encontrado para salvar as almas dos fiéis do velho mundo, no século XX, suas riquezas serviram para prover a II Guerra Mundial (1939-1945), ela novamente foi o foco de imaginação, de interesses políticos e do desenvolvimento econômico do país. Como podemos considerar a Amazônia isolada e distante se ela está no núcleo de interesses políticos internacionais?

A perda dos seringais da Malásia, que supriam de borracha os aliados, constituiu uma derrota sem precedentes. A única fonte alternativa de abastecimento estava situada no mediterrâneo amazônico, cujos seringais nativos continuavam produzindo borracha. Mal saindo dessa depressão, viu-se a Amazônia, de uma hora para a outra, envolvida no conflito mundial, em função do retorno forçado do monopólio da borracha silvestre e, mormente, em virtude dos compromissos assumidos pelo Brasil, com a assinatura dos famosos **Acordos de Washington**. (BENCHIMOL, 1992, p. 70)

³³ Araújo Lima (1975) em seu livro *Amazônia, a terra e o homem com uma introdução à antropogeografia*, faz uma ressalva sobre esta questão do homem amazônico, sua inferioridade e sua estagnação intelectual e intitula o subcapítulo de *Erro de juízo*: “o caboclo amazônico é quase sempre julgado erroneamente, pela exterioridade, pelo hábito externo que comumente aparenta [...]. Por isso, é sumariamente condenado como inferior.

Na II Batalha da Borracha³⁴ (1943-1945), o migrante nordestino partia de sua terra convencido pelo Estado Novo³⁵ de que era para o desenvolvimento da região e do país. Seu trabalho e as condições miseráveis nos seringais da Amazônia abasteciam as relações internacionais e a política da Boa Vizinhança entre Brasil e Estados Unidos.

Figura 6: Urgência no transporte de trabalhadores para os seringais.



URGÊNCIA NO TRANSPORTE DE TRABALHADORES PARA OS SERINGAIS

Fortaleza, 15 (NA) – A direção do serviço especial de mobilização dos trabalhadores para a Amazônia, está empenhada em fazer com que os nordestinos, ora em São Luiz, à espera de transporte, sigam logo para os seringais do extremo-norte, onde sem a capacidade física de homens afetos à dura vida do sertão nordestino há de constituir fator decisivo para o ressurgimento da Amazônia.

Numerosos trabalhadores já atingiram Belém, tendo sido encaminhados logo para as regiões dos seringais, havendo numerosos cearenses em Porto Velho e no Madeira.

Fonte: Jornal do Commercio, 16 Mar, 1943, p.0 1.

A política nacionalista, os acordos internacionais, a paixão e o uso político do rádio no Governo Vargas possibilitou maior extensão do rádio pela floresta amazônica e pelo Nordeste. Em atendimento ao coordenador de mobilização dos trabalhadores o Ministro da Aviação, Mendonça Lima, autorizou³⁶ o funcionamento de duas estações de rádio telegráficas entre Manaus e Fortaleza, em vários pontos do percurso³⁷ dos

³⁴ “A partir de 1920, praticamente cessa a imigração nordestina que novamente será reativada durante a chamada Batalha da Borracha, no período da II Guerra Mundial, de 1942 a 1945, quando se calcula que cerca de 30.000 imigrantes do Nordeste foram encaminhados à Amazônia. No período, portanto, de um século, de 1850 a 1950, pode-se estimar que entraram na Amazônia cerca de 300.000 “cearenses”, representando assim o maior contingente humano recebido pela região, pois o Censo Nacional de 1950 ainda registrou a presença de 114.388 nordestinos vivendo na região amazônica, o que corresponde a 6% no conjunto da população da Amazônia Clássica” (Samuel Benchimol, 1966, p.148).

³⁵ Foi o regime político brasileiro instituído por Getúlio Vargas, ficou conhecido como a Era Vargas (1937-1945), tinha a marca pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e autoritarismo.

³⁶ Portaria 264, Ministério da Viação, sob o parecer da comissão técnica do rádio n.44 de 17 de março de 1943.

³⁷ PORTARIA N. 195, DE 2 DE MARÇO DE 1943

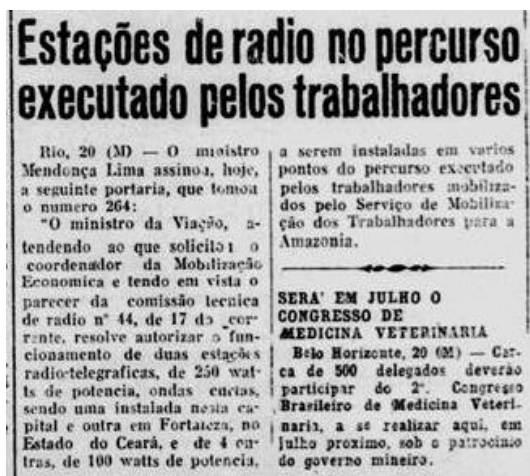
O ministro de Estado, atendendo ao que solicitou a Companhia Rádio Internacional do Brasil e de acordo com o parecer n. 23, de 10 de fevereiro do corrente ano, da Comissão Técnica de Rádio, resolve aprovar as plantas, especificações técnicas e orçamento, que com esta baixam, pelo diretor da Divisão de Orçamento - Departamento de Administração deste Ministério, das instalações da estação da requerente em Belém, Estado do Pará, bem como, em canteiro provisório, o local indicado. A referida estação será constituída de dois transmissores, sendo um de 1.500 watts e outro de 300 watts de potência, quatro antenas dirigidas tipo losango, dois receptores e equipamentos terminal e de sigilo. Rio de Janeiro, 2 de março de 1943. —João de Mendonça Lima.

PORTARIA N. 203, DE 3 DE MARÇO DE 1943

O ministro de Estado, atendendo ao que solicitou a - Companhia Rádio Internacional do Brasil, e de acordo com o parecer da Comissão Técnica de Rádio, n. 22, de 10 de fevereiro do corrente ano, resolve

nordestinos para os seringais. O rádio conectando todas as esferas do Brasil e do mundo.

Figura 7: Estações de rádio no percurso executado pelos trabalhadores.



Estações de rádio no percurso executado pelos trabalhadores. Rio, 20 (M) – O Ministro Mendonça Lima assinou hoje, a seguinte portaria, que tomou o número 264: - O Ministro da Viação, atendendo ao que solicitou o coordenador da Mobilização Econômica e tendo em vista o parecer da Comissão técnica de rádio nº44, de 17 do corrente, resolve autorizar o funcionamento de duas estações radio-telegráficas, de 250 watts de potência, ondas curtas, sendo uma instalada nesta capital e outra em Fortaleza, no Estado do Ceará, e de 4 outras, de 100 watts de potência, a serem instaladas em vários pontos do percurso executado pelos trabalhadores mobilizados pelo Serviço de Mobilização dos Trabalhadores para a Amazônia.

Fonte: Jornal do Commercio, 21 Mar, 1943, p.0 1.

Durante o percurso dos nordestinos para a Amazônia³⁸ estava presente anunciando a integração, a política nacional e a música como pano de fundo dessa caminhada de angústias, esperanças, lamentações e desbravamento do extremo norte.

Rádio, Amazônia, Vargas e a Guerra: apesar de serem distintos em suas práxis, principalmente na década de 1940, estavam conectados para fins isolados e, ao mesmo tempo, se inter-relacionavam.

aprovar as plantas, especificações técnicas e orçamento que com esta baixam, rubricados pelo diretor da Divisão de Orçamento do Departamento de Administração deste Ministério, das instalações da estação da requerente em Fortaleza, Estado do Ceará, bem como, em caráter provisório, o local indicado. A referida estação será constituída de um transmissor de 1.500 watts de potência, duas antenas dirigidas tipo losango, dois receptores, equipamentos terminal e de sigilo.

Rio de Janeiro, 3 de março de 1943. -João de Mendonça Lima. (N. 2.831 - 4-3-43)

PORTARIA N. 191 DE 2 DE MARÇO DE 1943

O ministro de Estado, atendendo ao que requereu a Companhia Rádio Internacional do Brasil, e de acordo com o parecer n. 21, de 9 do corrente, da Comissão Técnica de Rádio, resolve aprovar as plantas, especificações técnicas e orçamento que com esta baixam, rubricados pelo diretor da Divisão de Orçamento do Departamento de Administração deste Ministério, relativos à estação que a requerente pretende instalar em Recife, e em substituição aos documentos aprovados pela portaria número 399, de 4 de julho de 1941. Rio de Janeiro, 2 de março de 1943. -João de Mendonça Lima. (N. 2.833- 4-3-13)

³⁸ Ferraretto (2012) em seu artigo *Uma proposta metodológica para pesquisar a história do rádio no Brasil* elaborou um quadro com os nomes das cidades que iniciaram a radiodifusão em meados dos anos 1920 e 1930 apresentando o ano da fundação (geralmente o início das transmissões nem sempre tem data certa, por isso que apresentam o ano da fundação em função da documentação de registro), nesta lista encontram-se as cidades do Norte: Em Manaus, a Voz de Manaós (1927) e a Voz da Baricéa (1938); em Rio Branco, a Rádio Difusora Acreana (1944); em Macapá, a Rádio Difusora (1945); em Boa Vista, a Rádio Roraima (1955) e, em Porto Velho, a Rádio Caiari (1961).

FERRARETTO, Luiz Arthur. *Uma proposta de periodização para a história do rádio no Brasil*. Revista de Economia política de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación. Volume XIV, n. 2, May-Ago, 2012.

Figura 8: Mapa simbólico das estações de rádio.



Fonte: Jornal do Commercio, 21 de março de 1943, p.0 1.
Imagem: Fernando Matos (2019)

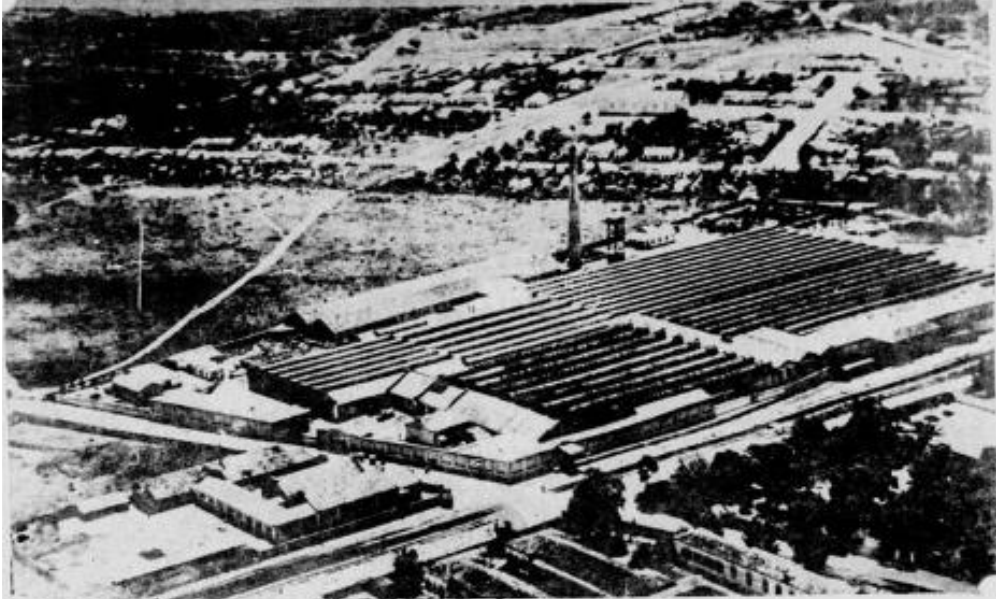
A borracha foi a principal matéria-prima da economia do Amazonas, mas um outro produto coadjuvante da Amazônia também foi utilizado na Segunda Guerra e como fonte de renda para o Estado: a Juta. O rádio foi mediador desta conexão entre caboclo, cidade e comércio de juta.

O caboclo no interior usava o rádio. Orientavam o cara quando ele tinha que colher a safra de juta, orientava daqui de Manaus para o interior, como estava o preço da juta qual era o preço da juta, o produto tal, avisava o regatão quando ia viajar, então ele avisava daqui a época que era para colher a borracha, aviso para seringal, então era demais! Muito aviso para seringueiro, o dia que era para colher o produto, para ter cuidado, tudo isso. Mediava a vida, era único meio de comunicação era o rádio, a importância do rádio, foi o responsável pelo desenvolvimento, naqueles tempos áureos da borracha, era o rádio que era o meio de comunicação, era o rádio que orientava. O rádio orientou esse caboclo, que cresceu que se desenvolveu e que fez o município dele crescer também, tudo isso pela função do rádio. (NEVES, José Jurandir Oliveira, 2017)

Em meados de 1943, a juta da Amazônia foi considerada a melhor do mundo, nesse contexto, já estava em pleno funcionamento a Companhia Fabril de Juta Taubaté³⁹, em Manaus.

³⁹ O Jornal do Commercio, em 07 de setembro de 1943, faz um diagnóstico detalhado sobre a Companhia Fabril de Juta de Taubaté instalada em Manaus: “A Companhia Fabril construiu na Avenida Apurinã, no bairro da Cachoeirinha, dois grandes armazéns, de 40X30 metros, com um sistema especial de iluminação para a classificação da juta ali depositada. Está em pleno funcionamento uma prensa hidráulica, com capacidade para comprimir 30 fardos por hora. Dispõem o prédio de duas caixas d’água, sendo uma subterrânea, ambas com capacidade de 25000 litros. A pouca distância dos dois armazéns está sendo ultimada a construção de um porto, no igarapé da cachoeirinha, dotado de um guindaste elétrico. A instalação desse porto se deve a boa vontade do sr. Álvaro Maia, permitirá que a juta venha diretamente do interior para os depósitos da Companhia, sem perda de tempo e evitando novas despesas de transporte

Figura 9: Fábrica em Manaus da Companhia Fabril de Juta Taubaté, Cachoeirinha, 1943.



Fonte: Jornal do Commercio, 07/09/1943.

A Companhia fornecia aos Estados Unidos “60 milhões de jardas de aniagem (Hessian⁴⁰) para embalagem de material bélico que os Estados Unidos”⁴¹ transportavam aos fronts de guerra. Foi considerada de suma importância, pois com a juta se acondicionava todos os materiais que serviram na guerra para o exército e os civis.

E nessa batalha de importância tão decisiva, a juta desempenhava papel saliente porque dela depende a confecção intensiva de sacos e fios, com os quais são acondicionados quase todos os produtos e mercadorias para alimentar os exércitos e as populações civis (MAIA, Jornal do Commercio, 07/09/1943).

Plantar juta colaborava para a vitória dos aliados. A vitória dos aliados na guerra não dependia somente dos triunfos nos campos de luta em terra, no mar e no ar, mas também nos êxitos da “Batalha da Produção”⁴².

entre os armazéns de Manaus Harbour e a cachoeirinha. Há um funcionário do Tesouro destacado mensalmente nesse porto para assistir a pesagem da juta e recolhimento dos impostos, os quais, são inteiramente pagos pela Companhia Fabril de Juta de Taubaté.”

⁴⁰ Juta em inglês.

⁴¹ A Juta e a Guerra, Jornal do Commercio, 07 de setembro de 1943.

⁴² Nome dado a este processo de produção e comércio da juta para o fornecimento dos exércitos e civis na Guerra.

Figura 10: Jardas de aniagem.



Fonte: Jornal do Commercio, 07/09/1943.

Mais de dois milhões de quilos de Juta estão depositados nos armazéns da Companhia Fabril de Juta Taubaté, no bairro da Cachoeirinha, em Manaus.

Figura 11: Embarque de fardos de “Hessian”.



Fonte: Jornal do Commercio, 07/09/1943.

Flagrante do embarque de fardos de “Hessian”, que a Companhia de Juta Taubaté fornece aos Estados Unidos para acondicionamento dos materiais de Guerra.

Amazônia, nordestinos, borracha e juta foram elementos determinantes para a engrenagem da Segunda Guerra Mundial, subsidiaram o cotidiano, foram ao mesmo

tempo personagens principais e coadjuvantes em suas ações, aplicabilidades e funcionalidades em território local e global.

Valorar estes elementos pela função que tiveram em um contexto mundial é colocar a Amazônia como foco da economia global, inserida num espaço geográfico central privilegiado, estrategicamente localizada em relação aos demais países e eventos mundiais.

Podemos considerar a Segunda Guerra Mundial como um *fluxo-evento mundial* (Santos, 2006), logo um país tem influências diretas nas suas decisões e nos processos dentro de suas fronteiras, ou seja, “os eventos não se dão isoladamente. Quando consideramos o acontecer conjunto de numerosos eventos, cuja ordem e duração não são as mesmas, verificamos que eles se superpõem” (p.154), criando novas espacialidades e temporalidades, novas extensões do mundo, “o lugar é o quadro de referência pragmática do mundo” (idem, p.322).

No entanto, Manaus é uma extensão do mundo, é à sua maneira o mundo, é sujeito participante do cotidiano mundial, ao mesmo tempo, global e local, para compreendermos o lugar não devemos tratar de forma localista, pois o mundo está em toda a parte. Milton Santos (2008) aponta que cada lugar é um ponto de encontro que atua em diferentes escalas e que revela níveis diferenciados, com interesses longínquos e próximos, mundiais e locais.

O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo, senão como metáfora. Todos os lugares são mundiais, mas não há espaço mundial. Quem se globaliza, mesmo, são as pessoas e os lugares. O que existe de temporalidades hegemônicas e temporalidades não-hegemônicas, ou hegemônicas. As primeiras são o vetor da ação dos agentes hegemônicos da economia, da política e da cultura, da sociedade enfim. Os outros agentes sociais, hegemônicos pelos primeiros, devem contentar-se com tempos mais lentos. (SANTOS, 2008, p.29)

Para compreendermos a Amazônia não devemos tratá-la de forma isolada, pois ela faz parte deste contexto mundial, não está dissociada, estagnada, ela exerce as mais diversas conexões políticas, econômicas, imaginárias, “esses lugares são espaços hegemônicos, onde se instalam as forças que regulam a ação em outros lugares” (idem, p.29). Ela é um lugar mundial em que seus agentes se globalizam e dela fazem as temporalidades: a Amazônia é lugar mundial, agentes globais e espaço hegemônico.

A II Batalha da Borracha (1943-1945) marca uma nova consciência brasileira sobre a Amazônia e o Nordeste, despertando a nacionalidade para os seus problemas, começa-se a pensar sobre projetos de desenvolvimento da Amazônia. É importante

salientar que foi um período de inércia econômica, mas culturalmente a cidade estava em constante fluxo e o rádio permitiu este fluxo e as conexões entre o local, o nacional e o global.

É que ela marca o início de uma nova consciência brasileira em relação à Amazônia; o reconhecimento dos erros de um passado de angústia, sofrimento e solidão; o início das tentativas de acerto em busca de soluções menos estocásticas e mais racionais. Mais do que isso: o despertar da nacionalidade para os seus problemas e a criação de uma sensibilidade política em relação à área. (BENCHIMOL, 1992, p. 67)

A década de 1940 foi praticamente uma imersão no ressurgimento da borracha e na política de valorização nacional da região, de ver a região como potencial para agricultura, avicultura, pecuária, tendo o nordestino como braço forte dessa revitalização: “com estes braços, nos meses que o fabrico da borracha está parado, derrubariam trechos da mata e cultivariam o milho, o arroz, a mandioca, a batata-doce, o feijão, a cana de açúcar. Cada seringal teria seu engenho banguê⁴³. ” (GOMES, Pimentel *Abastecimento*, *Jornal do Comercio*, 09 de maio de 1943).

Figura 12: Nordestino na fileira do Exército da Borracha



Das praias do Nordeste para as florestas da Amazônia

Homens do litoral buscam a grande planície – ouvindo emigrantes

Os trabalhadores de salinas podem ser reconhecidos nas fileiras do Exército da Borracha, pelos seus bons dentes (Foto da Agência Meridional, exclusivos para os DIÁRIOS ASSOCIADOS)

Fonte: *Jornal do Comercio*, 25/07/1943.

Os nordestinos tiveram importante contribuição na economia e na estruturação sociocultural da Amazônia, “os nordestinos, portadores da língua portuguesa, vão

⁴³ Tipo de engenho ou usina, onde há plantações e casa.

mudar a composição majoritariamente indígena da cidade. Manaus, embora sem ler e escrever, passa a falar português, enquanto sua elite orgulha-se de falar francês” (FREIRE, 1994, p.173); apesar de um certo exagero de Freire (1994), toda história sofrida de sua imigração para as florestas da Amazônia, foram desbravadores desta imensa floresta e essenciais para uma nova história cultural na Amazônia.

Derrubar a mata, construir pastos e lavouras significava progresso nesse período, assim como resolver o problema do transporte aéreo e terrestre minimizava a integração nacional. Para destacar mais o Amazonas na economia do país foi criada a Primeira Exposição-Feira da Amazônia, iniciada em 19 de abril de 1945 para divulgar as possibilidades de desenvolvimento da terra como a borracha, a juta e o trigo que foram os principais produtos de divulgação da economia.

A partir de 1946, com o presidente Eurico Gaspar Dutra⁴⁴ (1946-1951), inicia o plano de valorização⁴⁵ econômica da Amazônia que ficou instituído na Nova Constituição do Brasil⁴⁶, onde a União aplicaria anualmente o valor de 4% de sua renda tributária na Amazônia: o Amazonas ganhou mais dois deputados, 01 senador e 01 suplente na Assembleia, ficou a cargo do dr. Firmo Dutra, presidente do Banco do Crédito da Borracha⁴⁷, organizar um relatório sobre as problemáticas da região, mas o resultado deste relatório foi mais em benefício do desenvolvimento do Banco de Crédito da Borracha a outros apontamentos para a melhoria das cidades amazônicas, ficando as discussões sobre a valorização da Amazônia nos comitês da capital do Rio de Janeiro por um tempo longínquo.

A Amazônia necessita ser estudada com carinho, olhada com mais zelo, e os seus problemas locais solucionados na devida proporção, tomando-se como razão **o espaço e os seus próprios atributos**. (*Tópicos*, s/a, Jornal do Commercio, 28 de março de 1947, s/p). [grifo nosso]

Sabedores de toda essa miséria, os “**figurões**” que vão Rio saborear os prândios adrede encomendados, concedem entrevistas onde aparecem os clichês de sempre: “É pensamento do governo atacar o problema do

⁴⁴ Nasceu em Cuiabá, em 18 de maio de 1883, e faleceu no Rio de Janeiro, em 11 de junho de 1974, foi um militar brasileiro, décimo sexto Presidente do Brasil de 1946 a 1951 e o único presidente oriundo do atual estado do Mato Grosso.

⁴⁵ *A Nova Constituição do Brasil*, Jornal do Commercio, 4 de junho de 1946, p. 1.

⁴⁶ A Constituição de 1946 foi promulgada em 18 de setembro de 1946, reinserindo textos que foram expressos na Constituição de 1934, que haviam sido retiradas em 1937.

⁴⁷ “Dos organismos federais, o que mais tem participação da vida da região, principalmente no interior, tem sido o *Banco* chamado a princípio *da Borracha*, criado em 9 de julho de 1942, podendo ser considerado o primeiro instrumento desenvolvimentista a que vimos assistido. Passou a 30 de agosto de 1950 a Banco de Crédito da Amazônia, tornando, afinal, na legislação atual de Banco da Amazônia S.A. (*BASA*) ” Fonte: BATISTA, Djalma. *O Complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*. 2ª edição. Manaus: Editora Valer, Edua e Inpa, 2007.

transporte” “Estamos estudando as possibilidades de resolver o problema da habitação” “A questão do fornecimento d’água à população estará resolvido muito breve, com a aquisição de bombas” “Breve teremos estradas” E isso e mais aquilo. Passada a excitação, feita a digestão, pago pelos cofres do estado, os banquetes suntuosos e as bambochatas que é dos problemas? E o povo vai carregando a cruz, palmilhando uma estrada difícil, resolvendo como melhor pode o problema do almoço de amanhã, a educação dos filhos, do transporte, da água, da luz, da habitação. (*Tópicos*, s/a, *Jornal do Commercio*, 22 de abril de 1947, s/p) [grifo nosso]

O pós-guerra nas cidades amazônicas deixou mazelas e misérias, jogou nas beiradas dos igarapés muitos sonhadores que vieram em busca da melhoria de sua família e do país, a migração trouxe também problemas sociais. Manaus foi um exemplo de uma cidade amazônica que cresceu de forma desordenada, com uma população grande para o perímetro urbano da época que se aglomerou na capital: trabalho, escolas, habitação e transportes eram ineficientes para suprir as necessidades da população. As festas, a diversão e o entretenimento promovido pelas emissoras de rádio supriam estas carências sociais.

Enquanto isso, nos jornais do período os discursos do plano de valorização: 1947 - *A Amazônia na geografia da fome* (22.05), *Árvores ricas e terra pobre* (28.06); 1948 - *Amazônia desolada* (03.02), *Fracassou a comissão da Amazônia* (04.03), *Precisamos colonizar o norte a riqueza do Brasil* (14.03), *A Amazônia padece de auxílios* (21.05); 1949 - *Amazônia sacrificada pela sua representação* (05.05), *Visão estarrecedora da região amazônica, São Paulo e a Amazônia* (28.09), *Em defesa dos interesses da Amazônia* (20.11), *Conclúe-se 1949 e ainda a Amazônia está abandonada* (27.12).

Sem proteção à borracha, as tentativas para soerguimento da região, para o seu desenvolvimento econômico, são também problemáticas. Não é possível fazer funcionar ou produzir uma grande máquina, sem ajustar primeiramente o eixo. Além disso, a borracha é hoje um elemento essencial em todos os setores da vida. É matéria estratégica de importância vital tanto na paz quanto na guerra. O Brasil precisa, portanto, de ampará-la, tomando medidas que assegurem a produção indispensável da hevea, pelos preços e nas condições adequadas às nossas possibilidades e necessidades. (Raimundo Alcântara FILGUEIRA, *Problemas amazônico*, *Jornal do Commercio*, 23/01/1949)

1950 - *Métodos retrógrados e ineficazes da borracha* (14.02), *Dutra expõe sobre os problemas da Amazônia* (16.03), *Um caminho para a Amazônia desenvolver seus recursos* (23.12); 1954 - *Visitarão as perfurações petrolíferas do Madeira* (09.07), *O petróleo na Amazônia* (07.09); 1955 - *Ação conjunta para defender a Amazônia* (27.01), *Amazônia quebra monopólios* (26.02), *Indício de petróleo na região do Baixo-Amazonas* (13.07); 1956 - *Amazônia está empolgada com o sonho do petróleo* (14.03).

[...] com o povo brasileiro e, especialmente, o povo amazonense pela auspiciosa revelação da independência econômica do país, decorrente da comprovada existência de petróleo na Bacia Amazônica, indicando ao país a era promissora tão ardentemente sonhada de quantos nasceram nesse solo bendito do Brasil. (Jornal do Commercio, 17/03/1955)

No final dos anos 50 e início dos anos 60, a cidade de Manaus ficou conhecida como uma cidade precária, abandonada e de economia mal aproveitada que vinha desde a crise deixada pelo ciclo da borracha e que buscava alternativas do mesmo formato econômico da borracha com a exportação de matérias-primas para retornar ao foco do mercado mundial (AFONSO, 2010, p.45)

1957 – *Pereira da Silva enumera as vantagens com a criação da Zona Franca de Manaus (14.07), Medida do mais alto alcance para o intercâmbio comercial do nosso país com o resto do mundo através da região amazônica (31.07); 1958 - Amazônia será ligada ao país (27.11); 1959 - Esta é a Amazônia (23.08), Aprovação do plano para a Amazônia (30.10), Indústrias francesas montarão na Amazônia fábrica de papel para nosso consumo e exportação (27.08), e a partir da década de 1960 inicia o livre comércio com a Zona Franca de Manaus.*

Nesta década de 60, a cidade passou por mudanças administrativas, conflitos e discussões sobre a internacionalização da Amazônia; focou não mais em matéria-prima para exportação, mas apostou na industrialização como uma política de integração ao resto do País; e ao crescimento e desenvolvimento econômico com o advento de projetos para integração e consciência nacional de valorização da região. (Idem, 2010, p.46)

Pelos títulos das matérias dos jornais percebemos o processo e o tempo que perdurou um investimento econômico e político para a região pós-guerra, enquanto a cidade vivia cada dia conforme seus limites orçamentários, a vida cultural e social não estagnava, o rádio alimentava com os discursos de integração e valorização da Amazônia da política nacional e era o principal mediador entre a vida social, econômica e cultural em Manaus. A década de 1960 marcou um desenvolvimento socioeconômico no Amazonas, como por exemplo, a vinda da Petrobras para perfurar os poços na área do Careiro, de Maués e de Manacapuru, como relata a reportagem do O Jornal:

Nessa mesma região já estamos com o poço AM-13-AM, que está atingindo cerca de 1.700 metros de profundidade, o que bem demonstra o interesse da “Petrobras” em elucidar o petróleo do Careiro que, não resta dúvida, abriu novas esperanças na pesquisa do ouro negro na Amazônia. (O Jornal, 27 de março de 1962)

No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, a cidade de Manaus ficou conhecida como uma cidade precária, abandonada e de economia mal aproveitada, que

vem desde a crise deixada pelo ciclo da borracha, e que buscava alternativas do mesmo formato econômico da borracha com a exportação de matérias-primas para retornar ao foco do mercado mundial, como bem cita o jornal Diário da Tarde, de 16 de junho de 1964, divulgando que a *Amazônia tem plano de industrialização*.

Até agora a área se mantém economicamente mal aproveitada, entre outras razões pela carência de capitais locais, isolamento do resto do país, a que sempre esteve submetida a escassez de energia elétrica. Sem falar no obstáculo representado pela mata espessa.

É necessário entender como a cidade se comportou nesta fase, para isso elaborou-se um parâmetro socioeconômico e cultural da cidade de Manaus na década de 1960. Quando Manaus perdeu o monopólio de produção da borracha para o oriente, que até a década de 1920 era o grande centro de exportação desta matéria-prima, houve um grande impacto nas formas de vida na cidade.

Desse período até a década de 1960, de acordo com Oliveira (2003, p.18) é o período conhecido como “período da cidade em crise”. Manaus era uma cidade pouco desenvolvida após a queda da borracha, ou seja, sua economia estagnou-se, desacelerando sua expansão e seu desenvolvimento como potência da federação.

Uma questão bastante enfatizada na década de 1960 como motivo de pouco desenvolvimento e uma das consequências desse estacionamento econômico foi o isolamento em função de sua confinamento geográfica dos grandes centros de industrialização. O objetivo da Federação era levar o progresso a estes Estados “mais distantes” como Amazonas e Pará, ou seja, fazer a interligação dos Estados da federação, principalmente os Estados situados na região amazônica pela sua precariedade e distância dos centros econômicos do país à capital brasileira Brasília, era a política do Presidente Juscelino Kubitschek, buscando solucionar problemas na região, contudo, não contemplou o Amazonas, somente o Pará.

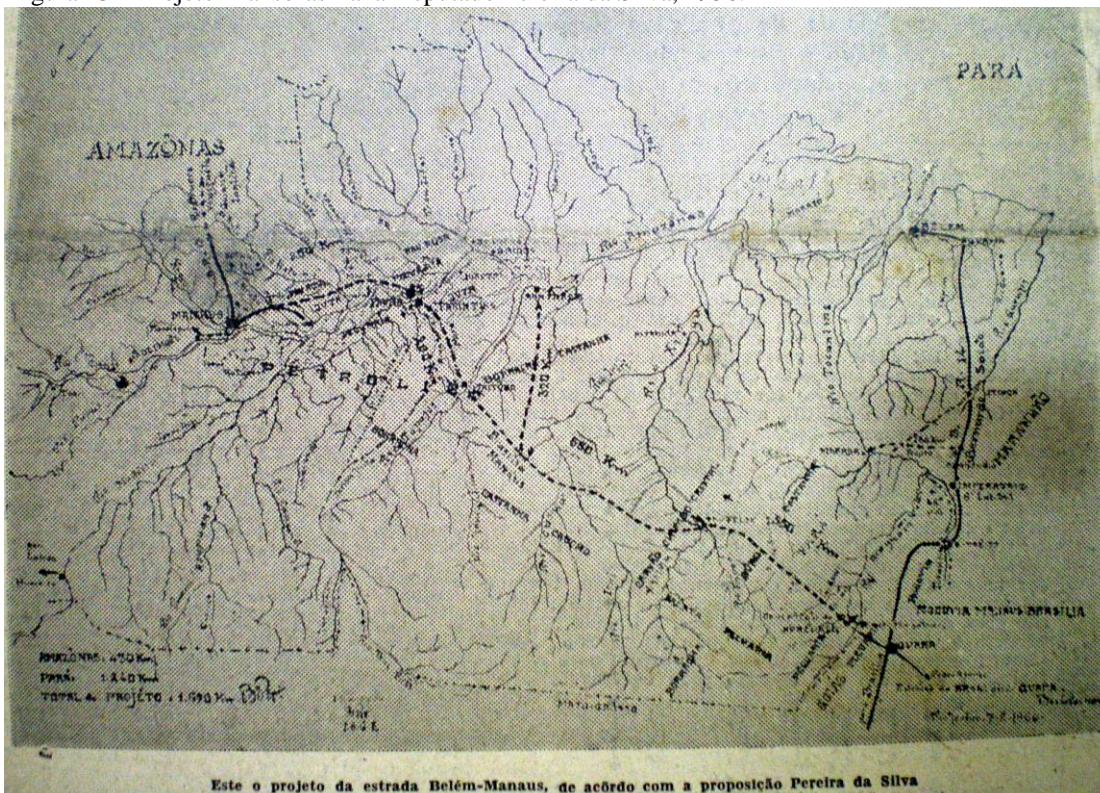
O Deputado Pereira da Silva, autor do trabalho que traçou o roteiro da rodovia em 1956 e apresentou o projeto de lei para ligação imediata da Rodovia Transbrasiliana, relatou em entrevista ao jornal impresso O Jornal, em 26 de fevereiro de 1960, sua indignação pela não autorização da construção por motivos políticos:

Achavam que a rodovia partindo do centro geográfico da região, colocada mais ou menos no meridional de Manaus, não alcançaria Brasília em tempo anterior à sua instalação oficial como nova Capital da República. Até aí tudo certo, considerada a brutalidade da floresta amazônica e as dificuldades em levar até o eixo do traçado a maquinaria pesada e o material humano necessário a enfrentar a obra, sem dúvida ciclópida. Deixou-se o traçado Manaus-Brasília, simplesmente por isso, acomodando-se a técnica à lei do

menor esforço e, ainda, tendo-se em considerações razões políticas respeitáveis senão imperiosas, exigindo a concretização de um sistema inédito de comunicações que convencesse o Brasil do não isolamento de uma nova metrópole federal com os Estados membros da Federação.

A figura a seguir mostra o projeto criado pelo Deputado Pereira da Silva da Transbrasiliana.

Figura 13 – Projeto Transbrasiliana Deputado Pereira da Silva, 1956.



Fonte: O Jornal, 26 de fevereiro de 1960

| Este é o projeto da estrada Belém-Manaus, de acordo com a proposição Pereira da Silva.

A integração dos Estados situados na região Amazônica e que, por sua vez significava um avanço para a região, já estava sendo discutida desde meados de 1956, e por razões políticas não se concretizou em função de um tempo exímio para sua construção devido ao trajeto geográfico ser de difícil acessibilidade, atrasando uma década de desenvolvimento.

Manaus buscava alternativas para retomar sua independência financeira e retornar como centro econômico do país, como era na época da borracha. Sua maior matéria-prima sempre foi a natureza, procurando fontes para emergir novamente da crise.

“Ferro e Aço farão um Amazonas realmente forte”, noticiou o Jornal A Crítica de 26 de abril de 1961. A criação da Usina Siderúrgica do Amazonas foi o

marco aos novos destinos da terra e de seu povo: “como os primeiros frutos de uma indústria que significará mais trabalho e maior desenvolvimento para a região” (idem). Assim como no ciclo da borracha que Manaus exportava a matéria-prima, o ferro e o aço

arrancados do próprio solo e transformados em matérias primas para todas as necessidades de homem e do meio, será o maior grito de independência econômica dessa região imensa que pouco a pouco vai se projetando no cenário industrial do mundo. (Ibidem)

Neste mesmo ano, 1961, a Petrobras inicia sua instalação no Amazonas, especificamente nas regiões do Careiro, fazendo perfurações em busca do ouro negro. O periódico O Jornal de 27 de março de 1962 divulgou as notícias dos trabalhos da Petrobras na região: “nesta mesma região, já estamos com o poço AM-013-AM que está atingindo cerca de 1.700 metros de profundidade, o que demonstra o interesse da Petrobras em elucidar o petróleo do Careiro” (O Jornal, 27 de março de 1962).

Manaus estava em busca de uma independência econômica, mas utilizando o mesmo padrão da época da borracha: “com preços impostos pelos mercados de consumo e, portanto, sujeitos a todas as flutuações e exigências que eles cobrem”. (REIS, 1966, p.307)

A partir de 1964, inicia uma nova etapa em Manaus, período que começa com o regime militar e que vai dar uma nova forma de atividade econômica à cidade. O Governo Federal passa a oferecer estímulos a empresas nacionais para se instalar nos Estados da Amazônia com isenção de impostos durante 5 anos às indústrias simples e 20 anos às indústrias de transformação.

O governo federal oferecia condições atrativas à indústria, no que se referiam a madeira, minérios, fibras e borracha, e a agropecuária. O periódico Diário da Tarde de 16 de junho de 1964, na matéria intitulada *Amazônia tem um plano de industrialização* faz um registro das condições de desenvolvimento econômico a que a região estava propícia.

Assim foi esse período, algumas empresas começando a investir na região novamente, mas com um mesmo padrão de uma economia extrativista, sujeita a modificações no mercado e podendo falir como foi na época da borracha, o que deveria ser algo com um maior tempo de duração para estabilizar a economia novamente.

Diante deste processo histórico, podemos destacar que conceituaram a região somente pelo seu aspecto geográfico e exótico, como isolada e distante de dois

extremos: da Europa e dos centros econômicos do país, há de se contestar que esta distância e isolamento do espaço geográfico não foi ideia nossa, mas é proveniente de seu processo histórico, desde quando a inventaram como o mundo místico, perdido.

Das diversas cartas-relações que percorreram a Europa falavam do clima invariável, doce e primaveril, da umidade do ar, da enorme quantidade de insetos e répteis gigantes, dos metais preciosos, da flora magnífica e da falta de animais de porte grande como os africanos, das Amazonas, das guerras, da inexistência de pelos no corpo dos nativos, da antropofagia, da frieza e/ou sensualidade, vigor e /ou debilidade do autóctone (GONDIM, 2007, p.79)

Na construção da história do Novo Mundo, o clima nefando é o responsável pela geração dos animais inferiores. O clima, o solo, a umidade, o descomunal tamanho dos rios, a exuberância das florestas, diziam que o mundo era imaturo, porém a vida animal que o povoava, por outro lado, que esse mundo já nascera imperfeito, motivo pelo qual era fraco, enfermo e débil. A influência desses fatores agia sobre o comportamento do homem, modulando sua história e seus costumes. (GONDIM, 2007, p.89)

Mundo novo, mundo intacto, mundo aquático e verdejante – o Amazonas e a Guaiaba; mundo insalubre para os povos civilizados e os animais superiores (GONDIM, 2007, p.93)

De insalubre, imaturo, imperfeito, fraco e débil no século XIX, a isolado e distante no século XX, assim definiram o espaço amazônico no decorrer de sua trajetória: pela sua geografia e pelo exotismo que há nele. A partir desta perspectiva, as cidades do Norte são vistas como subdesenvolvidas cultural e economicamente e de difícil acesso, outra ideia imposta pela nossa geografia e pelo nosso exotismo.

Mas o rádio rompe as fronteiras geográficas da Amazônia desde quando se insere no espaço amazônico, cria-se um espaço afetivo entre a Amazônia e seus povos, a Amazônia e o país, a Amazônia e o mundo pela escuta radiofônica. Uma tríade de práticas distintas, mas ao mesmo tempo análogas.

O ribeirinho não só escutava os recados de parentes quando chegavam no local de destino, escutavam as músicas de sucesso brasileira e mundial, escutavam as notícias do mundo e do país; e o mundo escutava a programação local, as canções e os recados: “o rádio era mania no interior, isso existia, não era criação nossa não, as grandes festas que aconteciam no interior eram avisadas pelo rádio, dia tal, conjunto tal estará aí no interior para movimentar, festa de aniversário que se fazia a melodia era paga para sair no rádio” (NEVES, José Jurandir Oliveira, 2017).

O rádio foi um vetor cultural, um condutor e um elo de ligação das culturas e linguagens, desfazendo uma representação de um espaço isolado e distante, permitiu

que a Amazônia fosse vivenciada de outra forma, não somente pelas cartas escritas e histórias contadas e fantasiosas, mas agora pelo sonoro e pela linguagem midiática.

A construção de estações de rádio na era Vargas no espaço amazônico como uma forma de motivar mais os nordestinos para a saga da Batalha da Borracha e desbravar a Amazônia, não serviu somente como um aspecto de entretenimento - o que talvez fosse o objetivo naquele momento deixar a viagem até o seringal mais tranquila e motivada -, mas criou-se uma rede comunicacional e inter-relacional pela tecnologia radiofônica.

O espaço social e cultural vai se modificando e as relações sociais também não são mais as mesmas, principalmente porque inicia uma modificação aos poucos da cultura com a mudança de hábitos e costumes que foram sendo transformados com o cotidiano radiofônico.

O rádio estava presente não somente na esfera de ondas eletromagnéticas, mas no cotidiano das cidades ribeirinhas e mais urbanizadas, mediando o fazer cultural. Assim, em razão disso, como relata Oliveira (2003, p.18), as festas e as criações artísticas vão dando lugar à vivência urbana, aparecendo como uma alternativa para suprimir as carências sociais, e o rádio teve papel fundamental para suprir estas carências e mazelas sociais pela arte radiofônica.

2.2 A cidade resiste pela cultura

Manaus vivia da época áurea da borracha, hoje se você passasse na Marechal Deodoro tinha uma empresa JG Araújo que fazia o comércio de borracha; na Eduardo Ribeiro eram os armazéns que faziam os beneficiamentos, os borracheiros têm a borracha em bloco tipo uma jaca, aí cortavam no meio para tirar aquela água e para poder ir para o beneficiamento em frente a penitenciária onde tinha uma fábrica. Nessa época, Manaus sobrevivia da borracha. A cidade era iluminada por lampiões, ainda tinham os bondes que faziam a linha Fábrica de Cerveja/Vila municipal/Igreja Nossa Senhora de Nazaré, pegava a lança e mudava os bancos, quem quisesse ir para o Parque Dez de Novembro tinha que andar daqui até lá; os balneários eram lá, do Parque Dez de Novembro até o Tarumã onde tinha uma cachoeira muito bonita e Ponte da Bolívia. Começou a aparecer uns ônibus feitos de madeira, a carroceria de madeira, teve um zepelin. O bonde tinha horário para passar, era dirigido pelos ingleses, na praça tinha um relógio que o motorista marcava o horário. (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017)

Figura 14: Zepelin: Atlético Rio Negro Clube.



Fonte: Coleção de fotos de Otoni Mesquita

Figura 15: Zepelin⁴⁸: Colégio Estadual.



Fonte: <https://diariodotransporte.com.br>

A cidade resiste pelas formas culturais que estavam subentendidas em seu espaço, as culturas nesse espaço-tempo amazônico foram fundamentais para o hibridismo cultural: “marcado por encontros culturais cada vez mais frequentes e

⁴⁸ Os dirigíveis zepelins, nome em homenagem ao conde alemão Ferdinand Von Zeppelin, considerado pioneiro no desenvolvimento de dirigíveis rígidos no início do século XX, despertavam fascínio pela inovação, para a época, e também pelas formas e dimensões. Os primeiros zepelins operaram comercialmente pela Deutsche Luftschiffahrts-AG (DELAG), em 1910. Quatro anos depois, em 1914, a DELAG já havia transportado 10.000 passageiros pagantes em mais de 1500 voos. Durante a Primeira Guerra Mundial, os militares alemães usaram os zepelins como bombardeiros. Apenas na Grã-Bretanha, o uso desses equipamentos para fins bélicos foi responsável pela morte de mais de 500 pessoas. O nome de Zeppelin neste setor foi tão forte que todos os dirigíveis começaram a ser chamados de zepelins, independentemente da marca que os produziam. Um dos fascinados pelo Zeppelin foi o empresário Joaquim Lourenço (Joaquim Português). Segundo registros do Museu dos Transportes da NTU – Associação Nacional das Empresas de Transportes Urbanos, ele mandou construir carrocerias de ônibus com o formato dos dirigíveis no final dos anos 1940. Os primeiros veículos com estrutura de madeira revestida de chapas de aço sobre chassis de caminhão começaram em 1948 a circular por Belém do Pará. Com o nome Dirigível Pérola, o modelo se destacava pelas formas bem diferentes dos ônibus tracionais. Feitos artesanalmente em oficinas de Belém, os primeiros ônibus-dirigíveis tinham faróis nos para-lamas, somente uma porta e as janelas não tinham vidros, apenas as cortinas. Em 1955, uma pequena empresa de ônibus de Manaus encomendava em Belém cinco ônibus-zepelins. Os veículos eram maiores, com 17 janelas, todas com vidro de correr, e podiam transportar em torno de 70 pessoas sentadas. BOZANI, Adamo. História: você já ouviu falar dos ônibus Zepelin? Disponível em: <https://diariodotransporte.com.br/2018/03/11/historia-voce-ja-ouvir-falar-dos-onibus-zepelin/>. Acessado em 08 de janeiro de 2019.

intensos” (Burke, 2016, p.14), a abertura às novas práticas culturais e a reconfiguração do cenário sociocultural, instaurou um período de hibridização cultural, ou *encontros culturais* ou *recepção cultural*⁴⁹, face a questões socioeconômicas e históricas da cidade.

Manaus e as sedes municipais, os aglomerados humanos esparsos pela hinterlândia, não surgiram de repente: atestam a capacidade e a resistência de milhares de brasileiros, e também de estrangeiros movidos pelo mesmo intuito do comércio. Muitos seringais se despovoaram; a floresta retomou as antigas barracas; a população do interior, em proporção elevada, desceu as correntezas, rumo das cidades, aboletando-se nos subúrbios, ou criando subúrbios pobres, numa época ainda mais pobre. (Álvaro MAIA, Novos seringueiros, Velhos seringais, Jornal do Commercio, 14/03/1943)

Álvaro Maia em seu texto para o Jornal do Commercio faz um panorama da situação da cidade frente aos desafios econômicos da borracha e o processo de migração dos seringais para as cidades. Este processo migratório vamos perceber nos censos das décadas posteriores, em que há uma maior concentração da população em áreas urbanas, ficando na floresta aqueles seringueiros que se adaptaram com a vida cabocla.

De acordo com o recenseamento nos anos 1950 a 1970 (Figura 16), a população do Amazonas estava mais concentrada na área rural em detrimento do processo econômico da borracha, Batista (2007) relata que o Amazonas possuía um pequeno *ecúmeno*⁵⁰ e um vasto *anecúmeno*⁵¹, e a maior parte da população estava inserida neste vasto anecúmeno, ou seja, distribuída nos confins da floresta.

Figura 16: Recenseamentos 1950-1970.

Censo	População urbana	População rural
1950	30%	70%
1960	35%	65%
1970	50%	50%

Fonte: Fund. IBGE (1971).

Fonte: Fund. IBGE (1971), em BATISTA (2007, p.116)

Esta configuração foi sendo moldada no decorrer deste período, a população da área rural foi migrando para Manaus em busca de novas oportunidades. A vida no

⁴⁹ Termos utilizados por Arnold Toynbee, historiador britânico nos anos 1950.

⁵⁰ Área geográfica que é permanentemente habitada pelo homem.

⁵¹ Região geográfica que não é habitada pelo homem.

grande anecúmeno já não era mais sustentável: as falências econômicas da borracha e o grande sonho de uma vida melhor foi transportada para a vida na cidade.

O censo entre 1950 e 1970 apresenta uma área urbana de Manaus em constante crescimento. A cidade passa a ser o abrigo de sonhos, de culturas, de trocas e mediações.

Figura 17: Crescimento da população nos períodos 1950/1960 e 1960/1970

TABELA VIII
Manaus
Crescimento da população nos períodos 1950/60 e 1960/70

Período	Crescimento			Percentual do crescimento que é devido à migração	Taxa geométrica anual de crescimento
	Total	Parcela que é devida ao crescimento vegetativo	Parcela que é devida à migração		
1950/60	60,24	39,86	20,38	33,83	4,83
1960/70	79,71	43,54	36,17	45,38	6,03

FONTE : Pesquisa INPA.

Fonte: FONSECA; CORREIA. *A evolução da população de Manaus – 1950 a 1970*. Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia, s/d.

A área geográfica cresce, a cidade precisa de mais investimentos e políticas públicas para fomentar a economia, novas formas de sobrevivência surgem, enquanto isso as trocas culturais tornaram-se a base de uma cidade doce e dura em excesso.

Ao mesmo tempo em que os sujeitos se confrontam, a cidade continuou a existir, por meio deles e com eles, como cadinho de resistência e de experiências, como lugar das festas, das criações artísticas aparecendo como alternativas à vivência urbana (OLIVEIRA, 2003, p.19).

Manaus a *cidade doce e dura em excesso*⁵²: *doce* pelas suas riquezas e belezas naturais, e *dura* pelo cotidiano urbano e social instaurado no período, entre a doçura e a dureza, a vida cultural subsiste, permanece, remanesce, progride, sobrevive: “compreender estes enraizamentos exige, na verdade, que se tenham em conta as especificidades do espaço próprio das práticas culturais, que não é de forma nenhuma passível de ser sobreposto ao espaço das hierarquias e divisões sociais” (CHARTIER, 2002, p.28). Fazer parte do elenco do rádio, além da estética e da musicalidade, era também uma nova profissão para sobreviver em meio ao caos econômico.

Podemos ver este hibridismo nas práticas culturais da cidade, tanto nos espaços como os clubes, o Teatro Amazonas, as praças e as rádios, quanto nas culturas como a

⁵² Subtítulo do livro do autor José Aldemir de Oliveira, *Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso*, Editora Valer, 2003.

nordestina, a indígena, a europeia, a americana, cada um trouxe seus conhecimentos e valores culturais, acontecendo esse cruzamento de culturas no lugar que independe dos espaços, das hierarquias e das divisões sociais, por isso, embora um lugar tenha déficits econômicos, mas a cultura subsiste às hegemonias e às divisões sociais, se reinventa no espaço.

Os diversos cenários culturais aconteciam na cidade, desde o Teatro Amazonas, aos clubes, cinemas e às rádios nas décadas de 1940 a 1960. Podemos, desta forma, interpretar como as representações foram construídas, pensadas no período de 1943 a 1964 através das práticas culturais e dos esquemas intelectuais do espaço: são estes esquemas intelectuais que formam as figuras/personalidades e no presente criam sentidos decifrando o espaço (CHARTIER, 2002).

O Rádio estava presente em todos os espaços em Manaus, seja divulgando uma apresentação ou promovendo um evento através de seu elenco local e nacional. É importante enfatizar o que cada espaço apresentava, não como um espaço cultural isolado, mas como espaços em que o rádio colaborou para a formação de público, de ouvintes e até mesmo das representações construídas que formaram as personalidades artísticas dentro do circuito cultural. Apresentaremos de forma sucinta os espaços e as relações existentes com as rádios.

2.2.1 Manaus: em pleno fluxo cultural

Enquanto a economia da cidade permanece em desequilíbrio e as representações políticas tentam encontrar caminhos para restaurar o equilíbrio financeiro e desenvolver a região para ter mais benefícios, nesse processo permeia um fluxo cultural que não para e que permanece em constante transformação e desenvolvimento. Espaços, pessoas, instituições, sonoridades, linguagens formam as representações de uma determinada época e lugar.

Cada espaço cultural tem seu ritmo próprio dentro de um movimento global, levar em consideração as especificidades de cada espaço nos leva a compreender as formas culturais e os esquemas intelectuais formados sobre determinado espaço-tempo e seus personagens que se moldaram nesse processo histórico.

Nesta perspectiva, Santos (2000) enfatiza que há um movimento simultâneo que se contrasta e conflui no cotidiano global e local dos espaços que interagem dando o nome de horizontalidades e verticalidades⁵³

As intersecções entre verticalidade e horizontalidade ocorrem no lugar, ou seja, na cidade, sendo que os espaços são moldados pelos passos e deslocamentos. Para Michel de Certeau, a cidade e suas diferentes interpretações são percebidas como uma linguagem textual que se dá na prática do caminhar nas ruas. Daí o mesmo afirma que uma das formas de tentar perceber a cidade é caminhar por ela: “Os passos tecem lugares, moldam espaços, esboçam discursos sobre a cidade” (CERTEAU, 1994, p.176).

Estas mudanças econômicas, históricas socioculturais que aconteceram em Manaus no período estudado, dentro de um movimento global simultâneo e contrastante e moldado pelos passos e deslocamentos mudaram a identidade do local a partir de novas formas de organização.

O conteúdo do território como um todo e de cada um dos seus compartimentos muda de forma brusca e, também, rapidamente perde uma parcela maior ou menor de sua identidade em favor de formas de regulação estranhas ao sentido local da vida. (Santos, 2000, p.104)

Essa construção do cotidiano musical em Manaus se dá pelas formas culturais inseridas neste espaço e pelos esquemas intelectuais que se formaram a partir do espaço local e global. Os ritmos históricos se referem a cada sociedade, como cada território conduz sua história política, econômica, social e cultural, sendo que esta condução é baseada na construção de outras, levando em consideração suas características e especificidades.

Nesta perspectiva, é importante apresentar os espaços culturais os quais foram os espaços moldados entre as horizontalidades, verticalidades, passos e deslocamentos que fizeram com que a cidade tivesse um movimento cultural contínuo e onde cada pessoa e artista colaborou para que o espaço fosse praticado e transformado, criando a mentalidade cultural e musical do período. Entre alguns espaços estão: o Teatro Amazonas, os Clubes, as Boites, o Cinema, e, entre eles, o rádio como um espaço primordial que circulava em todos os espaços e mediava a cultura local.

⁵³ As verticalidades são vetores de uma racionalidade superior e do discurso pragmático dos setores hegemônicos, criando um cotidiano obediente e disciplinado. As horizontalidades são tanto o lugar da finalidade imposta de fora, de longe e de cima, quanto o da contrafinalidade, localmente gerada. Elas são o teatro de um cotidiano conforme, mas não obrigatoriamente conformista e, simultaneamente, o lugar da cegueira e da descoberta, da complacência e da revolta. (Santos, 2000, p.227)

O Teatro Amazonas foi palco de muitas ações políticas e culturais como formaturas de curso de ensino superior, shows de comédia, recitais de poesia e orquestras, comemoração de aniversário de instituições, solenidades e homenagens a personalidades políticas, convenções de partidos políticos.

As principais Escolas de Música tinham espaço constante nas finalizações de ciclos de ensino, principalmente o piano e o canto: alunas como Marineuza Ibiapina Abecassis e Elizabeth Maria Machado dos Santos que faziam parte do Curso de Música Ivete Freire Ibiapina ou da Escola de Música Ana Carolina, entre outras, apresentavam suas performances ao instrumento.

Figura 18: Coral da Escola de Música Ana Carolina



Fonte: Jornal do Commercio, 01 de agosto de 1959.

Um dos aspectos da abertura dos festejos da Escola Musical Ana Carolina, ao completar seu Jubileu de Prata. Momento em que os alunos entoavam o Canto da Juventude, no Teatro Amazonas.

Recebeu grandes pianistas nacionais, internacionais e amazonenses como Pedro Amorim, Casemiro Gangreiro Filho, Maria José Moraes, Lisia Mara, Marly Assis Hatoun, Julio Braga. Nota-se que a arte pianística tinha sempre destaque nas programações do Teatro.

Figura 19: Consagrada pianista.



Fonte: Jornal do Commercio, 15 de fevereiro de 1950

A segunda exibição do artista pernambucano, reconhecido nas maiores plateias americanas e europeias, promete superar o êxito da anterior – O programa a ser executado.

Figura 20: Jovem pianista.



Fonte: Jornal do Commercio, 15 de dezembro de 1954

Amanhã à noite, no Teatro Amazonas, a exibição da amazonense Maria José Morais – Recital de piano em homenagem à Sociedade de Professores

O Teatro Amazonas serviu de palco para programas da Rádio Baré como o programa Vovô Branco que era transmitido ao vivo pela emissora em seu palco. O Programa foi uma criação de Américo Alvarez e apresentado também por ele, o público era infantil e tinha o objetivo de educar.

A Rádio Baré e o Teatro Amazonas unificaram suas essências e estratégias: o Teatro como palco de programa e o rádio como elemento de propagação.

Figura 21: Programa Vovô Branco da Rádio Baré no Teatro Amazonas.



Fonte: Jornal do Commercio, 01 de dezembro de 1957.

Foi um espaço democrático das artes neste período em que congregava tanto as companhias líricas europeias e artistas de países vizinhos quanto as produções da música e das artes locais.

Os clubes e os cinemas foram palco de muita diversão de artistas nacionais do rádio - principalmente dos artistas que faziam parte dos Diários Associados de Assis Chateaubriand em função da Rádio Baré fazer parte dos Diários Associadas - e das festas das rádios locais. Isto possibilitou a vinda de muitos cantores e cantoras que faziam parte dos cantings das rádios do Sudeste e que faziam mais sucesso, além dos programas da Rádio Baré e/ou Difusora, cantores se apresentavam nos palcos dos cinemas, principalmente aqueles envolvidos com filmes musicais.

Os cinemas, por exemplo, serviram de palco para cantores famosos e aqueles que faziam musicais. Entre os principais e os mais destacados foram Cine Odeon, Cine Popular, Cine Avenida, Cine Guarany, Cine Politeama, Cine Eden, Cinema Vitória (Bairro Educandos, 1956), Cinema Ideal.

Os parques radiofônicos estiveram à noite de ontem por demais repletos. Por sua vez o Cinema Odeon, ficou lotado pela exibição de “A Grande Valsa” um filme que nos conta a vida do grande compositor John Strauss e que merece ser visto para deleite de todos. (Jornal A Crítica, Coluna *no DIAL*, 19 de setembro de 1949)

Cinemas como Cine Politeama e Cine Guarani recebiam cantores em suas turnês, geralmente as apresentações nos palcos do cinema eram transmitidas pela Rádio: “Silvio Caldas tem sido muito festejado por centenas de fãs, desde que aqui chegou há dias, abrirá sua temporada entre nós, exibindo-se às 20h, no palco do Cine Politeama, antes do filme programado, tendo ensejo de cantar ao microfone da Rádio Baré. ” (Jornal do Commercio, 04 jul 1948)

Orlando Dias (1923-2001) foi um exemplo de cantor que se apresentava nos cinemas pelas suas performances diferenciadas: além da bela voz, os gestos e as expressões estavam presentes. Cabral (2011, p.49) descreve o cantor Orlando Dias como um cantor muito popular, além de apresentar os cantores pelos quais se inspirava devido às características individuais, levando a ter nas suas performances a junção da voz de Francisco Alves (1898-1952) e da interpretação de Silvio Caldas (1908-1998).

Figura 22: Cinema Avenida, 1942.



Fonte: Roberto Mendonça Furtado.

Nem sempre o uso do cinema pela rádio estava relacionado a um filme musical ou palco para artistas nacionais, mas às questões de espaço, pois geralmente as emissoras não tinham um local adequado para comportar muita gente ou pelas chuvas imprevisíveis no inverno.

O cinema era alugado pelas emissoras nos períodos de chuva, principalmente pela Rádio Baré, que realizava a Maloca dos Barés em área aberta ou os programas de calouros, pois ficava impossível a programação ser realizada, como os programas de auditório, por exemplo o Programa de auditório *A Confusão na Taba* era realizado no Cinema Politeama, apresentado pelo diretor artístico Rômulo Gomes, dividido em seções que iam desde a escolha dos melhores calouros à demonstração de qualidades artísticas.

A Difusora tinha por exemplo *Confusão na taba* fazia no Guarani e no Politeama, que eram os dois cinemas, tinha o palco, toda tarde de sábado o Guarani fazia a *Confusão na Taba*, o pessoal ia assistir, aí à noite era cinema, todo dia tinha cinema às 4 horas da tarde: Guarani, Politeama, Odeon, Popular. (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017)

A Festa da Mocidade, da Difusora já possuía seu auditório de “inverno”, mesmo assim era pequeno e não comportava muitos espectadores.

A Rádio Difusora conta com um pequeno auditório de inverno, sem conforto algum absolutamente e que comporta uma quantidade bem reduzida de espectadores, desproporcional às mínimas despesas que fará no futuro para apresentação de cartazes sulinos. Por outro lado, a “mais querida”, nem isso tem por enquanto, ficando a nosso ver sujeita a elevado custo de aluguel de cinema ou coisa que o valha para assim poder servir seus inúmeros

aficionados, aguardando o término de seu luxuoso auditório, que acomodará cerca de seis centenas de pessoas quando entregue ao público, construído nos moldes modernos de radio-difusão com o máximo conforto. E o “velho” inverno, cêlere como o som avizinha-se como um fantasma hediondo, gritando em altos brados: “Salve-se quem puder”.
(Jornal A Crítica, Coluna *no DIAL*, 05 de novembro de 1949)

Ideal Clube, Nacional Futebol clube, Atlético Rio Negro, Olímpico Clube, Nacional Futebol Clube, Rotary Clube de Manaus, Barés Clube, Cheick Clube, Fast Clube, Luso Sporting Clube, Acapulco, formavam os principais clubes da cidade tanto para o divertimento das famílias nos finais de semana quanto para as práticas musicais que promoviam. Mas também davam sua “palhinha” nos cabarés da cidade ou eram contratados para shows

Nos clubes aconteciam as festas de carnaval, os bailes sofisticados para uma parcela da sociedade manauara se divertir e onde também os cantores das rádios locais faziam suas apresentações extras, um espaço para conhecer de perto os cantores dos elencos da Rádio Baré e Difusora, onde as pessoas ouviam e se divertiam ao som dos grandes sucessos nacionais.

Fatos estes fizeram com que os clubes fossem definidos como um dos principais espaços musicais da cidade: Os clubes recreativos da sociedade manauara contribuíram fortemente para o desenvolvimento da cultura musical, passaram a ser locais de encontros, de diversão e de prestígio a um artista que consagrava o local como o mais frequentado e o melhor da cidade, como relata Santos (2008, p.40), “cada lugar, não importa onde se encontre, revela o mundo (no que ele é, mas também no que ele não é), já que todos os lugares são suscetíveis de intercomunicação”.

Entretanto, Afonso (2012) salienta uma divisão sobre a divulgação das notas nos jornais referente à divulgação dos eventos nos clubes de Manaus.

Temos então uma divisão no formato da apresentação da divulgação nos jornais, entendendo também como uma divisão no desenvolvimento do espaço musical em Manaus:

a) De 1960 a 1964 a programação se refere às festas carnavalescas, banho de sol, festas folclóricas, boites, show musical, mas não especifica o artista ou indica vários artistas na programação, assim como os ritmos dançantes como Hi-Fi⁵⁴ (Alta Fidelidade), Tertúlias dançantes ou no ritmo das Orquestras que eram formadas por no máximo 10 pessoas.

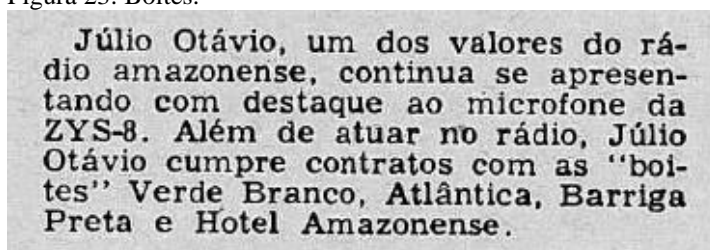
⁵⁴ Em inglês significa *High Fidelity*, traduzindo para o português significa *Alta Fidelidade*. Significa que o aparelho pode reproduzir sons fiéis à realidade. Este aparelho eletrônico possibilitava a apreciação com clareza e sem interferências de ruídos. Os aparelhos Hi-Fi eram amplificadores stereo com receptores FM, eram toca-discos e tape-decks independentes. Podiam ser colocados no carro ou utilizados nas festas dos clubes que eram constantes no início da década de 1960. Foi a partir de seu uso nas festas dos clubes que passou a ser utilizado como ritmo, divulgando nos jornais que o ritmo daquela determinada festa era Hi-Fi, ou seja, um som de alto nível e qualidade que tocava os estilos mais dançantes, modernos e de sucesso

b) A partir de 1964, a nomenclatura Orquestras é substituída pela nomenclatura Conjuntos Musicais e a divulgação nos jornais enfatizava a trajetória do cantor que foi construindo uma carreira, elaborando seu estilo musical. (AFONSO, 2012, p.108)

A divisão correspondente à letra *a* é recorrente nas décadas de 1940 a 1950, em que priorizavam a divulgação do evento e não citavam os nomes dos artistas, paralelo a isso, a divulgação da programação diária das rádios enfatizava o nome dos cantores: nos mostram como cada espaço representava e configurava o artista, em detrimento também a sua função e objetivo dentro do espaço cultural da cidade.

Outro espaço cultural relevante no cotidiano musical de Manaus foram as Boites⁵⁵, algumas faziam parte dos clubes e de Hotel sofisticado. Até 1955, as mais frequentadas eram a Boite Santo Amaro, Boite Atlântica, Boite Barriga Preta (Atlético Rio Negro Clube), Boite Verde e Branco que tinha a direção de Gama e Silva, Boite do Hotel Amazonas. Nas boites, os artistas do rádio estavam mais presentes, alguns deixaram o rádio para atuar somente nas boites.

Figura 23: Boites.



Júlio Otávio, um dos valores do rádio amazonense, continua se apresentando com destaque ao microfone da ZYS-8. Além de atuar no rádio, Júlio Otávio cumpre contratos com as "boites" Verde Branco, Atlântica, Barriga Preta e Hotel Amazonense.

Fonte: Revista do Rádio, ano IV, nº96, 19/07/1951.

A partir de 1955, as Boites Odeon e do Hotel Amazonas foram as mais privilegiadas, dois espaços sofisticados que recebiam a alta sociedade manauara. O Hotel Amazonas recebia os hóspedes que tinham importante representação nacional e internacional como Governadores, Embaixadores e até Presidentes, além da elite manauara realizar reuniões políticas e planejamento de eventos. Tinha como espaço cultural a Varanda Tropical onde aconteciam as festas, os concursos importantes e apresentação de artistas nacionais e internacionais.

das rádios. Esse aparelho era o mais moderno, logo toda divulgação de um baile nos jornais que colocava o Ritmo Hi-Fi já se deduzia que iria ser a base de alta potência e com as músicas dançantes da época: foxes-blues americanos, foxes-trotes, jazz, rock, Beatles, Elvis Presley, entre outros.

⁵⁵ Grafia da época para boates.

Figura 24: Boite Odeon, 1955.

Fonte: Jornal do Commercio, 17/03/1955

A Boite Odeon foi inaugurada no dia 19 de março de 1955 como uma espécie de restaurante, aberto todos os dias para as famílias manauaras, sob a supervisão de Felix Rocque. A Boite tinha o conjunto Ritmos Odeon liderado por Helvécio de Magalhães, pianista dos tempos da Voz da Bariceia, vinha atuando com agrado na Boite Odeon. (Revista do Rádio, ano VIII, nº313, 10/09/1955).

Muitos dos artistas do elenco das rádios locais faziam apresentações na Boite Odeon como o violonista Máximo Pereira, do Regional Mariuá, Sheila Maria e Solange Ribeiro, Ana Cavalcante, ambos da Rádio Difusora; e Júlio Otávio da Rádio Baré (Revista do Rádio, ano VIII, nº302, 25/06/1955).

O espaço definia também as relações sociais entre os artistas e a sociedade, era um campo de poder das artes, um espaço refinado e para alta sociedade, políticos e patrões, os músicos tinham que ter um certo refinamento no comportamento, no repertório apresentado, na musicalidade e também na experiência como Helvécio de Magalhães, pianista da Rádio Baré desde os tempos da Voz da Bariceia, como era a vida aristocrática do século XVIII.

Esses salões não são apenas locais onde os escritores e os artistas podem reunir-se por afinidades e encontrar os poderosos, materializando assim, em interações diretas, a continuidade que se estabelece de um extremo ao outro do campo do poder; não são apenas refúgios elitistas onde aqueles que se sentem ameaçados pela irrupção da literatura industrial e dos jornalistas literatos podem ter a ilusão de reviver. (BOURDIEU, 1996, p.67)

Todos esses fatores elevaram o nível de apresentações culturais na cidade, os artistas do elenco das rádios passaram a integrar a programação dos espaços, valorizando o lugar e transformando o estado instaurado nos tempos de crise econômica deixado pela borracha. Enquanto se buscava a resolução do problema, a arte se fazia presente para amenizar as mazelas sociais e, em se tratando dos artistas do rádio, uma nova forma de sobreviver frente às situações econômicas.

A arte também acompanha o surto econômico, ela não está dissociada da economia, da política e do processo de urbanização. Os artistas renovam as técnicas, o espaço cultural e as tecnologias instrumentais a partir do espaço apresentado.

Desta forma, a arte e suas expressões artísticas se renovam com a dinamização da cidade: a confluência de culturas na capital possibilitou também as formas de produzir o ambiente, as formas de cotidiano e os modos de vida, ressignificando o espaço local. As formas culturais assumem o papel importante nesta dinâmica urbana da cidade, promovem a ressignificação do espaço através das artes.

Apesar de cada espaço ter sua função de lazer, como relata Morin (1977, p.69), em que o lazer não era apenas o pano de fundo, ele era a própria *ética cultural*, onde os envolvidos moldam seus *habitus*, estabelecem seus campos de poder e criam as mentalidades de um período.

O rádio, como espaço de divertimento, do lazer pela escuta e pelas suas ações no cotidiano em diferentes espaços que se infiltrava, criou um imaginário, transportou os ouvintes para outros lugares que não era possível estar, ser e tocar o que contemplava. O espaço radiofônico em Manaus idealizou seu próprio lugar imaginado, pois o contexto amazônico já favorece esse imaginário a milhares de anos, ou seja, criou seu próprio Olimpo do Vale Amazônico, com seus deuses e semideuses para serem enaltecidos ou com suas celebridades e subcelebridades

Nesse contexto sociocultural e econômico que se encontrava Manaus que iremos mergulhar mais intensamente no período de floração do rádio (Nogueira, 1999), o espaço radiofônico tem suas relações imbricadas com o cotidiano sociocultural da cidade, sendo como vértice e ou como vetor cultural.

3 - A MEMÓRIA MUSICAL DO COTIDIANO RADIOFÔNICO EM MANAUS



Além de seu famoso “cast” exibindo-se em público, fora de seus lugares interpretando papéis muito diferentes daqueles que ocupam no estúdio ou mesmo no palco, o povo, que sabe medir o que é bom e dar valor àquilo que é nosso e é sadio [...]
(Jornal do Commercio 16 de julho de 1949)⁵⁶



⁵⁶ Figuras 25, 26, 27, 28: Tirinhas da Revista do Rádio; Fonte: Revista do Rádio, ano II, nº 15; ano IV, nº86, 01/05/1951

Nesta seção abordaremos sobre o elenco musical. Conhecer os artistas, os cantores, instrumentistas, maestros, orquestras de cada rádio, quem se projetou mais, teve mais audiência, quais foram as melhores vozes, quem teve mais sucesso, reconhecimento e fama pelos ouvintes e o público, os programas de auditório e a programação dos estúdios das rádios.

A memória musical sobre o cotidiano radiofônico de Manaus chega no nosso tempo pela Revista do Rádio (nacional) e pelo periódico Jornal do Commercio (local). Nesta seção, vamos priorizar as informações do Jornal do Commercio para traçar um cotidiano musical radiofônico: “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 2013, p.495). As notícias no jornal foram fatos vivenciados e reais, em que pessoas, espaços e cotidiano se intercalavam nas relações de força em cada campo de poder.

Para Pesavento (2008), o imaginário dessa memória musical radiofônica vem através de registros físicos ou mesmo sentimentais, qualquer fato deixa um rastro de informação.

Assim para chegar até as sensibilidades de um outro tempo, é preciso que elas tenham deixado um rastro, que cheguem até o presente como um registro escrito, falado, imagético ou material, [...]. Mesmo um sentimento, uma fantasia, uma emoção, precisam deixar pegadas. (PESAVENTO, 2008, p; 46)

Ler as notícias sobre o elenco das rádios, visualizar as imagens dos principais cantores nos leva a mergulhar neste período e nos faz vivenciá-lo em outras épocas e perceber a relevância destes personagens para a constituição da música atual em nossa cidade.

Esta memória musical que nos é dada pelas palavras e pelas imagens do jornal nos faz valorar este cotidiano musical radiofônico, nos traz as sensibilidades de um período que se reflete em nosso palco regional, pois estávamos inseridos neste circuito nacional e internacional que o rádio proporcionou pelas suas ondas.

A vida cotidiana é a vida do homem *inteiro*; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias. (HELLER, 2016, p.35)

Um cotidiano musical muito intenso, um espaço radiofônico eclético cheio de astros e estrelas que fizeram parte do Olimpo Vale Amazônico: programas musicais,

músicos, locutores e intercâmbios culturais nacional e internacional. Cada um com suas especificidades, habilidades, personalidades e individualidades, fazendo e transformando o cotidiano radiofônico pelas paixões, sentimentos, ideias e ideologias, perfazendo um mosaico de uma época pelos esquemas intelectuais que colocaram em funcionamento no cotidiano radiofônico.

Através do imaginário e das narrativas apresentadas pelo periódico *Jornal do Commercio*, é que o espaço musical radiofônico de Manaus, no período de 1943 a 1964, será revivido. As representações musicais sobre o elenco das Rádios Baré, Difusora e Rio Mar nos trazem simbolismos e sentidos:

Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais. (PESAVENTO, 2008, p.41).

O cotidiano radiofônico em Manaus teve o poder de subsidiar a vida social e cultural; estabeleceu os gostos dos ouvintes e das formas culturais que aconteciam na cidade, como as festas e seu elenco que participava de outros espaços garantindo a divulgação da programação.

Morin (1977) ressaltou sobre a racionalização no espaço-tempo como uma *padronização* do produto cultural, em que eram impostos as formas e os estilos, sendo que nesta padronização a *individualização* permeava conforme suas características próprias.

A padronização impõe ao produto cultural verdadeiros moldes espaço-temporais: o filme deve ter, aproximadamente, 2.500m de película, isto é, cobrir uma hora e meia; os artigos de jornais devem comportar um determinado número de sinais fixando antecipadamente suas dimensões; os programas de rádio são cronometrados. [...]. Na imprensa, a padronização do estilo se dá no *rewriting*. Os grandes temas do imaginário (romances, filmes) são, eles mesmos, em certo sentido, arquétipos e estereótipos constituídos em padrão. A padronização em si mesma não ocasiona, necessariamente, a desindividualização. (1977, p.31)

Adorno (2011) aborda sobre a padronização em que os países industrialmente desenvolvidos, como os Estados Unidos, impõem sobre a produção global, criando regras básicas de produção, como por exemplo, a música ligeira se define pela padronização, ou seja, o *hit* é o modelo, o molde, o padrão.

A padronização estende-se do arranjo geral às individualidades. Na prática americana que normatiza a produção global, a regra básica é a de que o refrão deve consistir 32 compassos, com uma *bridge*, isto é, uma parte introduzida

no meio com vistas à repetição. Igualmente padronizados são os diferentes tipos de *hit*, e não só aqueles relativos à dança, o que seria plausível e de forma alguma inovador, mas também caracteres tais como os *hits* maternos e as composições que celebram a alegria da vida doméstica, canções sem sentido, ou, então as *novelty-songs*, as pseudocanções de crianças e os lamentos sobre a perda de uma namorada, talvez o tipo mais disseminado de todos, que, na América, se naturalizou com o curioso nome de *ballad*. (ADORNO, 2011, p.92)

No decorrer da seção, iremos perceber a *padronização* dentro do cotidiano radiofônico: do formato da programação nos jornais, tipos de músicas lançadas, o tipo de voz, a articulação das palavras cantadas, tempo de apresentação do elenco nos programas de estúdio e externos, bem como a individualização aparece nas palavras regionais, ou seja, a individualização através dos regionalismos como maloca, baré, tuxaua, rouxinol, caboclo, mariuá, entre outros.

O rádio é uma representação da influência de valores, normas, sentidos, gostos, comportamentos e dos papéis sociais que geriram na fase de floração para seu elenco e para a sociedade. Das traduções expressas em sentimentos e sensibilidades de uma época musical, o rádio foi o principal mediador e construtor deste Olimpo dos deuses da música brasileira, e, dos semideuses do Olimpo do Vale Amazônico.

3.1 Rádio Baré

O ano de 1943 foi o início da Rádio Baré nos Diários e Rádios Associados de Assis Chateaubriand. A inserção da PRF-6 nos Diários possibilitou novas programações e alcance maior de sua transmissão para diversos lugares do Brasil, como as cidades Guajará Mirim (1944), São Paulo (São Paulo, 1946), Rancharia (São Paulo, 1955), e do mundo, como Washington (EUA, 1945), Braga (Portugal, 1947), Illinois (EUA, 1947), West Lafayette-Indiana (EUA, 1948), Santa Gotland (Suécia, 1949), Narvik (Noruega, 1955), Suécia (1949).

Figura 29: Ouvida a Rádio Baré



Ouvida a Rádio Baré na América do Norte

A direção da Rádio Baré recebeu um cartão-postal, enviado pelo sr. Harold F. Schöck, residente em Pontiac, Estado de Illinois (América do Norte), à avenida Bennett, número 404.

O sr. Harold informa que ouviu, no dia 12 do mês de abril do corrente ano, a estação amazonense PRF-6 dos "Diários e Rádios Associados".

Como se vê, a nossa emissora estende a sua voz até muito longe, sendo ouvida não só no Brasil e nos países limítrofes, mas também nos Estados Unidos da América do Norte e na Europa.

Fonte: Jornal do Commercio, 06 de julho de 1947.

A seguir, apresentaremos toda a organização artística da Rádio Baré, seus diretores, programas e elenco.

3.1.1 Diretores artísticos

Os diretores tinham uma função importantíssima na estruturação de uma rádio: organizavam os programas, o elenco, toda programação artística e comercial passava por eles: “na Rádio Baré tinham grandes destaques um cara chamado Jaime Rebello e Josaphat Pires, eram duas pessoas consideradas na rádio Baré, diretor artístico e diretor comercial, Jaime Rebello diretor artístico, Josaphat diretor comercial, e produziram novelas, ao vivo” (NEVES, José Jurandir Oliveira, 2017). Os principais da Rádio Baré foram Rômulo Gomes que veio por indicação da Rádio Tupi, Josaphat Pires e Jaime Rebello.

Josaphat Furtado Pires

Figura 30: Josaphat Pires



Locutor e apresentador de programas musicais, natural do Estado do Maranhão, tinha 25 anos quando chegou a Manaus para trabalhar na Rádio Baré, dono de uma maneira bonita e correta de dizer as coisas. Ficou conhecido na cidade como “O príncipe do microfone”.

Fonte: Jornal do Commercio, 21 de novembro de 1945.

Rômulo Gomes

Figura 31: Rômulo Gomes



A Rádio Baré recebeu, no final do mês de outubro de 1948, o sr. Rômulo Gomes para assumir a direção artística em função de ter capacidade de redator, locutor, rádio-ator, produtor, ex-assistente de direção artística. Esta indicação veio de Ovídeo Grotera que era o diretor-gerente da Tupi-Tamoio, “com essa medida provou que as ‘associadas’ podem e devem reestruturar os seus quadros administrativos aproveitando os próprios valores da sua estruturação artística” (Revista do Rádio, ano I, outubro de 1948, p.04).

Fonte: Revista do Rádio, outubro de 1948.

A presença de Rômulo Gomes na direção artística da emissora simbolizou que a Rádio Baré seguia os padrões artístico, técnico e administrativo da Rádio Tupi-Tamoio-RJ. Rômulo Gomes foi fundamental para a reestruturação da Rádio Baré, levando outros formatos, outra forma de fazer rádio, desde a organização do elenco à variação da programação, ele foi praticamente um preparador técnico radiofônico em função de sua própria formação e vivência no rádio da Tupi-Tamoio-RJ, como Ovídeo Grotera salientou que ele era a prata da casa.

Jaime Rebello

Figura 32: Jaime Rebello



Além de ter sido locutor da associada Baré, foi também o produtor do elenco, produziu programas e a organização dos diferentes elencos da Rádio Baré: do teatro à música.

Fonte: Jornal do Commercio, 16 de outubro de 1949.

A *padronização* da estrutura da emissora seguiu formas e estilos das rádios do Sul, em função da relação da Rádio Baré fazer parte dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Nas figuras dos diretores artísticos, a esta padronização se impõe um caráter institucional e hierárquico no campo radiofônico, sendo os diretores artísticos os elos desta padronização.

3.1.2 Programas musicais

A programação da Rádio Baré era disponibilizada no Jornal do Commercio, sendo que nos primeiros anos, entre 1943 e 1944, a programação era pouco divulgada.

Nota-se que os programas musicais eram bastante variados⁵⁷, alcançando a diversidade de ouvintes: a programação da Rádio Baré no dia 20 de setembro de 1943 iniciava às 11h00 e finalizava às 22h00, cada programa tinha entre 5 e 15 minutos.

Os títulos dos programas musicais indicavam os estilos musicais brasileiros como *Ritmo Alegre*, *Jóias musicais*, *Sambas do Brasil*, *Música Portenha*, *Recordações do Carnaval*, *Solistas Populares*, *Música Romântica*, *Novos Conjuntos do Brasil*, *Ritmos variados*, *Música Popular Variada*, *Cortina Sonora*, *Vozes Femininas*, *Música de Salão*.

Figura 33: Programa para Hoje, Rádio Baré.

Radio Baré	
PROGRAMA PARA HOJE	
11,00	— Abertura do programa.
11,02	— 10 minutos de valsas.
11,15	— Musica norte-americana.
12,30	— Musica popular variada.
12,00	— Cronica da Cidade.
12,05	— Vicente Celestino.
12,20	— Musica portenha.
12,35	— Vozes femininas.
12,50	— Solistas populares.
13,05	— Humorismo.
13,20	— Musica romantica.
13,30	— Final do 1º período.
18,00	— Prece.
18,05	— Seleção Charlie Eunz.
18,20	— Cancioneiro romantico.
18,35	— Musica de salão.
18,50	— Valsas de Strauss.
19,00	— Diario falado "Matary" — sob o patrocínio dos laborato- rios "Matary".
19,05	— Radio-baile PRF-6.
22,20	— Diario falado "Matary" — sob o patrocínio dos laborato- rios "Matary".
22,30	— Final.

Rádio Baré PROGRAMA PARA HOJE

11,00	— Abertura do programa.
11,02	— 10 minutos de valsas.
11,15	— Música norte-americana.
11,20	— Música popular variada.
12,00	— Crônica da cidade.
12,05	— Vicente Celestino.
12,20	— Música portenha.
12,35	— Vozes femininas.
12,50	— Solistas populares.
13,05	— Humorismo.
13,20	— Música romântica.
13,30	— Final do 1º período.
18,00	— Prece.
18,05	— Seleção Charles Eunz.
18,20	— Cancioneiro romântico.
18,35	— Música de salão.
18,50	— Valsas de Strauss.
19,00	— Diário falado "Matary" — sob o patrocínio dos laboratórios "Matary".
19,05	— Rádio-baile PRF-6.
22,20	— Diário falado "Matary" — sob o patrocínio dos laboratórios "Matary".
22,00	— Final.

Fonte: Jornal do Commercio, 20 de setembro de 1943.

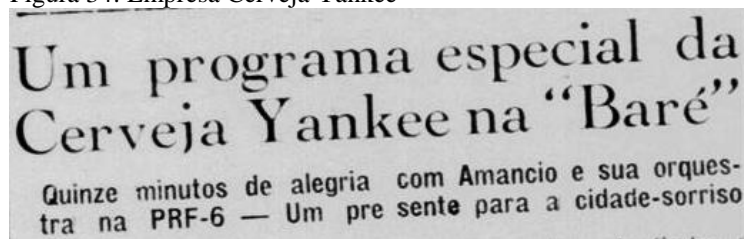
A programação também permitia conhecer e escutar a música de outros países inserida na programação da Rádio Baré como os programas *Música Norte Americana*, *Ritmos da Velha Europa*, *Alma Lusitana*, *Vozes Célebres do mundo*, *Ritmos de Cuba*, *Orquestras do Velho Mundo*, além de programas com músicas clássicas como *10 minutos de valsa*, *Valsa de Strauss*, *Música de Câmara*, *Música de Opereta*, *Stokowski regendo a Orquestra de Filadélfia*, *Solos de Violino*.

⁵⁷ A Rádio Tupi pertencente aos Diários e Rádios Associados transmitia tanto a sua programação quanto a programação da Rádio Nacional para os demais estados do país.

As vozes da Rádio Nacional tinham seu espaço para apresentar seus sucessos, cada cantor brasileiro tinha seu programa ao qual levava seu próprio nome artístico: *Nelson Gonçalves, Vicente Celestino, Neyde Martins, Silvio Caldas, Os últimos sucessos de Carlos Galhardo, Roberto Paiva, Ciro Monteiro, Newton Teixeira*, e os cantores sul-americanos *Pedro Vargas, Carlos Ramirez, Tito Guiza, Adelina Garcia*.

Uma prática recorrente era as empresas e firmas terem espaço na programação da Rádio, a empresa dedicava aos ouvintes amazonenses um programa musical, uma forma de divulgar e vender seu produto.

Figura 34: Empresa Cerveja Yankee



Fonte: Jornal do Commercio, 11 de fevereiro de 1945.

A firma Yankee é um dos exemplos, como a Casa Mesquita, Chapelaria Chic, entre outras. Estes “presentes” – como era descrito nos jornais – geralmente eram para os programas musicais com orquestras, como o programa de melodias de autoria do compositor americano Stephen C. Foster, na execução da Orquestra de Concerto sob a regência do maestro André Kostelanetz. Este programa musical foi um presente da Loja Rianil (Jornal do Commercio, 02 Mar 1945).

Em 1948, a Rádio Baré modificou sua programação com programas mais variados, identificando o nome do locutor, permanecendo os 15 minutos em cada programação: *Blue e bolero, com Belmiro Vianez; Um tango que não morreu, O momento musical, Melodias para você, com Orlando Cascais; Melodias para você, com Jaime Rebello; Paradas de melodias, com Josaphat Pires; Suplemento Musical do Jornal do Commercio, com Belmiro Vianez; Um samba e uma canção, com Belmiro Vianez; Melodias para você, com Dantas de Mesquita; Serenata; Um swing e uma conga; Carmen Canavallos (solos); No mundo das Valsas; Um samba e uma rumba; Música americana; Música popular variada; Ritmos brasileiros; Francisco Alves com orquestra; Alma portenha; Xavier Cugat e sua orquestra.*

A Rádio possibilitou intercâmbios musicais pela escuta, a partir dos programas musicais variados e de diferentes repertórios e culturas musicais de outras partes do Brasil e do mundo, como também era escutada. A partir de 1948, além de inserir uma

programação maior que a dos anos anteriores, a Rádio Baré inclui em sua programação geral os artistas locais (elenco musical) que passaram a ser destaques com programas musicais individuais. Foi neste ano que iniciou a Revista do Rádio, visto que era fundamental a Rádio começar a formar seu elenco musical para divulgar seus valores da terra no âmbito nacional, ter destaque entre as demais rádios dos Diários e Rádios Associados que fazia parte e a criar astros e estrelas.

Os programas musicais de músicas de sucesso nacional e internacional diminuíram no decorrer de 1949, podemos destacar: *Batuque do morro, Variedades musicais, Melodias para você, Hora sertaneja, Melodias do Tio Sam, Canta Brasil, Ritmos brasileiros, Mágicos do teclado, Hora da saudade, Música popular variada, Serenata, Clube dos astros, Parada musical, No mundo da valsa, Alma portenha, Um tango que não morreu, Um sucesso musical, História que a música não contou, Boa tarde musical*. Tiveram destaque até meados de 1954: *Melodias para você, Carnaval na onda, De quem é esta voz? Música popular variada, Hora sertaneja e Parada musical*.

Esta pouca quantidade de programas de músicas brasileira e internacional, em detrimento da elevada quantidade do elenco musical que se inseriu na programação geral da Rádio, vai permanecer por volta do ano de 1954.

A divulgação dos programas de músicas de sucesso nacional e internacional retornaram a partir de 1955, os programas musicais dos valores da *taba*⁵⁸ com os nomes dos artistas praticamente desapareceram da programação. A Rádio Baré inseriu outros programas, alguns locais, como *Cantando nossa música, Los Caribes, Uma voz associada, Ritmo de casa, A voz do secundarista, Nossa gente...nossa música, Música sem palavras-Jaime Rebello, Poesias, músicas e Romance-Jaime Rebello e Bianor Garcia, Confusão na taba, Jardim da Infância* (programa mirim); mas a maioria com músicas nacionais e internacionais: *Música de Câmara, Domingo festivo, Interlúdio musical, Imagens musicais, Music City, Música, maestro!, Caixinha de música, Dois sucessos num instante, Sucessos musicais, Império do Samba, Melancolia, Melodias para você, Ritmos da boite, Moulin Rouge, Sucessos populares, Bom tom, Suave melodia, Chegou o carnaval, Relógio sincopado, Um baião para você, Uma canção...uma saudade, Brasil vocal, Uma orquestra e três melodias, Crepúsculo musical, Dedilhando, O cartaz do dia, Se a saudade falasse, Sentimentos português,*

⁵⁸ *Taba* significa aldeia indígena. Nesta situação do período, os valores da *taba* são os artistas que fazem parte desta grande aldeia Manaus da região Amazônica, usavam como marca propagandística dos Diários Associados

Três sucessos... três novidades, Parada dos fortes, O canto da seresta, Um clássico... uma orquestra, melodia de jazz, Através das cordas, Uma orquestra...Três sucessos, Sucessos de ontem e de hoje, Música hispano-americana, Atualidades musicais, Clube do swing, Clube dos astros, Sugestões musicais, Melodias de filmes, Boa música, Sucessos com Roberto, Igléz e orquestra, Musical Lóide Aéreo, Seleção musical, Recital das 21:30, Revista musical, Ouvindo estrelas, Aí vem o astro.

A programação nesses anos posteriores foi variada, agradando a diferentes gostos musicais: *Música para o seu café-André Kostelanets s/orquestra, Sinfonia Verde Amarela-com Luiz A. Paes sua orquestra, Recordações de momo-com sucessos do carnaval de ontem, janela do passado-Carlos Galhardo canta sambas de ontem, Alô América-Frankie Laine e Buck Claiton s/orquestra, Vozes do Brasil-canta Caubi Peixoto, Parada Musical-Pixinguinha s/banda, dedos mágicos-Com Carmen Cavallaro, Uma voz para milhões-Angela Maria, A seu gosto-músicas solicitadas pelos ouvintes, Paradas de discos-programa gravado (Rio de Janeiro), O cartaz do dia-Luiz Cláudio, Melodias para você-Com Valdir Calmon e M. Silva, Música Alucinante-Bill Halei s/ Cometas, Solistas do Brasil-Com Mário Genari Filho, Um programa para você-com Alcides Gerardi, Dolores Duran, Trio Irakitan, Libertad Lamarque, Billi Eckstine e Elvira Rios, Musical bom café-George Russel s/orquestra, Matinê das 4-com Valdir Calmon s/ conjunto, Melodia para você-com os copacabanas e copia, Crepúsculo musical-George Melachrino s/orquestra, Varanda Tropical-Trio Los Panchos, Álbum de Boas lembranças- Carmem Miranda, Sua excelência o Samba canção- programa com os mais famosos sambas canção, Um piano dentro da noite-com Carmem Cavallaro apresentando músicas da Trilha sonora do Filme da Columbia “melodias Imortal”, Ritmo de festa-com Art Van Damme e s/quinteto, para você adormecer-com Paradise quartet.*

Em 1961, o programa que mais se destacou foi o Programa *Chegou a Hora do Rock*, da Rádio Baré, apresentado pelo radialista Joaquim Marinho, programa que tocava Elvis Presley e Bill Haley e motivou muitos jovens a formar grupos e bandas. Outro programa musical que se destacou foi o *Programa em Bossa Nova*, da Rádio Baré, um “programa variado com sequências musicais para os calouros” (Jornal do Commercio, 26.03.1964).

3.1.3 Maloca dos Barés

Os artistas nacionais e internacionais estavam sempre presentes nos espaços socioculturais na história de Manaus, dos mais variados estilos, seja nos palcos do Teatro Amazonas ou nos clubes e cinemas da cidade, cada espaço com suas finalidades de repertório e performance dos artistas convidados.

Mas quem escreve sobre rádio não pode deixar de falar sobre os célebres auditórios. E nos grandes mitos que eles criaram. Serão os auditórios um bem ou um mal? Creio que são uma faca de dois gumes. Mais para melhor do que para pior. Hoje, no rádio, já não tem tanta expressão. (MURCE, 1976, p.77)

A necessidade de ter um espaço da própria Rádio Baré para receber artistas era primordial em função do formato nacional das rádios que pertenciam aos Diários e Rádios Associadas de Assis Chateaubriand: um auditório com programação ao vivo, shows, brincadeiras, orquestras e elenco

O estúdio da Rádio Baré não era suficiente para recepcionar o artista famoso, precisava ter um auditório grande para que os fãs pudessem ficar próximo de seus ídolos. A Maloca dos Barés⁵⁹ foi inaugurada no dia 14 de abril de 1949, um empreendimento que a Rádio Baré fez para o público, um auditório para desfilar artistas, “um recinto de alegrias e diversões – variadíssimos programas, perfeito serviço de bar – a maior vitória radiofônica cabocla” (Jornal do Commercio, 13 de abril de 1949).

O grande e confortável recinto de diversões da emissora “associada”, então pouco tempo de existência, já passou a ser um ponto de reunião da família amazonense, que ali encontra o ambiente propício para reconforto da labuta diária. Mesmo porque é desses espetáculos populares que nosso povo necessita. Diversão ao alcance de qualquer bolsa, onde o adulto ou a criança passam momentos agradáveis. A garotada conterrânea diverte-se a valer com brincadeiras as mais variadas que encontra na popular “Maloca dos Barés”, como sejam os aviões, os balanços e o popularismo “show” infantil, apresentado todos os sábados a partir das 17h. sem dúvida alguma, tudo isso tornou a “criadora” dos seus programas, um ídolo verdadeiro deste povo amigo e sincero. [...] Em prosseguimento aos grandes sucessos que vem alcançando a Maloca dos Barés, teremos hoje uma grande noite onde veremos a apresentação dos verdadeiros valores do rádio planetário, num desfile maravilhoso de músicas as mais diversas e brincadeiras as mais engraçadas para o auditório.” (Jornal do Commercio, 05 de maio de 1949)

⁵⁹Martins (2015) nos dá uma definição sobre o significado de Maloca dos Barés: “O nome era bastante peculiar e identificava muito bem as nossas origens, pois Maloca é um tipo de cabana comunitária dos índios, feita de madeiras e coberta de palhas, muito utilizada pelos caboclos da nossa região e, *Barés*, uma tribo que habitava a orla de Manaus, juntamente com os Manaós, Passés e militares portugueses que serviam no Forte de São José da Barra do Rio Negro, formaram uma miscigenação dando origem aos manauaras.” (MARTINS, José. Maloca dos Barés. Disponível em <<http://jmartinsrocha.blogspot.com.br/2015/01/cabana-dos-bares.html>> Acessado em 08 de junho de 2017)

A Maloca era como um grande parque de diversões da sociedade amazonense, onde eram apresentados os famosos artistas nacionais e internacionais, com programas variados transmitidos ao vivo pela rádio, apresentando seu elenco e novos astros e estrelas da sociedade amazonense.

Gente decente, famílias de poucos recursos que ali vão (ou iam) apreciar e aplaudir de perto seus ídolos. Sua presença e suas manifestações constituem elementos de alegria. E é transmitido pelos microfones: sugere aos ouvintes de casa que se integram naquele ambiente. Eles não o vêem, mas o formam em sua imaginação. (MURCE, 1976, p.77)

A Maloca dos Barés foi o programa de auditório que a população de Manaus tinha como chegar próximo de seus ídolos. Para quem não estava presente, a transmissão ao vivo permitia essa integração com o ambiente, levando o ouvinte amazonense a se fazer presente pela imaginação que as ondas dos rádios proporcionavam.

Figura 35: Maloca dos Barés



Fonte: Jornal do Commercio, 25 de setembro de 1955.

A Maloca dos Barés, o recanto aprazível da família amazonense, domingo último, serviu para demonstrar ao Amazonas o quanto podem a coragem e o desassombro da direção da PRF-6, realizar sem ajuda oficial. Ali se exibiu, para satisfação e contentamento de toda Manaus, o aplaudido e mundialmente conhecido tenor José Mojica, além de artistas nacionais e mexicanos e o clichê mostra o numeroso público que compareceu ao maior auditório do norte do Brasil vendo-se, em primeiro plano, o governador Edson Stanislaw Afonso e a digníssima esposa; o Arcebispo Metropolitano de Manaus, Dom Alberto Gaudencio Ramos; o major Ferreira Nobre e o padre Pereira Neto, diretor do Colégio Dom Bosco, que ali compareceram como convidados especiais (Foto Oscar RAMOS)

Tornou-se um ponto de encontro da sociedade amazonense, de diferentes classes sociais, o que podemos deduzir pelas vestimentas e pela forma como estão organizadas na plateia, indicando um comportamento do espaço (Fig. 35). Para ter acesso, o participante pagava um valor simbólico para as cadeiras numeradas ou na geral.

A Maloca representou um espaço cultural “sadio, de vibração e entusiasmo artístico, de riso e de alegria” (Jornal do Commercio, 22 de setembro de 1949). Ambiente que proporcionou aos ouvintes da Rádio vivenciar o cotidiano radiofônico de uma forma diferenciada, ou seja, os ouvintes passaram a ser os expectadores e elemento importante para definir o sucesso.

De acordo com Martins⁶⁰ (2015), a Maloca ficava localizada na Rua Marquês de Santa Cruz, onde atualmente se encontra o prédio do Centro Técnico de Formação de Fluviários da Amazônia Ocidental, da Marinha do Brasil, entre os armazéns do Porto de Manaus⁶¹: “era um espaço ao ar livre, não tem a alfandega, o palco ficava de costa pra rua e de frente para o rio, então todos os barcos que chegavam ficavam assistindo os shows de lá, quando Nelson Gonçalves se apresentou ali quebraram até os portões” (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017)

“Era um lugar amplo, bem ventilado, com mesas e cadeiras espalhadas pelo paredão do Porto de Manaus, tendo como pano de fundo o exuberante Rio Negro – tive o prazer de ser o primeiro a acompanhar a cantora Kátia Maria, ela tinha apenas doze anos de idade e já era uma revelação musical em nossa cidade”. (Martins, 2015, s/p)

Então cada fim de semana tinha um artista, era muito boa aquela época e o que se dançava os boleroes, samba canções os foxes-trotes, marchinhas de carnaval. Ali onde era a Maloca dos Barés, deixo te contar onde era: o palco ficava de frente para o rio, quase em frente o Hotel Amazonas, ao lado da Marinha, onde tem os containers, era muito lindo aquilo ali. (Santos, 2011)

Figura 36: Anúncio Maloca dos Barés



Fonte: Jornal do Commercio, 24 de abril de 1949.

⁶⁰ José Martins é idealizador e administrador do Blog do Rocha: nasceu em Manaus-AM, formado em administração de empresas pela UFAM. Filho do luthier Rochinha (Uruburetama, Ceará) e dona Nely Soares Fernandes (Terra Nova, Amazonas).

⁶¹ Atualmente, em 2019, é realizado o *Paço a Passo*, um evento da Prefeitura de Manaus que traz artistas nacionais, culinária amazônica e ações artísticas no decorrer do evento.

Em sua programação apresentava programas infantis como *Jardim da Infância* em que se apresentavam seu elenco mirim, e programas de humor como *Tudo às avessas*. Dentre os inúmeros programas apresentados no palco da “Maloca dos Barés”, registramos os seguintes: “Domingo de Barnabé, Pixaiu e Esquindó, Educandos via 7 de setembro, Mariquinha e Maricota, os incríveis animadores da vida social de Manaus e outros semelhantes de molde a agradar o gosto mais requintado” (Jornal do Commercio, 24 de novembro de 2017), os artistas nacionais e internacionais e os artistas do rádio: os astros e estrelas preferidos do povo.

Os artistas nacionais faziam parte dos elencos das Rádios afiliadas aos Diários e Rádios Associadas, principalmente da Rádio Nacional e das rádios das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

A Rádio Baré tinha um programa que trazia esses seresteiros, vinham de fora para fazer show na Maloca dos Barés, que ficava lá no porto. Era um teatro chamado Maloca dos Barés: trazia Ângela Maria e todos aqueles cantores do rádio, todos vieram cantar aquelas músicas que eram difundidas no país, pela Rádio Nacional. (SANTOS, 2011)

Indicamos alguns artistas nacionais que foram contratados pela associada Rádio Baré para se apresentarem na Maloca dos Barés: Cantor carioca Déo, Nilo Sérgio e Rosita Mir, Nelson Gonçalves (o Rei do Rádio), Ronaldo Lupo, Ângela Maria, Zé e Zilda (Rádio Tupi), Lourdinha Bittencourt (cantora da Rádio Nacional), Moreira da Silva (o Rei do samba de breque), Sivuca (o mais perfeito sanfoneiro do Brasil, o mago da sanfona), Dalva de Oliveira.

Figura 37: Dalva de Oliveira



Fonte Jornal do Commercio, 10 de outubro de 1949.

Liliam Cardoso (sambista), Dilu Melo, Ari Barroso e sua Orquestra, Show Confiança de José Renato e seus companheiros, Olinda Alves, Biluca, José Mojica, Inalva Pires, Renato Murce, Fada Santoro, Eliana, Ataulfo Alves, Ruy Rey e sua Orquestra-Show, Conchita, Mario Mascarenhas, Conjunto Melódico do Bola 7, Nick Nicole, Hebe Guimarães, Gené Martins (Rainha dos músicos de 1956), Sidney Tavares (Associada de Minas Gerais), dupla Tonico e Toniquinho, Gilda de Barros, Raul de Barros, Ruth Lopes (A Princesinha Negra simpática cantora das boites cariocas), Edite Silva (A Diva do acordeon), Trio de Folia (harmoniosos conjuntos rítmicos, com Maneco o malabarista do pandeiro, Tomaz o rei da viola elétrica, e Cardosinho com seu famoso violão elétrico).

Figura 38: Raul de Barros e Gilda de Barros



Fonte Jornal do Commercio, 31 de dezembro de 1957.

Os valores internacionais eram intitulados famosos do velho mundo⁶², sendo a maior parte da América Latina: Maja Kassel (conhecida como Rouxinol de Viena) e Mr. Broni (músico excêntrico), Mejicanita e seus Chinacos, La Gitanela, Anita Sorrento, Emilia Candeias (fidalga embaixatriz da música portuguesa), Maria Elena Rios (cantora mexicana), Morgado Maurício (cantor português), Aynara (O Rouxinol das Américas), Chanita de Cuba (Rumbeira das Antillas), Ricardo Salvador, (famoso tenor mexicano).

⁶² Termo que utilizavam aos artistas internacionais que vinham da Europa para se apresentar na Maloca dos Barés.

Figura 39: Emília Candeias



Fonte: Jornal do Commercio, 03 de novembro de 1950

Figura 40: Maja Kassel



Fonte: Jornal do Commercio, 21 de junho de 1949

A Maloca dos Barés era um espaço movimentado, era o encontro entre o local e o global, entre o sucesso e a fama. Para o público presente era diversão e descontração, mas para os artistas era um espaço de divulgação de seu trabalho, de sua voz ser aclamada pelo público presente representando para ele mais sucesso e fama.

Os valores locais, chamados de *valores da taba*, tinham a Maloca como um espaço para almejar a carreira nacional, o mais aplaudido da noite nos programas da Maloca tinha seu lugar garantido no elenco da Rádio Baré e nos shows musicais.

Figura 41: Candidatos inscritos no concurso



Fonte: Jornal do Commercio, 05 de agosto de 1958.

Um dos principais programas para escolher a melhor voz foi realizado em 1958, o **Programa A Voz de Ouro do ABC**, o maior concurso de canto popular do Brasil, em que cada associada tinha que ter seus representantes:

Em nossa terra, como em todo o Brasil, os amantes da música popular nacional e internacional já se movimentaram, e a direção artística da “associada” amazonense tem recebido inúmeras inscrições para o referido concurso. [...] a comissão julgadora, sendo convidados para a mesma, de acordo com o ponto de vista dos dirigentes do concurso, o maestro Nivaldo Santiago, as professoras Lila Borges de Sá e Mirthes Trigueiro, o cantor Almir Silva e o Diretor artístico da Rádio Baré dr. Jaime Rebello de Sousa” (Jornal do Commercio, 02 de julho de 1958)

Neste concurso foram 73 inscritos que se apresentaram divididos em 9 eliminatórias, desses candidatos os selecionados foram 9: Ademar Lima de Albuquerque, Carlos Mendes, Pedro Amorim, Luiz Carlos Mestrinho Melo, Neuza Farias de Matos, Mario Geraldo Ferreira Xavier, José Vieira, Waldir Moura Farias e Wilson Uchoa. E o vencedor foi Luiz Carlos Mestrinho Melo que representou o Estado no concurso da melhor voz, em São Paulo.

Figura 42: Carlos Mendes



Figura 43: Luiz Carlos Mestrinho Melo



Jornal do Commercio, 05 de setembro de 1958

Fonte: Jornal do Commercio, 07 de setembro de 1958.

A Maloca dos Barés congregou a sociedade amazonense em um espaço artístico, era um espaço que representava o cotidiano radiofônico: programas ao vivo, brincadeiras, artistas nacionais e internacionais, o elenco se apresentando e revelando novos astros e estrelas.

Era neste espaço com público e fãs bem próximos dos artistas que definia quem tinha carisma, quem tinha uma bela voz, se definia a popularidade da voz que era ouvida na rádio. A Maloca era o espaço que sinalizava o sucesso daquele artista nacional, internacional, do elenco e, principalmente, aquele que estava em busca de fazer parte do Rádio e desse mundo musical radiofônico: o ouvinte/expectador era este termômetro que avaliava a voz e o carisma do artista que se apresentava.

3.1.4 Casting: o elenco musical da Rádio Baré

Para participar do elenco da Rádio Baré tinha que ter talento, uma bela voz, carisma e uma boa representação musical. O elenco musical da Rádio Baré foi iniciado a partir de 1948, ano em que começaram a ser inseridos na programação geral da rádio tendo seu próprio espaço para expor seu talento. Anterior a este ano, a programação não explicitava os nomes de artistas, eram programas de música brasileira e internacional, dando destaque a um artista famoso.

Adalripes Alcântara, Denize Cavalcanti, Guiomar Cunha, Cecília Andrade, Medina Campos, Helvécio de Magalhães, Aluízio de Sá Peixoto, Wuppschlander Lima,

Carlos Fonseca, Joqueide Barbosa, Maria Neide, Regional Baré e Manelzinho Araújo foram os primeiros cantores do elenco da Rádio Baré, vindos da antiga Rádio Baricéa fazendo serestas e cantando na rádio (Jornal do Commercio, 08 de janeiro de 1946).

Figura 44: Medina Campos



Fonte: Jornal do Commercio, 27 de novembro de 1948.

Medina Campos⁶³ é a mais antiga violonista e cantora dos tempos da Voz da Baricéa, em 1938. Dez anos depois o elenco musical aumenta. Em 1948 tivemos o elenco formado por Almir Silva, Medina Campos, Joqueide Barbosa, com piano, Maria Neide, Agenor Carlos, Geraldina Monteiro⁶⁴, Sérgio Roberto, Odete, Cancioneiros da Lua, Regional Baré, Raimundo Silva, Olavo Santana, Aluizio Silva, Lustoza (violonista), Azes Infernais, Orsine Marques, Jorge Araújo, Raimundo Sena, Samuel Menezes, Jorge Veiga, Maria de Lourdes, Afonso de Carvalho, Roque de Souza, Arminda de Oliveira, Ademilde Fonseca: estes são os primeiros nomes de artistas que fizeram parte do elenco da Rádio Baré com uma maior organização artística.

Bem mais prático e fácil de administrar do que uma orquestra – geralmente até dispensava o arranjo escrito – proliferou então um tipo de conjunto

⁶³ “Exímia Violonista com destaque social e artístico nos espaços de Manaus, agradável, amável e de uma educação singular. Dirigiu o Regional da Rádio Baré. Medina Campos foi o primeiro esteio da radiofonia amazonense. Foi no dia 07 de setembro de 1938 que inaugurou a Voz da Baricéa, tocava ao meio dia em ponto o Hino Nacional Brasileiro com seu violão. Em 1955, foi para o Rio de Janeiro fazer uma cirurgia cardíaca no Hospital Pedro Ernesto, ficando até meados de 1956 debilitada e em recuperação. Faleceu no dia 14 de dezembro de 1956, às 14h, deixando Manaus de luto pelo maior cartaz da terra amazônica, pela sua fama e popularidade. Formava uma dupla com Maria Neide, muito prestigiada na cidade que fazia parte do *casting* da Rádio Difusora, interpretavam canções da música popular e faziam parte do elenco da Rádio Difusora.” (Jornal do Commercio, 29 de janeiro de 1956).

⁶⁴ Da família Monteiro, tinha duas tias, uma era pintora e outra pianista, seu irmão foi o Mário Ypiranga Monteiro, escritor, advogado e professor amazonense, tendo uma grande contribuição na história do Amazonas.

musical que ganhou o nome de regional. Esses regionais eram simples continuadores dos pioneiros conjuntos de choro, que como foi dito, a partir do final do século XIX começaram a ser requisitados para acompanhar cantores de serenata. Até a sua constituição básica era a mesma (um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho), apenas acrescida de um pandeiro ou de outro instrumento leve de percussão. (SEVERIANO, 2008, p. 254)

Em 1949, a Rádio Baré amplia a programação dos artistas locais, diminui a quantidade de programas musicais, e o elenco passa a ter mais espaço a novos valores artísticos chamados de *Valores da Taba*, cada um tinha seus 15 minutos de programação individual, cantavam ao vivo no estúdio da Rádio e eram escutados além das fronteiras amazônicas: *Xavier dos Santos, Lelia de Souza, Angelo Amorim, Roque de Souza, Arminda Oliveira, Maria Eneida, Correa Lima, Maria de Lourdes, José Ferreira, Alda Oliveira, Joqueide Barbosa, Gilberto Alves, Maria Neide, Almir Silva*⁶⁵, *Naldo França, Lindalva dos Santos, Sergio Roberto, Ilka de Souza, Grace Moema (pianista), José Ferreira, Raimundo Silva, Samuel Menezes*⁶⁶, *Julio Pires, Olavo Santana (violonista), Olavo e Paulo, Luiz do Vale, Geraldina Monteiro, Marília de Dirceu, Gina Pinedo, Jamile Salim, Santos Ferreira, Alfredo Maltas “o mágico do teclado”, Julio Otavio, Orlando Matos, Sebastião Oliveira, Caetano com Regional, Azes Infernais, Radio Baile Amazonas, Luiz dos Santos, Soares Junior, Quinteto Associado, Aluizio Azevedo, Braz de Oliveira, Jorge Araújo, Aluizio Silva, Raimundo Silva, Orsini Marques, Silvia Lene, Tarub e “seu” Joaquim, Quarteto vocal Príncipes da melodia, Anderson e sua clarineta, Sandra Amazonas, Rosa Maria*⁶⁷, *Os três fogueteiros, Helio Trigueiro*⁶⁸ (elenco infantil), *Carmen Moraes, Lilian Cardoso, Ilza Marques, Raimundo Dias, Flávio de Souza.*

Como sempre o que se anuncia para hoje é um dos maravilhosos “shows” que periodicamente são apresentados pela “mais querida” quando o valor intrínseco do “cast” associado vive momentos de grande animação, apresentando verdadeiras criações na difícil arte de representar. As interpretações que os artistas “associados” dão nos espetáculos da “Maloca dos Barés” servem de prova concreta de que nossa gente e nossa terra possui

⁶⁵ Foi casado com Odete Martins Lopes, tiveram um filho, Jorge Allan Lopes, que morreu em 1978.

⁶⁶ Na década de 1960, Samuel Menezes se apresentava com seu acordeon. E na década de 1970, ele tornou-se professor na Escola Dorval Porto, organizava e coordenava atividades culturais e desportivas.

⁶⁷ Rosa Maria faleceu aos 73 anos na cidade de Recife, em decorrência de problemas coronarianos, no Hospital São Marcos. Seu nome verdadeiro era Dirce de Nazareth Rattes, nasceu em Manaus e foi para Recife em 1956, foi uma das vozes mais importantes da Era de Ouro do Rádio, construindo uma sólida carreira artística. Também foi locutora de rádio e atriz, tendo trabalhado na extinta TV TUPI. Em Pernambuco atuou como diretora artística nas rádios Tamandaré e Clube, foi referencial no jornalismo em Pernambuco. Fonte: <https://jornaldacalheta.wordpress.com/2010/11/29/radio-perde-a-voz-de-rosa-maria/>

⁶⁸ Hélio Trigueiro filho da Dona Mirthes Trigueiro e Coronel Themistocles Trigueiro, chefe da Casa militar no governo de Arthur Reis (informação dada pelo Prof. Dr. Walimir Albuquerque)

do melhor que se possa exigir no terreno da arte representativa. (Jornal do Commercio, 04 de dezembro de 1949)

Os valores da Taba eram cantores, músicos e grupos de variados estilos musicais, haviam crianças que participavam também com seus programas musicais, como Helio Trigueiro. No final dos anos 1940, eram selecionados pelo diretor musical da rádio através de concursos, geralmente davam a oportunidade para os jovens estudantes:

Lançará hoje as bases para um sensacional concurso entre a mocidade estudantil do Amazonas. Uma oportunidade para os jovens que desejam ingressar na arte difícil que é o rádio. Os colégios enviarão seus representantes para os diversos setores radiofônicos: cantores, locutores, rádio-atores, numa competição regida pelas diversas turmas de nossos cursos secundários. (Jornal do Commercio, 24 de abril de 1949)

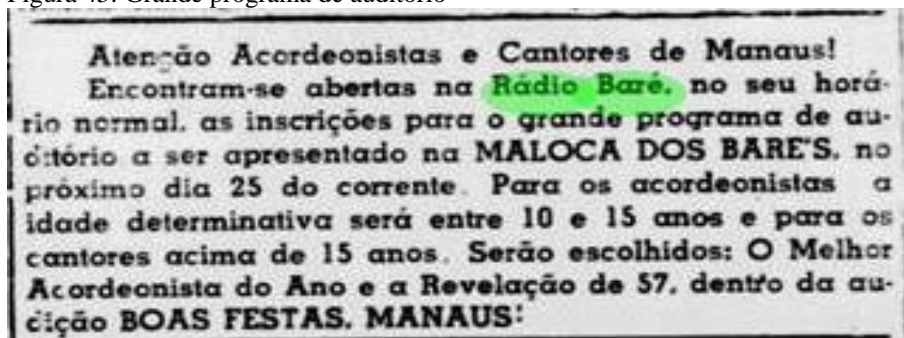
Cada artista tinha 15 minutos ou 5 minutos, dependendo do dia da programação da rádio, apresentavam as canções dos artistas que gostavam de interpretar, cada dia tinha um grupo de artistas que faziam parte da programação geral, aqueles que não participavam da programação de um dado dia específico faziam outras atividades como participar da programação da Maloca dos Barés.

Neste ano, a Rádio Baré destacou muitos artistas que permaneceram na programação no decorrer de 1950 a 1955, neste período outros *valores da Taba* fizeram parte do elenco musical como *Rosângela Fuentes, Roberta Paiva (elenco infantil), Julio Pires, Santos Ferreira, Luiz Santos, Pedrinho e seu acordeon, Paulo Lino, Florisbela e Guilherme Simões (elenco infantil), Leopoldo Menezes e sua sanfona, Tania Regina, Canelinha e Cláutenes Andrade, Homero Marques e Sandra Samarah, Carmem Moraes, Almir Silva, Arminda Oliveira, Braz de Oliveira, Confusão na taba, Jardim da Infância* (programa mirim). As audições para novos cantores também eram realizadas para conhecer novos astros como o Programa *Futuros Astros do Microfone*.

A Maloca dos Barés praticamente concentrou a apresentação do elenco musical neste período, um espaço musical da Rádio Baré que recebia artistas nacionais, internacionais e projetava os artistas locais, o que favoreceu a diminuição do elenco musical estar mais presente na programação geral da Rádio. A partir de 1956 até meados de 1960, a rádio destacou *O Regional Baré, Lindalva dos Santos, Arlene Silva e Amazon Serenaders, Almir Silva e Garcibal Silva, Boite de Ali Baba-de Max Nunes*. Entretanto, a maior parte do elenco participava de outras atividades da Rádio como a própria Maloca dos Barés e ou as caravanas que realizavam em instituições ou cidades

próximas. Os concursos para a revelação de cantores e músicos continuavam a ser apresentados no programa de auditório na Maloca dos Barés.

Figura 45: Grande programa de auditório



Fonte: Jornal do Commercio, 14 de dezembro de 1956.

Atenção Acordeonistas e Cantores de Manaus!

Encontram-se abertas na Rádio Baré, no seu horário normal, as inscrições para o grande programa de auditório a ser apresentado na MALOCA DOS BARÉS, no próximo dia 25 do corrente. Para os acordeonistas a idade determinativa será de 10 a 15 anos e para os cantores acima de 15 anos. Serão escolhidos: O Melhor Acordeonista do Ano e a Revelação de 57, dentro da audição. BOAS FESTAS, MANAUS!

Roque de Souza, Jorge Araújo, Wilson Campos, Luiz Santos, Angelo Amorim, Maria de Lurdes, Julio Otávio, Hélio Trigueiro, Roberta Paiva, Silvia Lene, Medina Campos tinham mais destaque na divulgação de seus shows na Maloca dos Barés ou no estúdio da Rádio Baré, assim como suas peculiaridades eram mais ressaltadas nos anos de 1940 e 1950.

Vamos apresentar as principais características do elenco musical do espaço radiofônico da Rádio Baré que tiveram mais destaque entre os anos de 1948 e 1950 quando os artistas ficaram mais em evidência no Jornal do Commercio. Estas características indicavam sua performance, interpretação no espaço radiofônico, quem era carismático e, principalmente, o gênero musical e suas peculiaridades vocais.

Os atributos eram essenciais para o sucesso, tanto do rádio quanto do artista, elevando a novas categorias de maior fama dentro do próprio elenco musical, ou como chamavam, constelação artística. Os anos de 1948, 1949 e 1950 foram os anos mais destacados, em razão também de estar atrelado a uma divulgação na Revista do Rádio que iniciou a circulação nacional em 1948 e tinha a divulgação da programação local, apresentada na tabela 1: Lista do elenco da Rádio Baré, final da década de 1940 e início da década de 1950, dando as características do artista e o que cantavam nas rádios.

A variedade de estilos musicais apresentados mostra os diversos gostos musicais que o artista em Manaus foi obtendo em função da própria história social da cidade e das influências que este artista teve no decorrer de sua formação artística.

Tabela 1: Elenco da Rádio Baré anunciado no Jornal do Commercio, anos 1945 a 1956

ARTISTA	FUNÇÃO/ELENCO	DIVULGAÇÃO	CARACTERÍSTICA
Carlos Fonseca	Cantor de variados gêneros/adulto	1945: 18 e 28/10 1946: 27/01	Considerado a mais bela voz, foi um dos valores que não se deixou levar pelo excesso de cabotinismo, fez de cada fã um amigo certo e de cada amigo um fã ardoroso. Dono de uma voz suave e harmoniosa. Jornal do Commercio, 27 de janeiro de 1946.
Maria Neide	Cantora de sambas	1945: 16/01 1948: 19/11	Fala do coração do Amazonas, a sambista graciosa. Jornal do Commercio, 19 de novembro de 1948.
Carmem Moraes	Cantora	1945: 04/12 1950: 07/07	A moreninha simpática encantava a todos que a escutavam pela simplicidade de sua interpretação. Possuía uma modulação natural na voz e aos poucos foi conquistando os ouvintes para chegar a ser uma “estrela” de primeira grandeza do <i>casting</i> . Jornal do Commercio, 04 de dezembro de 1949.
Santos Ferreira	Cantor/Intérprete de samba-canção	1949: 18 e 25/05, 15 e 22/06	Intérprete das músicas de Dick Farney. Jornal do Commercio, 18 de maio de 1949.
Julio Otávio Pires	Cantor/Intérprete de boleros	1949: 02, 09, 16, 21.06, 05.08, 28/09, 13/11 1950: 07/07	Tinha uma pronúncia clara, voz modulada e singular, foi um intérprete que cantava com todo um sentimentalismo original, dando uma característica própria, diferente e bonita às suas interpretações. Possuidor de uma bela voz e de uma impecável interpretação, dono de uma personalidade inconfundível no meio social. Jornal do Commercio, 13 de novembro de 1949.
Raimundo Dias	Cantor	1949: 04/12	Jovem cantor de uma voz com grande recurso vocal, possuía um timbre de voz originalíssimo que lhe garantia aplausos nos shows da Maloca dos Barés. Era natural de Belém, veio para Manaus e conquistou os microfones da Rádio Baré e se integrou ao <i>casting</i> . Jornal do Commercio, 04 de dezembro de 1949.
Armanda Oliveira	Cantora/Intérprete de sambas	1948: 16/10 1949: 19/03, 07 e 24/04, 05/05, 24/08	A intérprete de samba número um do Amazonas. A “Lady Rooner” que toda a cidade admira. Jornal do Commercio, 16 de outubro de 1948.
Almir Silva	Cantor/Intérprete	1948: 09/04, 26/09, 21/11 1949: 25/03, 01/04, 06/11, 04 e 30/12 1950: 07.07	O maior cantor amazonense de uma ótima voz e sentimental interpretação. Jornal do Commercio, 30 de dezembro de 1948.
Maria Eneida –	Cantora/Intérprete de choro e samba	1949: 25/03, 07 e 24/04, 19/08, 30/10, 04/12 1950: 25/01	Uma jovem de 16 anos que estudava no Instituto de Educação do Amazonas. Ficou conhecida como a intérprete dos chorinhos brasileiros recebendo elogios pela sua especial interpretação e conhecida como a “Chinesinha” da Rádio Baré. Possuía voz bonita e ritmo cadenciado nas suas interpretações, vivia e sentia a magia dos sambas, em suas síncopes irregulares e o balanço do corpo.

			Jornal do Commercio, 30 de outubro de 1949.
Lélia de Souza (irmã de Flávio de Souza)	Cantora	1948: 21/11 1949: 19/03, 01/04 1950: 07/07	Delicada, graciosa e suave como o sopro da brisa que acorda as flores nos vales dos sonhos e da ilusão (Jornal do Commercio, 15 de novembro de 1950).
Roque de Souza	Cantor	1948: 21/11 1949: 19/03, 07 e 24/04, 01/05, 14/06, 06 e 18/11 1950: 06/12	A voz romântica do Amazonas, tinha uma boa voz, carinhosa e bonita, mas ao cantar faltava-lhe alegria, entusiasmo, apresentava um aspecto sisudo e sem graça perante o público. Jornal do Commercio, 18 de novembro de 1948.
Jorge Araújo	Cantor/Intérprete	1948: 09/04 1949: 21/06, 16/10, 04 e 18/12	O Rei do samba de breque. Possuidor de todos os requisitos necessários a uma artista, por isso era o “TAL, o “REI”, “o homem do bis”, ídolo do público que amava este gênero, foi o fiel intérprete do samba de breque no Amazonas. Jornal do Commercio, 16 de outubro de 1948.
Wilson Dantas	Cantor/Intérprete	1949: 16/10	Foi o fiel intérprete de Dorival Caymmi, o qual era seu conterrâneo. Suas interpretações tinham uma personalidade especial, cantava com um certo sentimentalismo e não tinha vaidades, sendo muito admirado no meio radiofônico pela sua simplicidade, camaradagem e pelo grande coração que tinha, estas características lhe confeririam como um amigo sincero e leal. Jornal do Commercio, 16 de outubro de 1949.
Luiz Santos	Cantor/Intérprete de Músicas norte-americanas	1949: 10/06, 30/10 1950: 25/01	Um jovem cantor que era seguro em suas interpretações de canções populares norte-americanas e brasileiras. Muito aplaudido pelo público, pertencia ao elenco da Rádio Baré, ostentou o título de “melhor voz do Amazonas” conquistado no concurso realizado na Exposição Feira da Amazônia, este título lhe trouxe muitos benefícios e viagens como representante do Amazonas, apontado como um dos legítimos cantores da radiofonia amazonense. Deixou a Rádio Baré no final do ano de 1950 e ingressou no elenco da Rádio Difusora. Jornal do Commercio, 30 de outubro de 1949.
Angelo Amorim	Cantor/Intérprete de Músicas portenhas, latino-americanas e boleros	1949: 19/03, 07 e 24/04, 01/05, 14/06, 06/11, 11/12 1950: 06/12	Foi um cantor que se impôs pela firmeza na interpretação, pelo sentimentalismo todo especial que dava às suas performances musicais e pelo romantismo de sua voz. Veterano do Rádio no tempo da Voz da Baricéa, foi crooner do saudoso Ruy Jardim e seus Batutas. Foi vice-presidente da Associação dos radialistas do Amazonas. Jornal do Commercio, 11 de dezembro de 1949.
Maria de Lourdes	Cantora/Intérprete de Músicas internacionais	1948: 21/11 1949: 25 e 26/03, 07/04, 02,07,09 e 21/06, 28/09, 21 e 30/10, 06/11 1950: 07/07, 06/12	Foi o valor feminino com maior destaque na rádio de Manaus, tinha uma voz agradável e suave, interpretava músicas latino-americanas, estava sempre se apresentando na Maloca dos Barés acompanhada da Orquestra da Rádio Baré, interpretando canções norte-americanas. (Jornal do Commercio, 23 outubro de 1949) A voz de ouro do Amazonas, o rouxinol caboclo. Jornal do Commercio, 30 de outubro de 1949.

Medina Campos	Violonista.	1948: 09/04	Tinha destaque social e artístico nos espaços de Manaus, agradável, amável e de uma educação singular. Medina Campos foi o primeiro esteio da radiofonia amazonense. Foi no dia 07 de setembro de 1938 que inaugurou a Voz da Baricéa, tocava ao meio dia em ponto o Hino Nacional Brasileiro com seu violão. Faleceu no dia 29 de janeiro de 1956, deixando Manaus de luto pelo maior cartaz da terra amazônica, pela sua fama e popularidade. Jornal do Commercio, 29 de janeiro de 1956.
Sylvia Lene	Cantora/Intérprete	1949: 21/06, 01/09, 27/11, 04/12	Se destacou pela interpretação de seus cantos e dotes artísticas. Foi professora e veio do Rio de Janeiro onde residiu por muito tempo e conquistou o <i>broadcasting</i> da Rádio Baré vencendo no Programa <i>De quem é esta Voz?</i> , apresentado por Josaphat Pires obtendo muitos fãs e teve lugar de destaque no elenco musical da Rádio Baré. Jornal do Commercio, 27 de novembro de 1949.
Geraldina Monteiro	Pianista	1948: 28/09, 21/11 1949: 05/08	A “dominadora do teclado”. Jornal do Commercio, 31 de maio de 1949.
Samuel Menezes	Cantor	1948: 19, 20 e 21/11	-----
Hélio Trigueiro	Cantor/sanfoneiro /elenco infantil	1949: 29/09, 01/10, 11/12 1950: 05/02, 07 e 27/07	Artista mirim amazonense, 13 anos de idade, menino prodígio de acentuada habilidade e técnica no instrumento Sanfona. Iniciou sua carreira artística através do show de Sivuca na Maloca dos Barés. Jornal do Commercio, 29 de setembro de 1949.
Roberta Paiva	Cantora/elenco infantil	1950: 29/07	A filha de Durbalino Paiva, com 09 anos de idade foi revelação artística e considerada a estrelinha do <i>cast</i> infantil da Rádio Baré. Jornal do Commercio, 29 de julho de 1950.
Regional Baré -	Regional	1956: 21/01	O Regional Baré é o mais antigo conjunto musical que acompanhava os cantores da Rádio Baré, sob a direção de Medina Campos e o violonista Olavo Santana. Jornal do Commercio, 29 de junho de 1948. Também teve a direção de Flávio de Souza (sem data de indicação), o regional era formado por Ivanildo, Paulo Alves (cavaquinho), o pandeirista era o Zito.
Príncipes da Melodia	Grupo	1949: 01/09, 20/10 1950: 25.01	Conjunto vocal que interpretava músicas brasileiras, formado por Paulo Nascimento e Antonio Costa, posteriormente incluíram mais dois integrantes, conhecidos como “os gentlemans do ritmo”. Jornal do Commercio, 30 de outubro de 1949. Em abril de 1950, esta formação era com Antonio Costa, Flávio de Souza, Mario Coelho e João Coelho A Crítica, 14 de abril de 1950.

Fonte: Lucyanne de Melo Afonso (2019)

A partir da década de 1960, os artistas começaram a serem conhecidos como *os artistas da terra* ou *artistas de nossa emissora*. Essa intitulação como “artistas de nossas emissoras” ou “artistas de nossa terra” aparece no Jornal do Commercio de 22 de novembro de 1964, quando eram divulgados os eventos das emissoras em homenagem a políticos e personalidades da cidade.

É importante enfatizar na década de 1960 haviam variados estilos de artistas nesse período: os que faziam parte de *casting* das rádios, os que tinham uma carreira mais sólida a nível nacional como Arnaldo Rebello e Roberto Carreira, os que faziam dublagens por diversão nos clubes da cidade, e os que faziam dublagem profissional nos clubes e nas rádios. (AFONSO, 2012, p.41)

Cantores como Helio Azaro, Celso Miranda, Arminda Oliveira, Julio Otavio, Maria das Dores, Maria Aparecida, Katia Maria, Sebastiana Moreira, Clovis Carvalho, Paulo Lino, Marlene Santana, Almir Silva, Salim Gonçalves, Pedro Correa, Maria Aparecida, Shirley Maria, Carlos Alberto Maciel, Davi Rocha, Clodoaldo Guerra (animador), Amélia Vitoria, Geraldina Monteiro, Almir Laah (violonista), Luiz Carlos, Samuel Menezes Conrado Silva e Wilson Campos, foram artistas de rádio e participavam de programas de auditório cantando os sucessos de grandes artistas nacionais.

O elenco associado tinha sobre si o encargo de apresentar novas e inéditas sequências quando o mesmo foi o elemento primordial das noitadas dos clubes, boites, teatros e cinema.

3.2 Rádio Difusora

A Rádio Difusora foi inaugurada no dia 24 de novembro de 1948, do diretor proprietário Josué Cláudio de Souza, ficou conhecida também como a estação ZYS-8. Orlando Silva foi o artista nacional contratado para a inauguração, Aguiar (Anúbis Celestino de, 2017) relembra que “Orlando Silva cantava 5 músicas, batiam palmas pra ele, mas ele não voltava não”, enfatizando o final do show, onde a plateia bate palmas constantes para o artista retornar ao palco.

A programação da Rádio Difusora seguia os padrões da Rádio Baré. Como era uma emissora nova, precisava alavancar mais sucessos que a Rádio Baré que já atuava desde o início dos anos 1940.

Desta forma, a Rádio Difusora “imitou” a concorrente em sua programação, realizando eventos musicais tanto no estúdio quanto em auditório externo, apresentando artistas de sucesso nacional como Luiz Gonzaga. Como a Rádio Difusora ainda não tinha um local fixo para seus programas externos, eles eram realizados no placo do Cinema Politeama ou nos Clubes da cidade, como o Atlético Rio Negro e o Nacional Clube.

Neste processo de imitação houve inconscientemente uma *padronização* (Morin, 1977) do produto cultural, ou seja, a Difusora tendo um modelo padrão instituído e, ao mesmo tempo, dando uma *individualização* a partir das suas próprias características como uma nova rádio e que precisava se firmar no mercado radiofônico.

A Rádio Difusora e a Rádio Baré foram as principais emissoras que realizaram os programas de estúdio e também os programas de auditório ao vivo. É importante salientar que os programas de auditório nas rádios cariocas já aconteciam desde a década de 1930.

Nos primeiros anos de sua fundação, atuou principalmente na programação de esportes e na vida social, somente a partir de 1949 que criou seu programa de auditório externo, aos moldes da Maloca da Rádio Baré, o qual era visitado pelos artistas da Rádio Difusora.

3.2.1 Festa da Mocidade

A Rádio Difusora tinha também seu evento externo que trazia artistas nacionais para se apresentar na cidade: era a Festa da Mocidade, lançada em junho de 1949. De acordo com Jerusa Santos (2012), a Rádio Baré tinha mais facilidade em

trazer artistas por estar ligada à Rádio Tupi do Rio de Janeiro, por isso a Maloca dos Barés era muito frequentada e apreciada pela população.

Era a Festa da Mocidade e a Maloca dos Barés. A Festa da Mocidade trazia quando era festa da Difusora. A Rádio Baré tinha facilidade de trazer artistas porque estava filiada à TV Tupi, no Rio de Janeiro, então eles negociavam, e eles mandavam pra cá. (SANTOS, 2012)

A *Festa da Mocidade* foi o nome dado ao programa de auditório da Rádio Difusora, este nome não foi criado neste tempo, era utilizado nos encontros do colégio Dom Bosco no início dos anos 1940, como nas festas dançantes para a juventude nos clubes de Manaus na década de 1960. Entretanto, para o programa de auditório da Rádio Difusora era um nome que simbolizava juventude, alegria e entretenimento.

Um teatro de variedade que trazia para seu palco os mais renomados astros e estrelas do rádio, teatro e cinema do país. Dos seus estúdios, a ZYS-8, como também era conhecida, registrava excelentes resultados com a irradiação de bons programas como “Tem gato na tuba”, “Bonde da alegria”, “Escada de Jacob”, “Conheça Manaus”, “Do rádio para a mulher”, *entre outros* (DURANGO, 2016, p.11)

De acordo com Durango (2017), “a Festa da Mocidade era realizada primeiramente num espaço situado na Rua Silva Ramos e posteriormente no endereço onde hoje está edificado o Edifício Palácio do Rádio, na Avenida Getúlio Vargas” (Blogdodurango), todos os endereços no Centro de Manaus. O Jornal A Crítica relata sobre o auditório situado na Rua Joaquim Sarmiento, um auditório pequeno e sem ventilação (A Crítica, Coluna *no DIAL*, 17 de Janeiro de 1949). Logo, Neves (José Jurandir Oliveira, 2017) nos dá estes deslocamentos com mais clareza: “a Difusora tinha o auditório aqui na Rua Joaquim Sarmiento, depois passou para a Rua Silva Ramos, e depois passou para a avenida Getúlio Vargas ali próximo do palácio do rádio. A Difusora deslocou-se por vários locais para fazer seu auditório.

A localização do auditório era fundamental para que houvesse a mobilidade mais fácil dos participantes, por exemplo, a Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, ficava na Praça Mauá, “favorecia pelo local, essa espécie de frequência para programas popularescos. Além dos referidos prêmios, procurava-se promover, de qualquer maneira certos artistas. Nunca seus méritos vocais ou cênicos poderiam provocar aquele medido entusiasmo dos fãs” (MURCE, 1976, p. 77).

A localização dos programas de auditório tanto da Rádio Difusora, *Festa da Mocidade*, quanto da Rádio Baré, *Maloca dos Barés*, foram no Centro de Manaus. O centro foi o espaço musical mais movimentado no período estudado, o espaço central

foi o prolongamento do espaço radiofônico, vivenciando a rádio em seu imaginário formado.

Nos anos iniciais da *Festa da Mocidade*, o elenco da Rádio Difusora prestigiava a *Maloca dos Barés*, era uma forma de aprender o funcionamento de um programa ao vivo e prestigiar os colegas da arte.

Fazemos questão de frizar o gesto belíssimo do locutor Belmiro Vianez quando da visita de alguns artistas que atuam na “Festa da Mocidade”, ao recinto da “Maloca dos Barés”, levando ao conhecimento público a presença deles e pedindo uma salva de palmas para os mesmos, ao qual foi prontamente atendido. Gestos dessa natureza bem definem a esmerada educação de que são possuidores os que labutam na Rádio Baré, procurando unir laços indissolúveis todos aqueles que batalham no rádio planiciário. (Jornal do Commercio, 10 de agosto de 1949)

Belmiro Vianez enfatizou que a disputa não era o meio de solução para o engrandecimento de um setor, sendo os dois do mesmo ideal, mas que era pelo respeito aos colegas da arte que a radiofonia amazônica se aprimorava cada vez mais.

É importante enfatizar que, embora houvesse este respeito entre os artistas, a disputa de audiência entre as rádios Baré e Difusora era inevitável, isto acontecia mais nos programas de auditório em que a presença do público se fazia necessária, tanto para a audiência quanto para a escolha de novos astros e estrelas.

A Festa da Mocidade era o palco da Difusora, se realizava nos domingos, a Rádio transmitia o programa ao vivo na festa da mocidade pelo locutor da época. O locutor que fazia os grandes movimentos com os cantores da época, fazia os concursos de música aqui em Manaus para se escolher a melhor voz do Amazonas, melhor cantor, e na época os radialistas, era muito comum, o locutor passava a ser cantor também, a gente fazia muito. (NEVES, José Jurandir Oliveira, 2011)

O rádio proporcionou esta motivação musical: para alguns foi o primeiro palco, para outros foi o lugar de consagração como cantor, músico.

3.2.2 Elenco musical

O elenco da Rádio Difusora não teve tanto destaque na mídia impressa apresentando suas peculiaridades quanto teve o elenco da Rádio Baré. A divulgação nos jornais da Rádio Difusora era sobre as crônicas, futebol e palestras proferidas por professores e políticos da cidade.

O início da *Festa da Mocidade* nos anos de 1949 e os primeiros anos da década de 1950 foram essenciais para organizar e amadurecer o elenco musical da nova rádio que despontava na cidade. Neste período, houve também uma migração do elenco da

Rádio Baré para constituir o elenco da nova rádio como Júlio Otávio (1951), Maria Neide e Medina Campos (1949), Silvia Lene, Roque de Souza (1950), Guiomar Cunha (entrou na Difusora em 1949 e migrou para a Rádio Baré em 1951), Luiz Santos (1951). Esta migração percebe-se também na divulgação, quando seus nomes deixam de ser divulgados nos jornais, pois a Rádio Difusora utilizava mais o nome da rádio para divulgar sua programação, o nome dos artistas pouquíssimo era divulgado.

Podemos citar Ana Cavalcante, Izinha Toscano, Estevam Santos, Solange Ribeiro, Conrado Silva. Raimundo Sena (Revista do Rádio, edição nº296, 14 maio 1955), Ilka Soares, Simone Lupe, Raul Antonio, Davi Rocha, Guiomar Cunha, Marlene Santana, Wilson Campos, Carlos Leal, Linda Batista, Nádia Maria, Gilvan Chaves, Dora Lopes, Luiz Cláudio, Celso Miranda, Maria das Dores, Maria Aparecida, Doris Miranda, Sebastiana Moreira, Clovis Carvalho, Eline Santana (a rainha da dublagem) (A crítica, 31 de maio de 1962; Jornal do Commercio, 22 de novembro de 1964). E aqueles que tiveram maior destaque pela simpatia, voz e performances nos estúdios da rádio e no programa de auditório *Festa da Mocidade*.

Quadro 2: Elenco da Rádio Difusora anunciado no Jornal do Commercio

ARTISTA	FUNÇÃO/ ELENCO	CARACTERÍSTICA
Guiomar Cunha	Cantora	A moça da voz macia. (Jornal do Commercio, 13 de junho de 1948).
Katia Maria (Cleonilce Galvão do Nascimento)	Cantora	Iniciou sua carreira musical em 1958 na Rádio Difusora desde criança. Ficou conhecida como a Rainha do Rádio amazonense na década de 1960. (NASCIMENTO, Cleonice Galvão do, 2017, Kátia Maria)
Samuel Menezes	Cantor	O cantor negro de terra; O “bom crioulinho” que tem agrado plenamente. (Jornal do Commercio, 19 e 20 de novembro de 1948)
Regional Mariuá	Regional	Pertenceu ao elenco da Rádio Difusora, o regional Mariuá tinha Toinho no clarinete, Maximo Pereira, Domingos Lima, Anubis Celestino e Marília de Dirceu no piano. Jurandir Oliveira Neves (2011) comentou sobre a formação do regional Mariuá: “A Rádio Baré tinha um elenco e a Rádio Difusora tinha o dela também, o nosso regional era o Mariuá, famoso em Manaus, era composto por violão, percussão, baixo, contrabaixo, piano, eram as Orquestras” (AFONSO, 2012, p.187).
Cancioneiros da Lua	Grupo musical	Foi o conjunto vocal mais querido da cidade, formado por 6 jovens músicos: Hiram Caminha, Ivan Caminha, Almeron Caminha, Hélcio, Raimundo e Clovis Bacuri.
Programa Night and Day	Músicas nacionais e internacionais	O <i>Programa Night and Day</i> iniciou no dia 10.01.1956, na Rádio Difusora. Foi um dos mais ouvidos, principalmente por ter como radialista e cronista o chamado Luis da Conceição Souza Pinto, apelidado por Little Box, o “Caixinha”. (Afonso, 2012)

Fonte: Lucyanne de Melo Afonso (2019)

Além dos nomes no quadro acima, foram citados no Jornal A Crítica Alcides Fonseca (Sambista), Salomé Parisio, Noemia Rios, Conjunto Guadalajara (instrumental e vocal), Sandra Amazonas, a dupla Waldir e Neide, Ilka de Souza a “caboclinha do samba), Carlos Fonseca, Maria Neyde (sambista), Lary Gold (cantor de nacionalidade britânica, atuou também no elenco da Baré), Isinha Toscano, Ray Fonseca e Xavier dos Santos.

3.3 Rádio Rio Mar

A Rádio Rio Mar foi inaugurada dia 15 de novembro de 1954, uma rádio cristã com direcionamento religioso sobre a direção da Igreja Católica. Sua programação estava mais voltada para notícias de esporte e para a educação, tendo como slogan desde sua criação “Divertindo, Informando e Educando”.

Os proprietários dos jornais “O Jornal” e “Diário da Tarde” são os fundadores da emissora. A emissora passou por várias instalações: nos primeiros anos foi num estúdio que situava na Praça Dom Pedro; em 1958 passou para a Avenida Epaminondas; em 1960 para um prédio próprio situado atrás do estádio da Colina; e em 1967 a Rádio Rio Mar ganhou sede própria que funciona até hoje no mesmo local, Edifício Rio Mar, ao lado do Teatro Amazonas.

Com o crescimento, as instalações situadas atrás do Estádio da Colina tornaram-se impróprias para atender a todos os serviços que a emissora absorveu, sobretudo pelo aumento de seu quadro de pessoal, decorrente da reorganização dos departamentos de radiojornalismo e de esporte, além da criação de um “cast” de cantores e instrumentistas. (CARVALHO, 2014, s/p)

Pouco foi divulgado sobre o elenco, temos como referência Rui Sá Ribeiro, Maria de Nazaré Lacouth, Irmãos Verçosa:

A Rádio Rio Mar só tinha os irmãos Verçosa que movimentavam os domingos e tocavam música elétrica americana. (NEVES, José Jurandir Oliveira, 2017).

A Rádio Rio Mar nunca teve elenco, começou a colocar uns cantores pra cantar, mas não tinha regional, as duas faziam mais esse desenvolvimento cultural, as rádios que tinham justamente elenco, que faziam ao vivo as programações. (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017)

A programação da Rádio Rio Mar foi mais expressiva a partir de 1960, quando seu quadro de funcionários foi ampliado, tanto locutores, demais funções, e incluído estava o elenco musical formado por cantores e instrumentistas. Essa movimentação

artística na Rio Mar deu-se inclusive pelas mudanças do elenco das outras rádios, essas mudanças de alguns elementos do elenco de uma rádio para outra eram principalmente relacionadas a pagamento ou às próprias relações interpessoais que o cotidiano radiofônico proporcionava, como por exemplo, Almir Silva que saiu da Rádio Baré para a Rádio Difusora por incompatibilidade de ideias com o novo diretor artístico Alfredo Fernandes, na década de 1950.

A sua programação, apesar de estar relacionada a esportes e a questões educativas, organizava também suas festas. Sendo que a Rádio Baré tinha a Maloca dos Barés, a Rádio Difusora tinha a Festa da Mocidade, cada uma em um espaço/auditório fixo no centro da cidade onde o público ouvinte se direcionava para assistir à programação ao vivo de astros e estrelas e brincadeiras. A Rádio Rio Mar buscou ir ao encontro de seus ouvintes.

A Rádio Rio Mar tinha uma programação que era nos bairros, ela pegava os artistas dela, era patrocinada por uma rede de lojas de Manaus. Todos os domingos devia ter festas nos bairros, ela escolhia um bairro, era sorteado um bairro, em cima de um caminhão fazia seus shows com seu elenco, ela montava todo o seu regional e fazia o show em cima do caminhão. (NEVES, José Jurandir Oliveira, 2017)

Era uma forma da Rádio Rio Mar conseguir mais ouvintes, ter mais audiência em suas programações de estúdio, ser conhecida para ser ouvida na cidade e apresentar seu elenco musical, fundamental para projetar uma rádio local.

Para isso, muitos artistas famosos na cidade eram contratados com melhores salários, um exemplo foi o Colunista Little Box que iniciou sua carreira na Rádio Difusora, na década de 1960 passou pela Rádio Baré e pela Rádio Rio Mar, nesta última, permaneceu por mais de 30 anos apresentando o seu programa Night and Day.

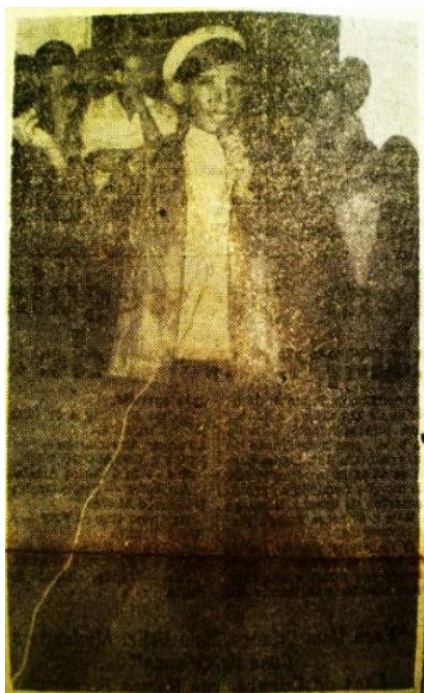
Havia, também, o programa “Mundo dos Clássicos” apresentado por Nelson Porto, no período de 1957 a 2005, e direcionado para um tipo de ouvinte: aquele que gosta de ouvir Chopin, Toscanini, um programa “dedicado a pessoas que gostavam de música clássica, porque tem ouvinte pra tudo, conheço pessoas rudes que não tiveram faculdade que adoravam música clássica, ela tem um histórico”, comentou Neves (José Jurandir Oliveira, 2017).

A Rádio Rio Mar, por ter sido a mais nova emissora, logo em seguida às maiores Rádio Baré e Rádio Difusora, seguiu o perfil das duas emissoras: construiu, conforme suas condições do período, seu elenco musical e uma programação voltada para todo tipo de ouvinte. Mas não saiu de seu perfil educativo e cristão como até hoje o

tem: “A emissora tem uma programação diversificada com entretenimento, informação e principalmente com temas que valorizam a vida é o seu diferencial competitivo, e disponibiliza à sociedade a divulgação de ações comunitárias, ocorrentes na região ou em todo o país. ” (Site <http://www.rederiomar.com.br>)

Little Box⁶⁹

Figura 46: Little Box cantando



Radialista e cronista, o chamado Luis da Conceição Souza Pinto, apelidado por Little Box, o “Caixinha” (Afonso, 2012), teve sua fama não somente de cronista social, radialista, intelectual e de uma aprimorada educação moral, mas também por ter dons vocais como excelente cantor e intérprete de Chico Buarque, Tom e Vinícius, vivenciando a própria letra da canção em suas performances. Tinha uma vida social bastante agitada, criando um conjunto “The Sinners” que o acompanhava nas suas interpretações performáticas no Barés Clubes, o clube mais prestigiado na cidade, onde promovia a Boite Night and Day.

Fonte: Jornal do Commercio, 11 de maio de 1968.

Iniciou sua carreira de cronista na Rádio Difusora onde também apresentava números cantando as canções da Bossa Nova, consagrando-se como o intérprete e representante da Bossa Nova em Manaus. Suas apresentações eram inicialmente dublar o que tocava no vinil, uma reprodução e imitação das performances dos artistas Bossa-novistas, e depois passou a cantar e interpretar sendo acompanhado pelo grupo The Sinners.

Little Box permaneceu por mais de 30 anos no elenco da Rádio Rio Mar com seu programa Night and Day dos tempos da Rádio Difusora onde iniciou sua carreira

⁶⁹ Faleceu no dia 28 de fevereiro de 2002, com 72 anos de idade, após não resistir a perfuração na nuca com arma branca e a paradas cardíacas. Fez parte da produção da Rádio Baré, Rádio Rio Mar e da Rádio Difusora onde permaneceu mais tempo na década de 1960. Little Box foi considerado, na época, o representante oficial da Bossa Nova no Amazonas, começou a interpretar as canções de Chico Buarque, Tom e Vinícius, vivenciando a própria letra da canção em suas performances, criando um conjunto “The Sinners” que o acompanhava nas suas interpretações performáticas no Barés Clubes, o clube mais prestigiado na cidade.

artística, mas foi na Rádio Rio Mar que se estabilizou e concentrou suas atividades profissionais no rádio. Ficou conhecido como o “Show-Man Little Box (a Bossa que canta)” da cidade, o nome artístico enfatiza que suas apresentações não eram simples, mas havia todo um glamour cênico.

Nos anos da década de 1960 viajava para o Rio de Janeiro, na época conhecida como Guanabara, para participar dos carnavais e dos bailes e trazer as novidades para Manaus: discos de Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Tom Jobim, com os quais tocava na rádio e fazia as suas dublagens: “o ‘Show-Man’ Little Box (a Bossa que canta) vai fazer aquele ‘show’ de pista com uma apresentação das inéditas no cenário artístico de Manaus. Quatro garotas alucinantes farão ‘charminho’ para o ídolo da juventude”. (Jornal do Commercio, de 29 de março de 1969)

Esta descrição detalhada de cada rádio, de seus artistas e programas, desvenda a fase de floração como uma fase com muita expansão cultural e musical, há um fluxo e um movimento cultural constante em que as rádios estruturaram no cotidiano as histórias individuais e coletivas dos artistas.

O homem já nasce inserido em sua cotidianidade. O amadurecimento do homem significa, em qualquer sociedade, que o indivíduo adquire todas as habilidades imprescindíveis para a vida cotidiana da sociedade (camada social) em questão. É adulto quem é capaz de viver por si mesmo a sua cotidianidade. (HELLER, 2016, p.37)

O artista inserido nesse cotidiano e com o reconhecimento do público fazia parte de uma elite artística e social, esse reconhecimento se dava pelas suas habilidades adquiridas no cotidiano radiofônico. Muitos artistas se constituíram como artistas⁷⁰ pelo cotidiano estabelecido nas rádios: adquiriram habilidades, capacidades artísticas, desenvolveram seus ideais e sentimentos, se projetaram nos espaços que permitiram se legitimarem socialmente e, principalmente, artisticamente.

⁷⁰ É importante ressaltar que muitos artistas, mesmo sem estarem na mídia, continuaram com suas atividades no rádio e em outros espaços, perdurando até meados da década de 1970 e sendo intitulados de *Velha Guarda*, são eles: Almir Silva, Hiram Caminha, Angelo Amorim, Júlio Otávio, Correia Lima, Wilson Campos, Salim Gonçalves (Jornal do Commercio, 17.06.1970)

4 - O OLIMPO DOS SEMIDEUSES DO VALE AMAZÔNICO



*Ser reconhecido como homem é, antes de mais nada, ver reconhecido
o direito de imitar os deuses.*

Morin (1980, p.31)⁷¹

⁷¹ Figura 47: Capa da Revista do Rádio, 2.10.1951, nº108.

4.1 Monte Olimpo Vale Amazônico: a morada dos semideuses da Amazônia

Desde os tempos imemoriais os homens buscam explicações sobre a sua existência e sobre a cura do corpo e do espírito. Em cada época e sociedade histórico-cultural estas explicações são incontestáveis e foram se transformando através dos tempos. Algumas permanecendo na nossa memória histórica, outras ainda vivem sob a crença de seus antepassados, como alguns povos primitivos.

O sol, por exemplo, tem vários significados dentro da concepção de cada sociedade. Na cultura indígena, para o povo Tupi-Guarani, Tupã é deus supremo, deus da criação, da luz e sua morada é o sol; na mitologia Inca, Inti é o deus Sol, anualmente fazem a celebração chamada Inti Raymi em que sacerdotes e o povo fazem homenagens; no Império Romano, deus Sol Invictus foi o deus sol oficial, patrono dos soldados; no Egito Antigo, Rá é a principal divindade da mitologia grega, conhecido como o deus sol, o criador dos deuses e da ordem divina. Neste período, os reis tinham uma condição semidivina, “o rei buscava o apoio e a aprovação do clero, em troca o rei era considerado o representante terreo da divindade, um soberano por direito divino” (Série História em revista, p.23). E Zeus, o mais conhecido, o senhor dos céus e supremo da mitologia grega, mantém a ordem e a justiça. No século XVIII, Luís XV era um rei que fabricou sua imagem, dizendo representar Deus, proclamava seu dever a Deus e não ao povo.

O problema do rei era ser um soberano sagrado num mundo cada vez mais secular. Era identificado como o sol numa época em que a lógica da identificação ou da correspondência estava em questão. Nas memórias reais, é explicado que o sol é uma imagem apropriada do monarca porque é “o mais nobre” dos corpos celestes. Nessa altura, porém, Galileu já apresentara poderosos argumentos contra a aplicação de termos morais como “nobre” ou “perfeito” à natureza inanimada. (BURKE, 1994, p. 142)

Nosso cotidiano sempre foi pautado por costumes, tradições, hábitos: a humanidade no seu percurso criou mitos e crenças para guiar a vida, explicar a origem da vida e explicar fatos e problemas de existência: “Os seres humanos sempre estiveram ligados ao mágico e ao mítico, não apenas para organizar um senso de espaço, continuidade e identidade, mas também para organizar uma maneira de agir, de se comportar” (KELEMAN, 2001, p.26).

Os deuses foram as principais representações da fé, da ordem, da justiça, da organização social e cultural de muitos povos. Na mitologia grega, por serem politeístas, os deuses foram criados à semelhança do ser humano, sendo Zeus o criador, perfeito e supremo. Em cada cultura e época os deuses, as divindades e mitos estavam

presentes para justificar a vida, partir deles, as ações e os comportamentos eram guiados: os reis do Egito e reis de séculos passados, como Luís XIV, no século XVIII, também eram endeusados, eram representações divinas.

Cada sociedade em seu determinado contexto elabora seu estilo de vida, em que é vivenciado no comportamento das pessoas e nas ações cotidianas, ou seja, “o estilo de vida de uma época é, dessa maneira, um comportamento que exprime uma certa concepção do mundo, a qual, por sua vez, nada mais é que uma eflorescência do espírito subterrâneo da vida” (BASTIDE, 1979, p.194). Le Goff (2013) exorta que a história da história não deve se preocupar somente com a produção histórica profissional, mas com “todo um conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica, ou melhor, a mentalidade histórica de uma época” (p.50).

A arte transforma não somente as relações e os significados, mas abre possibilidades de transformação do próprio corpo e nos faz pertencer a este cenário artístico e real. Tendo ou não conhecimento de mitologias, lendas etc, vivemos histórias herdadas ou experiências epocais num jogo hermenêutico.

A arte é uma atividade humana, “uma outra interpretação concebe a arte como uma atividade de jogo” (BASTIDE, 1979, p.186), a obra de arte é que irá fazer o movimento do jogo se tornar significativo onde as experiências inundam os olhares de cada sujeito, de cada jogador que faz parte daquele momento e se representa. Cada cultura vai criar variados jogos que irão movimentar as experiências e cada sujeito escolhe como irá participar.

Como se sabe, costuma-se falar do elemento de jogo que é próprio a todas as culturas humanas. Descubrem-se formas de jogo nas atividades humanas mais sérias, por exemplo no culto, na justiça, no comportamento social em que fala diretamente de um jogo de papéis etc. (GADAMER, 2010, p.50)

O artista, neste caso, o elenco das emissoras, inicia um processo de jogo natural em que busca uma representação de si mesmo: de sua própria subjetividade e de sua imagem social, pois o jogar é um processo natural e o seu sentido é a representação de si mesmo.

O modo de ser do jogo, portanto, não implica a necessidade de haver um sujeito que se comporte como jogador, de maneira que o jogo seja jogado. Ao contrário, o sentido mais original de jogar é o que se expressa na forma medial. Assim, por exemplo, costumamos falar que algo “está jogando” em tal lugar ou em tal momento, que algo está se desenrolando como jogo, que algo está em jogo. (GADAMER, 2008, p.157)

E o que o elenco das emissoras de rádio estavam jogando (GADAMER, 2008)? Qual a mentalidade histórica ou a cultura histórica da época a partir da escrita na Revista do Rádio (LE GOFF, 2013)? O jogo da representação das metáforas, do imaginário de uma época, não vivenciada, mas herdada pelas práticas culturais no meio radiofônico: a época mítica dos deuses do Olimpo no contexto amazônico, destaco aqui, uma comparação da mitologia clássica para fazer um paralelo a esta seção das palavras utilizadas na Revista do Rádio, em que fazer parte do Olimpo era tornar-se um deus grego da música brasileira.

Sendo que, o contexto amazônico possibilitou o próprio jogo da representação das metáforas:

- a) Monte é um nome popular para montanhas, o monte Olimpo na mitologia grega é a morada dos deuses do Olimpo; no contexto amazônico insere-se Vale Amazônico: monte Olimpo Vale Amazônico. Na geografia, *vale* significa um complexo de montanhas e colinas, geralmente são formados por atividades fluviais, a característica da geografia amazônica já induz a esta imensidão de vales formados pelo Rio Amazonas.
- b) Os Deuses eram imortais, eles comandavam as ações e os comportamentos. Na música popular brasileira, os grandes mitos do Rádio eram os deuses que possuíam poder supremo que é a música, como Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto, Francisco Alves, entre outros que despontaram nacionalmente. A música tem esta carga mística, mágica e transcendental, está na sua essência histórica e coletiva, dos povos primitivos aos povos mais contemporâneos. Os artistas amazonenses para chegar a este fim, muitos percursos tinham de fazer e muito talento tinham que ter.
- c) Os semideuses eram mortais e mais fortes que os humanos. Por isso os cantores locais eram semideuses ou subcelebridades, por herdarem também o poder místico da música, esta herança pode ser de várias formas: pela influência, apropriação, representação, estudo.

O sentido metafórico da mitologia grega para o contexto amazônico também é um sentido de poder de um campo artístico, em que as relações e o empoderamento são definidas pelos *habitus* (Bourdieu) ou pelos *esquemas culturais* (Chartier) instaurados. As hierarquias e as relações estão intrínsecas e estabelecidas no cotidiano radiofônico pelas apropriações, influências, gosto, imitação, etc. Ser um semideus do monte Olimpo Vale Amazônico é a representação das divindades da música brasileira: “representar significa também ‘tomar o lugar de alguém’” (BURKE, 1994, p.20), “os soberanos

eram imagens vivas [*images vivantes*] de Deus, ‘os representantes da majestade divina’” (idem, p.21).

Esta representação é uma apropriação do talento que pode caracterizar pela voz, pela relação com o público e por outras características inerentes ao artista nacional, uma apropriação que leva a valorizar e enaltecer as ações, as características, os dons e o comportamento dos semideuses no monte Olimpo Vale Amazônico.

O monte Olimpo Vale Amazônico é a morada dos semideuses na Amazônia; a morada dos deuses, aquela que os semideuses almejam alcançar um dia, é esse grandioso espaço radiofônico do sucesso e da fama nacional, em que as ondas sonoras levam para todos os cantos e te transformam em mito, em um deus que influencia, pode ser imitado, dita ações e comportamentos, tudo a ver com a cultura de massa e com a indústria cultural representada pela Revista do Rádio e com a produção de discos.

Neste contexto imaginário e fantasioso do Olimpo vale Amazônico, Manaus é uma espécie de Beverly Hills⁷² da Amazônia, habitada musicalmente por deuses e semideuses da música brasileira, neste caso, os semideuses eram os locais, pois os deuses pertenciam a grande indústria cultural que comandava o ciclo de compra e venda do produto musical.

Esta analogia de deuses, semideuses e monte olimpo no espaço musical radiofônico torna-se também uma crítica a uma hierarquização do sucesso, da produção e da estética tanto a nível nacional quanto local. Nossos artistas serão sempre subcelebridades em relação á grande indústria cultural, ou ser celebridade e subcelebridade em seu espaço local e global podem ter um diferencial a partir da produção e ideologia do artista? Assim, podemos compreender que cada artista pode ser celebridade e subcelebridade dentro de seu próprio espaço do campo artístico.

Os exotismos que nos impuseram em decorrência de nossa própria geografia, costumes e comida, e que acabamos assumindo na nossa identidade, também estão estampados no cotidiano musical radiofônico.

⁷² Cidade americana conhecida por mansões luxuosas e por abrigar várias celebridades e ser palco de vários filmes famosos, também existiam semideuses e deuses que viviam nas alturas olimpianas em Beverly Hills.

4.2 Os reis e rainhas do Olimpo Vale Amazônico

Ser rei ou rainha do rádio significava a imponência do sucesso, considerado o astro com muitas qualidades e peculiaridades artísticas. As rádios de Manaus sempre fizeram concursos dos melhores do rádio, seguindo os padrões da estrutura radiofônica dos Diários e Rádios Associados: melhor locutor, melhor radio-atriz, rádio-ator, melhor cantor e melhor cantora, entre outros.

O primeiro concurso da melhor voz do Amazonas aconteceu na 1ª Exposição Feira da Amazônia, inaugurada no dia 19 de abril de 1945, com atrações, novidades, entretenimento de todo o país, além de atividades científicas e literárias, a Feira permaneceu até meados de 1946.

Figura 48: Programa da 1ª Exposição Feira da Amazônia.



Fonte: Jornal do Commercio, 28 de agosto de 1945.

Em agosto de 1945, veio participar da Feira o astro Roberto Santos, conhecido como “o seresteiro da terra do Acarajé” (Jornal do Commercio, 25 de abril de 1945), associado da Rádio Excelso da Bahia. Ele promoveu o primeiro concurso de melhor voz masculina⁷³ do Amazonas em ocasião da Feira, para aproveitar os valores do Norte para o Sul do país, em virtude do Estado ser possuidor de qualidades artísticas notáveis. Neste concurso participaram da banca julgadora: jornalista Jovino Lemos, prof. Vivaldo

⁷³ A melhor voz feminina do Amazonas também foi realizada em um festival nesta Feira, ocorreu nos meses seguintes de setembro sob a direção de Luiz Bandeira, cantor pernambucano.

Lima, profa. Maria Augusta Bacelar, maestro Albino Dantas, jornalistas Aluisio Acher Pinto, Aureo Melo e os maestros José Carlos de Moraes e José Arnaud. Foram escritos Adamor Lima, Sadico, Rosalvo Guigni, Jockeide Barbosa, Ossean Deserbeles, Estevão Santos, entre outros, todos faziam parte do elenco da Rádio Baré, o ganhador seria conhecido como “a melhor voz da terra de Ajuricaba”.

Este concurso trouxe críticas do público e do meio social em virtude do cantor Jockeide Barbosa ter sido inscrito, o que gerou um certo desconforto em função dele querer ter o título, pois o mesmo se explicou em nota no *Jornal do Commercio* que se inscreveu por convite.

Atendendo a um insistente convite, tive o prazer em concorrer ao certame, considerando apenas que era chamado a competir num pleito onde iria eleger a melhor voz cabocla, pois me considero um amazonense puro, íntegro nos meus deveres de homem que sabe e procura elevar o nome de sua terra. [...] fui afim de pôr em prova minha voz. Não, nunca teria feito se não fosse por esse motivo. Unicamente atendi o imperativo do dever de caboclo que sou desta região verdejante, dar a minha contribuição neste evento da “voz amazonense” que ao meu ver pode muito bem competir com os “azes” lá de fora. (*Jornal do Commercio*, 11 de setembro de 1945)

Entre os astros e estrelas do Amazonas as vaidades também estavam presentes neste mundo radiofônico. O ganhador da melhor voz da terra de Ajuricaba foi o cantor Luiz Santos que ostentou este título até início dos anos da década de 1950.

Somente em 1949 que outro concurso radiofônico de melhor cantor e melhor cantora foi realizado pelo periódico *A Gazeta*. Este “posto” de melhor cantor/cantora do Amazonas simbolizava o auge artístico de ser o melhor de toda a constelação artística, ser indicado pelo povo, mas Luiz Santos continuou como sendo a melhor voz do Amazonas, este era o maior título.

Fomos testemunhas oculares da imparcialidade existente em toda a apuração, que se prolongou até as 18 horas e trinta minutos, sem de leve haver qualquer coisa que ferisse a boa marcha do pleito. As duas urnas foram abertas à vista dos presentes inclusive dos fiscais das facções disputadas. Os votos foram examinados conscientemente pelos mesmos representantes, nada havendo de anormal, tudo na santa paz de Deus. O trabalho foi insano e queremos louvar daqui a colaboração preciosa dos drs. Avelino Pereira, Sebastião Norões, Artur Virgílio Filho, dos senhores Zé Ouvinte, Jofré da Costa Novo, André Jobim, dos representantes André Limongi, Belmiro Vianez e Wuppslander Lima. (*Jornal A Crítica*, Coluna *no DIAL*, 16 de julho de 1949)

Neste concurso, Roque de Souza liderou com 25.738 votos, e Maria de Lourdes liderou com uma diferença de 10.473 votos para a segunda colocada, uma grande diferença numérica, mas que exprimia a popularidade e o carisma da cantora

frente a outras, mas também uma certa audiência para a Rádio ao qual pertencia aquele cantor.

Não são poucas as preocupações dos “fans” de ambas as emissoras. Maria de Lourdes, “o rouxinol caboclo”, continua a liderar o posto para a melhor cantora do Amazonas, lugar este que nós reconhecemos que bem merece [...] Roque de Souza, a “voz romântica” do Amazonas, dono de uma personalidade ímpar, comanda a invejável posição do “melhor cantor do Amazonas”. E os seus fans cada vez se arregimentam mais, para lhe trazer o cetro de rei dos cantores do Vale Amazônico. (Jornal do Commercio, 30 de outubro de 1949)

Ser o melhor cantor ou cantora era uma elevação a uma categoria de semideuses do Olimpo Vale Amazônico, que seria povoado por divindades e suas habilidades. As rádios dependiam dos valores artísticos dos semideuses para alimentar a audiência. Conseguir um lugar de destaque no grande Olimpo Vale Amazônico tinha também que passar pelo crivo da audiência, ou seja, da popularidade, carisma e de uma bela voz para chegar ao nível de estrelato.

Os elencos das rádios passariam por uma classificação: os calouros, as estrelas de maior grandeza e o estrelato total. A Revista do Rádio possibilitava esse estrelato total, o alcance da divulgação do nome do artista na Revista era nacional, mas nem sempre estar na Revista do Rádio era em função da fama ou audiência local.

Figura 49: Maria de Lourdes



Figura 50: Roque de Souza



Fonte: Jornal do Commercio, 01 de novembro de 1949. Fonte: Jornal do Commercio, 09 de outubro de 1949.

Maria de Lourdes e Roque de Souza foram os Rei e Rainha do Rádio do Amazonas de 1949, os dois da Rádio Baré.

A década de 1950 não ressaltou mais concursos⁷⁴; já na década de 1960 tivemos mais concursos para escolha não somente de melhor cantor e cantora, mas de um rei e uma rainha.

Figura 51: Rainha do Rádio 1963: Katia Maria



Fonte: Jornal do Commercio, 16 de abril de 1964.

Os melhores do Rádio de 63 vão receber diplomas hoje

Realiza-se hoje, a partir das 21 horas, nos salões do Cheik Clube, cedidos gentilmente aos organizadores, a esperada Festa dos Melhores do Rádio de 1963. [...] O ponto alto da noitada será em dúvida a “Coroação da Rainha do Rádio 63”, a cantora Katia Maria, pertencente ao cast da Rádio Difusora do Amazonas.

Em 1962, foram escolhidos como: rainha do Rádio amazonense, Sheila Maria; melhor cantora, Katia Maria da Rádio Difusora; melhor cantor Wilson Campos da Rádio Baré. Em 1963, a coroação de Rainha do Rádio foi para a cantora Katia Maria que pertencia ao elenco da Rádio Difusora, e Wilson Campos, o Rei do Rádio do Amazonas, nos anos de 1963 e 1964.

⁷⁴ Nos jornais do Commercio e A Crítica não tem informações nesta década sobre os concursos. Apesar de terem as edições, não há relatos. Nesta década, o jornal A Gazeta organizava os concursos, sendo que não tem edições deste período na Biblioteca Pública do Amazonas e este jornal não consta na Hemeroteca Digital Brasileira, sendo uma lacuna histórica sobre esta temática.

4.3 Revista do Rádio: a concretização e o ápice da fama

A primeira edição da Revista do Rádio iniciou em janeiro de 1948,. durante este ano as edições eram mensais, a partir de 1949 passaram a ser semestrais. A Revista tinha o objetivo de mostrar o mundo radiofônico: seus artistas, locutores, músicos, rádio-atores e as canções de sucesso nacional e internacional.

Xavier (2018) recorda que antigamente os ouvintes do Norte e Nordeste só conheciam os artistas dos discos pela Revista do Rádio e foi um meio de elevar a publicidade do circuito musical e midiático.

Esta revista alavancou mais esse processo da música brasileira, porque as pessoas só conheciam os artistas, principalmente do norte nordeste, muito longe, só conheciam pelos discos, você não tinha contato, pela revista do rádio, a população o povo que gostava da música passou a conhecer seus artistas. (XAVIER, Milton Correa, 2018)

A divulgação sobre as rádios de Manaus na Revista do Rádio era feita na sessão RÁDIOS DOS ESTADOS. Esta sessão era a divulgação das rádios de variados Estados do Brasil: Rádio de Pernambuco, Rádio da Bahia, Rádio de Goiás, sendo que as Rádios de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro tinham páginas exclusivas sobre suas programações e artistas.

Figura 52 e 53: *Rádio dos Estados* na Revista do Rádio



Fonte: Revista do Rádio

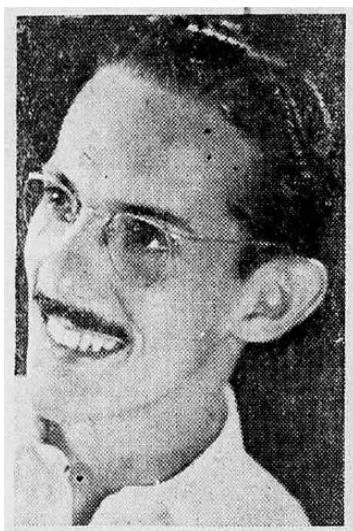
Nesse mundo radiofônico as rádios de Manaus noticiadas foram: a PRF-6, Rádio Baré, associada dos Diários Associados e tinha ligação com a Tupi-Tamoio/RJ, e a ZYS-8, a Rádio Difusora, emissora particular, duas importantes emissoras de rádio na cidade. Isto mostra que Manaus estava inserida no contexto radiofônico, as emissoras eram filiais ou associadas das principais emissoras de rádio nacional.

4.3.1 Direção artística

As notas referentes às rádios do Amazonas iniciam somente em outubro de 1948: A Rádio Baré recebeu, no final do mês de outubro de 1948, o sr. **Rômulo Gomes**⁷⁵ para assumir a direção artística em função de ter capacidade de redator, locutor, rádio-ator, produtor, ex-assistente de direção artística. Esta indicação veio de Ovídeo Grotera que era o diretor-gerente da Tupi-Tamoio, “com essa medida provou que as ‘associadas’ podem e devem reestruturar os seus quadros administrativos aproveitando os próprios valores da sua estruturação artística” (Revista do Rádio, ano I, outubro de 1948, p.04)

A presença de Rômulo Gomes na direção artística da emissora simbolizou que a Rádio Baré seguia os padrões artístico, técnico e administrativo da Rádio Tupi-Tamoio-RJ. Rômulo Gomes reestruturou a Rádio Baré, inserindo novos formatos: organizando o elenco musical, a grade de programação, os locutores. Em função da sua experiência na Rádio Tupi-Tamoio-RJ, Rômulo Gomes preparou a rádio para uma nova era, para ter maior alcance de transmissão e sofisticar sua programação.

Figura 54: Alfredo Fernandes



Alfredo Fernandes fazia parte do elenco da Rádio Baré produzindo alguns programas como “Acontece cada uma”, “Lojinha do Tarub”, “Tribunal do bom humor”, “Rádio Riso”, etc. Começou na direção artística da Rádio Baré a partir de outubro de 1950, fazendo alterações e modificando a programação para melhor.

Fonte: Revista do Rádio, 19 de dezembro de 1950.

O novo diretor artístico mesmo sendo renovador em suas ações radiofônicas na Rádio Baré, também trouxe incompatibilidade de relações com alguns cantores do elenco como Almir Silva, um dos mais antigos do elenco da Baré que não aceitou as mudanças e deixou a emissora.

⁷⁵ Vide foto na seção 3, página 97, Figura: 31.

4.3.2 Programas musicais

Os melhores programas musicais do rádio amazonense, de acordo com a crítica de Lynea Braga, foram “*Nossa música, nossa gente*”, “*Música, divina música*”, “*Salada Musical*”, apresentados pelo elenco das rádios com interpretações de músicas nacionais ou estrangeiras.

Um dos programas divulgados foi “*Tubo de Ensaio*” da Rádio Baré e tinha a direção do locutor Josaphat Pires e Carolina Lander como colaboradora. *Fantasia Tropical* foi considerado por Lynea um dos melhores programas musicais da PRF-6, assim como a *Maloca dos Barés*. *Jardim da Infância* foi um dos mais antigos programas apresentados por Alfredo Fernandes todos os domingos com distribuição de brindes e de calouros; *História que a música não contou* um programa apresentado por Josaphat Pires e a colaboração de alguns cantores do elenco musical.

O programa “*Tem gato da Tuba*” da Rádio Difusora, um programa com brincadeiras, show de calouros, distribuição de brindes e a apresentação do elenco da emissora, tinha como animador o locutor Índio do Brasil. Outros programas que tiveram destaque na Revista do Rádio foram: *Melody* era um programa de gravações de músicas novas e selecionadas; *Sua melodia preferida*, programa de concurso de uma pessoa do elenco musical; *Cortina Musical*; *Salada Musical*; *Festa da Mocidade*, um dos mais apreciados, mas também pouco irradiado em função dos comícios que tinham, inclusive Lynea Braga, uma das correspondentes, salientou que a emissora estava perdendo os ouvintes por somente colocar discos para tocar e temas de política.

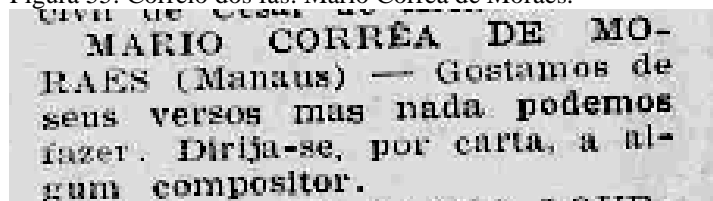
4.3.3 Ouvintes

Quanto a participação dos ouvintes amazonenses, era bem pouca. Podemos notar esta questão na sessão *Correio dos fans*, destinada para dar as respostas às cartas dos ouvintes ou para quem assinava a Revista do Rádio. Esta dinâmica dos ouvintes enviarem cartas para a redação da Revista do Rádio foi mais constante em dois períodos: nos anos de 1949 e nos anos de 1958 a 1961.

No ano de 1949, em duas edições foram encontradas as respostas a duas pessoas de Manaus que enviaram alguma carta contendo perguntas, dúvidas ou sugestões: Mario Correa de Moraes e Rosa de Jesus Teixeira. Na primeira resposta à carta de Mario Correa de Moraes (Fig.55), podemos entender que a carta tinha a letra de uma canção e que estava pedindo ajuda para algum cantor gravar. Na carta de Rosa de

Jesus Teixeira (Fig.56), compreendemos, a partir da resposta, que ela elogiou orgulhosamente as rádios de Manaus e pediu a letra da canção Maria Bonita.

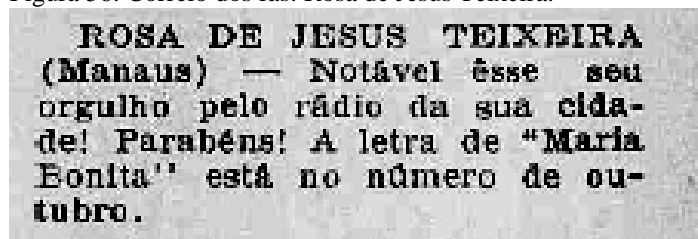
Figura 55: Correio dos fãs: Mario Correa de Moraes.



MARIO CORRÊA DE MORAES (Manaus) — Gostamos de seus versos mas nada podemos fazer. Dirija-se, por carta, a algum compositor.

Fonte: Revista do Rádio, edição 19, setembro de 1949.

Figura 56: Correio dos fãs: Rosa de Jesus Teixeira.

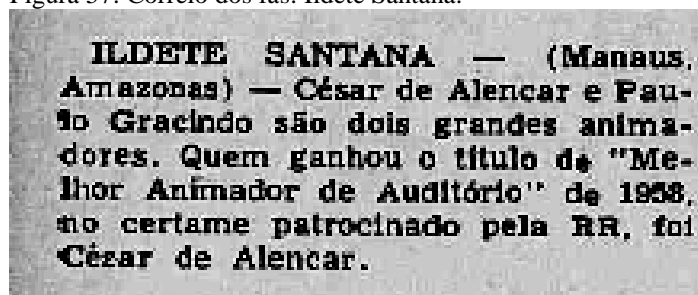


ROSA DE JESUS TEIXEIRA (Manaus) — Notável êsse seu orgulho pelo rádio da sua cidade! Parabéns! A letra de "Maria Bonita" está no número de outubro.

Fonte: Revista do Rádio, Edição 22, dezembro de 1949.

No período de 1958 a 1961 tivemos mais ouvintes de Manaus enviando suas cartas com perguntas sobre os cantores até mesmo de remédio. Os ouvintes foram: Nanci Lima (outubro, 1958), Manoel Cardoso de Sá (dezembro, 1958), Ildete Santa e Vera Maria (Fevereiro, 1959), Mário Rocha (dezembro, 1961).

Figura 57: Correio dos fãs: Ildete Santana.



ILDETE SANTANA — (Manaus, Amazonas) — César de Alencar e Paulo Graçindo são dois grandes animadores. Quem ganhou o título de "Melhor Animador de Auditório" de 1958, no certame patrocinado pela RR, foi César de Alencar.

Fonte: Revista do Rádio, edição 419, 21 de fevereiro de 1959.

O mundo radiofônico estava presente nas casas dos ouvintes, nas suas leituras e nas suas escutas diárias. A partir dessas cartas enviadas, o ouvinte amazonense estava sintonizado nas rádios locais e nacionais; acompanhar a Revista do Rádio ou escrever para ela era estar inserido no mundo glamouroso das rádios: seus artistas, programas e canções. O mundo radiofônico não estava somente dentro das rádios, ele penetrava nas

casas dos ouvintes, a escuta das rádios fazia o ouvinte mergulhar nas ondas sonoras do rádio e refletir no seu cotidiano e no seu comportamento.

4.3.4 Correspondente/Representante

O processo de comunicação entre as rádios de Manaus e a Revista do Rádio era feita por correspondentes ou representantes que não faziam parte das rádios, mas estavam vivenciando toda a programação desse mundo radiofônico amazonense. Eles tinham a função de repassar as notícias dos programas, os artistas que faziam parte das Rádios Baré e Difusora, os melhores intérpretes da programação do rádio amazonense, notícias sobre os diretores e todo o cotidiano radiofônico.

O primeiro correspondente foi Helio Miranda de Abreu, na edição nº18 em agosto de 1949, anunciou a transmissão da Rádio Difusora em ondas curtas e um dos principais programas foi o *Grande Jornal da Noite*.

Figura 58: Helio Miranda de Abreu



Fonte: Revista do Rádio, edição 18, agosto de 1949.

A partir de novembro de 1949, edição nº21, a representante passou a ser Lynea Braga apresentando a sessão do Rádio do Amazonas na Revista do Rádio. As notícias saíam duas vezes ao mês, as matérias eram sobre algum fato musical, artista nacional em Manaus e sobre o elenco musical das duas emissoras.

Lynea Braga salientou em sua primeira correspondência sobre o desenvolvimento das Rádios de Manaus: “Atualmente, o rádio amazonense atravessa, uma fase de grande desenvolvimento. Possui a PRF-6 e ZYS-8, artistas que se recomendam e seus cantores se incluem entre os mais expressivos do ‘broadcasting’ nacional, faltando-lhes apenas publicidade” (Revista do Rádio, edição 21, novembro de 1949).

Figura 59: Rádio do Amazonas por Lynea Braga



Fonte: Revista do Rádio, edição 21, agosto de 1949.

Em futuras correspondências, Lynea Braga começa a elencar a programação de cada rádio. Esta formação do elenco foi muito variada, quando surgiu a Rádio Difusora, alguns cantores do elenco da Baré passaram a fazer parte da Difusora ou mesmo das duas como Medina Campos, grande violonista e maestrina do Regional Baré desde a fundação da Rádio Baré, em 1943.

PRF-6 – Rádio Baré: Luiz Santos, Sílvia Lene, Roque de Souza

ZYS-8 – Rádio Difusora: Tania e Mara, Maria Neide e Medina Campos

Através de suas notas, passa a valorar o artista e a produzir reconhecimento e legitimidade no cenário artístico de Manaus, como aborda PESAVENTO (2008): “A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social” (p.41).

Podemos compreender essa legitimação também através de seus discursos nas notas da edição 21 de 1949:

Tânia e Mara é uma notável dupla que vem obtendo ultimamente grande sucesso expressando o agrado dos ouvintes da emissora a que pertencem. Atuam na ZYS-8, Rádio Difusora do Amazonas: cada vez se firmam no terreno radiofônico amazonense.

Luiz Santos está seguro em suas interpretações. O público que admira o jovem cantor da F-6 não lhe nega os aplausos que bem merece.

Roque de Souza, desde sua apresentação ao público, tem sabido se manter a altura do conceito que desfruta nos círculos artísticos da barelândia. É um valor 100% caboclo.

Sílvia Lene é um novo valor da F-6, cantora de sambas e boleros, que se firma dia a dia nos meios radiofônicos. É inegavelmente um grande valor da associada.

Lynea Braga não media palavras para elogiar, mas também não media palavras para fazer suas críticas sobre o cotidiano radiofônico, a edição nº56 faz uma profunda

crítica sobre a rivalidade das rádios Baré e Difusora, as escolhas e as performances dos artistas do elenco musical e dos locutores.

Lynea Braga teve papel fundamental na projeção de artistas locais e para aqueles que quisessem fazer parte do olimpo dos deuses, mas tinha que passar pela sua aprovação tanto de crítica radiofônica quanto de ser uma atuante ouvinte e participante deste circuito. As informações sobre as rádios em Manaus na Revista do Rádio começaram a ter uma continuidade a partir da entrada de Lynea Braga como correspondente, o que estabeleceu uma rotina de publicação duas vezes ao mês.

No primeiro semestre de 1955, o novo correspondente foi Paulo Geraldo, ano em que a Rádio Rio Mar, a ZYB 20, começou a participar deste circuito radiofônico, mas não permaneceu por muito tempo. A partir de junho, quem assumiu a representação do Estado na Revista do Rádio foi Sidney Dantas, com uma linguagem mais formal dos acontecimentos radiofônicos, permaneceu nesta função até meados de 1960, quando a Revista do Rádio já estava inserindo notícias sobre a televisão, chamando-se Revista do Rádio e da Televisão, e as rádios locais foram perdendo espaço em substituição ao cotidiano da televisão.

A Revista do Rádio deu fama e sucesso local, poucos foram aqueles que se projetaram fora de Manaus nesse período. O elenco do Olimpo Vale Amazônico ganhou mais reputação e popularidade local ao ser comentado na Revista, mas este degrau tinha que passar pela crítica do correspondente local, principalmente Lynea Braga, que não media palavras para destacar os melhores ou para enfatizar os erros de outros. A promoção do talento na revista dava uma sustentação na carreira artística.

4.4 Os astros e estrelas do Olimpo Vale Amazônico na Revista do Rádio

Lynea Braga deu grande destaque a programação de ambas as rádios que brilhavam no cenário radiofônico de Manaus, elogiava e fazia críticas severas aos artistas, os locutores e seus programas, e também às duas rádios, principalmente Rádio Difusora pela sua programação e o formato político que estavam dando a ela.

A divulgação na Revista do Rádio nos dá a possibilidade de visualizar como os elencos das rádios de Manaus eram grandes, principalmente a Rádio Baré e Difusora, era insignificante a quantidade de semideuses irradiados a nível nacional. Poucos eram aqueles que tinham seu nome em destaque na seção Rádio dos Estados, o artista tinha que ter relevância e notoriedade local, mas nem sempre isso importava, alguns que foram noticiados não tiveram tanta relevância nos jornais local.

A Rádio Rio Mar não teve tanto destaque para seu elenco musical, somente notas gerais, compreende-se que iniciou suas atividades em 1955 e, neste ano, a Revista estava priorizando os destaques da Televisão, mudando o foco principal das notícias do Rádio, foi quando os rádio-atores começaram a migrar para a televisão e os cantores começaram a se desligar das rádios indo para a carreira profissional.

Artistas como Roque de Souza, Almir Silva, Sílvia Lene, Maria de Lourdes, Guiomar Cunha, Júlio Otávio, Príncipes da Melodia, Cancioneiros da Lua, Ilca de Souza, Jorge Araújo, Lindalva dos Santos e Carmem Moraes, eram os mais comentados.

O elenco musical do Olimpo Vale Amazônico tinha sua notoriedade no espaço da Revista do Rádio: suas personalidades musicais e artísticas e seu trabalho eram promovidos nacionalmente. Neste espaço estavam os que mais tinham sucesso e fama local, os que mais eram apreciados pelos ouvintes e participantes dos programas de auditório das duas rádios: eram os astros e estrelas de maior grandeza local e que almejavam chegar a um nível maior do estrelato. Mas na prática, nem todos tinham este sucesso local, alguns estavam pelas relações sociais que exerciam no cotidiano.

Existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma especialmente, de automatismos verbais ou de mecanismos mentais, é também depender, ter e ser tido, em suma, *pertencer* a grupos e estar encerrado em redes de relações que tem a objetividade, a opacidade e a permanência da coisa e que se lembram sob a forma de obrigações, de dívidas, de deveres, em suma, de controles e sujeições. (BOURDIEU, 1996, p.43)

Este pertencimento a uma rede social artística deu condições para a projeção nacional, tendo em vista que, naquele momento, a Revista do Rádio era o campo de poder que definia quem iria estar na mídia seja pelo talento, pela experiência, pela representação do sucesso local ou pelas relações sociais que tinha.

Estas relações também tinham associação com qual rádio pertencia. Na tabela 2: *Programação das emissoras de Manaus divulgados na Revista da Rádio*, é notório que o elenco da Rádio Baré era mais divulgado, tanto na quantidade de notícias quanto na quantidade do elenco.

Tabela 2: Programação das emissoras de Manaus divulgados na Revista do Rádio, anos I a IX.

RÁDIO BARÉ		
ARTISTA	ANO	NÚMERO
A História que a música não contou Produção de Josaphat Pires, que é transmitido às segundas-feiras, na interpretação do <i>cast</i> encabeçado por Carolina Lander. (Ano III, nº24, fevereiro de 1950)	Ano III 1950	nº24, fevereiro; nº29, 01/04, nº62, 14/11
	Ano IV - 1951	nº94, 26/06; nº118, 11/12
	Ano V - 1952	nº122, 08/01
Alfredo Fernandes É pequeno no tamanho, mas grande nas realizações. Desde que entrou para a direção artística da PRF-6 tudo ficou em forma. Agora possuímos bons programas de estúdio, auditório, boa orquestra, ótima direção. Enfim, tudo o que um público pode desejar.	Ano III - 1950	nº56, 03/10
Almir Silva Considerado por muitos como o possuidor da voz mais bonita do sem-fio amazonense, vem atuando com grande êxito nos programas de auditório da F-6. (Ano III, nº41, 20/06/1950)	Ano II - 1949	nº21, novembro
	Ano III -1950	nº24, fevereiro; nº41, 20/06; nº60, 31/10
Amélia Vitória – Pianista Começou sua carreira artística no dia 01 de junho de 1950 como pianista da Rádio Baré por intermédio da direção artística, possuía muitos fãs pelos seus dotes musicais. (Ano V, 06/05/1952.) Nasceu em 28 de dezembro de 193..., iniciou a carreira artística em 01 de junho de 1950 (Ano V, nº124, 22/01/1952)	Ano III - 1950	nº52, 05/09
	Ano IV - 1951	nº93, 19/06; nº105, 11/09
	Ano V - 1952	nº124, 22/01; nº135, 08/04; nº139, 06/05
	Ano VIII - 1955	nº296, 14/05
América em Revista Uma das audições mais sintonizadas da F-6, desfilam as orquestras mais famosas, como: Fon-Fon, Xavier Gugat, Harry James, Tabajara, Artie Shaw, Freddy Martin, etc.	Ano III - 1950	nº27, 13/03
Angelo Amorim Eis um astro que vem se impondo à admiração dos ouvintes graças à segurança e correção com que interpreta as melodias hispano-americanas: Angelo Amorim, suas atuações obtêm, sempre, franco sucesso. (Ano III, nº41, 20/06/1950.)	Ano III – 1950	nº41, 20/06; nº59, 24/10
	Ano IV – 1951	nº102, 21/08
Antonio Guimarães “As” do trombone, é um dos valores que a Rádio Baré possui.	Ano V - 1952	nº123, 15/01
Arminda de Oliveira Vêm se revestindo de grande brilho as audições da sambista Arminda de Oliveira ao microfone da “Tuchaua do Ar” (Ano III, nº68, 26/12/1950). Nasceu em Manaus no dia 25 de outubro (sem ano	Ano III -1950	nº68, 26/12
	Ano IV – 1951	nº94, 26/06; nº96, 10/07; nº103, 28/08; nº107, 25/09; nº111, 23/10

informado), ingressou na carreira artística no dia 10 de novembro de 1948 por intermédio de Almir Silva e Medina Campos. Em 1951 tinha apenas 21 anos. Foi grande sambista da Rádio Baré e cantora de maior projeção em Manaus. (Ano IV, nº111, 26/10/1951)	Ano V – 1952	nº127, 12/02
	Ano VIII - 1955	nº301, 18/06; nº314, 17/09
Ayrton Pinheiro Figura de primeiro plano do <i>cast</i> rádio-teatral da F-6, tem vivido, ultimamente, magníficos papéis nos espetáculos de teatro cego da mencionada emissora. Nasceu em 10/01/1917 em Guayuba, Ceará, ingressou no rádio em 1948 recebendo 400,00 mensais (Ano III, nº27, 13/03/1950.	Ano III – 1950	nº27, 13/03; nº48, 08/08
Belmiro Vianez – Locutor Constitui o verdadeiro sucesso o concurso promovido pelo vespertino A Gazeta para a escolha de melhor cantor, cantora, locutor e emissora. Os vencedores foram Roque de Souza – 36.351 votos. Mara de Lurdes – 52.21 votos. Belmiro Vianez – 42.125 votos. Rádio Baré 62.679 votos.	Ano III – 1950	nº23, janeiro
Braz de Oliveira Surgiu mais um cantor no Amazonas. Trata-se de Braz de Oliveira, ex-integrante do Trio Baricéa, apresentando-se semanalmente ao microfone da Rádio Baré, vem se impondo como intérprete de melodias populares.	Ano IV – 1951	nº79, 13/03
Carmem Moraes Chamava-se Maria de Lourdes Soeiro, nasceu no dia 23 de dezembro de 1933. Era estudante do Colégio Estadual do Amazonas. Tinha um notável repertório e uma bela voz, estas características lhe davam uma enorme legião de fãs. Cantora de sambas e sambas-canção, uma das mais notáveis intérpretes femininas da Rádio Baré e muito apreciada pelos ouvintes. (Ano VIII, edição 296, 14/05/1955). Tinha 17 anos e era solteira em meados de 1951 (Ano IV, nº120, 25/12/1951)	Ano II – 1949	nº21, novembro;
	Ano III – 1950	nº 51, 29/08
	Ano IV – 1951	nº76, 20/02; nº90, 29/05; nº101, 14/08; nº102, 21/08; nº103, 28/08; nº120, 25/12
	Ano V – 1952	nº127, 12/02; nº296, 14/05
Carolina Lander Uma das principais figuras do <i>cast</i> rádio teatral da F-6 pretende ir ao Rio ingressar em uma das emissoras cariocas. (Ano III, nº38, 30/05/1950)	Ano III – 1950	nº 24, fevereiro; nº38, 30/05
Daniel Araújo Integrante do conjunto vocal Amazon Serenaders, entrou agora para o elenco de rádio teatro da Rádio Baré (Ano VIII, nº298, 28/05/1955)	Ano VIII – 1955	nº298, 28/05; nº301, 18/06
Danilo Silva- contrarregra Foi um contrarregra de muito prestígio na emissora Rádio Baré.	Ano IV – 1951	nº76, 20/02

Dantas de Mesquita (Abiner Dantas de Mesquita) Pertence à classe de locutores de voz natural, está atuando presentemente na F-6, onde iniciou sua carreira. Pouco a pouco firmou o seu nome, sendo, atualmente, um dos melhores “announces” de Manaus. Em 1951, tinha apenas 21 anos. (Ano III, nº24, fevereiro de 1950). Nasceu no Seringal “Nova Vista” Canutama-AM, no dia 31 de março de 1929, iniciou a carreira artística em 25 de agosto de 1948. (Ano V, nº125, 29/01/1952)	Ano III, 1950	Nº24, fevereiro; nº38, 30/05; nº62, 14/11
	Ano V – 1952	Nº125, 29/01
De quem é essa voz? Programa vitoriosa de Josaphat Pires, recebe centenas de cartas, graças ao interesse que desperta no ouvinte.	Ano III – 1950	nº39,06/06
Dicionário musical É um dos bons programas de gravação que possuímos, produção do locutor amazonense Dantas de Mesquita, que vai ao éter semanalmente na onda da “Tuchaua do Ar”. (Ano IV, nº107, 25/09/1951)	Ano IV	nº107, 25/09; nº110, 16/10
Fantasia tropical É um dos melhores programas musicais que a onda F-6 oferece aos seus ouvintes, às 19.30, quase que diariamente, sendo aceito com grande satisfação. (Ano III, nº34, 02/05/1950.)	Ano III – 1950	nº29, 01/04; nº34, 02/05
Flávio de Souza – violonista As músicas dos compositores locais, isto é, as de maiores evidências: <i>Me deixa sambar</i> -gravação de Lindalva dos Santos- samba; <i>Entra aqui na fila</i> – marcha frevo – gravação de Lécia de Souza, ambas de autoria de Flávio de Souza; sobressaiu-se também as de Olavo Santana, etc.	Ano IV – 1951	nº74, 06/02
Futuros astros do microfone Programa de calouros que a Rádio Baré vem apresentando todos os domingos, às 21 horas, diretamente de seu auditório.	Ano III – 1950	nº62, 14/11
Geraldina Monteiro- pianista Pianista do <i>casting</i> nordestino, veio para Manaus e fez parte da associada Rádio Baré, de muito talento nos acompanhamentos que fazia ou solando, era uma das mais famosas pianistas do norte do país. No ano de 1950, decidiu sair do rádio para se casar, mas continuou atuando na Boite Baré, Boite Barriga Preta (Atlético Rio Negro Clube), Boite Santo Amaro e na boite do Hotel Amazonas, a qual era atração principal. (Ano IV, edição 94, 26/06/1951)	Ano III – 1950	nº24, fevereiro; nº41, 20/06; nº48, 08/08
	Ano IV – 1951	nº85, 24/04; nº90, 29/05; nº94, 26/06; nº102, 21/08; nº103, 28/08
Geraldo Peixoto Apesar de garoto ainda, Geraldo Peixoto, o astro mirim da Rádio Baré, promete ser um cantor de grande futuro pois, além de inteligência interpretativa, é possuidor de um excelente volume de voz.	Ano IV – 1951	Nº93, 19/06
Hélio Trigueiro O “sensacional garoto da sanfona”, continua sendo a atração máxima dos espetáculos da F-6. Sua	Ano III – 1950	nº29, 01/04; nº40, 13/06
	Ano IV – 1951	nº70, 09/01; nº86, 01/05; nº103,

<p>atuação no palco da emissora associada vem merecendo, por parte do público, os maiores elogios e os mais sinceros aplausos. (Revista do Rádio, ano III, nº29, 01 de abril de 1950). Iniciou em 1949 com um cachê de Cr\$40,00 (Ano IV, nº86,01/05). Realizou temporada em Manaus, na Maloca dos Barés, o sanfoneiro Hélio Trigueiro e que atualmente pertence à TV Tupi de São Paulo (Ano VIII, nº325, 03/12/1955)</p>		28/08; nº105, 11/09
	Ano VIII – 1955	nº325, 03/12
<p>Helvécio de Magalhães Pianista dos tempos da Voz da Baricéa, vem atuando com agrado na Boite Odeon.</p>	Ano VIII – 1955	nº313, 10/09
<p>Jardim da infância Um dos programas mais antigos da Rádio Baré sob o comando de Alfredo Fernandes todos os domingos, às 17 horas, com distribuição de brindes e desfile de calouros. Programa em que se apresentava o <i>casting</i> mirim.</p>	Ano IV – 1951	nº74, 06/02
<p>Jorge Araújo Continua agradando em suas audições, o “rei do samba de breque do Amazonas”, Jorge Araújo – o popular JUCA – como é conhecido em Manaus. (Ano III, nº49, 15/08/1950)</p>	Ano II – 1949	nº21, novembro
	Ano III – 1950	nº49, 15/08
<p>Jayme Rebello Produtor, locutor, rádio-ator da PRF-6. (Revista do Rádio, ano IV, nº79, 13 de março de 1951). Lançou na Baré os programas “E os sete dias passaram” sobre os acontecimentos semanais, “Cartas de amor”, programa inteiramente dedicado às moças, “Música divina música” focalizando a vida dos compositores clássicos. (Ano IV, nº95 03/07)</p>	Ano IV – 1951	nº79, 13/03; nº95 03/07; nº96, 10/07
<p>Josaphat Pires Produtor, rádio-ator, novelista e diretor do rádio teatro e dos locutores associados. Escreve e dirige numerosas audições, inclusive o popularismo Tubo de ensaio e A História que a música não contou. (Ano IV, nº72, 20/02/1951)</p>	Ano IV -1951	nº72, 20/02; nº106, 18/09; nº110, 16/10
<p>Julio Otávio Pertenceu ao elenco da Rádio Baré, se dedicou a interpretações de canções francesas, um gênero bastante apreciado neste período em Manaus. Dono de uma voz diferente e um dos cantores de maior destaque do espaço radiofônico. Em 1951 passou a fazer parte do <i>casting</i> da Rádio Difusora e cumpria contratos com as boites Verde e Branco, Atlântida, Barriga Preta e o Hotel Amazonense. (Ano III, edição 37, 22/05/1950)</p>	Ano II – 1949	nº21, novembro
	Ano III- 1950	nº24, fevereiro; nº37, 23/05, nº55, 26/09
	Ano IV – 1951	nº82, 03/04; nº85, 24/04; nº90, 29/05; nº94, 26/06; nº95, 03/07; nº96, 10/07; nº102, 21/08; nº103, 28/08; nº114, 13/11
	Ano V – 1952	nº134, 01/04
	Ano VIII – 1955	nº298, 28/05; nº311, 27/08
	Ano IX – 1956	nº369, 06/10

Lélia de Souza- sambista Sambista da Rádio Baré, teve grande prestígio como intérprete.	Ano IV – 1951	nº84, 17/04
Lindalva dos Santos – cantora	Ano II – 1949	nº21, novembro
Los Caribes Um dos conjuntos que estão vencendo a toda prova, são os Los Caribes, não só pelas luxuosas indumentárias como também pelo repertório de ritmos afro-cubanos. Atua na Rádio Baré e na Boite do Hotel Amazonas. Quarteto instrumental e vocal de músicas caribenhas, um dos integrantes chamava-se Adelson de Souza Lima. (Ano V, nº122,08/01)	Ano IV – 1951	nº107, 25/09
	Ano V – 1952	nº122, 08/01; nº127, 12/02
Luiz Santos Ostenta o título de “a melhor voz do Amazonas” conquistado num concurso realizado na Feira de Amostra, título esse que o levou às terras da Bahia, como representante do Amazonas. (Ano II, nº35, 09/05/1950.)	Ano II- 1949	nº22, dezembro
	Ano III – 1950	nº35, 09/05; nº40, 13/06; nº49, 15/08; nº52, 05/09
	Ano V – 1952	nº131, 11/03
Maloca dos Barés - Programa de auditório A Baré sete artistas para se apresentarem na “Maloca dos Barés”. Dentre eles está a carioca Rute Amaral (Ano VIII, nº324, 26/11/1955)	Ano VIII – 1955	nº299, 04/06; nº324, 26/11;nº325, 03/12
Maria de Lourdes Dona de uma voz suave a agradável, é sem favor, o valor feminino mais destacado da associada. De preferência, ela interpreta músicas latino-americanas, gênero em que é bastante aplaudida. (Ano III, nº27, 13/03/1950)	Ano II – 1949	nº21, novembro
	Ano III- 1950	nº23, janeiro; nº27, 13/03; nº41, 20/06, nº57,10/10
	Ano IV -1951	nº79, 13/03
Maria Eneida Pertenceu ao <i>cast</i> da Rádio Baré, a “chinezinha do rádio amazonense” agradou plenamente os ouvintes em suas interpretações de ritmos populares, principalmente o modo como interpretava os sambas. (Ano III, edição 37, 22/05/1950)	Ano III – 1950	nº37, 23/05; nº41, 20/06
	Ano III – 1950	nº62, 14/11; nº62, 14/11
Nossa Gente, nossa música É um programa que diverte e ilustra, pois orienta o ouvinte no tocante à biografia dos autores, conteúdo e sentido das músicas apresentadas (Ano IV, nº100, 07/08/1951)	Ano IV – 1951	nº100, 07/08
	Ano IV – 1951	nº74, 06/02; nº100, 07/08
Olavo Santana As músicas dos compositores locais, isto é, as de maiores evidências: <i>Me deixa sambar</i> -gravação de Lindalva dos Santos- samba; <i>Entra aqui na fila</i> – marcha frevo – gravação de Lécia de Souza, ambas de autoria de Flávio de Souza; sobressaiu-se também as de Olavo Santana, etc. (Ano IV, nº74,06/02/1951)	Ano IV – 1951	nº74, 06/02; nº100, 07/08

Príncipes da Melodia Foi um conjunto vocal famoso da Rádio Baré, era composto por quatro jovens que possuíam grande talento, faziam apresentações em todo o Norte e nos países vizinhos do Amazonas como a Bolívia. (Ano III, edição 48, 08/08/1950)	Ano II – 1949.	Nº21, novembro
	Ano III – 1950.	Nº24, fevereiro
	Ano V – 1952	nº123, 15/01; nº127, 12/02
Regional Baré Sob a direção de Geraldo Nascimento, composto dos seguintes elementos: Olavo Santana e Paulo Nascimento no violão; Paulo Alves na manola; e pandeiro, Aluisio (Ano III, nº48, 08/08/1950)	Ano III – 1950	nº48, 08/08
	Ano VIII – 1955	nº314, 17/09
Roberta Paiva – Cantora: elenco infantil Fez parte do elenco infantil da Rádio Baré, participou do programa Jardim da Infância onde o <i>cast</i> infantil se apresentava. Apresentado por Jaime Rebello e Carvalho Pimenta, foi uma das cantoras mirins mais populares da cidade. (Ano IV, edição 83, 10/04/1951)	Ano IV – 1951	nº83, 10/04
Rômulo Gomes- diretor artístico Ativo e empreendedor, conhecendo os complicados problemas do <i>broadcasting</i> . (Ano I, nº48, outubro de 1949) (em outubro de 1950 começou a atuar na Rádio Difusora)	Ano I – 1948	nº08, outubro
	Ano III – 1950	nº58, 17/10, nº67, 19/12
	Ano IV – 1951	nº93, 19/06
	Ano V – 1952	nº127, 12/02
Rosângela Fuentes Era soprano e fazia parte do elenco da Rádio Baré, apresentando canções no programa de estúdio acompanhada da pianista Amélia Vitória, participou também do Trio Baricéa composto por Júlio Otávio, Carmem Moraes e Flávio de Souza. Uma das mais aplaudidas intérpretes do rádio amazonense. (Ano IV, edição 78, 6/03/1951)	Ano III – 1950	nº59, 24/10
	Ano IV – 1951	nº78, 06/03; nº84, 17/04; nº94, 26/06
	Ano V – 1952	nº134, 01/04; nº135, 08/04
Rosa Maria Era a grande intérprete do samba, viajava em temporada pelo interior do estado para se apresentar. Revelação de fato como locutora. Depois de vencer como rádio-atriz e cantora, Rosa Maria preferiu tentar a locução, e está vencendo de ponta a ponta. (Ano V, nº 123, 15/01/1952)	Ano III – 1950	nº52, 05/09
	Ano IV – 1951	nº94, 26/06; nº103, 28/08
	Ano V – 1952	nº123, 15/01
	Ano VIII - 1955	Nº30, 18/06
Roque de Souza Foi considerado o cantor romântico do Amazonas, venceu o concurso da “A Gazeta” que lhe deu o título de melhor cantor local. Se manteve a altura do conceito que desfrutava como melhor cantor do Amazonas nos circuitos artísticos da cidade, pertencia ao <i>casting</i> da Rádio Baré e nos anos 1950 foi para o elenco da Rádio Difusora. Teve destaque maior que todos na Revista do Rádio, pois participou da sessão de perguntas sobre sua vida pessoal e do rádio. (Ano III, edição 24, fevereiro de 1950).	Ano II – 1949	nº21, novembro
	Ano III – 1950	nº23, janeiro; nº24, fevereiro; nº40, 13/06; nº44, 11/07
	Ano IV – 1951	nº117, 04/12

Nasceu no dia 16 de agosto de 1927. Entrou na Rádio Baré no dia 24 de outubro de 1948. Fora do rádio atuava como auxiliar de escritório. Tinha como ídolos internacionais Gregory Peck, e nacionais os cantores Silvio Caldas, Dalva de Oliveira e Isaurinha Garcia. (Ano III, nº44, 11/07/1950).		
Sérgio Roberto Possui uma ótima voz e interpretação, fazia parte do elenco da Rádio Baré e tinha todos os pré-requisitos necessários que um cantor deveria ter, um digno artista do rádio amazonense, além de ser um dos melhores intérpretes da música popular brasileira. (Ano IV, edição 88, 15/05/1951)	Ano III – 1950	nº29, 01/04; nº35, 09/05
	Ano IV – 1951	nº88, 15/05
Sidney Dantas Boa voz e um repertório mais ou menos, faltando-lhe ainda um pouco de “pinta artística”	Ano IV – 1951	nº76, 20/02
Silvia Lene Participou de vários programas de calouros como o programa da Rádio Baré “De quem é essa voz?”, apresentado por Josaphat Pires. Passou a fazer parte do elenco da rádio Baré, foi uma cantora de sambas, canções, foxes e boleros da emissora. Deixou a Rádio Baré no final do ano de 1950 e ingressou no elenco da Rádio Difusora. No ano de 1951 abandonou o rádio e passou a atuar somente na Boite Santo Amaro. (Ano III, nº 23, janeiro de 1950)	Ano II – 1949	nº21, novembro; nº22, dezembro
	Ano III – 1950	nº23, janeiro; nº40, 13/06; nº49, 15/08
	Ano IV – 1951	nº83, 10/04
Sheila Maria	Ano VIII – 1955	nº302, 25/06
Show Revista Programa de auditório que consta de duas horas de irradiação, com desfile dos artistas locais, esquetes, números musicais pela Orquestra F-6, etc. é apresentado por Correia de Araújo. (Ano III, nº57, 10/10/1950)	Ano III – 1950	nº57, 10/10
	Ano IV – 1951	nº107, 25/09
Saudações do Tuchaua	Ano IV – 1951	nº107, 25/09
Tubo de ensaio Um programa de grande cartaz da F-6 que vai ao ar todas as segundas feiras, às 12.05, na direção do locutor Josaphat Pires com a coadjuvação de Carolina Lander. (Ano II, novembro de 1949)	Ano II – 1949	nº 21, novembro; nº51, 29/08
Tuchaua do ar (Clautenes) A “Tuchaua do Ar” continua aumentando seu <i>casting</i> infantil e nesse se destaca o garoto Geraldo Peixoto. Se na “muda” o Geraldinho não perder a voz, vai longe, com certeza. (Ano IV, nº120, 25/12/1951)	Ano IV – 1951	nº120, 25/12
	Ano V – 1952	nº124, 22/01
RÁDIO DIFUSORA		
ARTISTA	ANO	NÚMERO
Ana Cavalcante –Cantora: elenco infantil	Ano III – 1950	nº37, 23/05; nº52, 05/09

<p>Naná cantou pela primeira vez diante do microfone aos 10 anos, no programa infantil da Rádio Baré onde permaneceu atuando como locutora do referido programa. Em 1949, isto é, um ano após tal acontecimento, inscreveu-se no programa Dilú Melo, instituído pela mesma na Rádio Difusora, em sua 1ª Festa da Mocidade, o qual venceu com a interpretação de o “Valor da Sanfona”, dentre dezenas de candidatos. Em 1950, inscreveu-se no programa de calouros da ZYS-8, sob o comando de Índio do Brasil, ficando então desde aí a pertencer ao “cast” da referida emissora, onde atua até o presente momento. (Ano IV, N°107, 25/09/1951)</p>	Ano IV – 1951	n°103, 28/08; n°105, 11/09; n°107, 25/09
	Ano VIII – 1955	n°296, 14/05; n°312, 03/09
	Ano IX – 1956	n°335, 11/02; n°369, 06/10
<p>A música que você gosta É o título de um programa de gravação que tem agradado pelo carinho com que as músicas são selecionadas. Carinho e bom gosto, naturalmente.</p>	Ano V – 1952	n°123, 15/01
<p>Ana Ilza Antigamente atuava na ZYS-8, sob o pseudônimo de Lucia Maria e que atualmente empresta seu concurso as boites locais, está em negociação com um dos nossos prefixos.</p>	Ano IV – 1951	n°119, 18/12
<p>Anísio Silva É um dos cantores que se impõe pela interpretação firme e veterana. Fiel intérprete das canções dolentes, dos foxes sentimentais, etc. (Ano III, n°34, 02/05/1950.)</p>	Ano III- 1950	n°27, 13/03; n°29, 01/04; n°34, 02/05
<p>Cancioneiros da Lua Estão atuando com destaque na radiofonia amazonense os Cancioneiros da Lua, conjunto que tem agradado bastante. (Ano IV, n°91, 05/06/1951)</p>	Ano II – 1949	n°21, novembro
	Ano III – 1950	n°60, 31/10
	Ano IV – 1951	n°83, 10/04; n°91, 05/06; n°96, 10/07; n°103, 28/08
<p>Carlos Filgueiras O cantor Carlos Filgueiras, atualmente exclusivo da equêta Polydor, nasceu na cidade de Manaus, no Amazonas. Lá começou sua carreira artística, aos 17 anos, num programa estudantil da Rádio Difusora, do Amazonas. Dois anos depois era convidado para assinar contrato como locutor da mesma emissora, onde foi também animador e iniciou sua carreira de cantor. Em 1953, veio ao Rio e Cesar de Alencar deu-lhe uma oportunidade lançando-o no <i>Cast dos Novos</i>. (Ano VIII, n°326, 10/12/1955)</p>	Ano VIII - 1955	n°326, 10/12
<p>Carmem Lucia Nova cantora possui a Rádio Difusora do Amazonas, trata-se de Carmem Lucia, de fato um bom valor.</p>	Ano IX – 1956	n°369, 06/10

Correia de Araújo Animador de programas, locutor, rádio-ator da Rádio Baré, em 1951 tinha somente 19 anos e solteiro.	Ano IV – 1951	Nº72, 23/01
Clóvis Carvalho (ou Ramalho) Considerado um dos melhores cantores do rádio amazonense, se destaca pelas suas interpretações na Rádio Difusora. (Ano III, nº24, fevereiro de 1950)	Ano III – 1950	nº24, fevereiro; nº57,10/10
	Ano VIII – 1955	nº314, 17/09; nº317, 08/10, nº324, 26/11
Cortina musical É o interessante programa que a Rádio Difusora oferece aos ouvintes, semanalmente, com o qual pode se aquiar com o gosto da Neuza Inês, discotecária da ZYS-8 e também cantora da referida emissora.	Ano III – 1950	nº60, 31/10
Diva Ponce – pianista Está constituindo uma nota digna de registro do <i>broadcasting</i> amazonense, a série de recitais que a pianista Diva Ponce vem realizando na emissora ZYS-8.	Ano III – 1950	nº35, 09/05
Dóris Miranda Vem se apresentando com agrado em diversos programas de auditório da S-8. (Ano VIII, nº312, 03/09/1955)	Ano VIII – 1955	N312, 03/09; nº 318, 15/10; nº325, 03/12
Estevam Santos “Variedades Ge-lo-ma-tic” é o programa que vem apresentando a Rádio Difusora do Amazonas, aos domingos, a partir das 17h, onde podemos ouvir os valores da terra como Ana Cavalcante, Samuel Menezes, Maria das Dores, Solange Ribeiro, Estevam Santos, etc. (Ano VIII, nº296, 14/05/1955)	Ano VIII – 1955	nº296, 14/05; nº312, 03/09
Ilka de Souza É um elemento de grande positividade no meio radiofônico amazonense. Interpreta o nosso chorinho. É exclusiva da S-8, Rádio Difusora. (Ano III, nº24, fevereiro de 1950)	Ano II – 1949	Nº21, novembro
	Ano III – 1950	nº24, fevereiro
Festa da Mocidade Programa de auditório onde se apresentavam o <i>casting</i> da rádio e artistas nacionais convidados. Todos os anos atrai atenções do Estado, apresenta uma série de valores, entre os quais figuram os nomes de Dalva de Oliveira, Dircinha Batista, Francisco Alves, Adelaide Chiozzo, Marlene e Ivon Curi. (Ano IV, nº100, 07/08/1051)	Ano II – 1949	nº51, 29/08
	Ano III – 1950	nº58, 17/10; nº60, 31/10; nº68, 26/12
	Ano IV – 1951	Nº93, 19/06; nº100, 07/08; nº106, 18/09
	Ano V – 1952	nº122, 08/01

Feira de Música Compõe-se de gravações e diálogos apresentados por Guiomar Cunha e o locutor Walter Couto. A redação desse <i>broadcast</i> , que vai ao ar todas as quartas-feiras, às 22 horas, está a cargo de Josué Claudio de Souza. (Ano III, nº 51, 29/08/1951)	Ano III – 1950	nº51, 29/08
	Ano VIII – 1955	nº07/05
Freitas Martins É a mais nova descoberta da S-8 para o seu quadro de locutores. (Ano III, nº68, 26/12/1950)	Ano III – 1950	nº68, 26/12
	Ano IV – 1951	nº83, 10/04
Grace Moema Melhorou muito de uns tempos pra cá. Agora constitui um dos bons elementos do elenco caboclo da S-8. (Ano III, nº59, 24/10/950)	Ano III – 1950	nº59, 24/10;
	Ano IV – 1951	nº107, 25/09
Guiomar Cunha Era acreana e iniciou sua carreira radiofônica em Manaus: foi locutora, rádio-atriz, cantora e outras funções na rádio. Entrou no elenco da Rádio Difusora em 1949, cada apresentação se constituía como um dos pontos altos da programação da emissora, se apresentava de modo agradável aos ouvintes, principalmente música latino-americanas. a partir de 1951 passou a fazer parte do <i>cast</i> da Rádio Baré. (Ano IV, edição 86, 01/05/1951)	Ano II – 1949	nº21, novembro
	Ano III – 1950	nº23, janeiro; nº37, 23/05; nº49, 15/08; nº62, 14/11
	Ano IV – 1951	nº78, 06/03; nº83, 10/04; nº84, 17/04; nº86, 01/05, nº100, 07/08; nº103, 28/08; nº118, 11/12
	Ano V – 1952	nº122, 08/01
	Ano VIII – 1955	nº311, 27/08; nº312, 03/09; nº314, 17/09
Hora Infantil Um dos mais antigos programas da ZYS-8, continua atraindo a atenção da gurizada amazonense. Esse <i>broadcast</i> vai ao éter, todos os domingos, às 9 horas, sob o comando do locutor-animador Fred. (Ano III, nº38, 30/05/1950)	Ano III – 1950	nº37, 23/05; nº38, 30/05
Jóias Musicais Vem obtendo, desde a sua estreia, grande sucesso. Tomam parte nesse <i>broadcast</i> : Guiomar Cunha, Silvia Lene, Luiz Santos, Neuza Inês, Carlos Filgueira etc, Regional Mariuá e Marília de Dirceu ao piano.	Ano III – 1950	nº49, 15/08
Josué Cláudio de Souza Antigo repórter do Diário da Noite, do Rio, é um dos mais produtivos redatores do rádio amazonense, pois além de seu programa “Cortina de Retalhos”, colocou novamente no ar a audição de “Baú Velho”. (Ano IV, nº83, 19/04/1951)	Ano IV – 1951	nº83, 19/04; nº95 03/07

<p>Maria Neide Sambista cem por cento, tem-se constituído num dos pontos altos da S-8. (Formava uma dupla com Medina Campos muito prestigiada na cidade, interpretavam canções da música popular e faziam parte do elenco da Rádio Difusora, em outubro de 1950 já estava atuando na Rádio Clube do Brasil do rádio carioca. (Ano III, edição 24, fevereiro de 1950)</p>	Ano III – 1950	nº24, fevereiro; nº55, 26/09
<p>Maria das Dores “Variedades Ge-lo-ma-tic” é o programa que vem apresentando a Rádio Difusora do Amazonas, aos domingos, a partir das 17h, onde podemos ouvir os valores da terra como Ana Cavalcante, Samuel Menezes, Maria das Dores, Solange Ribeiro, Estevam Santos, etc.</p>	Ano VIII -1955	nº296, 14/05
<p>Marília de Dirceu Pianista Regional Mariuá A artista do ritmo “da emissora das realizações”, desde as suas primeiras audições, vem agradando plenamente todos os fãs e ouvintes amazonenses. Tanto em solos como também em acompanhamentos. É um valor que o rádio caboclo possui. (Ano III, nº49, 15/08/1950)</p>	Ano III – 1950	nº49, 15/08
	Ano IV – 1951	nº102, 21/08
	Ano V – 1952	nº127, 12/02
<p>Marlene Miranda Uma das mais recentes aquisições da ZYS-8, já possui grande número de admiradores graças a sua ótima voz e interpretação personalística.</p>	Ano III – 1950	nº27, 13/03
<p>Melody Novo programa que a Rádio Difusora vem apresentando todos os domingos, das 9 às 10 horas, com gravações novas e selecionadas.</p>	Ano IV – 1951	nº70, 09/01
<p>Máximo Pereira Violinista integrante do Regional Mariuá, vem alcançando sucesso com seu violão elétrico, atuando na Boite Odeon, ao lado de Julio Otávio e Ana Cavalcante. (Ano VIII, nº302, 25/06/1955)</p>	Ano VIII -1955	nº302, 25/06; nº 318, 15/10; nº325, 03/12; nº326, 10/12
<p>Ocidente Fernandes Voltou a atuar na Rádio Difusora com êxito. O que está faltando a Ocidente é um bom repertório.</p>	Ano V – 1952	nº135, 08/04
<p>Orsine Marques Cantor popular cuja voz é sempre motivo de alegria para os ouvintes.</p>	Ano III – 1950	nº29, 01/04
<p>Raimundo Sena Um dos mais veteranos cantores do elenco da Rádio Difusora, estava afastado e retornou a emissora a partir de 1951.</p>	Ano IV – 1951	nº102, 21/08

Regional Mariuá	Ano III – 1950	nº49, 15/08
	Ano VIII – 1955	nº317, 08/10; nº 318, 15/10
Salada Musical É o novo programa que a Rádio Difusora apresenta aos domingos, diretamente de seu palco-auditório, onde desfilam seus valores de seu elenco além do Regional Mariuá e de Kardo Ali Kan e Madame Selma em números de ocultismos.	Ano VIII – 1955	nº317, 08/10
Samuel Menezes – veterano cantor amazonense, está cada vez melhor em seus programas atuando na Rádio Difusora. (Ano V, nº nº127, 12/02/1952)	Ano V – 1952	nº127, 12/02
	Ano VIII – 1955	nº296, 14/05
Sheila Maria Foi contratada para atuar na Boite Odeon a estrelinha da S-8 (Ano VIII, nº302, 25/06/1955)	Ano VIII – 1955	nº302, 25/06; nº 318, 15/10; nº326, 10/12
Silvia Lene “Doblé” de cantora e compositora; (Ano IV, nº119,18/12/1951)	Ano IV – 1951	nº91, 05/06; nº118, 11/12, nº119, 18/12
Solange Ribeiro Arminda Oliveira e Solange Ribeiro deixaram a Boite Odeon, o motivo não sabemos. (Ano VIII, nº301, 18/06/1955)	Ano VIII – 1955	nº296, 14/05; nº301, 18/06
Sua melodia preferida Programa de concurso de um elemento destacado do <i>cast</i> da Rádio Difusora. (Ano III, nº39, 06/06/1950)	Ano III – 1950	Nº39, 06/06
	Ano IV – 1951	nº100, 07/08
Tânia e Mara É uma notável dupla que vem obtendo ultimamente grande sucesso expressando o agrado geral dos ouvintes da emissora a que pertencem. Atuam na ZYS-8, Rádio Difusora do Amazonas, cada vez mais se firmam no terreno radiofônico amazonense. (Lucia Maria –Ana Ilza nome de batismo – e Guiomar Cunha, usavam o nome artístico Tânia e Mara quando iam se apresentar como dupla). (Ano II, novembro de 1949.)	Ano II – 1949	nº21, novembro
	Ano III – 1950	nº27, 13/03
Tem gato na tuba – Programa de auditório Compõe-se este programa de desfile do <i>cast</i> , calouros, brincadeiras, etc, com distribuição de brindes à plateia. Está no ar, todos os sábados às 21 horas, na onda da S-8, tendo como animador o locutor Índio do Brasil. (Ano III, nº29, 01/04/1950)	Ano III – 1950	nº29, 01/04; nº35, 09/05
	Ano IV – 1951	nº94, 26/06
Quando fala o coração No momento um dos maiores programas. Seu ator é Josué Cláudio de Souza e seus intérpretes são Guiomar Cunha e Cláudio Leal. Vai ao ar todas as segundas feiras às 22 horas.	Ano IV – 1951	nº74, 20/02

RÁDIO RIO MAR – NOTAS

Ótima seleção de discos vem nos apresentando a Rádio Rio Mar diariamente. Emissora caçula da cidade, já subiu 100% no conceito dos ouvintes. Que continue cada vez melhor, são os nossos votos. (Ano VIII, nº298, 28/05/1955)

Nas irradiações feitas pela Rio Mar, em que é utilizado seu aparelho de frequência modulada, nota-se pequenas falhas que precisam ser corrigidas. Queremos crer, entretanto, que seus dirigentes, já estão cuidando do assunto. (Ano VIII, nº299,04/06/1955)

A Rádio Rio Mar prossegue na seleção de suas candidatas ao título de Rainha do Rádio do Amazonas. (Ano VIII, nº313, 10/09/1955)

Alcança grande brilhantismo o concurso realizado pela Rádio Rio Mar para a escolha da Rainha do Rádio de 1955. (Ano VIII, nº325, 03/12/1955)

Já está de volta ao microfone da B-20, a locutora Wilma, afastada por longo tempo. (Ano IX, nº335, 11/02/1956)

Dentro do possível a Rádio Rio Mar fará funcionar os seus novos transmissores. (Ano IX, nº369, 06/10/1956)

SEM INDICAÇÃO DE RÁDIO - NOTAS

Almir Lahan

Um valor que vem se revelando como intérprete de grandes predicados. Ele é sem dúvida um bom elemento e promete ir longe. (Ano III, nº62, 14/11/1950)

Aristóteles Melo – tecladista

Pelo que apuramos brevemente as boites e rádios amazonenses perderão um dos ases do teclado. Trata-se de Aristóteles Melo, que irá finalizar seus estudos na capital do país. Em 1952 foi para Brasília finalizar os estudos. (Ano V, nº134, 01/04/1952)

Neuza Inês

Cantora (possivelmente seja Neuza Farias de Matos que participou do concurso para o Programa A Voz de Ouro do ABC, em 1958) (Ano III, nº49, 15/08/1950)

Fonte: Lucyanne de Melo Afonso (2019)

A Rádio Baré, por fazer parte dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, tinha este privilégio de ter mais destaque na Revista: o pertencer a grupos e estar nestas redes de relações exerceu elemento fundamental para estar na mídia e agregar valores artísticos no espaço local.

A tabela 3 *Elenco das emissoras de Manaus com mais destaque na Revista do Rádio*, salienta a quantidade que cada artista foi divulgado. Os que estão no quadro tiveram mais de duas a quatro notas durante o ano e com maior destaque para o elenco da Rádio Baré.

O auge para um artista era estar nas rádios principais e que davam projeção nacional que eram as do sul do país. Ter destaque na Revista do Rádio, na sessão Rádio dos Estados, era o início de se tornar não mais um semideus, mas um dos deuses do Rádio Brasileiro.

Tabela 3: Elenco das emissoras de Manaus com mais destaque na Revista do Rádio.
 Fonte: Revista do Rádio, anos I a IX. Organização: Lucyanne de Melo Afonso (2018)

	RÁDIO BARÉ						
	Rômulo Gomes	Carmem Moraes Júlio Otávio Lindalva dos Santos Luis Santos Maria de Lourdes Príncipes da Melodia Roque de Souza Sílvia Lene Tubo de Ensaio	Almir Silva* Roque de Souza* Maria de Lourdes* Angelo Amorim Dantas de Mesquita Geraldina Monteiro Júlio Otávio Luiz Santos Sílvia Lene Hélio Trigueiro Maria Eneida Sérgio Roberto Rômulo Gomes Fantasia Tropical A história que a música não contou	Armanda de Oliveira* Carmem Moraes* Geraldina Monteiro* Hélio Trigueiro* Júlio Otávio* Jayme Rebello Rosângela Fuentes Amélia Vitória Josaphth Pires Olavo Santana A história que a música não contou Dicionário Musical.	Amélia Vitoria Príncipes da Melodia Carmem Moraes Los Caribes	Maloca dos Barés Armanda de Oliveira Daniel Araújo Júlio Otávio	Júlio Otávio
	Ano I - 1948	Ano II - 1949	Ano III - 1950	Ano IV - 1951	Ano V - 1952	Ano VIII - 1955	Ano IX - 1956
RÁDIO DIFUSORA	- -----	Cancioneiros da Lua Ilka de Souza Festa da Mocidade Guiomar Cunha Tânia e Mara	Guiomar Cunha* Anísio Silva Festa da Mocidade Ana Cavalcante Clóvis de Carvalho Maria Neide Tem gato na Tuba Hora Infantil	Ana Cavalcante* Cancioneiros da Lua* Guiomar Cunha* Festa da Mocidade Sílvia Lene	Samuel Menezes Ocidente Fernandes Marília de Dirceu Guiomar Cunha Festa da Mocidade	Máximo Pereira* Clóvis Carvalho Dóris Miranda Estevam Santos Guiomar Cunha Sheila Maria Ana Cavalcante Regional Mariuá Solange Ribeiro	Ana Cavalcante Carmem Lucia

*Artistas que foram citados mais de 4 publicações na Revista do Rádio, no ano correspondente.

1. A tabela apresenta os artistas que foram citados 2 a 3 publicações na Revista do Rádio, no ano correspondente.
2. Os anos I e IX (1948-1956) tiveram poucas divulgações da programação das emissoras: o ano I (1948) foi o início da Revista e as publicações eram feitas duas vezes ao mês; o ano IX (1956) o formato da Revista estava em transição para a Revista do Rádio e da TV com notícias que priorizavam o cotidiano da televisão.
3. No ano V (1952), apesar da divulgação do elenco local, o destaque estava para a programação das rádios do Pará.
4. Nos anos VI e VII (1953-1954) as notas foram direcionadas para a programação das rádios do Pará.
5. A partir de 1957, as notícias da programação dos Estados saíram de pauta, priorizando São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia, em função do circuito televisivo.

Os títulos nas notas eram essenciais: Lynea Braga (Correspondente) tinha uma função importantíssima nesse processo de projetar os astros e estrelas locais: de semideuses do Olimpo Vale Amazônico para tornarem-se deuses do Olimpo Musical Brasileiro, intitular⁷⁶ o artista era primordial para enfatizar seu desempenho, representação e potencial. Mostrar suas qualidades e rótulos com uma palavra que contemplasse seus dotes e atributos artísticos.

Júlio Otávio – *o cantor de voz invulgar*

Correia de Araújo – *o locutor gentleman, voz metálica*

Jorge Araújo – *o rei do samba de breque*

Rômulo Gomes – *o rei dos auditórios*

Josaphat Pires – *o locutor de voz romântica*

Geraldina Monteiro – *a maior do teclado/ a fada do piano*

Carmem Moraes – *a simplicidade em pessoa*

Guiomar Cunha – *a voz ternura de Manaus*

Ana Cavalcante – *a menina revelação*

Arminda de Oliveira – *a encarnação do samba*

Rosa Maria – *a bomba atômica*

Cancioneiros da Lua – *os reis do ritmo*

Hélio Trigueiro – *o sensacional garoto da sanfona*

Silvio Caldas – *o menor seresteiro*

Almir Silva – *a voz mais bonita*

Luiz Santos – *a melhor voz do Amazonas*

Anísio Silva – *interpretação firme e veterana*

Angelo Amorim – *eis um astro*

Maria de Lourdes – *o rouxinol caboclo*

Geraldo Monteiro – *inteligência interpretativa e excelente volume de voz*

O que está por trás desses títulos? As palavras podem nos transmitir várias mensagens, como diz Santaella (2004) que as “linguagens crescem e se multiplicam na medida mesma em que são interruptamente inventados os meios que as produzem, reproduzem, meios estes que as armazenam e difundem” (p. X). Cada tempo histórico cria sua própria linguagem para gerar pensamentos e ideais, as relações que são geradas

⁷⁶Os títulos foram retirados das notícias da Revista do Rádio, conforme a divulgação dos artistas. Um exemplo podemos citar o Ano IV, nº103, 28/08/1951, esta edição enfatiza estes títulos dados aos artistas.

em determinado tempo ou período histórico não são estáticas, elas não se concretizam naquele espaço, transformam-se em outros textos.

Entre a poética das palavras dos correspondentes do Rádio, nos indica a tipologia do artista pelas características dadas:

- a) Voz: nos dá a sensação do tipo de voz e do repertório do cantor, como a *voz romântica*, *voz invulgar*, *voz ternura*; define-se como uma voz incomum que transmite pureza, delicadeza, uma voz poética e lírica.
- b) Personalidade: nos indica como é o artista, suas relações com o público e seu cotidiano como *simplicidade e gentileza*; são palavras que tem um significado essencial no mundo artístico em que o artista que atua nesta área deve ter naturalidade, desembaraço e sobriedade.
- c) Talento: nos indica a grandeza do talento e exalta suas qualidades artísticas como *o maior*, *o rei*, *a revelação*, *interpretação*, *astro*, *a encarnação*; nos transmitem a soberania e a majestade que o astro deve ter.

Voz, personalidade e talento eram palavras-chave para a divulgação do artista na Revista. Esta tríade, não necessariamente nesta ordem ou nem todo artista detinha as três, era suficiente para alavancar uma carreira profissional, valorizar sua arte local ou expandir para mundo afora.

As relações imbricadas nos mostram os esquemas culturais formados nesta época, como as instituições, artistas, ouvintes e público se organizavam para criar a mentalidade do período, ou seja, como idealizaram seus valores, práticas, representações e apropriações de uma época.

4.5 A evidência das imagens na Revista: o modelo de estrelas

O que uma imagem, uma fotografia representa? Pelo olhar de quem a tirou, a fez ou de quem visualiza tem um significado e uma representação. Elas comunicam rapidamente os detalhes de um processo histórico, os comportamentos e a idealização, são evidências históricas assim como os textos e testemunhos orais.

O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permitem testemunhar antigas formas de religião, cultura, crença, deleite, etc. embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais na vida religiosa e política de culturas passadas. (BURKE, 2008, p.24)

As fotografias nos jornais e ou na Revista do Rádio são formas de representação de um período histórico e do simbolismo que os personagens tiveram em seu cotidiano e nas relações socioculturais que estabeleceram no campo artístico.

A imagem de Maria Neide e Medina Campos com Moreira da Silva refere-se a este cotidiano, a estas relações estruturadas, assim como relações de poder dentro do campo artístico: Moreira da Silva, um sambista carioca considerado o criador do samba de breque, gênero o qual Maria Neide e Medina Campos tocavam nas rádios e demais espaços de Manaus. Estar ao lado do grande sambista e ser a sambista de seu local legitimava a representação da prática musical das duas artistas.

Figura 60: Maria Neide, Moreira da Silva e Medina Campos



Fonte: Revista do Rádio, ano II, edição 22, dezembro de 1949.

As imagens trazem consigo um mundo de significados históricos e individuais: “devemos olhar para estátuas reais ou ‘retratos de Estado’ não como imagens

ilusionistas de indivíduos como pareciam na época, mas como teatro, como representações públicas de um eu idealizado” (Burke, 2017, p.107).

As imagens dos artistas na época eram a representação de seu ‘eu’ idealizado, como ele queria ser imaginado pelo público, as imagens propagavam valores do ‘eu’ idealizado, era pela imagem que personificava o status dado e a fantasia da fama pelo público. Burke (2017) salienta que o traje, a postura e as propriedades que rodeavam uma imagem lhes trazia um senso de poder e majestade.

Figura 61: Príncipes da Melodia (formação local)



Fonte: Revista do Rádio, ano III, edição 48, 08 de agosto de 1950.

Figura 62: Cauby Peixoto (formação nacional)



Fonte: Revista do Rádio, ano II, edição 13, março de 1949.

No click acima, vê-se Cauby Peixoto um dos valores revelados pela “Hora dos Comerciários”, interpretando um número acompanhado pelo regional dirigido por Nuno do Piston

As imagens do Conjunto Príncipes da Melodia e de Cauby Peixoto apresentam este senso de poder e majestade pelos trajes, a postura e a sua complexidade, dá o sentido de ser o mesmo grupo: ternos brancos e gravatas, lembram os trajes utilizados por músicos jazzistas negros norte-americanos para ter uma autoafirmação no cenário musical, bem como os chorões brasileiros em que o traje era essencial para empoderar o rapaz da favela que desceu para ao asfalto, pois simbolizava poder, autonomia, autoridade, um traje para agradar ao público (ternos de corte e cores iguais), impondo um padrão visual, um padrão vendável. As evidências da *padronização* (Morin, 1977) eram apresentadas na formação do grupo, nas vestimentas e nos instrumentos musicais.

Moda e música são fenômenos culturais que se influenciam e fundem-se, dotados de carga histórica e emocional. Observa-se durante o século passado que os movimentos de juventude representam de acordo com suas especificidades, os fatos sociais, as manifestações culturais de uma época e não raro estão relacionados à determinada moda ou música. (FREIRE; MATOS, 2010, p. 266)

Isto se refletia também na produção musical, nas funções do artista, e no gosto musical de todos. Desde os tempos da corte, imitar os comportamentos, os hábitos e costumes da corte estavam dentro do padrão social de uma sociedade.

A imitação e a repetição de gestos e costumes foram fórmulas necessárias dessa sociedade estratificada e foi através desses processos de vida cotidiana que determinados tipos de gosto e de costume se disseminaram e tornaram hábitos de civilidade. Foi impossível que não se observassem tais práticas, fossem de entretenimento, de comportamento, de religião ou mesmo de vida devotada a uma atividade artística. (MONTEIRO, 2008, p. 79)

Segundo Monteiro (2008), “a forma como se vivia no cotidiano constituíram um pressuposto básico para ser aceito sem restrições numa sociedade ou nos grupos que a formavam” (p. 67): desde o sentar-se à mesa até aos hábitos de vestir-se.

Por outro lado, permanece a forma como o artista é construído, como é feita a idealização da formação da arte e do artista numa dada sociedade num dado período: pela imitação e repetição através do que a sociedade vai estabelecendo como regras de comportamento, hábitos e costumes.

As imagens trazem consigo a construção de uma idealização de uma sociedade artística de um período, bem como a construção do “eu” artista do período, do luxo, da

majestade, do poder do talento e do campo ao qual faz parte, e da persuasão que ela provoca no espectador a interpretar as peculiaridades inerentes na imagem.

As formas pelas quais ela opera para persuadir ou obrigar os espectadores a fazerem determinadas interpretações, estimulando-os a identificar-se ou com o herói ou com a vítima, por exemplo, ou alternativamente, colocando o espectador na condição de testemunha ocular do acontecido representado (BURKE, 2017, p.269)

A interpretação das imagens nos dizem sobre o tempo, os valores, a história, sobre a construção do gosto e dos costumes, e a idealização sob as pessoas do período, ou mesmo a “ascensão do retrato como um sintoma do individualismo” (idem, p.280), nos trazem evidências de como as pessoas queriam ser vistas, interpretadas, como podiam influenciar e trazem também a caracterização do espírito da época.

As imagens das mulheres na Revista do Rádio prezavam pela singeleza, sorriso singelo, elegância, descontração, naturalidade, a cabeça dobrava para um lado dando um ar de feminilidade e pureza, os trajes luxuosos, brincos e colares de pérolas, vestidos deixando os ombros à mostra, e alguns acessórios na cabeça como um lenço.

Silvia Lene⁷⁷



Rosangela Fuentes⁷⁸



⁷⁷ Figura 63: Silvia Lene. Fonte: Revista do Rádio, ano III, edição 23, janeiro de 1950.

⁷⁸ Figura 64: Rosangela Fuentes. Fonte: Revista do Rádio, ano IV, edição 78, 6 de março de 1951.

Maria Eneida⁷⁹



Lélia de Souza⁸⁰



Carmem Moraes⁸¹



Maria de Lourdes⁸²



⁷⁹ Figura 65: Maria Eneida. Fonte: Revista do Rádio, ano III, edição 37, 22 de maio de 1950.

⁸⁰ Figura 66: Lélia de Souza. Fonte: Revista do Rádio, ano IV, edição 84, 17 de abril de 1951.

⁸¹ Figura 67: Carmem Moraes. Fonte: Revista do Rádio, ano VIII, edição 296, 14 de maio de 1955.

⁸² Figura 68: Maria de Lourdes. Fonte: Jornal do Commercio, 23 de outubro de 1949.

Amélia Vitória⁸³



Geraldina Monteiro⁸⁴



Guiomar Cunha⁸⁵



Roberta Paiva⁸⁶



Os penteados tinham um padrão: curtos ao ombro, cacheados nas pontas, padrão pin-ups dos anos 1940 e 1950, cabelos das musas como os de Marilyn Monroe: os fios volumosos, ondas e cachos bem marcados o estilo apresenta características

⁸³ Figura 69: Amélia Vitória. Fonte: Revista do Rádio, ano V, edição 139, 06 de maio de 1952. Nome completo: Amélia Vitória Madeira da Gama

⁸⁴ Figura 70: Geraldina Monteiro. Fonte: Revista do Rádio, ano IV, edição 94, 26 de junho de 1951.

⁸⁵ Figura 71: Guiomar Cunha. Fonte: Revista do Rádio, ano IV, edição 86, 1º de maio de 1951.

⁸⁶ Figura 72: Roberta Paiva. Fonte: Revista do Rádio, ano IV, edição 83, 10 de abril de 1951.

marcantes: atitudes e feminilidade demonstradas pelas roupas, cabelos e acessórios. A *padronização* (MORIN, 1977) apresentada na estruturação das imagens: a individualização, o eu-individualizado, o astro projetado no padrão dos retratos.

A imprensa consome e cria sem cessar vedetes calcadas sobre o modelo de estrelas de cinema: as Elizabeth, Margaret, Bobet, Coppi, Hergog, Bombardi, Rubirosa. As vedetes são personalidades estruturadas (padronizadas) e individualizadas, ao mesmo tempo, e, assim, seu hieratismo resolve, da melhor maneira, a contradição fundamental. (Morin, 1977, p. 32)

As imagens dos homens na Revista do rádio apresentam a masculinidade: são sérios, sem sorrisos, olhar distante, o bigode era essencial e curto, pois demonstrava amadurecimento, sofisticação, excentricidade, juventude, como os retratos do Imperador Napoleão e Luís XV que transmitiam senso de majestade e poder, “os próprios governantes eram vistos como imagens, como ícones” (BURKE, 2008, p107); os trajes eram os ternos de cores claras⁸⁷, gravatas ou gravatas borboletas; os cabelos eram padrão da época e traduziam as personalidades nos tempos da brilhantina dos anos 1950, quando brilho fazia sucesso.

Danilo Silva⁸⁸



Roque de Souza⁸⁹



⁸⁷ Em imagens em preto e branco, a cor branca ou clara fica em evidência.

⁸⁸ Figura 73: Danilo Silva. Fonte: Revista do Rádio, ano IV, edição 76, 20 de fevereiro de 1951.

⁸⁹ Figura 74: Roque de Souza. Fonte: Revista do Rádio, ano III, edição 24, fevereiro de 1950.

Sergio Roberto⁹⁰



Julio Otávio⁹¹



Luiz Santos⁹²



Jorge Araújo⁹³



⁹⁰ Figura 75: Sérgio Roberto. Fonte: Revista do Rádio, ano IV, edição 88, 15 de maio de 1951.

⁹¹ Figura 76: Júlio Otávio. Fonte: Revista do Rádio, ano III, edição 37, 22 de maio de 1950.

⁹² Figura 77: Luiz Santos. Fonte: Jornal do Commercio, 30 de outubro de 1949.

⁹³ Figura 78: Jorge Araújo. Fonte: Jornal do Commercio, 16 de outubro de 1949.

Angelo Amorim⁹⁴



Helio Trigueiro⁹⁵



A partir das imagens dos astros podemos construir este artista do período de floração (Nogueira, 1999) que estava em busca de uma idealização de um artista padronizado da época para compor seu próprio “eu idealizado”, concebendo sua trajetória e persuadindo os espectadores a interpretar seu estado de luxo, majestade, juventude, simbolismos de prazer e sofisticação.

O testemunho ocular das imagens dos artistas na Revista do Rádio deu acesso ao mundo social, ao espírito da época e às personalidades padronizadas e canonizadas pela cultura de massa, em que o rádio fomentou um mercado de consumo da arte, da comunicação e da imaginação.

Todo este processo, de fazer teste nas rádios ou ser convidado, fazer parte do elenco musical do estúdio e dos programas de auditório, ser citado na Revista do Rádio, era um processo de uma formação artístico-musical, não somente a transformação de uma pessoa comum para tornar-se artista do rádio pelos seus dotes musicais, mas pela profissionalização para ser artista, ser considerado um semideus, estar no Olimpo da fama e do sucesso, bem como uma forma de se sustentar na crise econômica.

⁹⁴ Figura 79: Angelo Amorim. Fonte: Jornal do Commercio, 23 de outubro de 1949.

⁹⁵ Figura 80: Hélio Trigueiro. Fonte: Jornal do Commercio, 11 de dezembro de 1949.

5 - O RÁDIO: MEDIAÇÃO E PROMOÇÃO DAS PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS



O rádio possibilitou, no Brasil, sem a menor dúvida, e pela primeira vez, a notoriedade de dimensão nacional; criou novos ídolos; ajudou extraordinariamente a difusão e a popularização da música; constituiu-se num veículo publicitário mais importante, criando mercado, a prazo curto, para qualquer produto; profissionalizou, ou ajudou a profissionalizar, aqueles que se dedicavam à música e ao esporte; gerou produção nacional de aparelhos receptores e a técnica necessária a essa produção e à manutenção correspondente.⁹⁶

(MORIN, 1977, p.95)

⁹⁶ Figura 81: Tirinha da Revista do Rádio. Fonte: Ano IV, nº96, 10 de julho de 1951.

5.1 O Rádio e a valorização do artista local

A fama e o sucesso têm preço, seja local ou nacional. Ser artista do rádio ainda era uma profissão não bem aceita por muitas pessoas da sociedade, principalmente as mulheres, tendo em vista, que era uma profissão voltada mais aos homens, ou seja, o rádio como um ambiente masculino, mas nas emissoras esses preconceitos não existiam.

Os artistas que faziam parte dos elencos radiofônicos tinham um processo para sua valorização como artista, além da valorização do talento pelo público e pela emissora, a valorização do serviço era necessária como uma legitimação do trabalho realizado e como respeito a profissão.

A profissionalização e a valorização do artista dependiam de muitos fatores:

a. **Socioculturais:** as atitudes, os hábitos e os comportamentos que fugiam do padrão imposto. Pontualidade, carisma e talento eram as principais características, aqueles que estavam fora deste padrão levavam críticas. A mudança de comportamento do artista também é uma mudança social, em como o público percebe suas atitudes e valores.

Murce (1976) faz um relato de sua experiência como radialista sobre os artistas da Rádio Nacional.

A Rádio Nacional, embora pagasse mal aos seus artistas (não aos seus diretores, estes nadavam em ouro), tinha a grande vantagem de promovê-los por todo o Brasil. Todos, ou quase todos, se valiam para sair em excursões que ajudassem a reforçar suas verbas escassas. Todos queriam ver, de perto, aqueles que somente eram ouvidos de longe. Se muitos artistas correspondiam ao que deles se esperava, outros envergonhavam a classe com procedimentos os mais reprováveis, aí pelo interior do país. Na sua maioria ignorantes, julgavam-se deuses. Achavam-se com o direito de agir como bem entendessem. Não observamos menor código de ética ou educação; bebiam, chegavam atrasados para os espetáculos, etc. (MURCE, 1976, p.87)

Assim era a vida dos artistas da música nacional em suas excursões pelo país, cantando nos clubes e nos auditórios das rádios que os contratavam: artistas que eram valorados e outros que envergonhavam a profissão, em contraposição eram também pouco valorizados em seus cachês e salários.

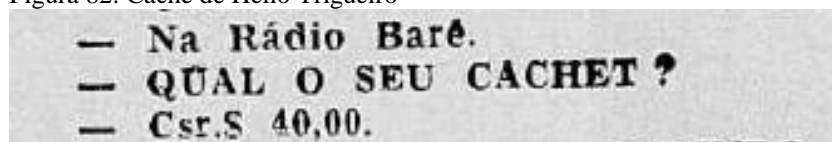
b. **Econômicos:** o valor do cachê e do salário dependiam do esforço e de sua representação no mundo radiofônico. Os maiores astros tinham cachês maiores, ou salários fixos e que poderiam usufruir desta condição, como Dorival Caymmi que tinha exclusividade e salário fixo por rádio baiana, mas percebeu que os “shows eram uma excelente fonte de renda e lhe davam mais autonomia, na medida em que se tornava

conhecido no Brasil, além de lhe permitir viajar, coisa que gostava muito, e divulgar sua obra” (CAYMMI, 2013, p.141).

No caso da música popular brasileira, a evolução da radiofonia, da indústria fonográfica e, um pouco depois, da produção de filmes musicais carnavalescos, foi primordial não só para o aproveitamento das novas gerações, como também para que nossos músicos, cantores e compositores adquirissem uma consciência profissional e aprendessem a se valorizar. Realmente, no acanhado meio em que então viviam, dependendo quase que exclusivamente do teatro de revista para se sustentarem, eles eram, na maioria, pouco mais do que amadores ingênuos e malremunerados. (SEVERIANO, 2008, p103)

Um exemplo, o cachê do elenco mirim o sanfoneiro Hélio Trigueiro era de Csr\$ 40,00 (quarenta cruzeiros), equivalente hoje em reais R\$1,45.

Figura 82: Cachê de Hélio Trigueiro



Fonte: Revista do Rádio, ano IV, nº 86, 01 de maio de 1951.

Além disso, quem fazia parte do elenco de uma rádio, não podia estar no elenco da outra: “não sei se era alguma coisa assinado em documento, passado em cartório alguma coisa algum contrato com aquela emissora e não podia trabalhar na outra” (NETO, Aristóphano Antony, 2017).

Por trás do mundo glamouroso do rádio nacional, as dificuldades estavam presentes, a valorização do trabalho ainda era algo para ser conquistado, apesar do rádio, “sem dúvida, conferiu a seus praticantes, inclusive possibilidades profissionais inéditas” (SODRÉ, 1980, p. 94), transformando em astros e enriquecendo ou podendo manter a família as estrelas e suas famílias de camadas mais populares:

Meu pai não tinha dinheiro pra investir no futuro do filho, era no rádio, na Rádio Difusora, os artistas tinham seu cachê, que recebiam por mês, éramos tipos funcionários, mas nós não éramos funcionários, mas então se eu fosse cantora de rádio e eu ia ter condição de ajudar meu pai, nós éramos alguns irmãos menores eu era a filha mais velha e eu tinha que me virar também pra ajudar a família” (NASCIMENTO, Cleonice Galvão do, 2017, Kátia Maria)

A valorização do artista radiofônico em Manaus também perpassa por questões socioculturais e econômicas, dos comportamentos à má remuneração. Além disso, o artista passava por discriminação ou diferenciação em relação aos artistas das rádios do

Sul, onde concentravam a maioria dos astros conhecidos: o melhor era o de fora, do Sul.

Até que enfim “as pratas da casa” ficaram valorizadas, pois, segundo anuncia a Rádio Baré, os espetáculos a partir de domingo, na Maloca dos Barés, terão como “estrelas” de primeira grandeza, a turma daqui da casa. De fato, as nossas emissoras, que teem nos ombros, o dever de consagrar em primeiro plano os artistas amazonenses, estavam desprezando os mesmos, e resvalando para o primeiro plano os sulistas. A medida já veio tarde, falta agora a Difusora aderir ao cordão... (Jornal A Crítica, 26.11.1949)

Está mais do que provado, o muito que poderemos fazer com os elementos nossos, sem recorrer aos atômicos contratos como pessoal lá do Sul, por vezes bem encarapuçados por seus empresários e quando aqui se exibem mostram a calvície de sua arte. A Maloca mostrou-nos domingo último, um programa que há muito não assistíamos, pela impecabilidade de sua interpretação aliado ao humorismo intercalado das soberbas vozes dos elementos que desfilaram numa sequência de música, humor e sentimento, com a quase totalidade de elementos genuinamente do nosso rádio. (A Crítica, 29.11.1949)

O campo de relações como campo de forças de poder, dominação e antagonismos se fazem no local e globalmente, chamá-los de semideuses na Revista do Rádio é constatar as relações estabelecidas no campo simbólico da arte, em que existem as diferenças e dominação dentro de um campo. Estas diferenças influenciam diretamente na valorização do ser artista dentro de seu espaço e no cotidiano.

Quando um novo grupo literário ou artístico se impõe no campo, todo o espaço das posições e o espaço dos possíveis correspondentes, portanto, toda a problemática, vêem-se transformados por isso: com seu acesso à existência, ou seja, à diferença, é o universo das opções possíveis que se encontra modificado, podendo as produções até então dominantes, por exemplo, ser remetidas à condição de produto desclassificado ou clássico. (BOURDIEU, 1996, p.265)

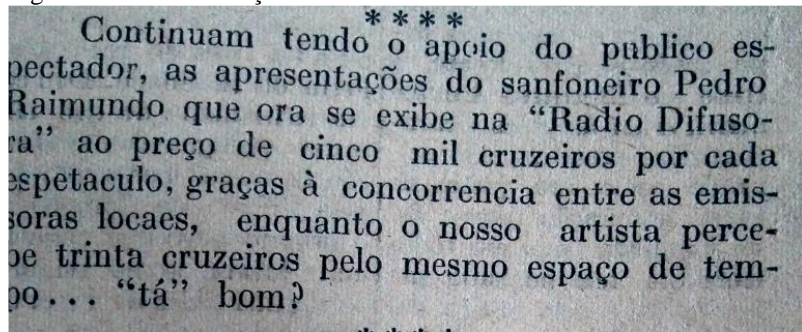
As hierarquias no campo artístico existem e são bastante visíveis, em cada cotidiano cultural, a depender de sua localização geográfica, há superioridade e domínio tanto em relação às questões socioculturais e econômicas quanto ao talento que este artista tinha.

Os artistas das emissoras de Manaus eram subjugados a uma hierarquia institucional, logo também a uma hierarquia artística, por exemplo, a Rádio Baré era uma associada dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, seguia padrões radiofônicos estabelecidos em sua estrutura (programas, shows, elenco, teatro, música, etc).

Em Manaus, já exercia um domínio radiofônico que outras estavam começando a ter, pela sua própria história e pelas relações sociais e institucionais que estabeleceu

com o Sul do Brasil. A Rádio Baré era privilegiada, tinha a possibilidade de trazer, para seus parques radiofônicos, os artistas famosos. O elenco da Rádio Baré, a maioria das vezes, servia para fazer pré-show ou para acompanhar, como o Regional Baré, e os valores recebidos não eram igualitários.

Figura 83: Desvalorização do cachê do elenco local



Fonte: Jornal A Crítica, 08 de novembro de 1949.

Continuam tendo o apoio do público espectador, as apresentações do sanfoneiro Pedro Raimundo que ora se exhibe na "Rádio Difusora" ao preço de cinco mil cruzeiros por cada espetáculo, graças à concorrência entre as emissoras locais, enquanto o nosso artista percebe trinta cruzeiros pelo mesmo espaço de tempo... "tá" bom?

As diferenças artísticas eram diferenças de status, de domínio de um espaço hierarquizado estabelecido. Estas relações local e nacional se dão pelas estruturas estabelecidas dentro de um campo. A partir dessas relações, o espaço local se redefine também, as instâncias de consagração são escolhidas, é um jogo que acontece no cotidiano radiofônico e dá sentido às práticas culturais.

Mesmo com todos esses entraves, a valorização deu-se pelas instâncias de consagração e pelas características do artista. Mas a busca de uma valorização maior a nível nacional não tinha estes privilégios, o processo recomeçava.

5.2 As críticas ao elenco no cotidiano radiofônico

Quando lemos as notícias sobre o elenco das emissoras no Jornal do Commercio tudo é espetacular; no jornal A Crítica, o próprio nome já indica, lá estavam as críticas ao elenco e à programação das rádios. Há como justificar a linguagem do Jornal do Commercio, o qual fazia parte dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, logo a notícia, além de institucional, estava atrelada a um ciclo de mercado e consumo, a notícia como venda dos produtos.

O Jornal A Crítica, por sua vez, detalha as relações de conflitos existentes do cotidiano artístico radiofônico, nem tudo eram flores no Olimpo Vale Amazônico. A

Coluna *no DIAL* diariamente até meados de 1954 apresentava o cotidiano radiofônico de outra forma:

Figura 84: Coluna *no DIAL* do Jornal A Crítica.



Fonte: Jornal A Crítica, 04 de agosto de 1950⁹⁷

A coluna apresenta fatos relacionados aos espaços, compromissos e performances dos artistas, alguns são elogios e muitos outros são críticas duras que podem custar a imagem e a carreira do elenco.

É a própria lógica do campo que tende a selecionar e a consagrar todas as rupturas legítimas com a história objetivada na estrutura do campo, isto é, aquelas que são o produto de uma disposição formada pela história do campo e informada dessa história, portanto, inscrita na continuidade do campo (BOURDIEU, 1996, p.274)

A crítica é uma forma de valorizar o artista, de legitimar no mercado radiofônico e consagrar pela sua trajetória construída, esta mesma crítica é móvel que pode te levar ao topo do sucesso te colocando em uma melhor posição social ou mesmo decair rapidamente.

Toda trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus*; cada deslocamento para uma nova posição, enquanto implica a exclusão de um conjunto mais ou menos vasto de posições substituíveis e, com isso, um fechamento irreversível do leque dos possíveis substituíveis. (BOURDIEU, 1996, p.292)

A lógica da cultura de massa é esta substituição rápida, pois o produto cultural deve ter qualidades, sentidos e prazeres estéticos e atuar na imaginação dos espectadores e ouvintes. Neto (Aristóphano Antony, 2017) salienta que a boa qualidade sonora interfere na escolha de uma rádio.

A rádio tem que ter músicas, o carro chefe de uma rádio de uma emissora, primeiro lugar o que uma rádio tem que ter, o pulmão de uma rádio é o som, a boa qualidade, se você não tem um bom som e a outra tem, tu não vai mais ouvir aquela rádio, você não vai conseguir entender, aí você sabe que o som

⁹⁷ Imagem de divulgação da coluna no jornal A Crítica, em todas as notas estava presente.

vem dos transmissores já instalados. (NETO, Aristóphano Antony, 2017)

As palavras expressas nos jornais representam esta lógica: são um eco dos espectadores presentes nos parques radiofônicos e nas audições das rádios, selecionando e consagrando a estrutura do campo artístico.

Apresentaremos algumas críticas levantadas no jornal A Crítica para conhecer que nem tudo era encanto, facilidade e luxo. Neste contexto, havia descompromisso, falta de estrutura e musicalidade, isto definia as trajetórias individuais dos artistas e as trajetórias coletivas numa perspectiva das emissoras das rádios e suas audiências.

Compromisso, comportamento, performance, espaços e valorização eram palavras-chaves para o direcionamento das críticas e que perfaziam as trajetórias dos artistas e das rádios.

COMPROMISSO

Cumprir e respeitar horários nos compromissos era uma obrigação à construção da profissionalização e da imagem.

Outros “azes” do microfone caboclo que merecem a consideração de seus chefes e companheiros, **por serem respeitadores e cumpridores** de suas **reaes obrigações** são: Angelo Amorim, Clovis de Carvalho, Julio Otavio, Formiginha, Airtton Pinheiro, Reginaldo Avier, Alfredo Fernandes, Carlos Leal, Josaphat Pires, Jorge Araújo, Correa de Araújo, Dantas de Mesquita, Miranda Braga, Ruy Adriano, Sérgio Roberto, Santos Ferreira, Carlos Fonseca e muitos outros que não nos corre no momento. (A Crítica, 16.09.1949) [grifo nosso]

COMPORTAMENTOS

A conduta e os bons costumes do elenco das rádios eram essenciais para a manutenção do público e da audiência do parque radiofônico.

Tudo neste mundo tem limites, só o que parece não ter, é o **excesso de confiança** que certos “animadores” de programas de auditório, talvez a mando de “patrões, dão a espectadores inescrupulosos que **se excedem em palavrões** e os mais indecorosos que **afastam e afastarão as famílias desses recintos libertinos**. Já que não contamos com a polícia **de costumes**, seria excelente se o locutor chamasse a atenção do três indesejáveis, **para não melindrar o pagante** (A Crítica, 07.10.1949) [grifo nosso]

ESPAÇOS

Os espaços citados referiam-se aos programas ao ar livre da Rádio Baré, a Maloca dos Barés, e da Rádio Difusora, a Festa da Mocidade. A falta de estrutura dos

parques radiofônicos não condizia com os preços cobrados e a efetiva programação dos shows, onde muitas vezes não finalizavam em decorrência das chuvas, prejudicando o artista contratado, o público pagante e o significativo cachê pago aos artistas, havendo prejuízos financeiros para ambas as partes.

As emissoras locais, lançam-se à arena para dar combate ao tempo invernos que, de quando em vez, mostra suas unhas, recolhendo-se em seguida, parecendo-nos temeroso, ante as investidas corajosas da Difusora e Baré. E assim continua a peleja do rádio **com vultuosos contratos e volumosos preços de entrada**. (A Crítica, 08.11.1949) [grifo nosso]

Teremos **uma pausa forçada** de esbanjamento de dinheiro e o comércio local, viga mestra da economia estadual, respirará um pouco de oxigênio para poder **sanar seus múltiplos compromissos** há muito **estagnados e prejudicados** pelas **festas ao ar livre**. (A Crítica, 10.11.1949) [grifo nosso]

Ninguém sai de casa, olhando lá do alto as **nuvens ameaçadoras, cheias de chuvas**. Tudo isso **prejudica os bons programas** feitos sob a **coberta do próprio céu azul** cheio de estrelas (no verão). Pagar para assistir um espetáculo e **de lá sair molhado** que nem pinto, ninguém se atreve. (Jornal A Crítica, 18.01.1950) [grifo nosso]

PERFORMANCE

As críticas relacionadas às performances, às belas vozes e à perfeição do artista, geralmente, a maioria eram muito “duras”, metaforicamente eram para “derrubar” a carreira e desvalorizar o talento, algumas estavam relacionadas às responsabilidades e outras às qualidades técnico-artísticas. É um tanto risível a forma da escrita, popular e informal nas palavras.

Silvia Lene por ocasião do programa carnavalesco de ontem nos estúdios da Baré, **abriu tanto a guela**, que **parecia um trem apitando e nunca uma cantora de rádio**... mais atenção Dona Silvia, porque senão estaremos aqui lhe **“marretando” toda a vida... ouviu?**

Braz de Oliveira, é outro cantor que vem **merecendo** há muito, as **nossas “pauladas”** pelas suas **péssimas interpretações**. O “seu” Braz é amicíssimo dos **“errrrrrres”**... abandone os “errrrrrres” “seu” Braz senão o Romulo dar-lhe-á um samba com o título: “Chute”. (A Crítica, 21.09.1949) [grifo nosso]

Maria de Lourdes, a **melhor cantora da planície**, fez uma reentré notável e grandiosa, domingo último na Maloca, quando de sua apresentação ao povo que a **consagrou nas urnas como a mais perfeita**. (A Crítica, 01.10.1949) [grifo nosso]

Lelia de Souza voltou a cantar. Entretanto o fato não **coroou de êxito** por uma razão muito simples. Falta de ensaio! (A Crítica, 20.05.1950) [grifo nosso]

As comparações entre cantores e entre conjuntos eram explícitas e um tanto desagradáveis publicamente pela forma de maldizer e julgar. Talvez também a escrita do A Crítica tinha o propósito de se contrapor ao Jornal do Commercio que não trazia

tais comentários em suas notícias, uma forma de conquistar o público para a leitura de um imaginário real mais risível, adquirindo público e venda do jornal. Ou seja, a própria imprensa tem seus meios de consagração e trajetórias dentro de uma padronização-individuação.

Tentar compreender uma carreira ou uma vida como uma série única e em si suficiente de acontecimentos sucessivos sem outro elo que não a associação a um “sujeito” cuja constância não poder mais que a de um nome próprio socialmente reconhecido é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIEU, 1996, p.292)

As trajetórias de sujeitos, de grupos ou de instituições estão entrelaçadas como a trama de uma rede. As comparações são para reconstituir a estrutura do campo artístico, dando valor mais para um e subjugando outro, como nas notas seguir:

Maria Neyde dia a dia torna-se a **sambista mais perfeita** da planície, **enquanto sua colega** de prefixo Ilka de Souza **decai sensivelmente** graças aos tons altos e baixos. (A Crítica, 26.10.1949) [grifo nosso]

A frequência estava um tanto reduzida, embora o programa corresse as mil maravilhas como o entusiasmo dos espectadores, **as interpretações mas e boas dos artistas em desfile** e a **desastrosa atuação do regional**. A “nota” negra do programa de sábado da maloca, foi sem dúvida mais uma vez, a **irresponsabilidade de alguns elementos** que compõem o Regional. Não é de hoje que salientemente esse regional dá mostras de inteiro **descaso ao espectador e ouvinte**, acompanhando pessimamente assim como costuma entrar incompleto, levando de início trez, logo após quatro, termina com cinco rapazes. Esse “tal” regional é sem dúvida a calamidade da “associada”, precisando de um corretivo a altura de parte da direção da referida emissora. (A Crítica, 17.10.1949) [grifo nosso]

O regional Mariuá é sem dúvida alguma **um dos melhores conjuntos** acompanhantes do norte brasileiro, graças ao bom entendimento entre os comandados de Maximo. (A Crítica, 21.10.1949) [grifo nosso]

O dever profissional e o senso da responsabilidade, são as vagas mestras do crescente progresso e da vitória indiscutível dos moços componentes do Regional Mariuá da Difusora. [...] Apelamos desta coluna para que os rapazes componentes do **regional “associado”**, tenham como guia, **aquele seu colega respeitável**, músico de escol e cavalheiro 100% cômico de seus deveres, o impoluto Chiquinho do contrabaixo, um atestado fiel do dever profissional. (A Crítica, 04.08.1940) [grifo nosso]

Nesse jogo acontece a consagração, a audiência, a venda do produto cultural, pois a organização da estrutura determina o sentido e o valor, havendo deslocamentos, substituições, ascensão e declínio.

VALORIZAÇÃO DO ELENCO

A valorização do artista não tinha responsabilidade somente do ouvinte e do espectador, a estrutura do sistema de radiofonia em Manaus tinha a função de dar suporte e impulsionar os artistas. A estruturação da consagração dependia de um circuito, muitas vezes era fechado para valorizar a audiência. Na nota abaixo, aborda sobre a valorização dos artistas quando as condições econômicas das emissoras foram ficando difíceis, os cachês não se comparavam com os dos artistas do sul. Para o artista local que vivia do trabalho nas rádios, as oportunidades não poderiam ser dispensadas.

A **Orquestra** que presentemente atua na Festa da Mocidade, não é nenhuma especialidade **comparada á Tabajara**, Carioca, Tuoy ou outra congenera **lá do sul do país**, mas, no entanto, tem se mostrado regular e por esforço de seus componentes. (A Crítica, 04.11.1949) [grifo nosso]

Durante muito tempo, os nossos **artistas**, valores que **aqui vivem e aqui permanecem**, ficaram **jogados** para um canto, como **elementos imprestáveis** e agora, que o homem está quase no “mato sem cachorro” a “turma de casa” vai voltar a ser o “**melhor prato do dia**”. Quando há **abundância artistas com maletas** cheias de rotulagem de Hoteis e de Pensões e chegam aqui de avião, os pobres cantores e cantoras, **são jogados para um canto como inúteis**, ou outra coisa qualquer. Infelizmente, em Manaus, uma sociedade com o título de Associação dos Radialistas do Amazonas, creada unicamente, para servir de ponto de apoio a muita gente que não serve para outra a não ser o de parede onde são fixados cartazes de todos os tipos de todas as espécies. Enquanto perdurar esta **falta de compostura dos “maiorais” da célebre ARA**, que talvez nem exista mais, os valores da terra, serão sempre, quando estiver aqui, “cartazes” de fora, esquecidos e o **nome do Amazonas artístico** viverá “**dormindo eternamente em berço esplendido**”. A vida tem dessas coisas. (A Crítica, 09.12.1949) [grifo nosso]

O negócio é que para os lados daquela emissora, **não se olha para o lado educativo** do rádio e **sim lucrativo**. Ali o que **imperava é o cruzeiro**. Até mesmo os programas infantis que eram feitos pela “mais “poderosa”, com a instalação da Festa da Mocidade foram relegados a um canto. Que a direção das emissoras, **voltem as suas vistas** para este setor educativo do rádio e tornem a **organizar audições de novos valores** para que possamos então, **mostrar aos que nos visitam** e aos que **nos ouvem lá fora**, que aqui também encontram-se **elementos capazes de elevar ainda mais o nome do Amazonas no setor artístico**. (A Crítica, 22.12.1949) [grifo nosso]

De acordo com a radialista aposentada Jerusa Santos (2012), que trabalhou na Rádio Baré de 1955 a 1966, os elencos das rádios não eram fixos, os artistas eram chamados quando tinha um cantor nacional e eles faziam o pré-show: “Não tinha um *casting* fixo, só quando vinha um artista de fora que o pré-show quem fazia era o artista da casa. Não era fixo, só chamava para fazer apresentação, como a banda do Domingos Lima.” (SANTOS, 2012)

Neste período citado, o elenco poderia ter outra função ou mesmo a concepção começou a mudar: os artistas começaram a fazer seus próprios trabalhos particulares, os clubes estavam realizando mais shows, a organização da estrutura cultural do meio artístico também modifica ao passo que os espaços se alteram e assumem novas funções.

As regras da arte são claras e evidentes num processo de construção de trajetórias, da idealização e concepção da prática artística, da subjetividade das representações individuais e coletivas e das relações existentes dentro do campo correspondente.

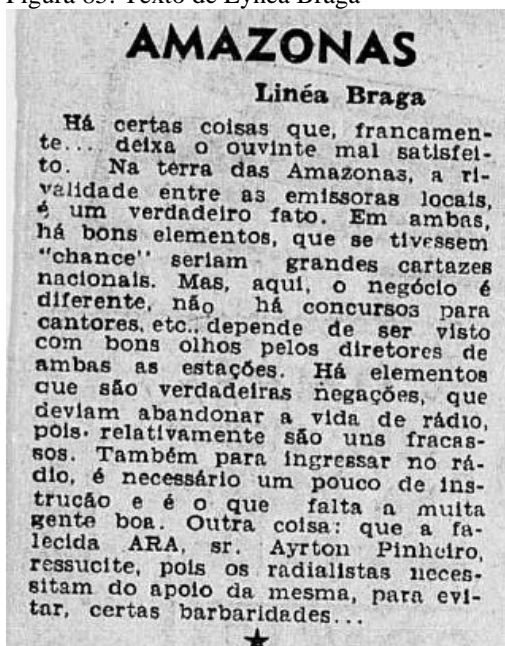
5.3 A audiência entre rivalidades e vaidades no sem fio amazonense

As redes de relações não eram tão amigáveis, a disputa, a luta de forças dentro do campo artístico tinha suas rivalidades e vaidades entre rádios, entre o elenco e entre locutores. Nas rádios nacionais, haviam muitos artistas que ainda não tinham tanta projeção tornando o cotidiano sem bom senso de profissionalismo e respeito.

Sim, é um gerador de vaidades sem freios. Porque esta desvairada projeção e artistas secundários cria-lhes ridículos complexos de superioridades. Aquêles permanente tonitroar de “notáveis”, “maravilhoso” e “incomparável” acaba aniquilando-lhes o senso de proporções. Torna-os enfatuados, dogmáticos, inabordáveis e irredutíveis. Oblitera-lhes por inteiro a visão dos valores reais da vida artística. Sim, amigos. O rádio faz mal a essa gente. Vamos equilibrar a propaganda dos “tais”. (Revista do Rádio, Ano I, nº01, fev 1948)

Estas vaidades e rivalidades também aconteciam nas emissoras de Manaus. Lynea Braga (correspondente) em um desabafo na Revista do Rádio deixa claro as relações existentes no campo artístico e as incoerências administrativas e artísticas nas emissoras locais.

Figura 85: Texto de Lynea Braga



Linéa Braga

Há certas coisas que, francamente... deixa o ouvinte mal satisfeito. Na terra das Amazonas, a rivalidade entre as emissoras locais, é um verdadeiro fato. Em ambas, há bons elementos, que se tivessem “chance” seriam grandes cartazes nacionais. Mas, aqui, o negócio é diferente, não há concursos para cantores, etc, depende de ser visto com bons olhos pelos diretores de ambas as estações. Há elementos que são verdadeiras negações, que deviam abandonar a vida de rádio, pois relativamente são uns fracassos. Também para ingressar no rádio é necessário um pouco de instrução e é o que falta a muita gente boa. Outra coisa: que a falecida ARA, sr. Ayrton Pinheiros, ressuscite, pois os radialistas necessitam do apoio da mesma, para evitar, certas barbaridades...

Fonte: Revista do Rádio, edição 56, 01 de outubro de 1950.

As representações deste espaço musical radiofônico são bem contraditórias, nem tudo eram flores no Olimpo dos semideuses Vale Amazônico, era um espaço com muitas vaidades, problemas, desacordos e relações sociais instáveis, a busca pelo estrelato não era tão fácil, como ainda não o é. Era fato que as Rádios Baré e Difusora disputavam audiência, é um elemento comercial e natural no aspecto da cultura midiática, pois as rádios dependem da audiência dos ouvintes e quem tinha melhor programação ou melhor cartaz e elenco também tinha uma audiência maior, é a norma do mercado e do consumo que finaliza nos lucros.

A cultura de massa, no universo capitalista, não é imposta pelas instituições sociais, ela depende da indústria e do comércio, ela é proposta. Ela se sujeita aos tabus (da Religião, do Estado, etc), mas não os cria; ela propõe modelos, mas não ordena nada. Passa sempre pela mediação do produto vendável, como há de se dobrar à lei do mercado, da oferta e da procura. Sua lei fundamental é a do mercado. (MORIN, 1977, p.46)

Essa disputa por audiência deu apelido às duas rádios de *Mariquinha*⁹⁸ e *Maricota*. O rádio, como uma cultura de massa, vende produtos que é a sua estrutura, sua grade de programação, formado por programas, cantores, locutores, músicos, orquestras. Para ter lucros deve trabalhar em cima do que tem.

⁹⁸ Em referência à dupla humorística “Mariquinha e Maricota” que se apresentava nas programações da Rádio Baré.

Figura 86: Dupla humorística Mariquinha e Maricota



Fonte: Revista do Rádio, ano III, nº27, 18 de março de 1950.

Esta é a dupla humorística “Mariquinha e Maricota”, que atua no Rádio de Manaus, aparecendo com destaque nos programas da Rádio Baré.

Os apelidos das rádios faziam parte deste consumo, era também um produto vendável, este jogo de uma rivalidade saudável personificando em personagens de Mariquinha e Maricota era uma forma de construir a audiência e angariar os ouvintes, conquistando e cativando pela oferta de seus produtos, pelas trocas de informações, confusões e mexericos entre os elementos das emissoras.

Apesar desta disputa fazer parte de uma cultura midiática de mercado e ser até mesmo cômico entre as rádios por denominarem de Mariquinha e Maricota, as vaidades entre o elenco e os locutores eram evidentes. Alguns privilégios e créditos, uns entravam através de concursos outros pelos bons olhos dos diretores das emissoras. Como se destacar no sem fio? É óbvio que o destaque não era somente pelo talento e volume de voz ou mesmo pelos privilégios, mas pelas redes de relações estruturadas.

Na Revista do Rádio podemos verificar estas relações estruturadas pelos artistas que tiveram mais de quatro notas⁹⁹ anual publicadas na Revista do Rádio, como Almir Silva, Roque de Souza, Maria de Lourdes, Arminda de Oliveira, Carmem Moraes, Geraldina Monteiro, Hélio Trigueiro e Júlio Otávio da Rádio Baré, tais artistas em destaque, além de terem mais experiência, voz, talento e personalidade, faziam parte do elenco da Rádio Baré por ser mais antiga e por fazer parte dos Diários Associados, em detrimento dos da Rádio Difusora, que iniciou suas atividades nos fins da década de

⁹⁹ Tabela 3, na página 159.

1940, e tendo maior alcance na década de 1950, como Ana Cavalcante, Cancioneiros da Lua, Guiomar Cunha e Máximo Pereira.

Toda esta circulação de notícias na imprensa destacando nomes que nem sempre eram artistas que tinham compromisso com a profissão e não exerciam ainda o papel de destaque, gerava conflitos, ciúmes, intrigas, fofocas, confusões; como foi destacado anteriormente em que artistas *secundários* criavam complexos de superioridade e eram constantemente divulgados. Nascimento (Cleonice Galvão, 2017, Kátia Maria) enfatizou que a esse tipo de comportamento de exaltação de ser artista do rádio em Manaus davam o nome de *cabotinismo*, isso gerava certo desconforto no grupo: “tinham umas cantoras sim que eram metidinhas”.

No início tinha uma cantora, não lembro o nome dela, estava fazendo um ensaio no teatro Amazonas com um rapaz e ela estava lá. Virou pra mim e disse que era muito metida, que eu era mascarada, você é isso e aquilo, sai de perto, nunca vi mais gorda, não gostava de mim, não a conhecia, não gostava do meu trabalho. (LACOUTH, Nazaré, 2017)

As citações, a seguir, mostram um cotidiano de confusões e discórdias dentro do rádio, as notas nos revelam que no dia a dia era uma luta pelo prestígio e para firmar seu lugar no monte Olimpo Vale Amazônico. Eram muitas indiretas dadas e muitos discursos diretos dando nomes e criando ainda mais a curiosidade dos ouvintes/espectadores/leitores pelas confusões e fofocas diárias do rádio.

As **confusões e os mexericos** precisam e tem que ser exterminados para o engrandecimento cada vez maior do sem-fio planicário, combate que deve ser capitaneado pelos próprios timoneiros das emissoras locais, [...] De início teremos que apagar qualquer intriga que por ventura **algum semeador de confusões**, pago a peso de ouro, aqui venha mostrar sua arte, mas que por traz de cortinas, valendo-se dos minguados minutos de seus programas, **tente semear a picuinha**, nascendo daí as “terras” entre os nossos. Precisamos de coesão para um revigoramento total do nosso rádio e dos nossos radialistas. Todo o militante do sem-fio caboclo, que **objetivar a discórdia** entre seus colegas, **deve ser banido do meio saudável e amigo** de seus companheiros. A união faz a força e o rádio do povo caboclo deve ser unido, para ser rijo e conseguir o seu intento: aureolar e divulgar além-fronteiras o nome sagrado deste “pedação” de terra bem brasileiro. (A Crítica, 04.08.1950) [grifo nosso]

DESGOSTOSA com a Rádio Difusora, está de malas arrumadas, para a emissora de ALFREDO FERNANDES, a “corajosa” sambista Maria das Dores... que nos disse, **tomar tal atitude**, pelo fato de **não** ter sido **mais escalada**, para os programas, pois ela também **se considera uma “joia musical...** e que joia... (A Crítica, 04.08.1950) [grifo nosso]

Em furo sensacional, podemos adiantar com toda certeza, que Arminda de Oliveira e Lelia de Souza, voltarão não a compor o cast artístico da Rádio Baré e que a bem da regra da **“bôa aparência”**. Braz de Oliveira, Almir Silva, Lindalva dos Santos, Raimundo Dias, Paulo Alves e tantos outros

“**simpáticos**” serão automaticamente dispensados. (A Crítica, 17.05.1950)
[grifo nosso]

As rivalidades estavam relacionadas também à técnica existente no período para o funcionamento das emissoras: “a técnica é a grande banalidade e o grande enigma, e é como enigma que ela comanda a nossa vida, nos impõe relações, modela nosso entorno, administra nossas relações com o entorno” (SANTOS, 2008, p.20). Cada período conta a história da música e de seus artistas através do espaço social que estão inseridos, das ideologias econômicas e políticas que são submetidos e das evoluções técnicas musicais que vão adquirindo. A preferência pelas rádios estava relacionada com a tecnologia que as emissoras utilizavam, para ter audiência e ouvir as vozes e a programação das rádios era necessário ter bons equipamentos técnicos, assim como ter uma boa reputação, história e as relações sociais entre rádio, política e sociedade.

Santos (2000) enfatiza que a evolução das técnicas proporciona uma nova etapa na história: “A cada evolução técnica, uma nova etapa histórica se torna possível. As famílias de técnicas transportam uma história, cada sistema técnico representa uma época” (p.24). As técnicas são para ele a forma como cada sociedade utiliza para suprir suas necessidades, assim como a foice, a enxada, ou seja, a evolução das técnicas possibilita também a evolução da sociedade.

Um aparelho de rádio era a melhor tecnologia do período, as mudanças técnicas vão surgindo com a transformação das sociedades, estabelecidas pelos ritmos históricos das hegemonias e vão surgir conforme a história do espaço vivido se apropria deles.

As emissoras de Manaus, Baré e Difusora, cada uma com sua história e apropriação das técnicas do rádio, a história de cada uma dentro do espaço vivido leva em consideração a hegemonia e as tecnologias desenvolvidas.

A Difusora está, dia a dia, **tornando-se um sério problema à Rádio Baré** no que diz **respeito a concorrência**, visto que agora os receptores se dividem em medida equivalente para as duas estações, não contando mais a **Baré, com os 90% de ouvintes**, até então estatisticamente provado. Não ignoramos também que, possuindo **aparelhamentos completamente novos**, pode a Difusora emitir sons **mais altos e nítidos**, não sofrendo tampouco as dificuldades de corrente elétrica – coisa que parece nunca mais chegar aos eixos – ao passo que a “associada” não mais pode confiar nos **serviços de seus velhos transmissores**, sobrecarregados pelos ininterruptos trabalhos de há anos e que portanto já não produz a força necessária para se manter em completo equilíbrio! (A Crítica, 27.03.1950)

A Baré por ser mais antiga detinha uma tecnologia ainda de tempos outrora, prejudicando a transmissão; a Difusora tinha a transmissão mais alta e clara devido os aparelhos serem novos, isto impactava na escolha da rádio para escutar: os ouvintes preferem as qualidades técnicas. A Rádio Baré mesmo tendo aparelhos de transmissão velhos, a sua superioridade estava relacionada a sua história no espaço da cidade, por isso, ainda detinha 90% dos ouvintes em meados de 1950. Além de sua história, a sua inserção nos Diários Associados Assis Chateaubriand lhe dava condições técnicas para desenvolver os trabalhos artísticos e culturais na cidade.

Outro fator que criava situações de conflitos entre artistas e emissoras era a política.

Como é de conhecimento dos nossos leitores, surgiu há pouco uma **incompatibilidade** entre a **Rádio Baré e dois cantões de seu “cast”** e veio daí uma conversa que chegou a discussão entre vários amigos da “associada”, que no momento falavam a altos brados bem pertinho do café Leão de Ouro, quando um dos rapazes que discutia, saiu-se com esta: Olha, escuta uma coisa: **A Rádio Baré é inteiramente apolítica** e portanto o **Roque** e o **Almir não deviam fazer propaganda do “Partido Existencialista”**, esta que é verdade... gargalhada foi geral... (A Crítica, 14.11.1949)

Os dissidentes¹⁰⁰, como eram chamados, eram artistas engajados politicamente, faziam oposição às ideologias do sistema político da época, principalmente da política nacional do governo Eurico Gaspar Dutra do partido Socialista Democrático, um governo que foi muito criticado pela política comercial. Os nomes dos artistas eram evidenciados nos jornais, o teor da escrita apresenta a indicação daqueles que tem um posicionamento político diferente: “Mais uma para ala dissidente de rádio. Desta feita, foi o locutor Índio do Brasil, que acaba de deixar a Rádio Difusora, seu partido na eleição passada, ficando agora na política, unicamente como dissidente” (A Crítica, 18.11.1949).

Talvez uma forma de censura e ou perseguição da época, caso houvesse nestes termos, ou uma forma de apresentar os artistas que estavam entrando no mundo da política, tendo em vista que, a partir de 1946, foi o primeiro ano de eleições que o cidadão pôde eleger seus representantes pela democracia, após tempos de ditadura militar que perduraram de 1937 a 1945, a Era Vargas. Nesse sentido, os artistas

¹⁰⁰ Termo utilizado na política para aqueles que discordam do sistema político, geralmente ocorrem em regimes autoritários ou totalitários. No período da nota, na presidência estava Eurico Gaspar Dutra do Partido Socialista Democrático no período de 31.01.1946 a 31.01.1951. E no Governo do Estado estava Leopoldo Neves, primeiro Governador eleito em sufrágio universal após a era Vargas, da União Democrática Nacional –UDN, no período de 08.05.1947 a 31.01.1951.

começaram a ter um posicionamento mais crítico das situações sociais e econômicas da cidade, do cotidiano e das necessidades.

Figura 87: Dissidentes do rádio

Até radio já conta com a turma dos dis-
sidentes, tal qual os partidos “partidos” da
política nacional. Vejamos então quais os dis-
sidentes radiofônicos: Almir Silva, Walter Lima,
Wilson Dezerles, José Marques, Roque de Sou-
za, Wupsslander Lima e outros que atualmen-
te nos fogem á memoria.

Fonte: A Crítica, 01 de novembro de 1949

Até rádio já conta com a turma dos dissidentes, tal qual os partidos “partidos” da política nacional. Vejamos então quais os dissidentes radiofônicos: Almir Silva, Walter Lima, Wilson Dezerles, José Marques, Roque de Souza, Wupsslander Lima e outros que atualmente os fogem á memória.

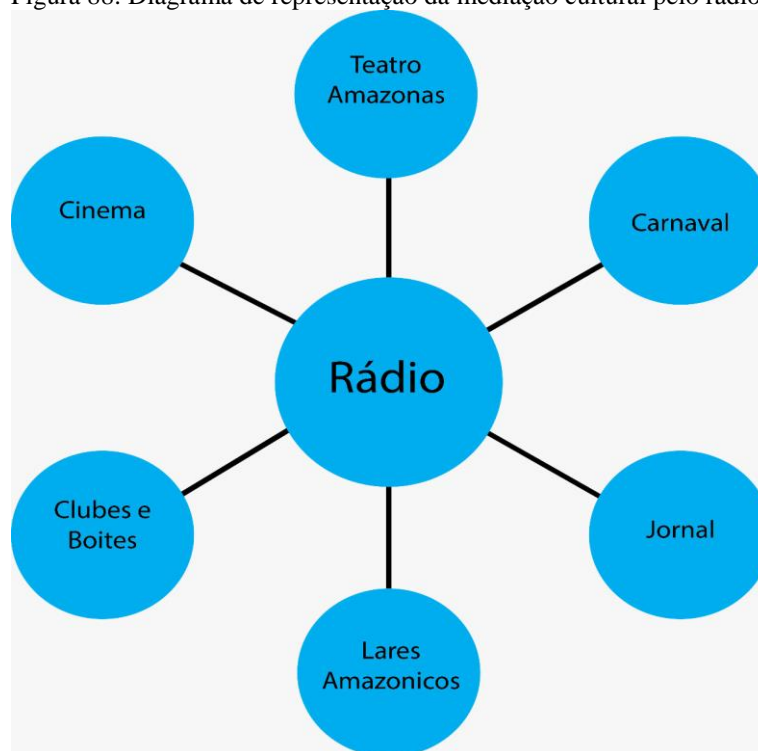
As relações imbricadas nos mostram a organização da estrutura do cotidiano radiofônico. As lutas de força para a consagração e legitimação no espaço radiofônico também passam por rivalidades, vaidades, conflitos e técnicas. O espaço do sucesso e da fama nem sempre é para todos, a conquista depende não somente de ter talento, afinação e boa voz, mas precisava ter muito cuidado para não entrar nas armadilhas dos conflitos e situações que poderiam inflamar a carreira.

5.4 O papel do rádio nas práticas musicais da cidade

O rádio possibilitou no cenário nacional muitas mudanças e transformações nas práticas culturais, sociais e econômicas. Além de um meio de comunicação, ele alterou a vida cotidiana: “a vida cotidiana não está ‘fora’ da história, mas no ‘centro’ do acontecer histórico: é a verdadeira ‘essência’ da substância social” (HELLER, 2016, p.38). O rádio exerce uma função de mediador desse acontecer histórico em sua cotidianidade.

A política da Boa Vizinhança no período da Segunda Guerra foi mediada também pelas rádios, serviu como ferramenta de conexão entre as culturas, sendo que importamos mais a cultura externa que exportamos a nossa, por isso houve muito investimento em novos transmissores de rádio na Era Vargas: por trás das grandes vozes e do entretenimento do rádio, haviam também os interesses políticos e econômicos, a Amazônia fazia parte deste cenário sociocultural e político. Como veículo da *mass media*, não foi somente para levar a informação, haja vista que “a informação, sobretudo aos serviços das forças econômicas hegemônicas e ao serviço do Estado, é o grande regedor das ações que definem as novas realidades espaciais” (SANTOS, 2004, p.285).

Figura 88: Diagrama de representação da mediação cultural pelo rádio



Fonte: Lucyanne de Melo Afonso (2018)

Em Manaus, o rádio estava presente nas práticas culturais. Seja nos clubes, no Teatro Amazonas, nas Boites, nos lares, nos Cinemas, no jornal, nas casas ribeirinhas

ou no carnaval que as emissoras realizavam na Eduardo Ribeiro, o rádio estava ali personificado em alguma ação que contribuiria para efetivação do evento.

Os parques radiofônicos, como eram intitulados pela imprensa local, eram espaços de lazer e diversão. Todos os espaços de diversão eram também parques radiofônicos. Morin (1977) aborda sobre a cultura do lazer em que a vida pessoal está intrínseca com o lazer que nos transporta ao bem-estar, ao consumo e a uma vida privada, o lazer torna-se o jardim dos novos alimentos terrestres.

A cultura de massa pode assim ser considerada como uma gigantesca ética do lazer. Vamos dizer de outro modo: a ética do lazer, que desabrocha em detrimento da ética do trabalho e ao lado das outras éticas vacilantes, toma corpo e se estrutura na cultura de massa. (MORIN, 1977, p.69)

Em tempos de crise, o lazer tornou-se a fuga dos problemas e da realidade, os parques radiofônicos tornaram-se um outro lugar, não somente como espaços de divertimento e bem-estar em detrimento da labuta do dia a dia, mas como espaços de criação de valores individuais e coletivos: “na época era radio mesmo, nós não tínhamos outra opção. Era você ouvir rádio, ouvir novela de rádio e ver os programas de rua que a rádio oferecia; naquela época, além de cinema que você via, ia no teatro” (OLIVEIRA, Raimunda Celestina dos S., 2018, Celestina Maria), ou seja, o rádio como principal condutor da cultura de massa colaborou na criação de estilos de vida culturais ou mesmo a formação de esquemas culturais de uma determinada época histórica, “na padronização de gostos, ideias, motivações, preferências, interesses e valores” (SODRÉ, 1980, p.94).

Os parques radiofônicos também exerceram uma função de instância de consagração do artista e do espaço: o número e a qualidade dos frequentadores, sejam políticos, jornalistas, escritores, artistas que frequentavam o parque “são uma boa medida do poder de atração que cada um desses locais de encontro entre membros de frações diferentes e, ao mesmo tempo, do poder que se pode exercer através dele, e graças às homologias, sobre o campo de produção cultural e sobre as instâncias de consagração” (BOURDIEU, 1996, p.283).

As emissoras de Rádio foram fundamentais na expansão da vida cultural, dessa reinvenção cultural e das instâncias de consagração: na década de 1940, a revitalização da Rádio Baré que estava em constante atividade¹⁰¹, no final dos anos 1940, em 1948,

¹⁰¹ A história da Rádio Baré traduz a história do rádio no Amazonas que iniciou as atividades com a Voz de Manaós em 1927 e, posteriormente, foi transformando em outras representações conforme o período e

com a Rádio Difusora e, em 1955, com o surgimento da Rádio Rio Mar. As emissoras movimentavam Manaus realizando concursos, festivais e promoções, eram formas de prestigiar e dar audiência ao público.

Logo, a década de 50 foi o período de amadurecimento e na década de 60 a consolidação como principal instrumento técnico para o desenvolvimento da vida cultural em Manaus. [...] As emissoras organizavam muitas atividades culturais, não somente dentro do estúdio eram realizados os programas, mas as programações eram feitas também em locais mais frequentados da cidade como a Maloca dos Barés. (AFONSO, 2012, p.35-36)

Em Manaus, as emissoras fizeram a difusão da música nacional e internacional. Se escutava a Rádio Nacional e as rádios “BBC de Londres, Voz da América, Rádio da Havana, Rádio Central de Moscou, Rádio Pequim” (Aguiar, 2000, p.114), esta questão nos faz compreender que as rádios eram os veículos fundamentais para conhecer o que estava acontecendo no Brasil e no mundo, possibilitaram a construção, o desenvolvimento e a movimentação do cenário musical em Manaus. As rádios de Manaus, principalmente a Rádio Baré que fazia parte dos Diários Associados, eram ouvidas em outras partes do Brasil e do mundo.

Pelo rádio, o músico em Manaus começava a aprender, desenvolver e apreciar mais a arte, a criar outras expectativas no seu meio artístico e ter mais qualidade sonora, formando uma nova geração da música em Manaus. O rádio foi a grande febre da época, era o espaço onde os artistas iniciavam sua carreira, tanto a nível nacional quanto a nível local, e um espaço também onde se aprendia pela escuta do rádio.

As emissoras organizavam muitas atividades culturais, não somente dentro do estúdio eram realizados os programas, mas as programações eram feitas também em locais mais frequentados da cidade como a Maloca dos Barés e a Festa da Mocidade, dois principais programas de auditório das Rádios Baré e Difusora, respectivamente.

Figura 89: Nelson Gonçalves e Lurdinha Bittencourt



Fonte: Jornal do Commercio, 09.08.1949.

Flagrantes fixados pela objetiva do JORNAL DO COMERCIO por ocasião do grande "show" de domingo último quando da estreia da cantora do rádio nacional Lurdinha Bittencourt. Também apresenta Nelson Gonçalves e a grande multidão que lotou as dependências da "Maloca dos Barés".

Além da Maloca do Barés e da Festa da Mocidade, o rádio permeava outros espaços, intitulados como parques radiofônicos, mesmo tendo outras funções de divertimento. Eram também nos espaços dos clubes, dos cinemas e teatros, no Teatro Amazonas, nas Boites, principalmente a Boite Odeon, e na Varanda Tropical no Hotel Amazonas que o rádio se fazia presente ou pela escuta de discos ou pela presença de cantores de seu elenco local e nacional.

A relação entre as rádios e os espaços culturais possibilitava além da divulgação da programação das rádios, uma promoção do próprio artista que pretendia ser reconhecido e valorizado pelo seu trabalho. A visibilidade do sucesso e da fama almejados se dava em contato com seus ouvintes que prestigiavam, nesse caso, os espaços culturais.

Apesar do Teatro Amazonas, os clubes e outros espaços culturais - que tinham a música como seu centro de diversão e lazer -, as emissoras criaram um outro cotidiano e outras formas de fazer música e de lazer na cidade. O rádio, como cultura de massa, busca o consumo que vem em forma de lazer e diversão que pode ser transformado em estilo de vida e imaginação.

Esta não faz outra coisa senão *mobilizar o lazer* (através dos espetáculos, das competições da televisão, do rádio, da leitura de jornais e revistas); *ela orienta a busca da saúde individual durante o lazer e, ainda mais, ela acultua o lazer que se torna o estilo de vida.* [...]: matamos o tempo, fugimos da angústia ou da solidão, estamos *em outro lugar*. Não há dúvida de que mesmo com o jornal, o rádio, a televisão, o lar nunca foi um *outro lugar*. (MORIN, 1977, p.69)

O rádio transformou os lares em outros lugares, levou pessoas a imaginação de lugares, deuses, sonhos e de poder se imaginar neles ou como fuga da própria realidade ou como estilo de vida. Ele estava nos lares e nos espaços culturais, mediando o lazer pela imaginação e moldando o estilo de vida e da cultura local.

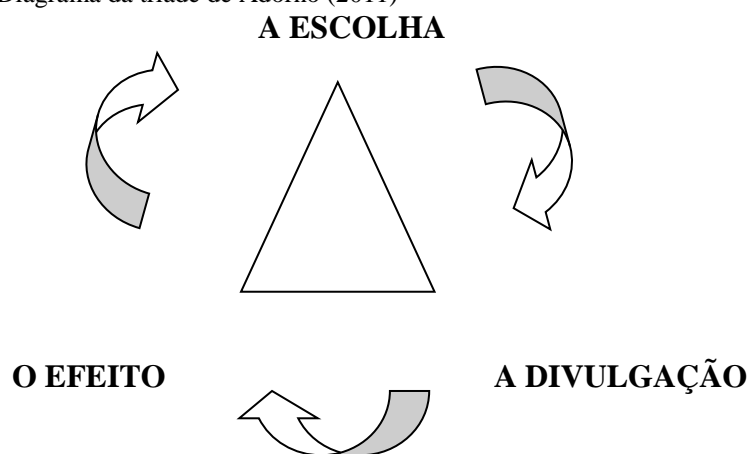
5.5 Rádio: mediador da indústria cultural

Em Manaus o jornal, o rádio e o cinema estavam exercendo a função de educar para o consumo. Adorno (1996) já salientava sobre as influências da indústria cultural na escuta dos ouvintes, na produção cultural e na consagração de mitos e deuses.

Ouve-se a música conforme os preceitos estabelecidos, pois, como é óbvio, a depravação da música não seria possível se houvesse resistência por parte do público, se os ouvintes ainda fossem capazes de romper, com suas exigências, as barreiras que delimitam o que o mercado lhes oferece. (ADORNO, 1996, p.87)

O rádio, como principal elemento, assume uma função integradora (CAYMMI, 2013) e mediadora da indústria cultural no cotidiano radiofônico e cultural da cidade, se movimenta numa tríade: a escolha, a divulgação e o efeito, a tríade proposta por Adorno (2011).

Figura 90: Diagrama da tríade de Adorno (2011)



Fonte: Lucyanne de Melo Afonso (2012)¹⁰²

¹⁰² AFONSO, Lucyanne de Melo. As inter-relações socioculturais na vidamusical em Manaus na década de 1960. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, orientadora Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros, 2012.

Essa tríade que a indústria cultural estabelece: a escolha, a divulgação e o efeito, vão estar nitidamente no cotidiano musical radiofônico em Manaus. Vai influenciar no formato de vida da sociedade no que se refere ao comportamento social e musical e mudanças de valores gerados a partir de novos estilos de vida e formas que são colocados na sociedade. Uma tríade que inicia na escolha do elenco, das melhores vozes, dos meios de chegar ao ouvinte e ao espectador e das trajetórias construídas de espaços e sujeitos neste processo cíclico.

De acordo com Adorno (2011), os mecanismos sociais é que determinam o funcionamento da sociedade, no caso, a indústria cultural é um mecanismo que estabelece suas normas e regras com vistas à organização e interação entre os indivíduos.

O conhecimento dos mecanismos sociais que determinam a escolha, a divulgação, o efeito, e, sobretudo as publicidades impressas em alto relevo, as quais Douglas McDougald consagrou uma investigação especial, poderia tranquilamente induzir a crença de que o efeito da música ligeira é algo por completo predeterminado. (ADORNO, 2011, 106)

A tríade pode ser vista pelo conjunto das ações que permearam o cotidiano radiofônico em Manaus: as trajetórias individuais e coletivas são frutos de mecanismos sociais, a indústria cultural exerce influência para quem almeja sucesso, fama e audiência:

a) A “escolha” está relacionada ao formato da programação, desde a criação de programas à seleção do elenco. A “escolha” é analisada, sob o ponto de vista da formação dos elencos, as formas de escolhas que eram feitas por meio de concursos em programas de talentos ou pela captura dos diretores. Os pretendentes ao elenco tinham que ter características vocais específicas do período, lembrando os grandes astros nacionais, isso poderia trazer benefícios às emissoras, levando em consideração a voz e performance no momento das escolhas. Os parques radiofônicos eram os espaços onde aconteciam programas de auditórios, alguns com shows de talentos justamente para escolher novos elementos, tendo em vista que havia um trânsito entre emissoras ou a saída do cenário musical.

b) A “divulgação” era realizada pelo jornal impresso que divulgava toda a programação do rádio e do cinema. Mas o rádio era o principal divulgador de sua grade de programação local e nacional. O rádio transitava nos parques radiofônicos: estava presente no Teatro Amazonas, nos clubes, na organização dos carnavais, nos lares da

Amazônia, no cinema, nas Boites, não era unicamente nos estúdios, as suas ramificações nestes parques radiofônicos lhe davam autonomia de “gerenciar” as ações culturais e promover também o espaço. A Revista do Rádio foi outro mecanismo de divulgação e promoção cultural, nela eram citados muitos artistas e a programação das rádios locais. Apesar de, nem sempre, os que eram citados, terem a popularidade e uma boa performance, as relações sociais e de poder dentro do campo artístico definiam também a consagração, a valorização e a promoção. Logo, os meios de divulgação eram fatores preponderantes para a estruturação das relações existentes.

c) O “efeito” desta tríade era concretizado pela consagração, a valorização e a promoção do artista local e nacional. Para o artista nacional em função de quanto mais audiência e mais contratos, mais ele se firmava num mercado cultural, o que lhe dava condições de ter uma produção musical com maior qualificação e destaque; para o artista local era um dos primeiros passos para chegar à fama nacional. No entanto, o profissional do rádio local teve desvalorização salarial e artística, ou seja, havia uma hierarquização dos artistas em função do seu local e performance, por isso eram retratados na Revista do Rádio como semideuses e, aqui, o monte Olimpo Vale Amazônico, poderia também simbolizar uma consagração local. As rádios se firmavam em função da audiência dos ouvintes, da presença dos espectadores nos parques radiofônicos e na divulgação a nível nacional na Revista do Rádio, podendo se firmar no mercado local como “a melhor”, a “mais perfeita” ou a “associada” que dava um sentido de dominação, superioridade e afirmação.

A presença do rádio nas práticas culturais da cidade, tais espaços transformaram-se em parques radiofônicos, não foram simplesmente espaços próprios, cedidos ou alugados, eles exerceram a força e o comando do rádio na organização e promoção dos eventos do rádio e seus espaços, ou seja, mediaram as práticas culturais da cidade.

1. Carnavais: organizou e comandou muitos carnavais na cidade desfilando na Eduardo Ribeiro, os cantores e compositores das marchinhas pertenciam ao elenco das rádios, faziam os carnavais nos clubes, boites e nas ruas.

2. Boites: foram os espaços da elite manauara, geralmente as Boites faziam parte dos clubes mais sofisticados da cidade como o Ideal Clube e o Atlético Rio Negro Clube. Além do salão para as danças, as Boites tinham restaurante com cardápio variado e, nesse espaço de dança e alimentação, os cantores do elenco das rádios atuavam neste espaço, e os conjuntos formados pelo elenco colocavam outros nomes, os quais estavam

relacionados ao repertório. Muitos deixaram de atuar nos elencos das rádios para atuar somente nas Boites, e isto, estava relacionado ao pagamento e valorização do profissional.

3. Cinema: as emissoras alugavam os palcos dos cinemas para os programas de auditório, em função da falta de um local fixo e ou em períodos de chuva, pois a estrutura do cinema era a adequada por ter cobertura; a relação entre rádio e cinema estava entrelaçada: a sessão do cinema começava antes do programa de auditório, o rádio fazia a promoção do filme ou do filme musical e, posteriormente, a programação do programa de auditório que tinha o artista nacional como principal atração. Tudo isso era transmitido ao vivo pelas emissoras.

4. Teatro Amazonas: recebia programas de auditório infantis em seu palco. Neste período, o Teatro Amazonas agregava muitas apresentações diferenciadas: da política aos concertos e programas de rádio, fazendo com que um outro público frequentasse o espaço, popularizando-o.

5. Clubes: os clubes serviram de palco para artistas nacionais. O elenco das emissoras fazia os pré-shows, neste processo, os clubes participantes deste cenário recebiam mais associados, garantindo também audiência maior das rádios e mais frequentadores pagantes.

6. Lares amazônicos: os ouvintes que não tinham a possibilidade de frequentar os espaços por questões financeiras e por localização geográfica, eram atores atuantes e coadjuvantes neste processo, pois o ato de *ligar* o aparelho e *escolher* a emissora era a atuação imediata da escuta e a mensuração de valores artísticos e estéticos pelos ouvintes: ter uma boa programação era símbolo de audiência e afirmação no espaço cultural.

7. Jornais: a compra e venda de jornais era feita para verificar a programação das emissoras, dos clubes e do cinema, este ciclo promovia as programações dos parques radiofônicos e renda aos jornais impressos.

A tríade de Adorno (2011) pode ser aplicada em cada espaço: rádio e cinema, rádio e boites, rádio e clubes, rádio e Teatro Amazonas, rádio e carnaval, rádio e jornais. Em cada relação, esta tríade opera na escolha, na divulgação e no evento: “A prática de execução pelo rádio e pelo gramofone é uma condição necessária para que um *hit* se torne um *hit*; aquilo que sequer obtém a chance de atingir um amplo círculo de ouvintes dificilmente será favorecido por eles” (ADORNO, 2011, p. 106). Os ouvintes e

expectadores impulsionavam a produção radiofônica no gerenciamento das práticas musicais e culturais da cidade.

As relações existentes entre rádios e os parques radiofônicos possibilitou que o rádio conduzisse este circuito e tivesse uma visão ampla dos acontecimentos e movimentos culturais na cidade, promovendo e gerindo os espaços em que o rádio atuava.

5.6 Rádio: o lugar que revela o mundo e para o mundo

O rádio tem uma relação histórica de forças entre a sociedade, a cultura e gosto, ditou valores e comportamentos, bem como classificou papéis sociais na sua estrutura técnica e artística. Nas suas relações históricas foi criando a sua supremacia na comunicação e no controle da vida, tanto que algumas nações, como no Brasil, o rádio serviu para a política e para definir o cotidiano de muitas pessoas.

Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais. (PESAVENTO, 2008, p.42)

O poder simbólico desde quando foi ouvido no dia 07 de setembro de 1922, criou um novo cotidiano na sociedade, com novas representações e imaginários: cada espaço vai definir as representações, as práticas e apropriações advindas da nova tecnologia.

Não diferentemente em Manaus, as relações históricas de força existiram no contexto do período e estabeleceram suas práticas, representações e apropriações a partir do espaço vivido e construído.

No contexto local/global/local, as rádios de Manaus tinham a programação baseada nas rádios dos Diários e Rádios Associados de Assis Chateaubriand: “O jornalismo, o esporte e a música são os três fatores mais importantes, o tripé era esse” (NETO, Aristóphano Antony, 2017). Os programas musicais davam audiência e promoviam os artistas de sucesso nacional: recebiam os artistas nacionais - deuses do Olimpo nacional, considerados como as melhores vozes e performances que se apresentavam nos estúdios e nos programas de auditório.

Os artistas internacionais, principalmente da América Latina e da Europa, a Rádio Nacional, Rádio Tupi, entre outras, tinham espaço na programação local. As

rádios estrangeiras também eram ouvidas em Manaus, assim como as rádios locais eram ouvidas em outras partes do mundo e do Brasil.

Os estúdios e os parques radiofônicos, onde muitos programas de auditório ou apresentação de artistas nacionais eram feitos, eram os espaços em que o rádio projetava seus artistas, tornaram-se uma conexão para o reconhecimento e profissionalização do músico local: eram neles que os ouvintes viam seus ídolos locais e identificavam com seus ídolos nacionais: “Não há vida cotidiana sem imitação. Na assimilação do sistema consuetudinário, jamais procedemos meramente “segundo preceitos”, mas imitamos os outros; sem mimese, nem o trabalho nem o intercâmbio seriam possíveis” (HELLER, 2016, p.61).

A *influência* (Bloom, 1991) é o movimento que se dá para acontecer esta imitação no cotidiano, um processo que acontece de forma natural e positiva. Arthur Nestrovski, tradutor do livro *A Angústia da Influência* de Harold Bloom (1991), dá um exemplo dessas influências, desses movimentos que se estabelecem na literatura e, claro, que as verticalidades e horizontalidades estão presentes nesse cânone, nessa repetição de fatos:

Depois de Kafka a literatura está permeada de Kafka. Depois de Proust, Constant, Henry James, até mesmo Kierkegaard nos parecem Proustianos, e depois de Shakespeare o *Livro de Jó* ressoa como ecos de *Lear*. Causa e efeito se invertem, num horizonte de sobre determinação demarcando espaço literário. (BLOOM, 1991, p.12)

Para Bloom (1991, p.57), que retrata a influência na poesia, é o “sentimento espantoso, torturante, arrebatador – da presença de outros poetas, pois o poeta forte está condenado a descobrir suas ânsias mais profundas através da experiência de *outros eus*”. Esta influência podemos ver na programação das rádios e na produção de seu elenco, a experiência de outras rádios, suas ações e cotidianos são reflexos para a produção das rádios locais, principalmente na produção de um artista: de projetar e legitimar no circuito musical local. “Primeiro aprendi ter respeito pelo Rádio, o Rádio me deu o que eu tenho hoje, eu vim do rádio, então eu aprendi a ter muito respeito” (OLIVEIRA, Raimunda Celestina dos S., 2018, Celestina Maria).

Dentro dos espaços e do cotidiano radiofônico aconteciam as experiências, as influências e as imitações. O elenco tinha seus ídolos, eram neles que acontecia a projeção-identificação ou o modelo e a influência; as rádios também tinham seus modelos e influências no seu cotidiano; entre ambos, havia uma certa rivalidade

conflituosa para quem tivesse uma melhor programação e conquistasse mais ouvintes presentes.

Tudo era ao vivo, em um espaço aberto e grande: momentos de lazer da sociedade manauara para conhecer os cantores que ouviam e interpretavam os ídolos da música brasileira e tornarem-se os próprios ídolos de sua cidade, assim como serem conhecidos pelos astros e estrelas nacionais.

A partir do rádio, o elenco poderia conquistar o reconhecimento do público e do ouvinte. O músico local tinha a possibilidade de conhecer o próprio astro nacional e ou se tornar um, o grande palco das Festas era o momento de expor seu talento e sua voz, tornando-se grande artista, melhorando sua performance e almejando o sucesso e status profissional, ou mesmo, sendo a representação da voz de Francisco Alves, Orlando Silva, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, entre outros.

6 – A FORMAÇÃO MUSICAL ARTÍSTICA PELA PRÁTICA RADIOFÔNICA



Fonte: Ano II, nº22, dezembro de 1949.¹⁰³

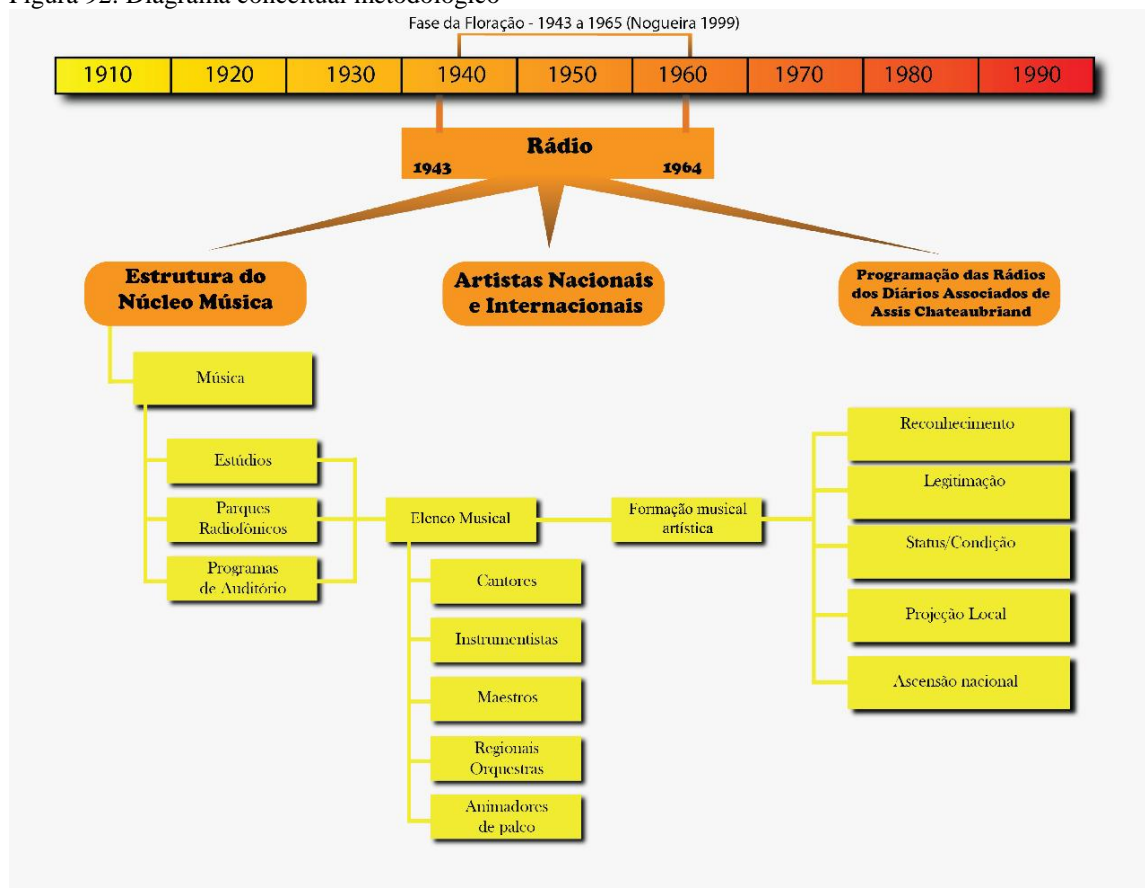
Eu comecei na Rádio Baré no programa infantil, quando eu fiquei com meus 16 para 17 anos eu fui fazer um teste já para fazer parte do cast da Rádio Baré. Tivemos grandes artistas, uns que ainda ficaram outros pararam, tiveram outras profissões, abandonaram o rádio. Eu continuei por que a minha profissão é cantora. Eu fui escolhida melhor cantora do Amazonas, depois no outro ano já fui Rainha do Rádio, outro ano também Rainha do Rádio e depois acabou esse negócio (risos), a última rainha foi a Kátia Maria.

(Katia Maria, entrevista concedida em fevereiro de 2017)

¹⁰³ Figura 91: Tirinha da Revista do Rádio. Fonte: Ano II, nº22, dezembro de 1949

A partir do Diagrama Conceitual Metodológico (Figura 92), elaborado para esta tese, apresentamos um panorama do sistema de organização da estrutura das emissoras: programação das rádios associadas dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, apresentação de artistas nacionais e internacionais e o núcleo música.

Figura 92: Diagrama conceitual metodológico



Fonte: Lucyanne Afonso (2019)

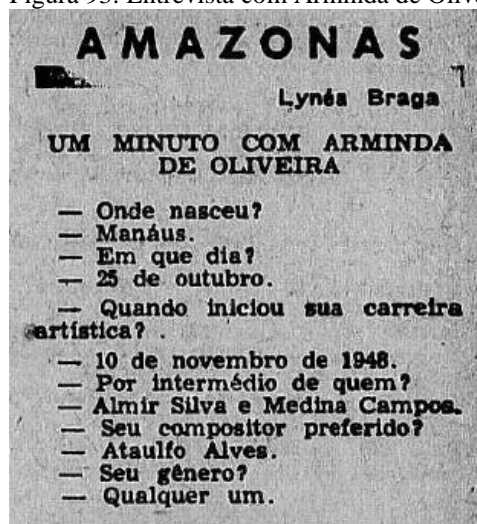
No núcleo *música* será enfatizado o elenco musical e sua atuação nas relações existentes para a consolidação de um artista no período. O cotidiano radiofônico foi um dos meios para formação musical artística do músico do período de 1943 a 1964, as escolas musicais eram mais direcionadas a instrumentos para as grandes orquestras e poucas pessoas tinham acesso a esta modalidade de ensino.

Portanto, temos como visão de análise o cotidiano radiofônico como formador artístico do elenco, principalmente para os cantores, que simbolizava um reconhecimento na vida artística da cidade, uma carreira e profissionalismo.

6.1 Núcleo *música* do rádio

O elenco musical das emissoras de rádio foi formado por variados atores sociais: pessoas que entravam através de concursos em programas de talentos ou através da indicação dos diretores artísticos e de músicos mais antigos pertencentes ao elenco.

Figura 93: Entrevista com Arminda de Oliveira



Fonte: Revista do Rádio, ano IV, nº111, 23 de outubro de 1951.

A estrutura inicial do elenco, em meados da década de 1940, era dividido em cantores, os regionais/orquestras e locutores onde estavam variados músicos e diretores:

1. Os cantores: reproduziam as músicas de sucesso dos cantores nacionais das principais rádios do Brasil como a Rádio Nacional e de cantores internacionais, realizavam os pré-shows e faziam parte da programação do estúdio e dos parques radiofônicos.

2. Regional ou Orquestra: cada emissora tinha um grupo para acompanhar os cantores, geralmente estes grupos eram coordenados por músicos mais conhecidos na cidade e que tinham um maior conhecimento musical, chamavam de diretores. Geralmente era composto por violonista, pandeirista, clarinetista, pianista e trompetista.

3. Animadores de palco: eram os locutores que tinham por característica o bom humor e a empolgação para lidar com o público.

Conforme o núcleo *música* ampliava na década de 1950, quando os elencos das rádios eram compostos por mais integrantes e a divulgação estava a nível nacional na Revista do Rádio, os papéis sociais dentro da rádio modificam-se, criando valores, divisões sociais e artísticas e consagrando.

O princípio de hierarquização, isto é, o grau de consagração específica, favorece os artistas (etc.) conhecidos e reconhecidos por seus pares e

unicamente por eles (pelo menos a fase inicial do seu trabalho) e que devem, pelo menos negativamente, seu prestígio ao fato de que não concedem nada à demanda do “grande público” (BOURDIEU, 1996, p.247)

A divisão do elenco musical apropria-se de outro formato nas décadas de 1950 e 1960, esta divisão se deu pelas práticas musicais, pelo conhecimento musical individual, compromisso com o trabalho realizado como artista de rádio, as relações existentes entre seus pares que estava relacionado a empatia, amizades, performances, ou seja, as trajetórias individuais fazem parte de uma complexidade dentro das trajetórias coletivas.

1. VOZES

a) Cantor: tinha que cantar bem o repertório das rádios, ter voz para reproduzir as canções de artistas de sucesso nacional, sua influência musical gira em torno do gênero musical e do artista que tinha admiração, nem sempre tinham destaque nos jornais e, nas suas performances, estavam em processo de aceitação pelo público e de uma formação artística. Podemos colocar nesta categoria de cantor Samuel Menezes, Guiomar Cunha, Braz de Oliveira, Lélia de Souza, Roberta Paiva, Rosa Maria, Sérgio Roberto, Ana Cavalcante, Ana Ilza, Anísio Silva, Carmem Lucia, Clóvis Carvalho, Raimundo Dias, Orsine Marques e Rosângela Fuentes.

b) Intérprete: era mais que cantar bem, exibia em si a harmonia entre música e letra, transbordava emoção e empatia entre os ouvintes e o público nos programas de auditório das emissoras ao vivo. O intérprete já tem uma performance e uma interpretação mais significativa: imitava a voz e a performance de cantores do rádio nacional, é conhecido como a personificação do cantor de sucesso nacional, ou a sua própria já era o diferencial conforme as características da época com potência e timbres fortes. Neste contexto temos Arminda de Oliveira, Almir Silva, Maria Eneida, Santos Ferreira, Jorge Araújo, Angelo Amorim, Silvia Lene, Xavier dos Santos, Carlos Fonseca. Os intérpretes sempre disputavam a melhor voz ou o melhor cantor e melhor cantora: as Rádios tinham o papel de promover concurso de melhor cantor e cantora, principalmente os concursos dos *Os Melhores do Rádio*. Neste concurso, havia a exaltação dos melhores cantores, atores e atrizes, locutores, regionais, entre outros profissionais do Rádio, era o mais esperado em função de almejar uma carreira profissional mais sólida pelo reconhecimento local e era um passo para desejar e ansiar por uma carreira nacional. Geralmente, tornava-se o Rei ou a Rainha do Rádio como Luiz Santos, Julio Otavio, Maria Neyde, Roque de Souza, Maria de Lourdes, Sheila

Maria, Wilson Campos, ou a melhor voz do Amazonas, em 1963, ainda em vida a eterna Rainha do Rádio amazonense Katia Maria.

2) MAESTRO: comumente este termo era direcionado aos maestros de corais e pianistas da cidade que tinham uma formação acadêmica e prática musical; no cotidiano radiofônico, não era maestro por titulação acadêmica, os músicos que faziam parte dos regionais ou orquestras, principalmente os diretores e compositores, davam o mérito de maestro por seus conhecimentos musicais (autodidatas) e suas relações sociais que exerciam no cotidiano radiofônico. Posteriormente foram professores de música de muitos músicos que hoje ainda atuam no circuito musical da cidade, formou gerações pela sua prática artística nas rádios. Como exemplo temos Medina Campos, Olavo Santana, Máximo Pereira, Flávio de Souza, e um exemplo bem significativo é o violonista Domingos Lima, que ficou conhecido como o *Mago do Violão*, e passou a ser considerado o maestro da Orquestra da Rádio Difusora, em meados dos anos 1950.

3) INSTRUMENTISTAS: eram os músicos, geralmente eram apresentados como os que tinham compromisso com o público, relacionando sua técnica instrumental a uma mágica, um ser com habilidades mágicas e sábio para manipular um instrumento. Nesta categoria inserimos os pianistas Geraldina Monteiro, Amelia Vitoria, Joqueide Barbosa, Marília de Dirceu, Diva Ponce e o tecladista Aristóteles Melo; os violonistas Medina Campos, Máximo Pereira, Olavo Santana, Flávio de Souza, Domingos Lima; e o sanfoneiro Helio Trigueiro.

Entretanto, o gênero musical era fundamental para ter credibilidade no cotidiano radiofônico e fazer as divisões e hierarquizações do elenco, a escolha do gênero estava relacionada ao gosto do artista de cada elenco, e isso, influenciava na performance e na estratégia de audiência. Monteiro (2008) relata que o gosto significou civilidade na sociedade de corte.

A **imitação** e a **repetição** de gestos e costumes foram fórmulas necessárias dessa sociedade estratificada e foi através desses processos de vida cotidiana que determinados tipos de gosto e de costume se disseminaram e tornaram hábitos de civilidade. Foi impossível que não se observassem tais práticas, fossem de entretenimento, de comportamento, de religião ou mesmo de vida devotada a uma atividade artística. (MONTEIRO, 2008, p. 79) [grifo nosso]

Isto se refletia também na escolha do gênero do elenco, nas funções do artista, e no gosto musical de todos. Imitar seria aquilo que é bom, que é de bom gosto. Imitar os comportamentos, os hábitos, os costumes, as performances e vozes dos artistas de sucesso como Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, Dalva de Oliveira e Angela Maria

estavam dentro do padrão social e artístico daquela sociedade: “cada um na sua área musical, eu cantei muito samba-canção, bolero, tango, o meu forte era o samba-canção” (NASCIMENTO, Cleonice Galvão do, 2017, Kátia Maria).

O elenco das emissoras construiu suas histórias a partir das influências de outros músicos, de movimentos musicais, das hegemonias que regiam o espaço da sociedade e da própria hegemonia da indústria cultural estabelecida no contexto histórico: “Através do comportamento, das maneiras, do vestuário e dos hábitos, um grupo se impõe como superior a outro e acaba disseminando suas posturas e suas maneiras de ver o mundo, impõe uma forma de ouvir e fazer sua arte” (idem, p.71)

No quadro abaixo, apresentamos os principais gêneros divulgados e algumas indicações do gênero que o artista estava inserido.

Quadro 3: Gêneros e artistas do elenco

Gênero	Artistas
Latinas hispano-americanas	Angelo Amorim, Maria de Lourdes, Guiomar Cunha, Luiz Santos
Samba	Arminda de Oliveira, Carmem Moraes, Jorge Araújo, Leila de Souza, Maria Eneida, Roa Maria, Maria Neide, Katia Maria, Silvia Lene, Lindalva dos Santos, Alcides Fonseca, Ilka de Souza
Melodias populares	Braz de Oliveira, Maria Eneida, Sérgio Roberto, Orsine Marques, Luiz Santos, Príncipes da Melodia, Ana Cavalcante
Canções francesas	Julio Otávio
Boleros	Julio Otávio, Angelo Amorim, Silvia Lene
Choro	Ilka de Souza, Maria Eneida
Canções dolentes, foxes sentimentais	Anísio Silva
Melodias românticas	Sérgio Roberto

Fonte: Lucyanne de Melo Afonso (2019)

Colocamos em destaque o *samba* como o mais divulgado e o gênero que muitos artistas atuavam em suas performances. Isto indica a influência de um gênero na escuta, na prática musical, na performance, no gosto e na consagração de artistas e de emissoras.

Foi a hegemonia do samba-canção¹⁰⁴ e do baião neste período na cultura brasileira que Severiano (2008) intitulou de período de transição: um pós-era de ouro do rádio para um período de modernização da música brasileira (1946 a 1957).

¹⁰⁴ “Em 1948, o samba-canção assumiu a hegemonia da música romântica brasileira, levando a valsa a uma posição secundária, ao mesmo tempo em que fazia desaparecer o fox-canção. Essa hegemonia pode ser constatada pelo grande número de sambas-canção de sucesso no ano, [...]. Nessa enxurrada de lançamentos confirmou-se a tendência que já vinha se manifestando nos anos anteriores, a divisão do

Dois feitos importantes marcaram os sucessores da geração de 30, atuantes no período de 1946-1957: o revigoramento da música nordestina, concretizando com o estrondoso sucesso do baião, e o crescimento do samba-canção, que assumiu a hegemonia da música romântica, conquistando o espaço até então ocupado pela valsa e o fox. Além disso, tiveram o mérito de promover o aceleração do processo de modernização de nossa música popular, o que caracterizou o seu tempo como um tempo de transição. (SEVERIANO, 2008, p. 273)

No samba-canção estavam os grandiosos e consagrados cantores, alguns da geração do samba tradicional que permaneceram compondo e outros na corrente mais moderna do samba-canção e que lhe deram esta supremacia no campo musical, temos: Cauby Peixoto, Dorival Caymmi, Nelson Gonçalves, Dalva de Oliveira, Francisco Alves, Ângela Maria, Herivelto Martins, Elizeth Cardoso, Zezé Gonzaga, Dolores Duran, Maysa, Lucio Alves, Nora Ney.

Tinhorão (1997) comenta que o samba e seus gêneros foram os precursores desse sucesso dos discos, era um bom negócio, principalmente porque o consumo de discos estava atrelado aos programas de rádio.

Comercialmente, o samba-canção revelava-se um bom negócio, pois chegava na hora: com a criação dos programas nas rádios (fenômeno tipicamente carioca) e o sucesso do disco junto a um público sem maiores perspectivas de diversão (rádio e vitrola, as mulheres; snooker e futebol, os homens), a criação do novo gênero de Música Popular vinha atender o consumo de discos no meio do ano, ou seja, durante o período que se estendia da Quaresma até o mês de setembro, quando voltava o interesse pelas músicas de carnaval. (TINHORÃO, 1997, p.54)

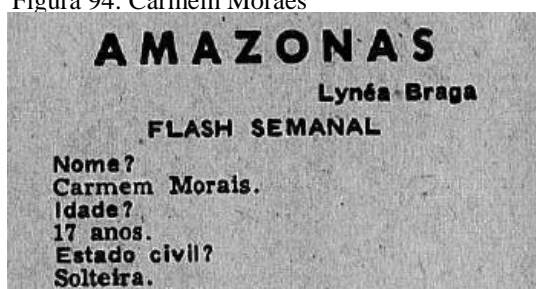
Em Manaus, vamos ter Arminda de Oliveira, Carmem Moraes, Jorge Araújo, Leila de Souza, Maria Eneida, Roa Maria, Maria Neide, Katia Maria, Silvia Lene, Lindalva dos Santos, Alcides Fonseca, Ilka de Souza, entre outros que não foram destacados como sambistas nos jornais, mas que enaltecem o samba-canção, fazendo parte também da modernização do samba no espaço e no cotidiano musical amazônico e nacional, ao mesmo tempo, uma estratégia de promoção e favorecimento da carreira para um possível sucesso nacional e gravação de disco.

samba-canção em duas vertentes, a tradicional e a moderna. A tradicional era musical e poeticamente inspirada em modelos consagrados na Época de Ouro e tinha como expoentes os veteranos compositores Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins. A moderna era essencialmente renovadora, propunha novos rumos não apenas para o samba-canção, mas também para a própria música brasileira, e tinha como figuras emblemáticas Dick Farney e Lúcio Alves. Enquanto parte considerável da primeira derivou para formas popularescas, depreciativamente chamadas de música brega, a segunda sofisticou-se, desembocando na bossa nova[...]. O samba-canção praticamente desapareceu no final da década de 1960, época dos festivais televisivos, passando a ocupar o seu lugar nas baladas de ritmos variados” (SEVERIANO, 2008, p.289,291,301)

6.1.1 Perfil sociocultural do elenco

O elenco musical das emissoras anteriormente a 1948 era formado por artistas já atuantes na Rádio Baricea e na Baré; após 1948, o elenco passa a ser muito jovem: idades entre 17 e 25 anos, geralmente eram solteiras e solteiros, estudantes do Colégio Estadual do Amazonas, Sólon de Lucena, Escola Senador Lopez Gonçalves e do Instituto de Educação do Amazonas, poucos eram casados e com filho como o locutor Jaime Rebelo, mas também bastante jovem, aos 22 anos era pai de um filho.

Figura 94: Carmem Moraes



AMAZONAS

Lynéa Braga

FLASH SEMANAL

Nome? Carmem Moraes

Idade? 17 anos

Estado civil? solteira

Fonte: Revista do Rádio, ano IV, nº120, 25.12.1951

A participação de estudantes nos programas de talento era significativa, mas nem sempre os pais sabiam das idas aos programas de auditório: trabalhar na rádio e, sendo mulher, ainda não era uma profissão “adequada” para as mulheres, era um ambiente mais masculino.

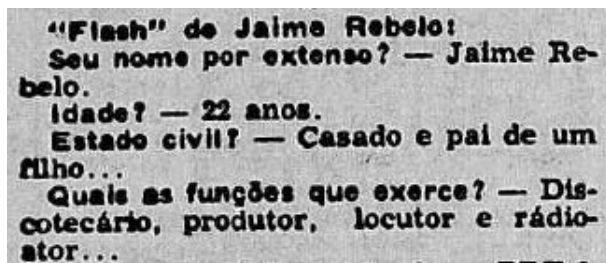
Eu arranjei um namorado na época que comecei a cantar na rádio, aí ele falou assim pra mim: *“você vai parar de cantar no rádio, porque mulher minha, “mulher tua não, sou tua namorada, não sou tua mulher”, mas tu vai casar comigo e eu vou casar contigo e já quero que tu pare de cantar, porque cantora pra mim é puta, “ então meu filho eu não sou puta, eu sou cantora, então você fica lá com sua puta com quem você quiser que eu vou ficar com a minha música, entendeu, eu sou cantora, vou ser cantora na minha vida toda. Eu tinha umas amigas e os namorados eram muito metidos cheios de preconceitos não queriam que elas falassem comigo porque eu era cantora, eu falava assim: eu sou cantora mas sou gente, naquela época cantora era puta era vagabunda, não prestava. No meio artístico, na rádio era tranquilo, meus colegas eram tranquilos, a gente recebia aquelas cantadas, mas eram coisas de leve, pesada era o pessoal de fora que tinha preconceito. (LACOUTH, Nazaré, 2018)*

A Kátia Maria, nossa rainha, porque ela foi a primeira cantora, que ela veio desde a época da Difusora e do programa da TV *Noite de serestas*, ela é a única que atravessou todo esse período, a gente chama que ela é a número 1, e ela é a número 1, quando ela começou a cantar, mulher que cantava em rádio era prostituta, havia um preconceito muito grande e ela enfrentou tudo isso. (XAVIER, Milton Correa, 2018)

Outra questão importante neste perfil era que o artista do rádio exercia muitas funções: os radialistas eram também discotecários, produtores, rádio-atores e também

alguns eram cantores; os artistas, principalmente os que faziam parte dos Regionais e das Orquestras, realizavam muitos ensaios com todos do elenco e com artistas nacionais, como o cachê era pouco, a quantidade de ensaios e apresentações davam mais dinheiro no final do mês.

Figura 95: Jayme Rebelo



“Flash” de Jaime Rebelo:
Seu nome por extenso: - Jaime Rebelo.
Idade? - 22 anos
Estado civil? – casado e pai de um filho...
Quais as funções que exerce? – discotecário, produtor, locutor e rádio-ator...

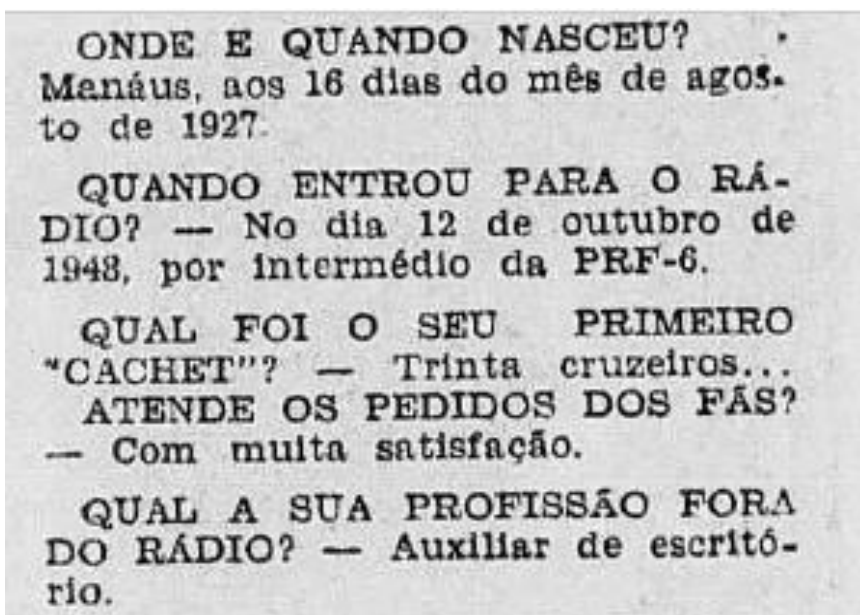
Fonte: Revista do Rádio, ano IV, nº106, 18.09.1951

Flavio de Souza, por exemplo, o diretor do Regional Baré, tinha que estar em todos os ensaios, pois além do conhecimento musical, ele era o responsável pela preparação inicial e a apresentação final.

Eu era o diretor do Regional Baré, eu ensaiava os calouros, dia de domingo eu ia acompanhar os garotos, de pequenos os pais levavam para a Maloca dos Barés, a noite eu ia acompanhar de Sinhá Batista, Linda Batista, que vinha Marlene, Dilo Melo, Moreira da Silva, Benedito Lacerda, todos aqueles artistas da associada vinham para a Rádio Baré,. Às vezes eu saía da rádio 11 horas da noite e no outro dia ia para a Maloca dos Barés, eu tive uma vida vou te contar, além de ser responsável por 8 irmãos, eles todos gostando de mim, tinha que ir nas boates ganhar cachê da rádio, quanto mais programa tinha, mais cachê ganhava, o diretor artístico gostava de mim. (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017)

Mas nem todos tinham esta continuidade de ensaio que dava condições de ter um cachê maior final do mês, haja vista que os cantores faziam determinadas participações ao vivo e nos estúdios, o pagamento era conforme sua participação. Desta forma, não dava para viver somente de rádio, muitos artistas tinham outros trabalhos externos, como Roque de Souza, uma das grandes vozes e trabalhava como auxiliar de escritório.

Figura 96: Roque de Souza



Fonte: Revista do Rádio, ano III, nº44, 11.07.1950

Onde e quando nasceu?
Manaus, aos 16 dias do mês de agosto de 1927.
Quando entrou para o rádio?
No dia 12 de outubro de 1948, por intermédio da PRF-6.
Qual foi seu primeiro “cachet”?
Trinta cruzeiros...
Atende os pedidos dos fãs?
Com muita satisfação

Qual a sua profissão fora do rádio?
Auxiliar de escritório

A realidade socioeconômica de cada artista era bastante diferente, participar do rádio poderia melhorar as condições de vida e trazer benefícios pela fama.

Aprendi ouvindo a rádio do vizinho, não sabia, nós não tínhamos radio, a situação financeira não era muito boa. Era um radinho que os vizinhos compravam, a gente escutava e eles colocavam tão alto o som que a gente escutava, a casa pequena não tinha luz, não tinha ventilador, não tinha televisão ainda, lá em casa não tinha nem radio muito menos a televisão. (LACOUTH, Nazaré, 2018)

Os artistas da cidade não tinham condições de ter acesso a grandes centros urbanos pela distância, pela insuficiência do meio de transporte aéreo e pelas condições financeiras: “naquela época tinha que correr o mundo, deixar as raízes e, naquela época, chegar ao sudeste pra fazer carreira, você imagina a caboclinha matuta chegar ao Rio de Janeiro pra fazer sucesso, isso não existia”, comentou Lili Andrade¹⁰⁵ (2009), em entrevista dada no Programa Sons e canções da TV Ufam. (AFONSO, 2012, 119)

¹⁰⁵ Cantora amazonense, iniciou sua carreira artística aos 6 anos de idade se apresentando no Teatro Amazonas e participando dos Programas de Calouro Mirim no bairro da Cachoeirinha.

Podemos salientar esta realidade socioeconômica pela forma como alguns se deslocaram para o sul do país a bordo do navio Duque de Caxias¹⁰⁶ ou do luxuoso Paquête¹⁰⁷ Campos Salles que levou Roque de Souza até o Rio de Janeiro.

Figura 97: Paquete Campos Salles



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/arquivonacionalbrasil/40576117811/in/photostream/>

Aqueles que tinham mais condições iam de avião na Panair¹⁰⁸, como o locutor Belmiro Vianez para o Rio de Janeiro.

¹⁰⁶ O navio Duque de Caxias fazia a linha regular de Manaus ao Rio de Janeiro, Recife era uma parada, pois sempre deixavam alguma carga alimentícia na cidade. O navio também partia para a Europa e trazia imigrantes em meados de 1949. Além dos passageiros, era um navio de carga, geralmente em Recife pegava o açúcar destinado a Manaus, o navio Rio Amazonas também fazia este trajeto. (Jornal do Commercio, 04 de julho de 1947).

¹⁰⁷ Antigos navios de luxo de grande velocidade, geralmente movidos a vapor. Na origem do nome está a designação inglesa de packet boat e que pode ser traduzida para português como navio dos pacotes. O paquete Campos Salles era muito antigo, pertencia à empresa de navegação Lloyd Brasileira, desde 1912 já operava nos rios da Amazônia, até meados da década de 1920, o paquete operava no Rio Madeira, a partir de 1925 começou a operar para o sul do Brasil, fazendo paradas em Belém, Maranhão, Ceará, Cabedello, Recife, Victoria, Bahia e Rio de Janeiro, distribuindo os passageiros em 1ª, 2ª e 3ª classes. (Jornal do Commercio, 28.02.1925)

¹⁰⁸ “O avião Catalina era um hidroavião bimotor, de uso militar durante a Segunda Guerra Mundial, foi construído pela empresa “Consolidated Aircraft”, para transporte e vigilância aérea, a Força Aérea Brasileira utilizava em missões de patrulha no litoral brasileiro. Com o fim da guerra, passou a ser utilizado na função de busca e salvamento, sendo reconfigurado em 1958 para servir de cargueiro, prestando inestimáveis serviços na Amazônia, pois não tínhamos infraestrutura aeroportuária, somente um avião anfíbio poderia operar em grande parte da região, usando os próprios rios como pista. A Panair do Brasil operou esses aviões de forma comercial, servindo as comunidades ribeirinhas, bem como, as

Figura 98: Panair do Brasil



Fonte: <http://jmartinsrocha.blogspot.com/2011/05/aviao-catalina-da-panair-do-brasil.html>

Figura 99: Hidroavião da Panair no Rio Negro.



Fonte: <http://jmartinsrocha.blogspot.com/2011/05/aviao-catalina-da-panair-do-brasil.html>

idades de Manaus e Belém - ela era uma empresa com o capital 100% controlados pelos norte-americanos, quando começaram a amargar algum prejuízo resolveram vender as ações para empresários brasileiros, sendo cassado o seu certificado de operação, em 1965, pelo governo brasileiro, ato assinado pelo Ministro da Aeronáutica, o Brigadeiro Eduardo Gomes (emprestou o nome ao Aeroporto de Internacional de Manaus). O primeiro registro desta aeronave data de 25 de Outubro de 1943 - operando no Comando Aéreo do Leste (EUA), foi adquirido pela Panair do Brasil em 5 de Dezembro de 1947, batizado de "Bandeirante Jácome Raimundo de Noronha". Em 11 de abril de 1954, durante o pouso no Município de Portel, no Estado do Pará, a aeronave se acidentou, ficando totalmente destruída. Todos ocupantes escaparam com vida. Existia um outro, de prefixo PP-PDB, segundo os historiadores, ele chocou-se com um objeto submerso no Rio Amazonas, em Parintins, em 18 de Abril de 1956, tendo partido a aeronave em dois, com a morte de três pessoas que estavam a bordo. Foi resgatado do fundo do rio, mas, por falta de reparo, foi cancelado o Registro em 1957." Blog do Roca, 02 de maio de 2011.

Alguns ficavam em Recife, para a Rádio Tamandaré, outros seguiam viagem até o Rio de Janeiro. A viagem sempre tinha retorno quando não davam certo os planos de se fixar na cidade maravilhosa. Nem todos tinham as condições necessárias para sair de Manaus em busca de seus sonhos em outras emissoras: as condições financeiras, as relações que possuíam e suas qualidades musicais, influenciavam nas escolhas e nas suas buscas pessoais e profissionais.

No elenco tinham os mais experientes, ou seja, os titulares, muitos já estavam desde os tempos da Rádio Baricea; havia o elenco com pouca experiência na prática radiofônica, geralmente os iniciantes que haviam conseguido passar nos programas de auditório ou ser indicados, mas possuíam determinada qualidade musical: ter boa voz, ritmo, tocavam algum instrumento; e o elenco dissidente que demonstravam suas aptidões e práticas políticas.

Fazendo um panorama breve, o elenco era jovem com qualidades musicais e outros não, tinham várias funções dentro do rádio para aumentar seu cache, mas geralmente não era o principal trabalho de alguns, poucos foram os que atuavam frequentemente nas emissoras, as críticas eram muito duras para um elenco que estava iniciando e que não tinha uma formação musical aprimorada, tendo às vezes que suportar tais críticas para ter uma melhor desenvoltura e aprimorar suas qualidades artísticas. O objetivo maior era estar em outras emissoras com maior audiência e que possibilitariam a ascensão profissional, Recife e Rio de Janeiro foram os principais campos de destino dos jovens artistas da radiofonia amazonense e simbolizavam este status, sendo que isso dependia de muitas questões e de um processo local para concretizar o sonho.

6.2 Processo de formação musical artística do elenco

Todo artista, antes de fazer teste ou entrar para o elenco da rádio, teve uma relação anterior com o rádio: pela escuta. Escutar as rádios era uma ação natural que acontecia nos bairros da cidade, algumas famílias não tinham o aparelho e outras com melhores condições financeiras tinham, levando em consideração que o rádio era a melhor técnica/tecnologia naquele tempo.

Quem não tinha o aparelho ouvia o rádio do vizinho: “aprendi ouvindo a rádio do vizinho, não sabia, nós não tínhamos rádio, a situação financeira não era muito boa. Era um radinho que os vizinhos compravam, a gente escutava e eles colocavam tão alto o som que a gente escutava” (LACOUTH, Nazaré, 2018).

A escuta era uma aprendizagem. Esta escuta levou muitos a aprender as músicas, a imitar os timbres dos cantores de sucesso e quem tinha condições financeiras ia ao cinema, quem não tinha, somente ouvia as músicas em seu cotidiano.

Lá de onde a mamãe armava a rede, eu ficava me embalando e escutando o rádio que o Cine Eder transmitia as músicas, eu ficava escutando era Orlando Silva, Silvio Caudas, uma série de artistas. Orlando Silva foi o que me chamou mais atenção pela sua interpretação. A primeira música que eu aprendi a cantar foi "Rosa de Maio", era ele quem cantava e então cada noite eu ficava ali balançando, quando criança eu não interpretava como o Orlando Silva cantava, eu procurava dar aquela entonação na voz e na interpretação que ele dava. (NASCIMENTO, Cleonice Galvão do, 2017, Kátia Maria)

Por que eu aprendi isso vendo muito filme brasileiro aqueles filmes da chachada que chamava chachada né que tinham muitos artistas cantando aquilo eu adorava saber os musicais eu adorava aquilo eu aprendia tudo porque que eu gosto de carnaval. (NASCIMENTO, Cleonice Galvão do, 2017, Kátia Maria)

Na época era rádio mesmo nós não tínhamos outra opção. Era você ouvir rádio, ouvir novela de rádio e ver os programas de rua que a rádio oferecia, naquela época, além de cinema que você via, ia no teatro. (OLIVEIRA, Raimunda Celestina dos S, 2018, Celestina Maria)

A aprendizagem pela escuta se deu também enquanto eles já faziam parte do elenco. Para aprender a música precisava escutar várias vezes: “A gente ficava ouvindo na rádio, a gente ia pra rádio ouvir os discos para todo mundo saber como era” (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017). Os instrumentistas tiveram outro processo de aprendizagem através de métodos comprados em livrarias, mesmo assim, a escuta estava presente, principalmente, para quem fazia parte de regionais que acompanham os cantores nacionais, tinha que ter uma escuta mais apurada para consolidar na prática instrumental.

Tinha uma livraria acadêmica eu comprei um método de violão: dedo tal na corda tal, dedo tal na corda tal, foi daí que eu aprendi, fizemos um conjunto, eu sabia tudo e por ouvir tanta música dos cantores daqui e dos de fora que entrou muita música nos meus ouvidos, eu trabalhava isso na rádio. (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017)

A prática da escuta do rádio fez emergir o talento e desenvolver a voz e a performance de uma pessoa simples: de uma prática cotidiana de escuta das músicas do rádio a uma prática artística no cotidiano musical radiofônico, assim muitos artistas dos elencos das rádios se transformaram em cantores locais da música popular brasileira.

Esta prática no cotidiano radiofônico fez parte de uma formação musical artística¹⁰⁹, ou seja, ser artista, se tornar artista do rádio, ser cantor, músico, maestro, enfim, ter o merecimento e a validação no campo, para poder ter também melhores condições de vida e conquistar a fama local ou nacional

A partir do Diagrama Conceitual Metodológico proposto, apresenta-se algumas etapas do processo de formação musical artística dos artistas do rádio. O reconhecimento, a legitimação, status, projeção local e ascensão nacional fazem parte de um processo para consagrar e formar um profissional do rádio.

Vejam cada etapa desse processo e as características básicas de cada etapa da busca da profissionalização musical, simbolizando este processo como uma formação musical artística pelo rádio que lhes dava o direito de se intitular astros e deuses da música.

6.2.1 Reconhecimento: Características básicas para entrar no rádio

Para fazer parte do elenco musical do rádio tinha que fazer um teste com o maestro da orquestra ou ser indicado pela direção das emissoras, após a aprovação este candidato passava a fazer parte do elenco e a se apresentar na programação do estúdio e nos programas de auditório. Nem sempre era de bom agrado aos ouvintes e espetadores aqueles indicados e as críticas surgiam nos jornais e nos bastidores.

Ai ai ai que dor na cabeça! Ainda estamos sentindo os efeitos do massacre sobre os nossos ouvidos, ontem, quando escutávamos a programação de estúdio da Difusora. O locutor anunciou uma dona Valcira ou coisa mais ou menos assim. Quando a tal abriu a boca... que barbaridade! Temos a impressão de que o microfone pôs as mãos na cabeça e gritou assim: Socorro! Socorro! Me acudam... Tirem essas mulheres de perto de mim! Eu morro de vergonha! Se ele voltar a cantar eu quero mudar de nome! Francamente! Não sabemos atinar como é que a direção da Difusora, possa consentir que se apresente ao seu microfone, um elemento que talvez nem para corista de uma Escola de Samba, possa servir. Podem ter certeza de uma coisa: se tiver alguém pior do que ela pra cantar, que mandem prender. (A Crítica, 16.02.1950)

Ou o candidato era de bom agrado aos ouvintes, o que fazia com que os concursos fossem automaticamente cancelados, como aconteceu com Nazaré Lacouth:

“Olha Lacouth, você já ganhou o primeiro lugar, não vamos mais fazer concurso nenhum, dê uma olha pra essas cartas aí” tinha um monte de cartas, nunca tinha visto tantas cartas pra mim, foram meus fãs, o povo que me

¹⁰⁹ A educação musical em Manaus neste período era mais conservatorial, em que havia o privilégio por certos instrumentos como piano, canto coral e violino, com aulas realizadas em escolas específicas como escola de Música Ivete Ibiapiana ou Escola de música Ana Carolina, com repertório mais clássicos ou dos métodos estudados, e apresentações esporádicas no Teatro Amazonas.

elegeu, ele foi gravado e foi para o ar, eu fiz o teste no sábado, e no domingo seguinte com a vizinha eu cantei e cada domingo iam tirar uma cantora, e o teste final ia ser no Teatro Amazonas, fiquei aguardando e no meio da semana ele me chamou, “você já foi eleita, o povo te elegeu, teus fans te elegeram”. (LACOUTH, Nazaré, 2018)

Nesta etapa, os principais atributos considerados na apreciação do candidato eram o talento, o ritmo, o repertório e a voz:

- Talento: vocal ou instrumental, este talento praticamente um autodidata ou estudioso, mas era difícil ter escolas de música ou uma formação específica na área do canto e do violão que eram os principais instrumentos utilizados.
- Ritmo: tinha que ter ritmo, saber acompanhar o violonista ou pianista, entrar no tempo correto e seguir o padrão rítmico.
- Repertório: estava relacionado ao gênero musical, o samba-canção era o mais prestigiado no momento e o mais tocado, a escolha da música influenciava na performance e no marketing.
- Voz: além de essencial, a voz era o principal atributo, uma voz afinada e potente, com uma boa articulação das palavras, conforme característica da época dos grandes cantores nacionais, tinha que ter um timbre diferencial próprio natural.

Souza (2017) explica a relação dos atributos para entrar no rádio, pois naquele tempo tinha que ter talento.

O cantor não tinha que ter formação musical, bastava ter uma boa voz e saber, porque às vezes o cara pensa que vai cantar, canta e você não entende nem a frase, tem que terminar: *meu amor, eu te amo*, então o MOR não sai a melodia, e saber esperar a hora do acompanhamento para poder continuar a música, e o músico tem que seguir para ajudar também, porque às vezes eles saíam do ritmo, e o músico cai junto com ele. (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017)

Pra mim faltava técnica, até hoje eu primo muito pela dicção. na Difusora teve Paulo Soares e o China que era o que estava lá o primeiro que me chamou foi o China: *Kátia venha cá vamos conversar a sua dicção está péssima*, eu não sabia nem o que era dicção. O que é isso China? *Kátia a tua pronúncia faz tua voz ser linda, mas tu não completa*. (NASCIMENTO, Cleonice Galvão do, 2017, Katia Maria)

Nazaré Lacouth (2018) salienta que ela não entendia nada de música, não tinha noção “cantava por cantar, não tinha noção que minha voz chamava atenção, que queriam ouvir minha voz”; Oliveira (Raimunda Celestina dos S., 2018, Celestina Maria) relembra que “naquele tempo tinha os melhores cantores, então você precisava cantar bem, então era assim se você soubesse cantar era fama, se não soubesse saía fora”.

No que compete, no entanto, à comunicação essencial da canção, o primeiro elemento a se incorporar à composição é a voz do cantor. Primeiramente em seu aspecto mais natural que diz respeito às qualidades do timbre, capaz de expressar sozinho uma amplitude de significações e sentidos, e depois através das habilidades do cantor de explicitar os conteúdos entoativos e interpretativos, estabelecendo um elo com as propriedades autorais, por vezes até evidenciando elementos que não haviam sido observados pelo compositor. (MACHADO, 2011, p.41)

O padrão vocal da época e a dicção para as músicas brasileiras, principalmente no período do samba-canção em que predominavam temas românticos, estavam associados às vozes com tessituras mais graves e de timbres mais densos. Tanto para as mulheres quanto para os homens a voz era imprescindível ter estas características que transmitissem firmeza e consistência na execução da canção e na performance.

6.2.2 Legitimação: Ouvinte e espectador na função de julgamento

É importante salientar que o ouvinte teve papel fundamental para a formação e a trajetória dos artistas: ele definia o que queria ouvir e quais vozes representavam melhor seus ídolos nacionais. Para manter a audiência, as emissoras prezavam pelos melhores músicos da cidade, sejam cantores, maestros, percussionistas, entre outros.

O ouvinte era o principal mediador dessa trajetória musical de formação artística do espaço radiofônico. Ele era o termômetro da audiência em referência das melhores vozes que interpretam os olímpianos¹¹⁰ da Rádio Nacional. Logo, o ouvinte também se torna uma categoria necessária para esta formação: “Tal sociedade consiste no conjunto dos ouvintes e não ouvintes musicais, mas as propriedades estruturais e objetivas da música determinam, por certo, as reações dos ouvintes. (ADORNO, 2011, p.58)

Aos poucos, o artista vai galgando espaços na programação das emissoras e se projetando nas festas e festivais. A projeção-identificação ou a imagem reflexo de cantores do Rádio Nacional, tanto na voz quanto na performance, colaboraram para sua fama e projeção, nesse processo, a voz, a performance e a visibilidade vão transformando sua vida social e musical, ou seja, a ascensão como um profissional, com mais respeito e carisma.

As opiniões no que diz respeito ao melhor cantor nosso, divergem consideravelmente: afirmam uns, que Roque de Souza é o absoluto. Dizem outros que Clovis de Carvalho merece o “bastão”. O Almir Silva por sua vez, possui uma legião de fãs que não admite sequer semelhanças. E como à

¹¹⁰ Nome dado por Edgar Morin (1977): os olímpianos “não são apenas os astros de cinema, mas também os campeões, príncipes, reis, playboys, exploradores, artistas célebres.

opinião deve ser respeitada, lá vai a nossa. Não se deve classificar um cantor somente pela beleza da voz. Devemos aliar á voz, as possibilidades artísticas de um modo geral; e levando em conta todos os requisitos expostos, aparecemos como figura de primeira grandeza, o “feio” Almir Silva, incontestavelmente o melhor... esta nossa opinião, naturalmente, pode ser, ou não aceita. (A Crítica, 08.08.1949)

O ouvinte estabeleceu os critérios de quem era melhor no cotidiano, a melhor voz e a performance – numa perspectiva mais sofisticada de quando entrou no rádio – era atribuída pelos ouvintes através das votações, pela audiência dos programas de estúdio e de auditório: “Vai cantar 2 músicas, 3 músicas, se o artista agradasse o público, mais do que agradava, eles batiam palma e gritavam, faziam um escândalo pra voltar eles diziam *voltaa, voltaa*, aí a gente tinha que voltar e cantar mais uma música era assim” (NASCIMENTO, Cleonice Galvão do, 2017, Katia Maria), ou pelas cartas enviadas: “Vinha carta do interior, vinha carta até do Pará chegava pra mim, naquela época a rádio Rio Mar e Difusora era o foco” (LACOUTH, Nazaré, 2017).

Nesta trajetória o ouvinte/espectador ia conhecendo o perfil do artista e suas musicalidades, ao mesmo tempo em que o artista se aprimorava em seus atributos, como relatou Neves (José Jurandir Oliveira, 2017) em que cada um tinha que fazer o melhor, tanto artistas quanto emissoras, “e sempre o melhor é ficar ligado no ouvinte”.

6.2.3 Status/condição: influência e identificação

Bloom (2001) afirma que um poeta exerce influência sobre a obra do outro, ou transferindo para a música, a obra de um músico exerce influência sobre a obra de outro: “simplesmente acontece: acontece de um poeta exercer influência sobre o outro; mais precisamente, os poemas de determinado poeta influenciam os poemas de outro, através de generosidade de espírito, talvez mesmo uma generosidade compartilhada”. (p.62)

Por outro lado, Fubini (2003, p.37) retrata bem esta questão da influência de Bloom (2001): “cada geração de músicos toma geralmente como modelo o seu mestre, mas nunca recorre a um modelo exemplar de classicidade”. Não diferente aconteceu com a música em Manaus, onde os artistas locais tiveram como “modelo” (FUBINI, 2003) ou como “influência” (BLOOM, 2001), ou projeção-identificação (MORIN, 1977) outros artistas da Rádio Nacional. São espelhamentos que se criam da obra e da produção do outro. O “modelo” em Fubini (2003) é, em outras palavras, o empréstimo de nossos conhecimentos a outra geração.

O elenco musical era influenciado pelos seus olímpianos da Rádio Nacional. Neto (Aristóphano Antony, 2017) salienta que os artistas se “inspiravam muito nos cantores do Rio e São Paulo, porque nós ficávamos aqui no Norte e o grande auge da comunicação era naquele trecho”; Neves (José Jurandir Oliveira, 2017) também salientou que “a maioria dos cantores se espelhavam num cantor”, os artistas, conforme seu gênero musical, tinham como ídolos artistas de gabarito nacional como Dalva de Oliveira, Linda Batista, Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Nelson Gonçalves, entre outros.

A identificação “suscita um desejo de imitação que pode desembocar na vida, determinar mimetismos de detalhes (imitação dos penteados, vestimentas, maquilagens, mímicas, etc, dos heróis de filmes) ou orientar condutas essenciais, como a busca do amor e da felicidade (MORIN, 1977, p.83)

Esta influência do ídolo foi mais que uma influência de gosto e do repertório, foi a apropriação de personificar, através da sua voz, o artista no cotidiano em Manaus. Os deuses do Olimpo tinham suas representações no monte olimpo Vale Amazônico, representações “por substituição ou delegação de personagens, habilidades e qualidades, atributos, como por exemplo, no caso de alguém que representa uma autoridade, na ausência desta, e que passa a desempenhar um papel substitutivo, agindo em seu nome” (PESAVENTO, 2008, p.40).

Desta forma, quando Luiz Santos era anunciado como “o nosso Cauby Peixoto”, estava dando referência de seu trabalho pelo imaginário do artista nacional, dando status e condição de atuação através da representação da voz e da performance, Personificando o Cauby Peixoto. A seguir, apresentamos as representações do artista local com o artista nacional.

Quadro 4: Representações dos artistas

Local	Nacional
Luiz Santos	Cauby Peixoto
Katia Maria	Ângela Maria
Wilson Dantas	Dorival Caymmi
Santos Ferreira	Dick Farney
Arminda Oliveira	Lady Rooner
Ângelo Amorim	Crooner de Ruy Jardim e seus Batutas
Alcides Fonseca	Jorge Veiga – “Jorge Veiguinha”
João Dias	Francisco Alves

Fonte: Lucyanne de Melo Afonso (2019)

Morin (1977) apresenta a dialética da projeção-identificação que diz respeito a todas as esferas do interesse humano num dado momento imaginário, como filme ou na escuta do rádio, em que o imaginário é o que estrutura de forma antagônica e complementar aquilo que chamamos de real, nesse processo a dialética acontece. Projeção é o alimento do imaginário, aquilo que projetamos da fantasia, da magia, do que é fantástico, ou seja, se idealizar na pele do herói, do mito, perceber as nuances do momento. A identificação, além da idealização percebida, sair da própria pele (projeção), é a vivência das ações projetadas no cotidiano de forma consciente ou inconscientemente ou mesmo adotar as semelhanças, num estado entre real e ideal.

O repertório influenciava a performance, tinha que ter uma boa voz, senão não tinha como cantar, tinha uns que imitavam, os que imitavam eram aqueles que queria mostrar a mesma coisa como outro sabe, o imitador, tinha um que cantava igual Nelson Gonçalves, Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, eles procuraram imitar, eu falava *rapaz canta, coloca tua voz pra fora*, mas o povo também só ia gostar parecida com aquele cantor, então a gente selecionava aquele pessoal dentro desse regime *parece a voz do fulano, parece a voz do Silvio Caldas então é bom*. (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017)

Esta etapa apresenta o artista com uma prática do cotidiano radiofônico, está acostumado com os palcos dos programas de rádio e do estúdio, tem seu espaço na programação das rádios. O ouvinte e o espectador têm admiração, conhece seu trabalho e o estilo musical que canta. O estilo musical que o cantor escolhe tem relação com o seu gosto musical e com o cantor nacional do qual é fã: se projeta e se identifica através dele, e assim ele cada vez mais vai aperfeiçoando suas performances e interpretações.

Muitas vezes, estas influências prejudicavam quem queria algo maior para sua carreira como ir ao Rio de Janeiro conquistar um espaço, deste modo, muitos nem chegavam a ter o deslocamento, continuavam sendo os Nelsons de Manaus.

Os artistas almejavam a fama, ir para o Rio de Janeiro, mas não tinham condições de chegar e vencer num lugar, um outro cantor que quer cantar igual Nelson Gonçalves para ir pra lá, mas não vai nunca, primeiro que está imitando, já tem o Nelson, o cara vai querer outro e já tem o Nelson pra fazer frente, não vai, era somente para se destacar aqui e sempre ser requisitado, era o Nelson de Manaus, do Rio não, nem pensar. Rock de Souza era um romântico, de voz bonita também, mas era daqui. (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017)

João Dias – era um cantor que imitava o Francisco Alves – ele cantava bem, mas imitava, parecia que era ele. Tudo, tudo igualzinho. (SOUZA, Flávio de Carvalho, 2017)

A representação do artista nacional passa pelo processo de projeção-identificação, ao mesmo tempo em que o artista nacional alimenta o imaginário do

artista local, ele exerce uma idealização de ser e se projetar como tal, de ser percebido com os mesmos dotes e padrões musicais, dando a ele um status de um semideus da música em Manaus.

6.2.4 Projeção local como intérprete do rádio

Neste processo de projeção local, o artista atinge um patamar maior de sua atuação, quando a sua voz não passa mais somente a ter a influência ou a representação de Ângela Maria ou Cauby Peixoto, mas é a própria representação do ídolo do rádio nacional com a personalidade e interpretação individual do cantor.

Os nossos valores já estão mais que conhecidos dentro da nossa pacata cidade. Com um raio de alcance grandioso como é o da ZYS-8, daqui destas colunas, formulamos nosso apelo ao jornalista Josué Cláudio de Souza, para que, ao menos duas vezes por semana, as audições de estúdio sejam irradiadas no horário noturno, para que os elementos da radiofonia cabocla possam ultrapassar, com as suas interpretações, as nossas fronteiras e fazer chegar aos mais distantes rincões da terra, a grandesa da nossa gente. Escolher os valores para tais programas: Guiomar Cunha, Xavier dos Santos, Ilka de Souza, Carlos Fonseca, Cancioneiros da Lua, Trio S- e Samuel Menezes, são elementos que já podem muito bem e com grandes vantagens, tomar parte nos programas dirigidos para outros ouvintes mais distantes. (A Crítica, 19.01.1950)

Cleonice Galvão do Nascimento (Cleonice Galvão do, 2017, Kátia Maria), conhecida como a cantora Katia Maria, retrata esta projeção local de cantor na sua formação musical.

Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Marlene, Emilinha Borba, então todas essas coisas, depois de muito tempo vieram outras artistas brasileiras que aí eu coloquei no meu repertório as músicas que elas cantavam, então muita gente pensa que eu tive influência da Ângela ou da Dalva de Oliveira, não, foi do Orlando Silva depois foi que eu fui escutando elas. (NASCIMENTO, Cleonice Galvão do, 2017, Katia Maria)

Esta valorização se dá na prática do cotidiano, quando o artista começa a ter um novo papel dentro da emissora e a percepção de sua atuação muda também, ou seja, a lógica do campo altera-se no momento em que novos papéis e relações são criados no cotidiano radiofônico. As qualidades musicais são vistas de uma outra perspectiva: um profissional do rádio equiparando-se às grandes estrelas do rádio nacional, com condições de estar em outros horários de maior audiência e alcançando outras fronteiras.

Não encontra-se mais numa esfera de reconhecimento e condição, nesta etapa, a atuação em outros espaços e locais do Amazonas e Região Norte também representaram um avanço no seu trabalho artístico, como Maria de Lourdes - Santarém –PA (Jornal do

Commercio, 23.10.1949), Luiz Santos – Coari – AM (Jornal do Commercio, 30.10.1949), Hélio Trigueiro – Itacoatiara –AM (Jornal do Commercio, 05.02.1950), Maria Neyde – Itacoatiara e Porto Velho (A Crítica, 17.11.1949), entre outros que tiveram contratos em diversas cidades.

Viajaram pelo avião de hoje, com destino à capital paraense, os locutores Josaphat Pires, Romulo Gomes, que daquela capital transmitirão pelo canal da Radio Internacional, todo os lances e detalhes do encontro entre as seleções do Amazonas e Pará, na disputa do Campeonato Brasileiro de Futebol. (A Crítica, 04.02.1950)

Silvio Caldas, o menor seresteiro do Brasil, foi contratado juntamente com o sanfoneiro Helio Trigueiro para atuar na “festa do Círio”, em Belém. Ambos pertencem ao “cast” das “associadas” amazonenses. (Revista do Rádio, Ano III, nº60, 31.10.1950)

Roque de Souza e maior expressão do rádio amazonense, despediu-se ontem do povo de Manaus, juntamente com os Príncipes da Melodia, em um agradável espetáculo realizado no Cine-Politeama. O glorioso cantor pretende ir até o Recife, onde, em companhia dos Príncipes, espera fazer uma temporada artística. (A Crítica, 01.06.1950)

Esta projeção em outros espaços nos leva a compreender sobre o alcance das emissoras locais: na escuta dos programas e do elenco musical, considerando o imaginário sobre a região, o rádio foi elemento intermediador e de integração local/regional/nacional/mundial, logo:

O rádio é imediatismo, é o aqui e agora, a importância do rádio para dar informação que ligou comunidades entre as grandes capitais ao interior, houve uma aproximação para saber o que acontecia nas grandes capitais, os grandes fatos que ocorriam nas capitais nas cidades. (NEVES, José Jurandir Oliveira, 2017)

Neste imediatismo, as relações foram estreitadas e os deslocamentos de artistas locais ocorriam neste circuito, dando visibilidade e publicidade maior ao trabalho do artista e à programação das emissoras a qual pertencia.

6.2.5 Ascensão nacional: projeção em outras rádios como artista nacional

A ascensão nacional é a busca pelo estrelato e sucesso, é viver de música, ter sua imagem estampada na Revista do Rádio, ser contratado para fazer parte do elenco das famosas Rádios do eixo Rio/São Paulo, ou seja, uma mudança de vida de um artista local para fazer parte do Olimpo dos deuses da música popular brasileira. Na Tabela 4: *Deslocamento do elenco musical*, na página a seguir, mostra os artistas que saíram de Manaus para buscar visibilidade em outras rádios do país como as de Recife e Rio de Janeiro.

Tabela 4: Deslocamento do elenco musical

	Artista	Rádio local	Destino	Tipo de situação	Data divulgada
01	Medina Campos	PRF-6	Depois longa temporada nos meios radiofônicos do RJ, retornou para a Baré em 1947.	Produção	Jornal do Commercio, 04.07.1947
02	Almir Silva (elenco)	PRF-6	Rio de Janeiro	Migração	A Crítica, 31.08.1949
03	Raimundo Sena (elenco)	ZYS-8	Recife – PE	Migração	A Crítica, 22.12.1949
04	Lucia Maria	s/i	Recife – PE	Migração	A Crítica, 22.12.1949
05	Adelson de Souza Lima (Los Caribes)	PRF-6	Rio de Janeiro	Migração	Jornal do Commercio, 28.01.1950
06	Wilson Dantas (elenco)	PRF-6	Rádio Tupi-RJ	Participação	A Crítica, 09.03.1950
07	Belmiro Vianez (radialista)	PRF-6	Rio de Janeiro	Migração	A Crítica, 14.03.1950
08	Rômulo Gomes (radialista)	PRF-6	Rádio Tamoio-RJ	Produção	A Crítica, 22.03.1950
09	Roque de Souza (elenco)	PRF-6	Rio de Janeiro - RJ	Migração	A Crítica, 18.07.1950
10	Maria Neide (elenco)	ZYS-8	Rádio Mayrink Veiga-RJ	Produção	Revista do Rádio, ano IV, nº110, 16.10.1951
11	Carlos Filgueiras (elenco)	ZYS-8	Polidor	Produção/gravação	Revista do Rádio, ano VIII, nº326, 10.12.1955
12	Hélio Trigueiro (elenco)	PRF-6	TV Tupi-SP	Produção	Revista do Rádio, ano VIII, nº325, 03.12.1955
13	Ariston Custódio da Silva	s/i	Vencedor do concurso de música da Rádio Nacional	Produção/gravação	Jornal do Commercio, 13.02.1955
14	Orsine Marques (elenco)	ZYS-8	Fábrica de Discos Mocambo	Produção/gravação	Revista do Rádio, ano IX, nº335, 11.02.1956
15	Paulo Gesta	s/i	Rádio Mayrink Veiga	Produção	Revista do Rádio, ano XI, nº466, 16.08.1958
16	Braz de Oliveira (elenco)	PRF-6	Rádio Tamandaré- PE	Produção	Jornal do Commercio, 28.02.1958
17	Rosa Maria (elenco)	PRF-6	Rádio Tamandaré – PE (eleita Rainha do Rádio de Pernambuco em 1959)	Produção	Jornal do Commercio, 05.07.1959

Fonte: Lucyanne de Melo Afonso (2019)

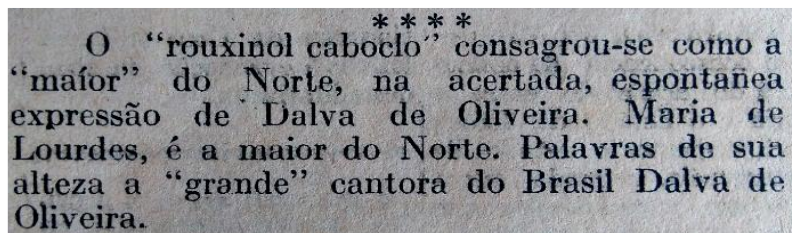
Esta ascensão nacional podemos organizar em alguns tópicos:

a) Publicidade Nacional: ser citado por artistas nacionais era de grande valor e reconhecimento pelo profissionalismo e qualidades musicais inerentes ao grupo ou ao artista. O rádio como principal mídia em termos publicitários, uma nota bastava para se autodiferenciar e validar no seu espaço local.

Na Revista do Rádio, algumas notas importantes saíram sobre o elenco local abordando sobre os expressivos cantores das emissoras e que se equiparavam ao elenco nacional, o que faltava era publicidade (Revista do Rádio, ano II, nº21, novembro de 1949).

A publicidade nacional poderia vir em forma de elogios: “O regional Mariuá, composto de elementos valorosos, é o esteio das programações da Rádio Difusora, e o seu prestígio e o seu valor já alcançaram o Sul do país, pois, todos os artistas que teem sido acompanhados pelo mesmo, fazem a melhor publicidade a seu respeito” (A Crítica, 17.12.1949). Ou também, pela afirmação e consagração de um dos principais nomes da música popular, como de Dalva de Oliveira afirmando e validando Maria de Lourdes no cotidiano regional.

Figura 100: Publicidade de Maria de Lourdes feita por Dalva de Oliveira



* * * *
O “rouxinol caboclo” consagrou-se como a “maior” do Norte, na acertada, espontânea expressão de Dalva de Oliveira. Maria de Lourdes, é a maior do Norte. Palavras de sua alteza a “grande” cantora do Brasil Dalva de Oliveira.

Fonte: A Crítica, 02.08.1949

O “rouxinol caboclo” consagrou-se como a “maior” do Norte, na acertada, espontânea expressão de Dalva de Oliveira. Maria de Lourdes, é a maior do Norte. Palavras de sua alteza a “grande” cantora do Brasil Dalva de Oliveira.

Quanto mais indicações, citações e elogios tivesse, mais publicidade seu nome tinha no mercado radiofônico, o rádio era a principal mídia, “os jornais, as revistas e os panfletos faziam a mídia de apoio” (HUPFER, 2009, p.122), configurando, assim, mais contratos, mais programas, mais mídia, mais cachê, mais fama: “meu sonho era esse ter o meu conjunto e ganhar dinheiro, a gente sempre ganhou muito pouco, convidam a gente para cantar, mas não valorizam” (LACOUTH, Nazaré, 2018).

b) Migração para outros estados: A migração nem sempre era definitiva, o retorno era sempre esperado caso não conseguissem se firmar no destino, geralmente iam para Recife, Rádio Tamandaré, ou Rio de Janeiro, Rádios Tamoyo, Nacional, Tupi. Nem sempre fazer parte de um elenco lhe dava direito de se integrar de imediato nestas rádios, era preciso novas oportunidades, um novo recomeço.

A que soubemos o popular cantor conterrâneo Almir Silva embarcará rumo à capital da República, dentro de alguns dias, tentando o ‘pano verde’ do rádio. Queremos daqui fazer ver ao Almir que lá no sul só vence quem possui pistolão, haja vista as atuações brilhantes dos cantores Alcides Gerandi, Nuno Roland, e muitos outros nascidos e criados no Rio e que não passam de simples figurantes de gravações. (A Crítica, 31.08.1949)

Era necessário ter um contrato firmado para se estabilizar, os artistas de destaque tinham mais esperanças em serem convidados para compor determinado elenco, mas precisavam ter certeza para tal empreendimento e se traria vantagens, muitos viajavam sem ter contrato em busca de novas oportunidades.

O referido cantor espera uma oferta da capital pernambucana e pretende abraçá-la caso, é claro, venha a lhe trazer alguma vantagem... (Plagiando do snr. Josué) (A Crítica, 23.06.1950)

ROQUE DE SOUZA VIAJOU. O Paquêto Campo Salles, saído sábado do nosso porto, levou para a Capital Federal o estimado cantor Roque de Souza que deixa assim o convívio dos que aprenderam a lhe querer bem, em busca da glória que lhe assegurará nome no panorama radiofônico nacional. (A Crítica, 18.07.1950)

Raimundo Sena está viajando para Recife e Lucia Maria que ao lado de Guiomar Cunha, formava a popular dupla Tania e Mara. Se isto assim continuar, chegaremos ao ponto de não mais podermos ouvir valores nossos. A emissora com os seus programas de Calouros e outros gêneros, preparou muitos de seus novos “astros” e “estrelas”. (A Crítica, 22.12.1949)

FELIZ VIAGEM. Pelo aparelho da Panair, viajou com destino ao Rio de Janeiro e outras capitais sulinas o destacado radialista Belmiro Vianez, um dos mais disputados locutores da Baré e elemento bastante estimado nesta capital pelos seus dotes de caráter. (A Crítica, 14.03.1950)

Para sair de seu espaço já conquistado em busca de novas oportunidades, o artista tinha que ter segurança de sua performance, voz e qualidades musicais. Para

ousar em outros campos já definidos, precisava ter muita coragem para enfrentar desafios, preconceitos e oportunismos.

Eu não saí da rádio, eu viajei, fizeram um convite pra o Rio de Janeiro para fazer um teste, eu tive bastante sorte pra fazer teste, eu não conhecia nada, fui de cabeça mesmo. fiz uns testes, mas aí o cara queria que fizesse comigo coisas que não fazia” você só vai gravar se fizer”, “mas eu não vou”. Nas gravadoras mesmo, eu fui em duas gravadoras, passei no teste, mas só fazia se fizesse. (LACOUTH, Nazaré, 2018)

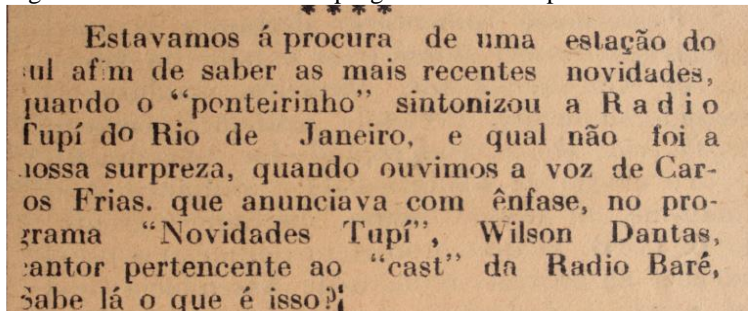
A migração para outros estados, essa busca pelo estrelato e melhores condições de trabalho tinha duas faces: a certeza de conseguir um espaço no cotidiano radiofônico nacional, e ou a de sempre ser coadjuvante neste espaço de trajetórias, de representações simbólicas e de poder.

c) Produção Musical: configurou na participação de artistas dentro de emissoras com maior destaque nacional, na participação em alguma atividade ou na programação, indo além da participação, mas obtendo oportunidades para a gravação fonográfica, principalmente porque a indústria fonográfica¹¹¹ deu ênfase na gravação de sambas, gênero de maior destaque nas décadas de 1940 e 1950.

Alguns artistas se projetaram nesta jornada de seguir carreira nacional conforme suas características e seus objetivos como Hélio Trigueiro, o sanfonista do elenco mirim que “durante muito tempo pertenceu ao elenco da PRF-6, e que atualmente pertence a TV Tupi de São Paulo” (Revista do Rádio, ano VIII, nº325, 03.12.1955.); Rômulo Gomes reingressou à Rádio Tamoyo (A Crítica, 22.03.1950); Maria Neide viajou para o Rio de Janeiro, teve seu nome numa nota no Jornal a Noite – RJ (26.12.1956); Wilson Dantas teve participação no programa da Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

¹¹¹ As técnicas modificam com o tempo e as sociedades, os instrumentos e técnicas na música acompanham este processo. O fonógrafo chegou ao Brasil em 1879, e em 1903 o fonógrafo é substituído pelo gramofone. Em meados de 1913, Figner criou a fábrica de Discos Odeon trazendo para o Brasil multinacionais como a Victrola Talking Machine Corporation trazendo vitrolas ortofônicas e eletrolas elétricas; na década de 1930, chegam as marcas nacionais Victor e Columbia. A partir das décadas de 1940 e 1950, a indústria fonográfica grava muitos sambas para o carnaval, havendo uma publicidade enorme entre as gravações de disco, as emissoras, os jornais, e os cinemas para promover os sambas e a divulgação dos artistas. (HUPFER, 2009, p.100)

Figura 101: Wilson Dantas no programa da TV Tupi



Fonte: A Crítica, 09.03.1950.

Estavamos á procura de uma estação do sul afim de saber as mais recentes novidades, quando o “ponteirinho” sintonizou a Rádio Tupi do Rio de Janeiro, e qual não foi a nossa surpresa, quando ouvimos a voz de Carlos Frias, que anunciava com ênfase, no programa “Novidades Tupi”, Wilson Dantas, cantor pertencente ao “cast” da Rádio Baré. Sabe lá o que é isso?

É importante destacar que nas décadas de 1940 e 1950 a produção fonográfica ficou mais em evidência, logo o ápice de uma carreira musical era a gravação fonográfica. Poucos tinham esta oportunidade, principalmente artistas do Norte e Nordeste que tinham que “descer” para o Sul e lá conseguir ter destaque entre um campo artístico tão disputado entre os seus pares, como o pernambucano Luiz Gonzaga¹¹² (1912-1989), que consagrou o baião, mostrando um repertório rural no meio artístico imperado pela música urbana da moda, o samba-canção. Nesta produção fonográfica, tivemos cinco nomes em evidência:

1. Orsine Marques - contratado pela Fábrica de Discos Mocambo, onde fez duas gravações (Revista do Rádio, IX, nº335, 11.02.1956).

2. Paulo Gesta - não fez parte de nenhum elenco local, seu nome foi noticiado na Revista do Rádio, nasceu em Manaus, mas se criou no Rio de Janeiro onde teve toda sua trajetória profissional dentro do rádio, sendo discotecário, produtor, supervisor, pretendeu na época montar uma fábrica de discos, seu conhecimento na área despertou o interesse empresarial.

¹¹² “As maiores figuras do baião são o compositor, cantor e sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1989) e seu parceiro, o letrista e compositor cearense Humberto Teixeira (19160-1979). Foram eles que estilizaram e comercializaram o gênero, tornando-o conhecido e admirado em todo o país” (SEVERIANO, 2008, p.273)

Figura 102: Paulo Gesta



Nasceu no Amazonas, em Manaus. Tem 32 anos de idade e 15 de rádio. Casado. Começou na rádio Globo, em 1943, como auxiliar de discoteca. Depois passou a discotecário-chefe. Foi para a Mayrink Veiga em 1949 e para a Eldorado em 1952. Veio para a Tamoio em 1957, como produtor-programador e supervisor e responsável pela discoteca. Vive somente de rádio, mas também é autor musical e pretende montar uma fábrica de discos com os seus conhecimentos práticos. Responsável pela programação de 6 às 7, das 8 às 9, 12 às 14, das 21,30 às 22,30 e 23 às 24 horas. Aos domingos, das 6 às 7, das 12 às 13 e das 17 às 19 horas.

Fonte: Revista do Rádio, XI, nº466, 16.08.1958

3. Ariston Custódio da Silva - não pertencia a nenhum elenco das emissoras local, ele foi sargento músico, contra-mestre regente da Banda de Música do 27º Batalhão de Caçadores¹¹³. Foi vencedor do concurso de música promovido pela Rádio Nacional com a composição do frevo *Zuleika*. A música foi apresentada pelo seu irmão, o sargento José Custódio da Silva e grava pela “Esso Stander do Brasil Inc.” (Jornal do Commercio, 13.02.1955)

4. Carlos Filgueiras – pertenceu ao elenco da Rádio Difusora, foi para o Rio de Janeiro em 1953 ganhando oportunidades nas emissoras cariocas e um contrato com a Polidor onde gravou discos. A ele um exemplo de ascensão nacional, de profissionalização e consagração artística, se inserindo na lista dos nomes da música popular brasileira.

5. Leila Silva: amazonense de nascimento, foi para São Paulo quando era criança devido seu pai buscar novo trabalho e melhores condições de vida para a sua família numa cidade grande: São Paulo. Participou dos rádios locais e foi ganhando notoriedade entre as rádios e gravadoras e, principalmente, tendo sempre uma gravadora para suas produções.

Orsine Marques, Paulo Gesta, Ariston Custódio da Silva, Carlos Filgueiras e Leila Silva se destacaram nas principais rádios do Brasil, sendo Carlos Filgueiras e Leila Silva realizaram as primeiras produções fonográficas e tiveram destaque nacional com produção musical, gravação e divulgação do trabalho pelas gravadoras contratadas.

¹¹³ Em anexo consta a síntese histórica do Batalhão de Caçadores, que inicia em 1754 com o nome de Companhia de Pedestres, adquirindo o nome de Batalhão de Caçadores em 1915, atualmente é o 1º Batalhão de Infantaria de Selva, do Comando Militar da Amazônia, criado por Decreto 65.134, de 11 de setembro de 1969, BE 40 de 30 de outubro de 1969, a nova transformação.

6.3 Carlos Filgueiras: a consagração do cantor nacional e a primeira produção fonográfica amazonense

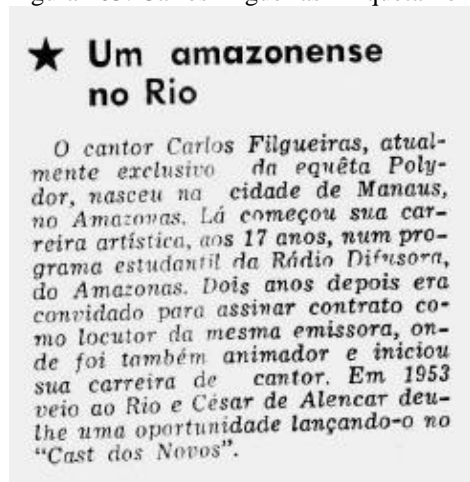
O ápice da consagração artística é a produção fonográfica, é o registro de sua voz e imagem no vinil, lhe dando oportunidades de publicidade em revistas, jornais, cinemas e, principalmente, nas rádios que articula toda esta indústria fonográfica.

Contar a história da implantação da indústria fonográfica no país parece ser bem menos complicado do que descobrir como se davam as condições comerciais da produção e o jogo de influências, tanto dos divulgadores e produtores como dos intérpretes, compositores e público, nas décadas de 1940 e 1950. Parece oportuno lembrar que, já nessa época, o maior suporte mercadológico do disco era naturalmente o rádio. Mas é importante evidenciar que o disco foi fundamental não só para o crescimento do rádio como, principalmente, para sua popularização. A partir daí, disco e rádio jamais caminhariam sós. (HUPFER, 2009, p.103)

O artista que melhor se saísse bem na rádio, com certeza a abertura para a produção fonográfica era o próximo passo que marcaria seu nome e seu trabalho na historiografia da música popular brasileira.

Carlos Filgueiras foi um dos cantores que conseguiu a concretização desse processo: aos 17 anos entrou na Rádio Difusora por um programa estudantil de calouros, após dois anos foi convidado para assinar contrato com a Rádio Difusora, onde foi locutor, animador e iniciou a carreira de cantor. Em 1953, foi para o Rio e César de Alencar deu-lhe uma oportunidade lançando-o no “Cast dos Novos”, onde foi delineando sua carreira. Em meados de 1955 tornou-se cantor exclusivo da Polidor, gravando discos e marcando seu nome na música brasileira.

Figura 103: Carlos Filgueiras – Equeta Polidor



Um cantor amazonense no Rio

O cantor Carlos Filgueiras, atualmente exclusivo da equêta Polydor, nasceu na cidade de Manaus, no Amazonas. Lá começou sua carreira artística, aos 17 anos, num programa estudantil da Rádio Difusora, do Amazonas. Dois anos depois era convidado para assinar contrato como locutor da mesma emissora, onde foi também animador e iniciou sua carreira de cantor. Em 1953 veio ao Rio e César de Alencar deu-lhe uma oportunidade lançando-o no “Cast dos Novos”.

Fonte: Revista do Rádio, ano VIII, nº326, 10.12.1955.

A sua produção fonográfica é considerável: 7 discos de 78RPM, 01 disco (LP) de carreira com 12 faixas, a participação com 4 canções no LP Rosa de Fogo – Orquestra Masterplay. Toda esta produção catalogada teve a contribuição de seu filho Carlos Frederico Filgueiras que indicou sites¹¹⁴ e disponibilizou materiais e áudios das canções de seu pai.

Discos 78 RPM

1955 Polydor Catálogo: 112-a

- 1 - Xô Sabiá (José Batista / Orlando Trindade)
- 2 - Falso Amor (Hélio Costa / Jorge Almeida)

Figura 104: Disco 78RPM Carlos Filgueiras, FALSO AMOR, bolero.



Fonte: Google imagens

1955 Polydor Catálogo: 106-a

- 1 - A Sombra Do Passado (Zé Trindade / Orlando Trindade)
- 2 - Sonho Diferente (Hianto de Almeida / G. Ribeiro)

1955 Polydor Catálogo: 125-a

- 1 - Estrelas Tropicais (Waldir Rocha / M. Jary)
- 2 - Brasileiro Cem Por Cento (Armando Nunes)

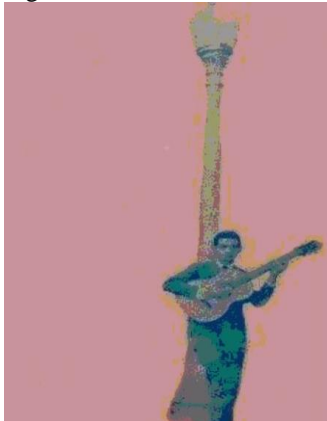
¹¹⁴ A produção fonográfica de Carlos Filgueiras consta no site do IMMub. “O **Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)** é uma organização sem fins lucrativos sediada em Niterói – RJ que é voltada para a pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira. Sua missão consiste em documentar, catalogar e divulgar o acervo musical brasileiro, passado e presente, através da manutenção e atualização de um banco de dados virtual. O resultado é um dos maiores arquivos online de informações, sons e imagens da discografia brasileira, disponível na internet para consultas gratuitas. Fundado em 2006, o IMMub conseguiu mapear e catalogar mais de 82 mil discos produzidos no país. Isto equivale a aproximadamente 580mil fonogramas, reunindo mais de 91 mil compositores e intérpretes. Fruto de 25 anos de pesquisa, a catalogação abrange toda a história da música brasileira, desde a primeira gravação em 1902 até os lançamentos mais recentes. O acervo segue em constante expansão, recebendo centenas de discos, capas e músicas mensalmente”. Disponível em <http://immub.org/p/o-instituto>.

1955 Polydor Catálogo: 120-a

1- Malvado Ciúme (João Correia)

2- Velho Morro (Walter Tourinho / César Brasil)

Figura 105: Vinil *Malvado Ciúme* Carlos Filgueiras



Carlos Filgueiras - 1955

MALVADO CIÚME

Compositor: João Correia

Polydor 120-A - ano de 1955

Samba do carnaval de 1956, gravado em 7 de outubro de 55, uma sexta-feira, matriz POL-1044.

Fonte: Youtube.com. Luciano Hortêncio, publicado 25.09.2018. Acessado em 14.01.2019

Figura 106: Vinil *Velho Morro* Carlos Filgueiras



Carlos Filgueiras - 1955

VELHO MORRO

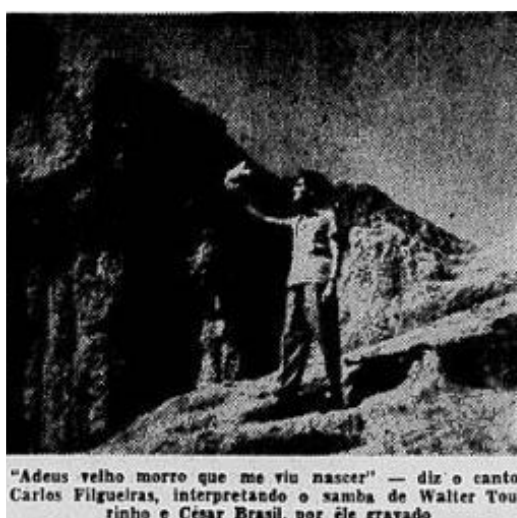
Compositor: Walter Tourinho e César Brasil

Polydor 120-B - ano de 1955

Premiada com o troféu Noel Rosa de Melhor música do carnaval de 1956 interpretada por Carlos Filgueiras. Depois do êxito foi regravaada para compor a trilha sonora da comédia musical Cangerê: uma fantasia musical.

Fonte: Youtube.com. Luciano Hortêncio, publicado 19.11.2018. Acessado em 14.01.2019

Figura 107: Carlos Filgueiras no jornal do RJ.



Fonte: Jornal A Noite-RJ, 27.02.1956.

Velho Morro foi uma música de Walter Tourinho e Cesar Brasil em homenagem à favela Santo Antonio. A música fez parte da trilha sonora de um filme e também foi gravada na Argentina. Na figura, a seguir, mostra Carlos Filgueiras no velho morro da favela de Santo Antonio, lugar que cresceu.

“Adeus velho morro que me viu nascer” — diz o cantor Carlos Filgueiras, interpretando o samba de Walter Tourinho e César Brasil, por ele gravado.

1955 Polydor Catálogo: 116-a

- 1 - Inquietude (Miguel Gustavo / Plinio Gesta)
- 2 - Mania De Perfeição (Nazareno de Brito / Carlito)

1956 Polydor Catálogo: 139-a

- 1 - Outra Vez (Anita Andrade / Hélio Costa)
- 2 - Rosa Vermelha (Uno) (Vrs. Haroldo Barbosa / Mariano Mores / Enrique Santos Discépolo)

Figura 108: Discos novos Carlos Filgueiras



Fonte: Jornal do Commercio, 1 de agosto de 1957.

Figura 109: Fotografia de Carlos Filgueiras



Carlos Filgueiras - 1956

UNO (Rosa Vermelha) - Tango
Autores: Enrique Discépolo e Mariano Mores (melodia)
Haroldo Barbosa (versão brasileira)
Disco Polydor 139-B. Ano de 1956.

O presente registro de Carlos Filgueiras saiu por volta de fevereiro-março de 1956, matriz POL-1115.

Fonte: Youtube.com. Luciano Hortêncio, publicado 15.04.2017. Acessado em 14.01.2019¹¹⁵

¹¹⁵ Tango argentino "Uno", de autoria do letrista Enrique Santos Discépolo e do músico-pianista Mariano Mores, teve inúmeras gravações, lançamento no ano de 1943, na Argentina. Nubia Lafayette interpretou as duas: a original (UNO) e a versão de Haroldo Barbosa. No Brasil, Francisco Alves gravou em 1944 sendo executada nas rádios e com maior audiência.

1963 Masterplay Catálogo: M-5.001-a

1 - Ponta Da Rua (Orlando Trindade / W. Tourinho / W. Vanderley)

2 - É Sempre Assim (Zé Trindade / Firmo Costa Jr.)

LP VOLTA DO TROVADOR

Produção do LP VOLTA DO TROVADOR, teve acompanhamento de Léo Windson e Seu Órgão e Rítmo, uma produção de Nelson Trigueiro Edições Musicais - Nova Iguaçu – RJ:

1	A Volta do Trovador (Nelson Trigueiro/A. R. Montenegro)
2	Lágrimas de Homem (Nelson Trigueiro/A. R. Montenegro)
3	Meu Amigo Violão (Antônio R. Alves/Genilo de Oliveira/O. Jaber)
4	A Noite Está Calma (Nelson Trigueiro/A. R. Montenegro)
5	Na Estrada da Vida (O. Jaber/Genilo de Oliveira)
6	Deus Permita (A. R. Montenegro/Nelson Trigueiro)
7	Vai Querida (Oscar Bellandi/Álvaro Travassos)
8	Casinha da Serra (Álvaro Travassos)
9	Seremos Leais (Álvaro Travassos)
10	Ave Perdida (Álvaro Travassos)
11	Céu Ou Inferno (Álvaro Travassos)
12	Confissão Em Prece (Álvaro Travassos)

LP ROSAS DE FOGO – Orquestra Masterplay

Participação no LP ROSAS DE FOGO – Orquestra Masterplay, Arranjos do Maestro José Toledo "Zezinho" e coro Três Marias. Carlos Filgueiras teve a participação em quatro faixas no LP, em destaque.

1	Rosas de Fogo (Zé Trindade/Firmo Costa Jr. Intérpretes: Carlos Filgueiras)
2	É Cedo Ainda (Firmo Costa Jr./Zé Trindade) Intérpretes: Lorena Alves
3	Praia Vermelha (Firmo Costa Jr./Zé Trindade) Intérpretes: Roberto Alves
4	Desesperado (Zé Trindade/Firmo Costa Jr.) Intérpretes: Carlos Filgueiras
5	Amanhã (Zé Trindade/Firmo Costa Jr.)

	Intérpretes: Lorena Alves
6	Olinda (Orlando Trindade/Zé Trindade) Intérpretes: Roberto Dias
7	Lamento (Zé Trindade/Nikinho) Intérpretes: Lorena Alves
8	Lágrimas (Firmo Costa Jr./Zé Trindade) Intérpretes: Roberto Dias
9	É Sempre Assim (Zé Trindade/Firmo Costa Jr.) Intérpretes: Lorena Alves
10	Ponta de Rua (Walter Tourinho/W. Wanderley/Orlando Trindade) Intérpretes: Carlos Filgueiras
11	Não És Ninguém (Orlando Trindade/J. Coutinho) Intérpretes: Roberto Dias
12	Abandonada (Zé Trindade/Nikinho) Intérpretes: Lorena Alves
13	Vingança (Orlando Trindade/Jomas Silva) Intérpretes: Carlos Filgueiras

Carlos Filgueiras torna-se um deus do monte Olimpo da música brasileira, a projeção-identificação que foi a fase de uma formação artística, em que projetava pelas qualidades musicais de um ídolo e se identificava na prática pela atuação artística, agora transforma-se na apropriação de ser o próprio modelo imitável, ou seja, de ter a assinatura de seu timbre e sua performance, de ser para outros, que estavam iniciando ou que iniciam a carreira a artística, a projeção-identificação a partir dele, àqueles que o tem como ídolo, herói, modelo e referência.

Na década de 1960, em meados de 1963, já se encontrava em Manaus, sendo acompanhado por Maximo Pereira e seu conjunto em bailes no Atlético Rio Negro Clube e, posteriormente, na década de 1980, permaneceu cantando também no Carrossel da Saudade.

Figura 110: Carlos Filgueiras no Carrossel da Saudade



Fonte: Arquivos de Carlos Frederico Filgueiras (filho)

É importante salientar que quando o indivíduo se emancipa, ou seja, torna-se independente, ele recria, a partir daquilo que experimentou e analisou por outros olhos, o que apreendeu. Ao retornar a Manaus, trouxe na bagagem suas experiências e vivências, a concretização foi a consolidação como artista, ter a fama, isso era o que o cotidiano radiofônico proporcionava para eles, pois os artistas eram conhecidos como "celebridades". Em se tratando de uma cidade que não tinha escolas de música específicas, o rádio foi o meio que tinha para ter esse conhecimento musical, neste caso, a escola de música dessa geração da música popular.

6.4 Leila Silva: a amazonense que foi a estrela de São Paulo

Figura 111: Três momentos de Leila Silva



Fonte: http://www.raimundofloriano.com.br/views/Comentar_Post/leilasilvaestreladesaopauloXeydsTx6qJFjm1pKMx0M

Inezilda Nonato da Silva, conhecida por Leila Silva, nasceu em 07 de junho de 1935 em Manaus-AM. Leila foi a quarta filha de Raimundo e Raimunda, “seu pai era um telegrafista dos Correios, que, ao se aposentar, resolveu se mudar para a cidade de Santos/SP, porque queria uma cidade, também de clima quente, em que pudesse melhor encaminhar os filhos, que eram muitos” (BRASIL, 04.mar.2017). Leila estudou piano durante 6 anos com dona Lourdes e teve aula de violão com o prof. José do Patrocínio.

Iniciou a carreira artística na cidade de Santos, SP, cantando na Rádio Atlântica acompanhada pelos pianistas TicoTico e Nestor. Cantou também na Rádio Clube de Santos, onde chegou a ter um programa exclusivo. Nessa época, ganhou o troféu do jornal "A Tribuna", como melhor intérprete e foi coroada "Rainha dos Músicos". Em 1959, foi contratada pelo selo Califórnia e estreou em discos cantando os sambas-canção "Resignação", de Plínio Metropolo e "Mentira", de Dênis Brean e Osvaldo Guilherme. Nessa época, por sugestão do compositor Dênis Brean adotou o nome artístico de Leila Silva. No mesmo ano, levada pelo compositor Diogo Mulero, o Palmeira, transferiu-se para a gravadora Chantecler e gravou o tango "Mar negro", de Leo Rodie Palmeira e o samba-canção "Irmã da saudade", de Portinho e João Pacífico. Em 1960, gravou com orquestra com regência do maestro Guerra Peixe o tango "Tango triste", de Osvaldo de Souza e Haroldo José e o samba-canção "Sarjeta", de J. Luna e Clodoaldo Brito, o Codó. Nesse ano, fez sucesso com a balada "Perdão para dois", de Palmeira e Alfredo Corleto, e com o samba "Não sabemos", de Rubens Caruso, seus dois maiores destaques. (http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/leila_silva.htm)

Com a música “Não sabemos”, de Rubens Caruso, Leila Silva ficou famosa na década de 1960, a música foi gravada com orquestra sob regência do maestro Poly. Posteriormente, começou a lançar outros LP's com orquestras e com referências musicais importantes como Élcio Alvarez e Guerra Peixe, se apresentando em programas de televisão e rádio.

Figura 112: 78rpm0362-A, Chantecler Leila Silva



Fonte: <http://2.bp.blogspot.com>

Foi na cidade de Santos que Leila Silva se fixou, passou a fazer parte da Rádio Atlântica cantando com os conjuntos regionais de Pascoal Mello e de Maurício Moura, irmão do cantor Mauricy Moura e na Rádio Clube de Santos, por volta de 1958.

Pela sua atuação em programas de rádio, assinou contrato com a gravadora Chantecler com o disco de estreia “Deus o mundo e você”, de Palmeira e Alvares Filho e o tango “Desespero”, de Umberto Silva, Luiz Mergulhão e Paulo Aguiar. Permaneceu na Chantecler até meados de 1964, passando para “outras gravadoras como “RCA Victor”, “Continental”, “RGE”, “Copacabana” e “Warner” (onde gravou seu primeiro CD), em cujos catálogos deixou várias gravações de êxito. Gravou com grandes maestros como os inesquecíveis Elcio Alvarez, Guerra Peixe e Luiz Arruda Paes. ” (BRASIL, 04 mar.2017), recebendo do compositor Palmeira o título de “A estrela de São Paulo”.

DISCOGRAFIA

1960 - EP "Os Maestros Elcio Alvarez e Guerra Peixe Apresentam...Leila Silva" - Chantecler
1961 - 78 - "Não Sabemos" - "Perdão Para Dois" - Chantecler
1961 - 78 - "Amor de Mãe" - Chantecler
1964 - LP "Samba e Romance" - Continental
s/dta - LP "Buquê de Sucessos" - Continental
s/dta - LP "Quando Canta Leila Silva" - Chantecler
s/dta - LP "Mais Uma Vez Adeus" - Chantecler
s/dta - LP "Perdão Para Dois" - Chantecler
s/dta - LP "Novamente Leila" - Chantecler
s/dta - LP "Sucessos de Leila Silva" - Chantecler
1966 - CS "Les Cloches D'Ecosse" - "Se Eu Errei" - Continental
1967 - CS "Jardineiro da Amargura" - "Provérbio" - Imperial
1967 - CS "Cadê Sono Prá Dormir" - "O Camilo Falou" - Continental
1968 - CS "Guerra do Amor" - "A Noite é Mulher" - Odeon
1969 - CS "Chicletes Com Banana" - "Dizem" - "Homenagem a Ataulfo Alves" - "Dobradinho" - Beverly
1969 - CS "Jardineiro da Desilusão" - "Leão de Coleira" - Beverly
1970 - CS "Volta Amor" - "De Tanto Amar Você" - RCA Victor
1971 - CS "Apesar de Você" - "Canto no Canto" - Continental
1971 - CS "Brasil, Canto Contigo" - "Só Quero" - Continental
1972 - CS "Moça Branca da Favela" - "Asfalto Falsificado"
1978 - CS "Murmurando" - "Chorinho na Maternidade" - "Não Sabemos" - "Flor Amorosa" - Femtata
s/dta - CS "Frigideira" - Rosa Maria Flor" - RCA Victor
s/dta - CS "Nô de Porco" - "Juca do Braz" - Continental
s/dta - CS "Juca do Braz" - "Joguei Fora o Bilhete" - "Guarujá" - "Favela do Vergueiro" - Continental
s/dta - CS "Preço por Preço" - "Como foi, com quem foi e onde foi?" - "Homenagem" - "Não Faz Mal" - RCA Victor
s/dta - CP "Leila Silva Apresenta o Samba Jeca" (Faixas: "Lamento do Povo" - "Madrugada e Amor" - "Não diga a ninguém" - "Receita") - Chantecler
s/dta - CS "Lavadeira Tem Filho Doutor" - "Tenho Um Grande Sofrimento" - RCA Victor
1988 - LP "Leila Silva" - Phonodisc
LP - disco de vinil, com capa, em 33 1/3 rotações por minuto.
CS - compacto simples, de vinil, com capa ou envelopado, geralmente com duas ou quatro músicas, em 33 1/3 rpm.
CP - compacto duplo, de vinil, com capa, geralmente com duas músicas em cada lado, em 33 1/3 rotações p/minuto.
EP - extended-play, de vinil, com capa, geralmente com quatro músicas, em 45 rotações por minuto.

Fonte: <http://www.discomentando.com.br/lis.htm>

Nos anos 2000, Leila Silva reapareceu em programas de televisão, gravando em 2002 o CD "Leila Silva o mais puro amor", com sucessos antigos.

Carlos Filgueiras e Leila Silva foram dois amazonenses que conseguiram alcançar êxitos nas principais rádios do Brasil, as rádios que intitulavam as melhores vozes do Brasil e legitimavam o artista no cenário nacional. Foram dois exemplos distintos nas suas trajetórias musicais, mas foi o rádio que lhes deu a possibilidade de trilhar a carreira artística e realizar aquilo mais importante que o artista almeja que é a gravação de um LP, é a eternização de sua voz e de sua música.

Santos (2006, p.146) aborda que os diferentes fenômenos se apresentam no decorrer do tempo e no mesmo espaço, que “a cada novo acontecer as coisas preexistentes mudam o seu conteúdo e também mudam a sua significação. [...] Os eventos mudam as coisas, transformam os objetos, dando-lhes, ali mesmo onde estão, novas características”. O cenário geográfico de Manaus continuou o mesmo, mas os homens, referindo-se aos artistas da música, estavam em constante e crescente

¹¹⁶ A discografia completa encontra-se no site www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/leila_silva.htm. No apêndice encontra-se a lista completa.

modificação artística e musical, em constante emancipação e construindo e desconstruindo os espaços através de seus passos e vozes.

HOMENAGEM

Memórias de um elenco que ultrapassou épocas

Figura 114: cantores do rádio no Bar Caldeira



Fonte: Arquivo pessoal de Nazaré Lacouth (2018)

A experiência epocal implica, pois, uma descontinuidade interna do próprio acontecer que não se registra somente *a posteriori* mediante uma classificação historiográfica e nem necessita de legitimação. Diria ainda que justamente assim se experimenta a realidade da história. Pois o que se experimenta não é um mero passado que se deve superar e assimilar numa atualização plena, mas algo que, por ter acontecido, permanece e nunca pode se apagar. (GADAMER, 2007, p.165)

A importância epocal deste período não se dá somente pelos fatos políticos, sociais e culturais, mas pela própria experiência do período. O que experimentamos hoje são as experiências epocais da realidade histórica, por isso, o passado é sempre presente quando ressignificamos estas experiências em outras, é um ciclo que não se apaga, sempre permanece conforme os contextos e transformações da sociedade.

Assim, quando queremos investigar sobre o passado, o que queremos de fato é compreender o presente e encontrar novas interpretações destas experiências epocais, como aborda Gadamer (2007): “mas a questão é saber que novos aspectos significativos são possíveis para a interpretação destas experiências (p.165).

Apesar dos desdobramentos políticos e econômicos que Manaus teve no período de 1943 a 1964, foi uma época em que o rádio renovou o cotidiano, permitiu aprendizagens pela escuta e mudanças no circuito musical em Manaus. As experiências epocais na música em Manaus foram essenciais para termos um outro cenário musical nos dias de hoje, desta forma, a importância epocal de um fato ou período é única, pois exprime a concepção de mundo da época.

Figura 115: cantores do rádio no Carrossel da Saudade



Fonte: Arquivo pessoal de Celestina Maria (2018)

Cada sociedade em seu determinado contexto elabora seu estilo de vida, vivenciado no comportamento das pessoas e nas ações cotidianas, ou seja, “o estilo de vida de uma época é, dessa maneira, um comportamento que exprime uma certa concepção do mundo, a qual, por sua vez, nada mais é que uma eflorescência do espírito subterrâneo da vida” (BASTIDE, 1979, p.194).

A arte transforma não somente as relações e os significados, mas abre possibilidades de transformação do próprio corpo e nos faz pertencer a este cenário artístico, imaginário e real. Essa vida real mítica se desdobrou no artista ao querer ser o ídolo do rádio, querer representar tal e qual o cantor, ter merecimento, conquistar a cidade e o mundo.

Ontem, foram grandes estrelas de sucesso na cidade, com prestígio e reconhecimento, hoje ainda representam esta época. A época está presente na forma de vestir, na voz, nas performances, no comportamento que apresentavam através de seus corpos, de suas atividades artísticas e musicais, no circuito musical e nas relações estabelecidas hoje. São as experiências epocais de um passado que se configuram no presente.

É como se você fizesse um edifício e tem a base, eles são a base da música, foi essa geração do passado que criou esse ambiente para que hoje a música continuasse, a música de qualidade, essa turma do passado que formou uma base para nunca acabar a música de qualidade no Brasil, senão se acaba. (XAVIER, Milton Correa, 2018)

O espaço não é mais o rádio, pois a ele já deram a validação, bem como o rádio lhes deu a profissionalização, já não fazem mais parte de nenhum espaço fixo. A cidade é o espaço, agora eles comandam o monte Olimpo Vale Amazônico pela soberania, pela história de vida, pelas experiências musicais, como modelo, como exemplo de persistência, coragem e determinação.

A eles damos o reconhecimento pelo que fizeram para a música em Manaus, o que temos hoje no cotidiano da música popular deve-se às experiências epocais em que eles foram personagens nesse processo e que nos são mostradas, ainda hoje, através de suas presenças que trazem em si a essência de um cotidiano musical da época.

Trago aqui um memorial de suas vidas, de forma resumida, mas que nos faz teletransportar as suas essências a um passado presente no cotidiano da cidade e da música local.

Celestina Maria

RAIMUNDA CELESTINA DOS S. OLIVEIRA – 06/04/1941, 76 ANOS

NOME ARTÍSTICO – CELESTINA MARIA

Figura 116: Celestina Maria



Fonte: Arquivo pessoal de Celestina Maria (2018)

Eu nasci no dia 6 de abril de 1941, minha mãe, Francisca Patriarca dos Santos, era da Paraíba do Norte, de Campina Grande. Ela vinha para Manaus, passava 2 anos ela tinha 1 filho aqui, ia para Belém tinha 1 filho lá, era assim, ela tinha filho aqui e filho lá.

Eu nasci aqui e fui para lá em 1951, fomos para Belém, fiquei lá morando por 4 anos, voltamos para Manaus em 1955 e retornamos em 1956 para Belém. Quando eu estava em Belém, comecei a cantar na “Hora do Garoto Sabino” PR 60 Rádio do Pará, no ano que Getúlio Vargas morreu, em 1954. Só voltei para Manaus em 1958, foi quando fiquei.

Minha mãe foi para Belém e teve mais um filho, em outubro 1958, foi quando voltamos. No mês de julho, no ano de 1959, minha mãe faleceu. Então fiquei aqui em Manaus, minha mãe foi enterrada no cemitério São Lázaro, desde esse acontecimento fiquei aqui. Aos 17 anos, foi quando comecei a cantar, aos 18 já me tornei profissional, hoje eu estou com 76.

Na Rádio Difusora, meu pai era amigo do Domingos Lima e quando nós chegamos aqui tinha um programa de calouros. Eu cantava lá em Belém, mas aqui eu vim para o programa de calouros, cantei, ganhei o 2º lugar, a pequena que ganhou o 1º,

mas quando foi para fazer o teste na rádio eu passei e ela não passou, foi quando eu fiquei cantando, fui para a Rádio Rio Mar e fiquei cantando pelas noites também, depois parei para me casar, passei 14 anos afastada do Rádio, aí voltei já para a televisão e tudo no tempo do Carrossel da Saudade.

Figura 117: Celestina Maria no Bar Caldeira



Fonte: Arquivo pessoal de Celestina Maria (2018)

Eu sempre fui sambista, sempre cantei samba, bolero, cantei de tudo, eu sou sambista nata, mas eu canto todo tipo de música.

Primeiro aprendi ter respeito pelo Rádio, o Rádio me deu o que eu tenho hoje, eu vim do rádio, então eu aprendi a ter muito respeito.

Celestina Maria, 2018.

Nazareth Lacouth

NAZARE LACOUTH – 19.07.1940, 78 anos.

Figura 118: Nazareth Lacouth



Fonte: Arquivo pessoal de Nazaré Lacouth (2018)

Eu sou de Borba, nasci em Borba, eu perdi minha mãe quando tinha 5 anos de idade, minha mãe morreu de parto, meu tio nos trouxe pra cá para Manaus, eu vim pra cá tinha 7 anos, de 7 para 8 anos, fui morar no bairro São Raimundo com meu tio.

Eu era uma criança que não saía de casa, ficava em casa, só estudava, ia para o colégio das freiras. Eu era uma criança que tudo o que fazia era cantando, eu ouvia aquelas músicas, aquelas valsas, aquelas músicas antigas de bolero, eu cantava, cantava, mas cantava tudo errado, porque lá em casa não tinha rádio, eu escutava a rádio do vizinho, então eu cantava como entendia aquelas letras, cantava, cantava tudo.

Meu tio vendeu a casa de São Raimundo e fomos morar na Glória, no bairro da Glória também cantava o dia todo. Um vizinho que nós tínhamos chegou um dia e falou: “mas Nazaré, tu não quer ir lá na Rádio Rio Mar fazer uma inscrição que estão pedindo cantoras, estão chamando moças que saibam cantar ou que queiram cantar, eles vão fazer um *casting*, vão escolher três moças, a que ganhar em primeiro lugar fica em primeiro lugar e a segunda e o terceiro”, a inscrição era no sábado e fazia teste no sábado mesmo, era na Epaminondas numa casa antiga, antes do Rio Negro.

O meu avô não me deixava sair pra nada, não saía de casa para lugar nenhum, não namorava, já tinha 17 anos, não me deixava namorar, já ia para os 18 anos, não namorava, ele não me deixava sair, ele era cearense meu avô, muito severo comigo. Então, falei pra ele: “mas eu não posso ir porque meu avô não deixava” e nem conhecia o centro da cidade, porque não saía mesmo, não tinha roupa, não tinha nada. Aí ele disse que me levava e a mãe dele foi lá pedir do meu vovô que ela ia ao médico e não queria ir sozinha. Eu saí com ela num sábado à tarde, fizemos a inscrição, esperamos para fazer o teste, com os irmãos Verçosa, um tocava violão e o outro atabaque, eles faziam uma dupla muito gostosa de tempos de bolero, eles cantavam muito.

No teste eu cantei a música, pediram para aguardar que iam dar a resposta no meio da semana, e no final do mês quando tivessem com 4 cantoras, iriam ver quem ganhava o primeiro lugar. No meio da semana o vizinho me chamou: “Naza, estão te chamando lá na rádio, pra ti ires lá, a mamãe vai te pedir de novo, a mamãe vai voltar ao médico aí tu vai lá”.

Então fomos, chegando lá o Erasmo Linhares, um dos diretores artísticos, eram dois, um o Erasmo Linhares e o Ives Lima: “Olha Lacouth, você já ganhou o 1º lugar, não vamos mais fazer concurso nenhum, dá uma olhada pra essas cartas aí”, tinha um monte de cartas, nunca tinha visto tantas cartas pra mim, foram meus fãs, o povo que me elegeu, a música foi gravada e foi para o ar, eu fiz o teste no sábado, e no domingo seguinte com a vizinha eu cantei, e cada domingo iam tirar uma cantora, e o teste final ia ser no Teatro Amazonas, fiquei aguardando e no meio da semana ele me chamou: “você já foi eleita, o povo te elegeu, teus fãs te elegeram”! só uma semana! Tinha muita carta, um monte, podia levar todas, nem com um sacão conseguia levar as cartas.

Fiquei assustada, nunca tinha visto assim: “vizinho e agora? Agora tu vai cantar na rádio!”, aí ele disse assim: “vai ficar você em primeiro lugar e as outras duas moças que cantaram junto contigo”. A festa da entrega foi no Teatro Amazonas, no dia eu não tinha nem roupa para ir, eu tinha feito um vestidinho bonitinho, eu tinha estudado datilografia e tinha feito um vestido bonitinho pra ir na festinha, e fui com o vestido bonitinho. E agora para sair de casa num domingo para ir ao Teatro Amazonas? A vizinha foi lá e ele disse: “a senhora está muito doente, porque quando vai ao médico e só quer levar a Nazaré?”, ela disse: “porque não tenho com quem saia comigo”. Olha te juro que nunca tinha visto tanta gente na minha vida, o Teatro Amazonas não tinha lugar, o pessoal em pé na frente, gente, gente, eu tremia, não sabia se cantava, não sabia

se errava, nunca tinha visto tanta gente na minha vida, nunca nem tinha saído de casa. Muita gente nos prestigiando.

Eu fico agradecida até hoje, porque não entendia nem de música, e fiquei muito feliz naquele dia, tomei até uma cachaça, nunca tinha visto cana na minha vida, pra poder entrar no palco, pra tomar coragem, minha perna tremia tanto que não tinha condições de entrar.

Eu não saí da rádio, eu viajei, fizeram um convite pra o Rio de Janeiro para fazer um teste, eu tive bastante sorte pra fazer teste, eu não conhecia nada, fui de cabeça mesmo, fiz uns testes, mas o cara queria que fizesse comigo coisas que não fazia: “você só vai gravar se fizer”, “mas eu não vou”, na gravadora mesmo, eu fui em duas gravadoras, passei no teste, mas só fazia se fizesse, aí um dos diretores, um baixinho dizia: “então você não vai ganhar nada na vida”, o outro chegava e dizia que me dava apartamento, me dava isso e aquilo, saí de lá chorando, eu trabalhava numa confeitaria e o dono perguntava: “o que houve que eu estava morrendo de tanto chorar”, eu chorava porque eu estava triste, porque eu estava tão feliz que achei que ia gravar achando que ia realizar um sonho.

Figura 119: Nazaré Lacouth no Bar Caldeira



Fonte: Arquivo pessoal de Lucyanne Afonso, fotografia de Fernando Matos (2018)

Eu voltei pra Manaus, a rádio já não estava com tanta coisa, na Rio Mar, mas tinha muitos cantores, cantávamos tudo o que era de buracão, onde tivesse festa, na Praça da Polícia, Heliodoro Balbi, todo domingo tinham eram três palanques: Rio Mar, Difusora e Baré, na 7 de setembro, lá pelas 17 horas, aquele coreto quando não era

Difusora, era a Rio Mar, quem chegasse primeiro ficava. Estevão Santos, estava no auge, ele cantava *zingara*. Depois chegava a época do carnaval, na época do carnaval, tinha o palanque da Difusora, Rio Mar e Baré, era carnaval direto, cada uma no seu palanque, eu cantava na Rio Mar e a Kátia na Difusora, era uma época muito boa.

Flavio de Souza

FLAVIO DE CARVALHO SOUZA – 13.04.1930, 88 anos.

Figura 120: Flávio de Souza



Fonte: Arquivo pessoal de Lucyanne Afonso, fotografia de Fernando Matos (2018)

Meu pai veio comigo assistir um jogo de futebol no campo e toda vez que eu pegava no violão ele dizia assim: não aprenda tocar violão porque você acaba sendo um seresteiro beberrão, pode largar, e eu tinha vontade de ouvir ele tocar e eu olhava pros dedos dele como ele fazia, marcava nas cordas cada dedo onde estava na cabeça e quando ele saía eu pegava o violão e eu guardava o som, às vezes não saía.

E num jogo pediu para chamar um táxi para ele voltar pra casa, pois estava sentindo uma dor, disse para minha mãe em casa para atar a rede e fazer um chá de abacate, faltou luz, ele deitou na rede, meus irmãos pequenos subiram em cima dele, ele começou a sorrir e morreu.

Voltei do jogo pra casa e fui chegando e vi um monte de colega na minha direção e falaram que meu pai morreu, inclusive nessa época o Gilberto Mestrinho era moleque na praça que ia buscar leite no roadway pra mãe dele vender. Meu pai estava em cima da cama com roupa, aí minha mãe disse assim: “pronto meu filho, agora você é o responsável. 8 irmãos, 6 mulheres e 3 homens, eu tinha 16 anos, depois da morte dele minha mãe disse que ía vender o violão, disse pra ela não vender que eu ia aprender sozinho.

Tinha uma livraria acadêmica, eu comprei um método de violão: dedo tal na corda tal, dedo tal na corda tal, foi daí que eu aprendi. Eu comecei tinha 20 anos, a

minha irmã começou a cantar na rádio, eu ia acompanhando ela, eu comecei a tocar violão, tinha uma gravação de música de carnaval num disco acetato de um cara que gravava lá. Aí o violinista faltou do Regional e minha irmã disse que eu tocava violão, ela me chamou para tocar no Regional.

Figura 121: Flávio de Souza no Bar Caldeira



Fonte: Arquivo pessoal de Lucyanne Afonso, fotografia de Fernando Matos (2018)

Aí disseram monta um regional aí para fazer, todo dia eu ouvia a banda de música do quartel fazendo os exercícios, um cara tocando clarinete, eu vi o Ivanildo tocando, chamei o Ivanildo porque sabia tocar, aí ele aceitou e montamos o Regional. Eu era que fazia tudo na parte musical, tocava também de noite na boate Cruzeiro do Sul e mais uns três do Regional, além do Regional Baré tocava no Príncipes da Melodia: Ivanildo, João Lima, Antonio era o cantor.

Figura 122: Flávio de Souza no violão



Eu sabia tudo e por ouvir tanta música, ouvi a música dos cantores daqui e dos de fora, então entrou muita música nos meus ouvidos, eu trabalhava isso para rádio, ensaiava, até que arranjei um trabalho para mostrar para o meu pai que não ia ser um beerrão, e tive que ajudar em tudo depois da morte dele e me desenvolvi mais no violão, ia pra rádio acompanhar minha irmã, depois fiquei no Regional e não saí mais.

Fonte: Arquivo pessoal de Lucyanne Afonso, fotografia de Fernando Matos (2018)

Katia Maria

CLEONICE GALVÃO DO NASCIMENTO –1941, 78 anos.

Figura 123: Katia Maria



Fonte: Arquivo pessoal de Katia Maria (Cleonice Galvão do Nascimento, 2018)

Eu morava com a minha mãe perto da beira do igarapé, ficava tocando antes de passar no cinema os filmes que iriam passar, minha mamãe armava a rede eu ficava me embalando e escutando o rádio e lá aonde estava o Cine Eder saía as músicas, ficava tocando diversas músicas, e eu ficava escutando, eu escutava e gostava e a criança aprende rápido, mas o cantor que me chamou mais atenção, depois que eu vim saber quem era, eu não conhecia os cantores, foi o Orlando Silva.

Orlando Silva foi o que me chamou mais atenção pela sua interpretação, a primeira música que eu aprendi a cantar foi "Rosa de Maio" e era ele quem cantava, cada noite eu ficava ali balançando e geralmente eram sempre as mesmas músicas. Teve uma noite que quando foi começar o filme e eu me embalando comecei a cantar Rosas de Maio, só que de tanto eu escutar eu cantei todinha sozinha, quando eu acabei de cantar Rosas de Maio eu escutei os aplausos, eu me levantei da rede e fui olhar por que ali era igarapé tinha muito era mato, depois eu fui saber, eles ficavam ali todas as noites cada um levava seu banco, e ficavam sentados lá embaixo me ouvindo até no dia, na noite que eu cantei toda música Rosa de Maio bateram palmas e falaram pra minha mãe.

O nome da minha mãe é Francisca, eles chamavam Chiquinha: “*dona Chiquinha, que voz linda a sua filha tem*” por que eu não aprendi a música assim como criança não, eu interpretava como o Orlando Silva cantava, eu procurava dar aquela entonação na voz e na interpretação que ele dava, até hoje eu só canto a música se me tocar, se tocar o coração. Eu aprendi isso vendo muito filme brasileiro, aqueles filmes da chachada que chamava chachada que tinham muitos artistas cantando aquilo, eu adorava saber os musicais eu adorava aquilo eu aprendia, tudo porque eu gosto de carnaval.

Nessa época eu estava com 18 anos, em 1958, foi quando eu entrei na Rádio Difusora, antes com 12 anos eu participei de um programa que tinha pela Rádio Baré, era um programa infantil e lá, ali realmente eu comecei nessa minha trajetória como cantora, por que nós tínhamos grandes artistas naquela época, com a minha idade tinha uma série de cantores mirins com 12 anos, 10, 13 anos e eu me apaixonei logo pela coisa, aqueles artistas, sabe! Só que eu não tinha o entendimento de cantar, eu não sabia o que era bolero, o que era samba-canção, o que era samba, eu gostava de cantar e eu cantava por cantar e até que a minha mãe me levou pra participar na Rádio Baré. Então, ali que foi que eu fui ver músicos, foi quando eu conheci Flávio de Souza que todo mundo em Manaus conhece, compositor e músico está com 80, quase 90 anos e ainda continua tocando.

Eu comecei na Rádio Baré no programa infantil quando eu fiquei com meus 16 para 17 anos, eu fui fazer um teste para fazer parte do *casting* da Rádio Baré, eu não passei, apesar da voz que eu tinha naquela época, que era uma voz belíssima, durante muitos anos eu fui realmente, falsa modéstia, eu fui realmente a melhor cantora do Amazonas, não foi de Manaus não, foi do Amazonas.

Naquela minha época e também por que a família tinha muito cuidado com suas filhas e seus filhos, nós não éramos soltas como hoje em dia com 10 e 11 anos já está sabendo de tudo, faz tudo o que quer; naquela época não, então tinha um cuidado muito especial com os filhos e com as filhas, e o meu pai não queria que eu cantasse, quando eu era garota tudo bem, mas quando eu fiquei mais *taludinha* como se diz, eu fiz o teste da Difusora escondida, por isso que tive que mudar o meu nome verdadeiro que é **Cleonice Galvão do Nascimento**, para **Kátia Maria** que era para o meu pai não saber que era a filha dele que estava cantando. Como meu pai foi um homem muito trabalhador, ele trabalhou muito no porto e criou os filhos com muito amor e muito cuidado, mas não foi um homem rico, por que meu pai não tinha dinheiro pra investir

no futuro do filho, era no rádio, na Rádio Difusora, os artistas tinham seu cachê, que recebiam por mês, tinha lá escrito tudo, éramos tipo funcionários, mas nós não éramos funcionários, mas se eu fosse cantora de rádio eu ia ter condição de ajudar meu pai, nós éramos alguns irmãos menores, eu era a filha mais velha e eu tinha que me virar também pra ajudar a família, e foi o que eu fiz . O Valter Freitas era um amigo da família, enfermeiro, ele gostava de mim, gostava da minha voz e foi ele, o Valter Freitas, quem criou esse nome pra mim Kátia Maria.

Até um dia meu pai chegou em casa, a minha mãe estava ouvindo a rádio. Ela ligou na rádio, a mamãe sabia de tudo, aí meu pai olhou e disse: *quer dizer que a Cleonice virou Kátia Maria*. Quando eu cheguei em casa ele disse que aonde eu fosse cantar ele queria ir comigo, por que na cabeça dele moça virgem tinha que ter todo aquele cuidado, mesmo naquele tempo tinha que ter aquele cuidado por que já tinha os ganhões da cidade e meu pai disse: *eu quero ir com você*. Eu nunca esqueci, foi no Boulevard Amazonas, foi no estúdio, foi no bairro: eu ali naquele palco e olhando pra aquela plateia linda maravilhosa e o meu pai lá. Ele tirou algumas coisas da cabeça dele que ele tinha e ficou todo orgulhoso da filhinha dele (risos), ficou todo orgulhoso eu disse: *o Senhor está vendo, papai, não é as coisas que o senhor pensa*, por que eu fui criada nos meios dos moleques, fui crescendo junto com os meus colegas que eram garotos, eles se tornando homens e eu era uma espécie de líder.

No rádio fui desenvolvendo, aprendi e não esqueci, outra coisa que eu vim aprender porque a música pra mim é um universo infinito a gente está sempre aprendendo, ninguém nunca sabe tudo, os grandes maestros ainda estão aprendendo. Quem diz eu sei tudo da música está mentindo, música é o universo infinito que a gente tem que está aprendendo todo dia, o caso da interpretação você tem que passar pra aquele que está te ouvindo, a pessoa tem que ficar arrepiada ou sentir aqui dentro, muita gente não se preocupa só com a técnica.

Depois vim aprender a técnica tinha outra coisa, por exemplo, o Teatro Amazonas pra mim ele tem uma magia, é uma magia toda especial, é o único lugar do mundo que eu vou cantar e eu não fico nervosa, eu não sinto nada, eu quero é chegar ali, me divertir. Ele só me passa coisas positivas, ele me dá segurança quando algumas pessoas pegam o microfone para entrar naquele palco, eu já fico tremendo.

Figura 124: Katia Maria no Bar Caldeira



Fonte: Arquivo pessoal de Lucyanne Afonso, fotografia de Fernando Matos (2018)

Os grandes artistas que nós tivemos tiveram uns que ainda ficaram, outros pararam tiveram outras profissões, abandonaram o rádio, eu continuei por que a minha profissão é cantora.

Katia Maria, 2017.

A Rainha do Rádio e intérprete Katia Maria é a representação dessa geração do Rádio. É o símbolo, é o ícone das cantoras do rádio em Manaus, conquistou ouvintes, se projetou como uma intérprete, mas sua ascensão foi local, ou seja, uma semideusa do Olimpo Vale Amazônico.

É o passado musical fazendo história no presente pela sua imagem representativa. A trajetória musical da Rainha do Rádio, que nunca perdeu a majestade, representa nos dias atuais a história musical coletiva e individual, as experiências epocais musicais presentes no cotidiano musical do tempo atual. Por isso, traz em sua imagem o imaginário de uma época que se apresenta pela sua voz e pela sua interpretação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Manaus, no período de 1943-1964, foi uma cidade que buscou equilíbrio econômico após a crise da borracha. Apesar de uma desestruturação econômica, a cultura e a radiofonia subsidiaram e fomentaram a vida social, cultural e econômica.

A importância epocal deste período não se dá somente pelos fatos políticos, sociais e culturais, mas pelo próprio cotidiano. O que experimentamos hoje são as experiências epocais da realidade da história, por isso o passado é sempre presente quando ressignificamos estas experiências em outras, é um ciclo que não se apaga, sempre permanece conforme os contextos e transformações da sociedade.

Quando queremos investigar sobre o passado, o que queremos de fato é compreender o presente e encontrar novas interpretações destas experiências epocais, são os novos aspectos significativos de cada época faz o diferencial para interpretação das nossas experiências atuais. Sua importância epocal vai depender das influências que os acontecimentos tiveram no presente e prosperarão no futuro: a importância epocal de um fato ou de um período será o desdobramento que ele terá no contexto da sociedade.

Apesar dos desdobramentos políticos e econômicos que Manaus teve no período de 1943 a 1964, foi uma época de renovação, aprendizagens e mudanças no circuito musical em Manaus. As experiências epocais na música em Manaus foram essenciais para termos um outro cenário musical nos dias de hoje. Desta forma, a importância epocal de um fato ou período é única, pois exprime a concepção de mundo da época.

Cada sociedade em seu determinado contexto elabora seu estilo de vida, em que é vivenciado no comportamento das pessoas e nas ações cotidianas, ou seja, o comportamento da sociedade representa uma concepção de mundo ou uma idealização sobre o mundo. Os paradigmas são instaurados nesse processo histórico e sociocultural em que a sociedade exprime sua concepção de vida por meio de suas técnicas e representações.

A tese teve como base histórica a Fase de floração 1943-1965 (Nogueira, 1999), uma fase extremamente complexa em seu cotidiano musical e cultural. Mesmo em uma época e em uma cidade “morna e dura em excesso”, parafraseando José Aldemir Oliveira (2003), mas culturalmente efervescente e dinâmica, em que o rádio mediou muitas ações, projetos e comportamentos.

O Rádio integrou o país a partir das variadas manifestações da cultura popular, da música, do teatro e da dramaturgia, lançou moda e projetou muitos artistas que hoje são ícones da música brasileira, proporcionou o surgimento de muitos cantores, estrelas, famosos da música, do teatro e da radiodifusão.

A presença da radiofonia teve importância fundamental na difusão, na recepção e nas mudanças culturais em Manaus: exerceu a função, não somente de ser intermediadora da integração do homem amazônico, mas de permitir transformações socioculturais tanto no espaço da cidade quanto nas pessoas que participaram dela, sendo ouvintes ou do seu elenco musical.

O período tem um simbolismo histórico: antes de 1943, a radiofonia em Manaus passa por construções e desconstruções tanto no setor tecnológico quanto político. No ano de 1943, a Rádio Baricéa transforma-se em Rádio Baré e passa a ser dirigida por uma empresa privada e, neste mesmo ano, ela faz parte dos Diários e Rádios Associados de Assis Chateaubriand. Os intercâmbios entre as rádios fizeram parte do cotidiano radiofônico para aprimorar a programação e divulgar seus artistas. Este aprimoramento na divulgação do cotidiano radiofônico veio com a Revista do Rádio, a primeira edição foi em 1948, quando as rádios dos estados tinham seus espaços para divulgar seus valores artísticos e sua programação. As principais emissoras e as únicas que tinham até o ano de 1964 foram a Rádio Baré (1943), a Rádio Difusora (1948) e a Rádio Rio Mar (1955). A Rádio Rio Mar com um perfil mais jornalístico e as Rádios Baré e Difusora com uma programação mais popular, estas três rádios eram o elo entre o cotidiano amazônico e o mundo dos mitos e olímpianos da música brasileira. A partir de 1964, o Brasil muda sua política na ditadura militar, transformando cotidianos, espaços e a arte. Há também um novo processo sociocultural e novas formas de interagir com um meio de comunicação de massa, a televisão, que tem a imagem como fator principal de sua relação com o telespectador.

Consideramos este período, de 1943 a 1964, como um período de efervescência cultural pelo que o Rádio representou em Manaus e neste contexto amazônico, tanto seu simbolismo de comunicação regional, quanto como o mediador das práticas musicais e de uma formação musical de artistas locais.

1943 – 1947: Elenco da Rádio Baré foi formado pelo elenco que atuava desde a Voz da Baricéa, final dos anos 1940 e, em 1943, chamou-se Rádio Baricéa, mudando para Rádio Baré no mesmo ano em entrou para a Rede dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Nesse período, iniciam concursos para a escolha das melhores vozes do

Amazonas que integrariam o elenco da Rádio Baré; diretores artísticos de outras rádios associadas são enviados para a Rádio Baré para organização da estrutura da programação; artistas de emissoras associadas são convidados para organização de concursos de escolha de novas vozes para compor o elenco, seguindo o modelo padrão das rádios associadas.

1948 – 1954: Em 1948, Rádio Difusora começa a operar, dois elencos de emissoras, Baré e Difusora, que começam a fazer programas de auditórios. Nas programações haviam as apresentações de calouros que cantavam ao vivo e também nos programas de estúdios, muitos, pelo talento e boa voz, ganhavam seu espaço em determinado elenco; a transferência de artistas de uma rádio para outra acontecia muito, por vários motivos sejam eles econômicos, maior audiência, mais publicidade ou por intrigas cotidianas.

1950 – 1955: Migração de artistas para outras cidades em busca de rádios com mais destaque nacional e onde os principais astros se localizavam como as rádios de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Muitos não tinham condições financeiras, quem se aventurava a correr o mundo e deixar suas raízes para buscar uma carreira de sucesso nacional, muitas dificuldades teve para ter um espaço onde já era legitimado por muitos, alguns retornavam, outros permaneciam.

1955: Diminuição dos programas com os artistas locais, inserindo uma programação musical mais nacional.

1955 – 1960: As emissoras mudam a programação; o artista já está inserido em outros espaços como clubes, teatros e boites, havendo uma transição de um artista do rádio para um artista da cidade que buscou uma profissionalização individual; os clubes, as boites e teatros têm mais autonomia na contratação do artista e na realização de eventos específicos do espaço; a coluna *no DIAL*, no Jornal A Crítica, não é mais exibida.

1960...: Os jovens seguem modelos musicais de sucesso formando conjuntos de rock ao modelo dos The Beatles e Elvis Presley, alguns imitando e outros aprendendo a tocar a guitarra elétrica; a quantidade de clubes aumenta em outros locais na cidade, descentralizando os eventos musicais dos principais clubes que ficavam no centro da cidade, recebendo uma clientela diferenciada. Neste período o índice populacional está maior e o livre comércio da Zona Franca de Manaus estabeleceu-se;

os clubes passam a fazer dublagens, criando artistas da dublagem em meados de 1964¹¹⁷ e 1965; os artistas não eram mais divulgados como pertencentes a um determinado elenco musical como era divulgado anteriormente que pertenciam a uma emissora, eles ainda fazem parte delas, participam das programações esporadicamente, mas a transição de um artista do rádio para um artista da cidade como profissão começa a se legitimar pela formação de bandas, mais compositores, mas instrumentos eletrônicos chegando pelo livre comércio da Zona Franca, mais professores de música que estavam inseridos no rádio desde a década de 1950 e passam a ensinar outros os jovens a arte do violão, da guitarra elétrica, do canto popular, bem como referências do trabalho, do talento e da construção da história da música popular em Manaus.

Foi um período em que as emissoras de rádio dominavam a comunicação de massa em Manaus e o elenco musical era fundamental para a audiência e a projeção do sucesso de uma emissora: ter um ótimo elenco musical simbolizava audiência e reconhecimento dos ouvintes e do público nos programas de auditório.

As rádios transitavam em todos os espaços, a partir deles gerenciavam sua grade de programação e seus projetos culturais que envolviam a cidade como Festas e festivais, dando notoriedade ao espaço e a sua programação, este uso de vários espaços, chamados de parques radiofônicos como os cinemas, os clubes, os teatros, possibilitaram a publicidade das principais vozes da música brasileira e davam destaque e mérito aos locais. O espaço tinha uma representação da fama e do sucesso a que estava atrelada uma cultura de massa que mediava os gostos e as preferências, principalmente da juventude.

A *mass media* foi a principal divulgadora dessas vozes que proporcionaram a influência da vida americana no Brasil desde a Segunda Guerra (1939), e se prolongou até os anos 1960. Época da música romântica ou a chamada música de fossa. E, também, da divulgação de canções de outros Estados, pela Rádio Nacional, quando surgiu Luiz Gonzaga fazendo história com o ritmo baião, ou seja, a rádio era aliada da divulgação da música brasileira e americana. Em Manaus, o rádio estava no seu auge, logo foi o principal condicionador dessas preferências e gostos, assim como o cinema que foi também um gerador de atitudes e comportamentos.

¹¹⁷ Ver dissertação de mestrado de Afonso, Lucyanne de Melo. *As inter-relações socioculturais na vida musical em Manaus na década de 1960*, Universidade Federal do Amazonas, sob orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros, PPGSCA-UFAM, 2012.

Toda essa articulação de influência se vê claramente na escolha do repertório do elenco das rádios, de cantores conhecidos por cantarem músicas em inglês ou em francês as músicas dos grandes cantores da música brasileira.

Os ritmos americanos e o cinema influenciaram não somente no estilo e na performance do cantor, mas na sua personalidade, no cotidiano, no reconhecimento do público comparando sua voz aos grandes artistas nacionais e internacionais. Quanto mais parecido, mais próximo da fama, quanto mais autêntico na sua performance, mais possibilidades de ser um dos deuses do olimpo.

O rádio tem esse papel de envolver as pessoas em suas particularidades. De certa forma, esse envolvimento com o que a *mass media* produz, desenvolve tipos de ouvintes e tipos de comportamentos na sociedade: ouvimos o que já está estabelecido e, os ouvintes, em consequência, não têm tanta exigência ao que está sendo ouvido, fazemos parte deste ciclo midiático.

Os jovens transitam nesses estilos e fazem experimentações do que é posto no rádio, no cinema e no disco. A juventude foi sendo a principal e a melhor consumidora de cultura, pelo comportamento que é próprio da juventude, que exerce esse desejo de liberdade, de desejo que o mundo oferece, tanto que a maioria do elenco tinha idade entre 17 e 25 anos.

A geração de artistas de 1940 e 1950 passou sua juventude nos estúdios das emissoras e nos programas de auditório, cresceram musicalmente, possivelmente foram os percussores nas composições de sambas e choros, em que o global se articula com o local em suas letras e músicas e as influências de gostos e escutas musicais se misturaram nos processos socioculturais em Manaus: o global expressado nos estilos musicais escutados e aprendidos pelas rádios e o local representado nas letras das canções em que a Amazônia é a principal fonte de inspiração, ou seja, a partir das influências e da formação, da escuta e da resignificação no espaço.

Podemos compreender que os músicos da fase de Floração, conforme seu tempo e espaço, foram artesãos da arte de seu tempo: aprenderam técnicas, mudaram tecnologias, transformaram o espaço, ditaram modas, mas antes de tudo o aprendizado possibilitou que sua arte se transformasse em experiências estéticas de seu tempo e espaço.

Para fazer parte do elenco das Rádios, tinha que saber cantar os grandes sucessos nacionais e internacionais e necessitava ouvir a Rádio para aprender e, posteriormente, este jogo da escuta proporcionou novas práticas musicais, pois os

artistas recriaram o ambiente, ressignificaram e readaptaram o que escutavam nas suas práticas e nos espaços musicais da cidade, havendo uma apropriação de novas práticas culturais e novos cenários estabelecidos a partir das experiências epocais.

As emissoras modificaram o cotidiano cultural da cidade, transformaram pessoas simples em grandes artistas e deram suporte para estas mudanças. Muitos músicos foram revelados e projetados pelas emissoras de rádios de Manaus: e reconhecidos no espaço cultural da cidade, a rádio colaborou para o desenvolvimento da produção local e se tornou um importante ponto de intersecção entre o global e o local, seu papel relevante na vida cotidiana da cidade, na vida pessoal das famílias e na consolidação da cultura popular, após a falência de uma busca ideológica da Paris dos Trópicos com a cultura erudita, da qual o Teatro Amazonas é o maior símbolo.

Enfatizo que era uma época economicamente desestruturada, mas a música, o rádio e os espaços fizeram o período, parafraseando Nogueira (1999), florescer pelas artes. Um exemplo é que neste período em Manaus o cotidiano musical radiofônico acontecia numa tríade: a arte, a imaginação e a realidade. Não era um ciclo, mas as três andavam ao mesmo tempo, e isto fazia os artistas serem considerados seres detentores de artifícios mágicos e terem supremacia próxima aos deuses ou semideuses conforme a legitimação do campo artístico.

O cotidiano musical radiofônico foi permeado de muitas ações culturais, a arte não estava camuflada, pelo contrário, havia um cotidiano cultural efervescente, agitado, movimentado e, principalmente, com muito charme, elegância, encanto, simpatia, vaidades, polêmicas, rivalidades.

Entre apresentações e ensaios, entre programas e estúdios o elenco desenvolvia sua notoriedade, reputação e poder. É um jogo de muitos jogadores, de muitos adjetivos e variadas personalidades, que definia as relações sociais e de poder do campo artístico.

Podemos elencar as sensibilidades e representações do artista do rádio:

1. Mudança de vida: a maior parte do elenco das rádios eram jovens entre 17 e 25 anos, em uma época onde as condições econômicas eram difíceis, o rádio abriu portas para muitos jovens fazerem parte do seu quadro de funcionários, a entrada era feita através de concursos e festivais. Para alguns uma ajuda financeira para as despesas mensais da casa, para outros a fama lhes traria não somente dinheiro, mas o desejo da fama e do estrelato. O rádio tinha o objetivo de ter muitos talentos para poder ter audiência, num tempo em que a indústria cultural estava desenvolvendo as práticas de definir quem iria fazer sucesso e assim poder ser famoso. Nem sempre o talento nato

dava condições a isso, tinha que estabelecer relações sociais para construir o processo almejado do sucesso.

2. Expertise musical: a expertise musical era o principal julgamento para pertencer a uma rádio e, em se tratando de rádio, o talento era nato ou autodidata. Não havia a necessidade de ter formação superior ou conservatorial, haja vista que neste período havia uma formação restrita para instrumentos de orquestras como o violino, o canto lírico ou canto coral e, principalmente, o ensino do piano. Apesar do ensino do piano ter uma representação e predominância maior na elite da cidade, onde jovens pianistas tinham um repertório estabelecido em métodos clássicos, houve uma participação de jovens pianistas mulheres no cotidiano musical do rádio, em que desempenhavam importante papel em acompanhar os cantores do elenco local e nacional, fazer parte dos regionais e inserir o repertório popular na performance pianística.

3. Status social: A cidade ainda era pequena e as famílias conhecidas, o rádio estava ligado às relações sociais, à política e à economia do Estado, logo os artistas tinham uma certa influência nos campos político e econômico. Fazer parte destas relações de poder definiam também seu papel no campo artístico, especialmente as relações estabelecidas em muitos espaços sociais em que as rádios predominavam e eram chamadas de parques radiofônicos como o Teatro Amazonas, os cinemas e o clubes. O status social poderia ser de várias formas: O público garantia a legitimidade de seu talento nos espaços radiofônicos, mas as personalidades influenciavam no cotidiano; pelo engajamento político; pelas relações de amizade no meio político; e na imprensa garantiam estar em eventos e nas divulgações do trabalho.

4. Personificação do próprio ídolo da Rádio nacional: a influência dos grandes ídolos do rádio nacional deu-se de várias formas: pelo padrão vocal que um cantor do rádio devia ter, pela performance, comportamentos e moda que marcaram época vinculadas a uma indústria cultural, de compra e venda de LPs e revistas das estrelas mundo radiofônico. Esta influência e imitação possibilitaram que os artistas locais padronizassem um modelo do artista da época, permeando para uma identidade individual tendo em vista sua expertise musical.

5. Emancipação feminina: a sociedade patriarcal ainda via a mulher como dona de casa, mãe, professora e pianista, impedindo muitas mulheres de terem uma vida profissional em espaços majoritariamente masculinos. No rádio e nas artes não foi diferente, a mulher não era “bem vista” pelas famílias, geralmente eram confundidas

como mulheres da vida e os pais não queriam esse título para suas filhas, em função disso muitas escondiam sua vida musical radiofônica. O maior número de integrantes dos elencos eram mulheres, e mulheres com personalidades fortes que fizeram sua carreira com profissionalismo e respeito entre seus pares. Katia Maria e Nazaré Lacouth, as mais antigas do elenco musical das rádios, são exemplos dessa emancipação feminina até os dias atuais, construíram seu espaço no cenário musical pela sua representação do cotidiano musical radiofônico: os fãs, o repertório, os adereços nos cabelos, as redes de sociabilidades, tudo permeando esse processo. As cantoras do rádio deram abertura a um mercado de trabalho e profissão, a uma emancipação feminina nas artes, na comunicação e na indústria cultural.

6. Produção musical: a emancipação do cantor era a produção musical, produzir um LP legitimava sua carreira como cantor profissional e colocava na lista do olimpo dos deuses da música brasileira: Carlos Filgueiras e Leila Silva foram dois exemplos de cantores do rádio que conseguiram esta produção musical, pertencer a uma gravadora e ser um dos astros do rádio. Cada um teve uma trajetória diferente, mas são dois amazonenses que se projetaram na carreira profissional pelo rádio. Os caminhos eram longos e difíceis, a expertise musical contribuía para a concretização desse processo, mas poucos conseguiam trilhar esse caminho em função de questões financeiras para conseguir chegar aos grandes polos do mercado radiofônico, estabelecendo-se como cantor na cidade e a vida dando outros encaminhamentos.

As sensibilidades e representações do rádio no cotidiano musical e cultural em Manaus:

1. Administração da vida sociocultural: Na fase de floração, o rádio adentrou os confins da Amazônia levando informação e comunicação sobre notícias da juta, da borracha, das embarcações, uma radiofonia integrada no cotidiano do espaço amazônico. Além disso, influenciou diretamente o processo de seleção dos acontecimentos de diversas formas, dando prestígio aos eventos, às práticas culturais, aos artistas e aos espaços sociais da cidade. Esse domínio dava-lhe condições de estar em vários espaços, atendendo diferentes tipos de ouvintes: do jovem ouvinte que gostava de cinema às famílias que prestigiavam os programas de auditório noturnos, com isso mediava a vida cultural e gerenciava os eventos e os espaços.

2. Influência na formação do gosto e dos comportamentos: rádios, gravadoras, artistas, revistas, cinema e jornais faziam parte do circuito que influenciava ouvintes e o público, estes eram diariamente bombardeados de notícias e músicas do elenco das

rádios, dos jornais e revistas, um ciclo que não tinha um fim, mas sempre uma renovação, a todo momento o rádio apresentava uma voz diferente, exercendo um forte meio de propagar as culturas distantes, uma forma de encontro entre culturas e a escuta, de certa forma se ouvia aqui o que era ouvido no mundo: ouvia-se o que estava no cenário global, pois com isso inseria o mundo no cidadão e as influências em seu cotidiano cultural.

3. Padrão do artista: a estética desse período estabeleceu padrões vocais e performáticos dos artistas, conforme os estilos de música existia um padrão de voz feminino e masculino, eram esses padrões que definiam os sucessos: uma voz com timbre forte, sentimental, singular e uma boa dicção, os adereços e penteados nos cabelos, as roupas e trejeitos eram estilos agregados a sua performance e permeavam o processo de um estereótipo do artista, diferenciando os papéis e as funções dos artistas diante do público/ouvinte, das gravadoras e do elenco.

4. Formou e construiu a carreira de muitos artistas: pessoas simples tornaram-se artistas pela prática radiofônica, saíram da condição de um estudante ou dona de casa para um elenco do rádio, e de pertencer a um elenco para a condição de artista profissional, de poder gerenciar sua própria fama e status. O rádio deu a base para consolidar a carreira do cantor ou do músico, principalmente da música popular e daqueles que tinham uma condição social e econômica baixa. Foi o grande formador da prática artística em um tempo em que não havia a necessidade de uma formação regular, a expertise musical era essencial para trilhar uma carreira no mundo musical radiofônico e para melhorar o processo da aprendizagem da performance. O circuito radiofônico agregava a todos, do clássico ao popular, mas a música popular e os cantores tinham um maior espaço, pois eles que determinavam a audiência e influenciavam o gosto e a moda, em um período onde a música popular foi mais apreciada e onde muitos cantores de outras regiões do país foram para as capitais em que se concentrava o domínio do mercado e da produção musical, como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife.

5. Integração da Amazônia com o mundo: O rádio, na fase de floração, como técnica moderna e como difusão da informação, se adaptou à vida na Amazônia, assim como a vida na Amazônia se integrou ao rádio e, na sua função, ambos mediavam a vida e a comunicação. Essa mediação não ficou somente no espaço local, se ramificou para o mundo, em todos os espaços o rádio estava presente, logo, a Amazônia também se fazia presente pela escuta e o mundo se infiltrou na Amazônia. Esta fase vivenciou uma nova fase do imaginário da Amazônia, antes esse imaginário foi levado pelas cartas

dos viajantes, nesta fase, o imaginário foi levado pelas vozes dos rádios, pelos seus artistas, pela musicalidade brasileira, pela vida cotidiana ribeirinha, um imaginário sensorial, um imaginário global de sua existência e de seus povos. O rádio espalhou novos imaginários sobre a Amazônia e, ao mesmo tempo, a Amazônia moldou o rádio a sua representação.

O rádio na Amazônia possui um diferencial em dois aspectos: 1) Além de ter construído um imaginário de uma cidade Beverly Hill em plena Amazônia, criando seu próprio Olimpo Vale amazônico e, ao mesmo tempo, isto representa uma crítica, o rádio tornou a Amazônia global, a comunicação com o mundo, levando em consideração que fazemos parte deste contexto mundial, possibilitou novas práticas e conhecimento, bem como outras culturas possibilitou conhecer de outra forma essa imensidão; 2) e em consequência destas trocas de comunicação e as políticas de boa vizinhança instauradas na guerra fria, a cobiça internacional pela Amazônia virou uma questão nacional na ditadura militar.

A Amazônia não é um mundo desconhecido, distante e perdido. Ela sempre foi a Amazônia almejada por todos, pelas suas riquezas e povos que se escondem atrás das florestas. Estamos sempre inferiorizando nosso espaço como o subdesenvolvido culturalmente ou sem tecnologias para suprir a economia e qualificar a mão de obra, olhamos sempre pelo lado das técnicas e cultura de outros povos e não vemos pelos aspectos biosocioculturais inerentes da Amazônia.

É necessário compreender a Amazônia não somente pelos seus aspectos naturais, mas principalmente pelas relações entre natureza e cultura, devemos ter a consciência que a Amazônia só pode ser compreendida pelo viés ideológico de sua própria diversidade natural e cultural, não há outra compreensão, a não ser reconhecer que a Amazônia tem o poder de instaurar paradigmas, imaginários, e representações.

Pensar a Amazônia através das suas florestas culturais¹¹⁸ nos permite novas formas de percepção sobre o complexo Amazônico, em que homem e natureza interagem e formam conhecimentos, logo, novas formas de pensar e interpretar.

¹¹⁸ Termo utilizado por Ernesto Renan Freitas Pinto no livro *Viagem das ideias*, publicado em 2008 pela Editora Valer em Manaus. Florestas culturais referem-se aos diferentes sistemas florestais e as formas de intervenção humana e como esta diversidade natural, social e cultural nos permite compreender a interação entre a pluralidade cultural dos povos, os conhecimentos existentes na Amazônia e o meio natural.

Pensar a Amazônia pelo o que ela é: os homens que a constituem, a vida cotidiana e o senso comum nos mostram como é a vida na Amazônia por aqueles que a constroem e o pensamento do povo que constrói sobre si mesmo.

Ter esta compreensão a partir de um novo olhar da Amazônia é interpretar sua história e seus povos, compreendê-la de dentro para fora, assim chegamos nas suas raízes e na sua representação para o mundo.

Mas muitos são os intérpretes da vida cotidiana e do senso comum em diferentes espaços e tempos da Amazônia: do ciclo da borracha e dos seringais; da Zona Franca e dos clubes sociais; dos balneários e dos festivais.

Desta forma, vamos buscar uma interpretação da Amazônia pela arte, especificamente pelos processos socioculturais da música em Manaus, compreendendo que os fatos e as representações da música contribuem para a formação do pensamento social, cultural e filosófico da Amazônia. Pensar a música na complexidade amazônica, é refletir sobre paradigmas da própria Amazônia, de sua cultura, de suas sonoridades e das diversas musicalidades

Ao compreendermos um período, seu circuito musical e suas práticas culturais, estaremos também interpretando um contexto e como os homens construíram e formaram um pensamento sobre si mesmos. Os intérpretes da Amazônia também estão na arte, que representam a vida, constroem as suas representações e vão deixando trilhas sonoras construídas pelas épocas, sujeitos e práticas.

É uma Amazônia multicultural, de diversas raças e credos, de diversas regiões e culturas, de diversos cantos e canções: uma Amazônia, um tecido único, singular e complexo. Em cada contexto de seu desenvolvimento e história, a Amazônia foi pensada e construída pelos paradigmas instaurados na humanidade: o *Paraíso Perdido*, o *Inferno Verde*, a *Paris dos Trópicos*, um *Vazio Demográfico* e o *Porto de Lenha*.

E nesse período?

Manaus foi a *Beverly Hills* da Amazônia! O Olimpo dos semideuses do Vale Amazônico!

Lucyanne de Melo Afonso
2019

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Introdução a Sociologia da Música: doze preleções teóricas.** Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **O fetichismo na música e a regressão da audição.** In Textos Escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AFONSO, Lucyane de Melo. **As inter-relações socioculturais na vida musical em Manaus na década de 1960.** Dissertação de mestrado do Curso de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, 2012.

_____. **Panorama da cidade de Manaus: crise, progresso e cultura na década de 1960.** Somanlu, ano 10, n. 2, jul./dez. 2010. p.45-66.

_____; ZAGO, R. S. B. **A presença da indústria cultural no cenário musical em Manaus na década de 1960.** Música em Perspectiva, v. 8, p. 81-107, 2015.

AGUIAR, José Vicente de Souza. **Manaus: praça, café colégio e cinema nos anos 50 e 60.** Manaus: Universidade do Amazonas, 2000.

BAUM, Ana (Org.). **Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

BATISTA, Débora Barbosa. **O papel do rádio no fornecimento de informações às comunidades locais: um estudo de caso do programa Ponto de Encontro, da Rádio Nacional da Amazônia.** Monografia apresentada à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas do Centro Universitário de Brasília como requisito parcial para obtenção do certificado de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Prof. Orientador: Gisele Azevedo Rodrigues, 2006.

BATISTA, Djalma. **Amazônia cultura e sociedade.** 3ª edição. Manaus: Editora Valer, 2006.

_____. **O Complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento.** 2ª edição. Manaus: Editora Valer, Edua e Inpa, 2007.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade.** Tradução de Gilda de Mello e Souza. 3ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

BENCHIMOL, Samuel. **Romanceiro da Batalha da Borracha.** Ilustrações de Jorge Palheta e Moacir Andrade. Manaus: Imprensa Oficial, 1992.

_____. **Estrutura Geo-Social e econômica do Estado do Amazonas.** Manaus, AM: Governo do Estado do Amazonas, 1966, 2v. (Série Euclides da Cunha, v.6)

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia.** Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.

BOZANI, Adamo. **História: você já ouviu falar dos ônibus Zepelin?** Disponível em: <https://diariodotransporte.com.br/2018/03/11/historia-voce-ja-ouvir-falar-dos-onibus-zepelin/>. Acessado em 08 de janeiro de 2019.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. **Hibridismo cultural**. Tradução Leila Souza Mendes. 5ª edição Rio grande do Sul: Editora Unisinos, 2016.

_____. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Tradução Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

_____. **O que é História Cultural?** 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BRASIL, Elizabeth. **Diário da Música: Leila Silva**. Disponível em <<http://elizabethdiariodamusica.blogspot.com.br/2011/06/leilasilva.html>>. Acessado em 04 de março de 2017.

CABRAL, Sérgio. **MPB na Era do Rádio**. São Paulo: Lazuli Editora, 2011.

CALABRE, Lia. **No tempo do rádio: Radiodifusão e Cotidiano no Brasil. 1923-1960**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Doutorado em História, orientação da Profa. Dra. Ana Mauad Souza Andrade Essus. Niterói, 2002.

_____. **A era do rádio – memória e história**. ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História. João Pessoa, 2003.

_____. **O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Ruy Barbosa, 2006.

CARONE, Iray. **A face histórica de “on popular music”**. In: PINTO, Renan Freitas (Org.). **Teoria Crítica e Adorno: ideias em constelação**. Organizadores: Renan Freitas Pinto, Davyd Spencer R. de Souza, Tenório Telles. Manaus: Editora Valer, 2015.

CAYMMI, Stella. **O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2013.

CAMPELO, Wanir. **Panorama do Rádio em Rio Branco**. Artigo apresentado no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/Intercom. Caxias do Sul, 2010.

CAVALCANTE, Patrícia Sullivan L.; CARVALHO, Suzete da Silva; ARANTES, Cláudia. **“O melhor som da cidade”, a efêmera rádio Equatorial de Macapá**.

Trabalho apresentado ao curso de jornalismo da Universidade Federal do Amapá-Macapá, 2012.

CARVALHO, Clauter. **Rádio Rio Mar**. Disponível em <<http://manausontemhojesempre.blogspot.com.br/2014/08/radio-rio-mar.html>> Acessado em 23 de junho de 2017.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano:1. Artes de fazer** / Michel de Certeau; tradução de Ephraim Ferreira Alves. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manoella Galhardo. 2ª edição. Lisboa, Portugal: Difusão Editorial Ltda, 2002.

COELHO, Patrícia. **Os Pioneiros do rádio e os desafios da regulamentação da radiodifusão no Brasil dos anos 1920**. Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) - v.3, n.1, jan.2014-jun/2014 -

CONDE, Evelyn Iris Leite Morales; BARBOSA, Elaine dos Santos; SILVA, Nilton Cesar da. **Inserção do rádio de poste em Rondônia: breve histórico cronológico**. Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Intercom, 2011.

COSTA, Antonio Maurício Dias da; VIEIRA, Edimara Bianca Correa. **Na periferia do sucesso: Rádio e Música popular de massa em Belém nas décadas de 1940 e 1950**. Projeto História nº43, Dezembro de 2011, p.111-135.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Do nacional ao local: o meio musical paraense na “Era do Rádio” (1940-1950)**. Revista Estudos Amazônicos, vol.X, nº2 (2013), p.194-215.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes na Belém dos anos 1950**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.32, nº63, p.381-402. 2012.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Cantores paraenses e mercado musical brasileiro: rádio, memórias, carreiras e performances, 1940 a 1970**. Revista História e Cultura, Franca-SP, v.2, nº2, p.55-77, 2013.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **“A cor local”: rádio e artistas da música popular em Belém nas décadas de 1940 e 1950**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v.14, n.25, p.151-172, jul.-dez. 2012.

CUNHA, Rodrigo do espírito; FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. **Rádio Educadora São José: o recurso radiofônico na comunicação católica durante os anos de chumbo no Amapá**. Artigo apresentado no V Congresso Nacional de História da Mídia/Intercom. São Paulo, 2007.

DUARTE, Durango. **A era do rádio no Amazonas**. Disponível em <<http://blogdodurango.com.br/era-do-radio-no-amazonas>>. Acessado em 16 de junho de 2017.

DUARTE, Durango (Org.). **Crônicas de Manaus, publicações de 1946**, Josué Claudio de Souza. 1ª edição. Manaus: Instituto Durango Duarte, 2016.

FALCON, Francisco José Calazans. **História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

FAVACHO, Erica da Cruz; SOUSA, Fernando. **Terezinha Fernandes e suas experiências no rádio**. Trabalho apresentado à disciplina de Mídia Impressa da Universidade Federal do Amapá, 2012.

FERRARETTO, Luiz Arthur; KLOCKNER, Luciano (Orgs.). **E o rádio?: novos horizontes midiáticos**. Porto Alegre: Edipurs, 2010.

FERRARETTO, Luiz Arthur. **Uma proposta de periodização para a história do rádio no Brasil**. Revista de Economia política de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación. Volume XIV, n. 2, May-Ago, 2012.

_____. **Uma proposta metodológica para pesquisar a história do rádio no Brasil**. Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, RJ – 04 a 07 de setembro de 2015.

FERREIRA, Andréia da Paixão. **A invenção do rádio: um importante instrumento no contexto da disseminação da informação e do entretenimento**. Publicação em periódico da UFMG Múltiplos Olhares em Ciência da Informação, v.3, n.1, mar.2013

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Barés, Manaós e Tarumãs. In: Amazônica em Cadernos: História em Novos cenários**. Organizado por Geraldo Sá Peixoto Pinheiro. V.2, nº2/3. Manaus: Universidade do Amazonas, Museu Amazônico, dez.1993/1994, p.159-178.

FREIRE, Renata Santiago; MATOS, Andriana Leiria Barreto. **Moda e Música: afinidade declarada**. Revista Design, Arte, Moda e Tecnologia. São Paulo: Rosari, Universidade Anhembi Morumbi, PUC-Rio e Unesp-Bauru, 2010.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **Pesquisa em Música novas abordagens**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

FLORIANO, Raimundo. **Leila Silva, A Estrela de São Paulo**. Disponível em <http://www.raimundofloriano.com.br/views/Comentar_Post/leilasilvaaestreladesaopauloXeydsTx6qJFjm1pKMx0M>. Acessado em: 04 de março de 2017.

FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. Tradução Sandra Escobar. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Edições 70, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método II: complemento e índice**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança, SP: Editora Universitária São Francisco, 2007.

_____. **Verdade e método I**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança, SP: Editora Universitária São Francisco, 2008.

_____. **Hermenêutica da obra de arte**. Tradução de Marco Antônio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2007.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 11ª edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. **As rainhas do rádio: símbolos da nascente indústria cultural**. São Paulo: Senac Editoras, 2009.

KELEMAN, Stanley. **Mito e corpo: conversa com Joseph Campbell**. Tradução Denise Maria Bolanho; ilustrações Stanley Keleman. São Paulo: Summus, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão et al. 7ª edição revista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

Leila Silva. Disponível em <http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/leila_silva.htm> Acessado em 04 de março de 2017.

LOBO, Narciso Julio Freire. **A Tônica da descontinuidade, (Cinema e política em Manaus na década de 60)**. Manaus: UA, 1994.

MAFRA, Edilene Mendes de. **A divulgação científica radiofônica em tempos de internet: um estudo das adaptações do Rádio com Ciência ao ambiente da web**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Amazonas, orientação da Profa. Dra. Mirna Feitoza Pereira, 2011.

MAFRA, Edilene Mendes de; BARBOSA, Waldir de Albuquerque. **O cotidiano e o rádio: reflexões sobre o rádio amazonense**. XIII Congresso das Ciências da Comunicação na Região Norte. Belém, 2014.

MARTINS, José. **Maloca dos Barés**. Disponível em <<http://jmartinsrocha.blogspot.com.br/2015/01/cabana-dos-bares.html>>. Acessado em 08 de junho de 2017.

MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821**. São Paulo: Atelier Editorial, 2008.

MONTEIRO, Irecê B.. **Favor transmitir ao destinatário: uma análise semiológica dos avisos de rádio no Amazonas**. Manaus: Edua, 1996.

MORAES, J. G. V. . **Rádio e Música Popular nos Anos 30**. Revista de História (USP) , SP, v. 5, n.140, p. 77-93, 1999.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I**. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 4ª edição. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

_____. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo II**. Tradução de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro** / Edgar Morin; tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. – 2ª ed. – São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

_____. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento** / Edgar Morin; tradução Eloá Jacobina. - 8a ed. -Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORENTTIN, Eduardo. **Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, em junho de 2010.

MOURA, Manoela Mendes. **Rádio On-Line: um estudo ecossistêmico do meio radiofônico na internet**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Computação (PPGCOM) da Universidade Federal do Amazonas, orientador prof. Dr. Walmir Albuquerque Barbosa. UFAM, Manaus, 2015.

MURCE, Renato. **Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.

NOGUEIRA, Luiz Eugênio. **O Rádio no país das Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 1999.

OLIVEIRA, José Aldemir de. **Manaus de 1920-1967. A cidade doce e dura em excesso**. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazona/Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003.

PERRY, Roger. **A ascensão da mídia: história dos meios de comunicação de Gilgamesh ao Google**. Tradutor Cristina Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

PESSOA, Sonia Caldas. **Panorama do rádio em Porto Velho**. Artigo apresentado no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/Intercom. Caxias do Sul, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PINTO, Renan Freitas. **Viagem das ideias**. 2ª edição. Manaus: Editora Valer, 2008.

REIS, Arthur Cesar Ferreira. **A Amazônia e a integridade do Brasil**. Série Alberto Torres. Impressos nos Estados Unidos do Brasil. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

ROSTAN, Benedito. **Alô, Alô, Amazônia**. São Paulo: Limiar, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2004.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **A natureza do espaço: técnica e tempo, Razão e emoção**. 4ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. Milton. **Técnica, Espaço, Tempo**. 5ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, Cláudio Laitano. **Leila Silva Publicações na Imprensa**. Disponível em <<http://www.discomentando.com.br/lis.htm>>. Acessado em 04 de março de 2017.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Série História em Revista. **A era dos reis divinos, 3000-1500 a.C.** Rio de Janeiro: Editores Time Life Livros, Abril Livros.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese Histórica da cultura brasileira**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. 3ª Edição revista e ampliada. São Paulo: Ed. 74, 1997.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (Orgs.). **História falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

ENTREVISTAS

AGUIAR, Anúbis Celestino de; AGUIAR, Rosa de Jesus Teixeira. **Memórias e lembranças da trajetória musical do tempo do rádio**. Entrevista concedida a Lucyanne de Melo Afonso no dia 04 de março de 2017.

LACOUTH, Nazaré. **Memórias e lembranças da trajetória musical do tempo do rádio**. Entrevista concedida a Lucyanne de Melo Afonso no dia 22 de julho de 2018.

NASCIMENTO, Cleonice Galvão do. **Memórias e lembranças da trajetória musical do tempo do rádio**. Entrevista concedida a Lucyanne de Melo Afonso no dia 21 de fevereiro de 2017.

NETO, Aristóphano Antony. **A Rádio Rio Mar**. Entrevista concedida a Lucyanne de Melo Afonso no dia 04 de março de 2017.

NEVES, José Jurandir Oliveira. **A Rádio Difusora, cultura e sociedade**. Entrevista concedida a Lucyanne de Melo Afonso no dia 04 de março de 2017.

OLIVEIRA, Raimunda Celestina dos S.. **Memórias e lembranças da trajetória musical do tempo do rádio**. Entrevista concedida a Lucyanne de Melo Afonso no dia 22 de março de 2018.

SOUZA, Flávio de Carvalho. **Memórias e lembranças da trajetória musical do tempo do rádio**. Entrevista concedida a Lucyanne de Melo Afonso no dia 09 de dezembro de 2017.

XAVIER, Milton Correa. **Rádio e cultura amazônica**. Entrevista concedida a Lucyanne de Melo Afonso no dia 23 de julho de 2018.

PERIÓDICOS

A AMAZÔNIA padece de auxílios, Jornal do Commercio, 21 mai. 1948, Notícias do Rio de Janeiro, p.05.

A MALOCA dos Barés, recanto aprazível da família amazonense. Jornal do Commercio, 05 mai. 1949.

A NOVA CONSTITUIÇÃO do Brasil, Jornal do Commercio, 04 jun. 1946, Ano XLIII, Capa, p. 1.

A RÁDIO BARÉ apresenta A Maloca dos Barés. Jornal do Commercio, 24 abr. 1949.

AÇÃO CONJUNTA para defender a Amazônia. Jornal do Commercio, 27 jan. 1955, Notícias do Rio de Janeiro, Capa, p.01.

AMAZONAS Jogado para trás no “rush” rodoviário transbrasiliiano: momentosas declarações do deputado Pereira da Silva. O Jornal, Manaus, 26 fev. 1960.

AMAZÔNIA está empolgada com o sonho do petróleo. Jornal do Commercio, 14 mar. 1956, correspondente de NewYork Times, capa, p.01.

AMAZÔNIA quebra monopólios. Jornal do Commercio, 26 jun. 1955, p.02.

AMAZÔNIA sacrificada pela sua representação. Jornal do Commercio, 05 mai. 1949, Do “O Jornal”, órgão líder da cadeia dos “Diários Associados” do Rio de Janeiro, p.02.

AMAZÔNIA será ligada ao país. Jornal do Commercio, 27 nov. 1958, Capa, p.01.

AMAZÔNIA tem plano de industrialização. Diário da Tarde, 16 jun. 1964.

APROVAÇÃO do plano para a Amazônia. Jornal do Commercio, 30 out. 1959, p.02.

AVISO ao povo. Jornal do Commercio, 04 jul. 1948.

BRASIL. Portaria 264, Ministério da Viação, de 17 de março de 1943. Dispõe sobre o parecer da comissão técnica do rádio n.44.

BRASIL. PORTARIA N. 195, Ministro de Estado João de Mendonça Lima, de 02 de março de 1943. Dispõe sobre a aprovação das plantas, especificações técnicas e orçamento das instalações da estação de rádio em Belém, Estado do Pará.

BRASIL. Portaria nº. 191, Ministro de Estado João de Mendonça Lima, de 2 de março de 1943. Dispõe sobre a aprovação das plantas, especificações técnicas e orçamento das instalações da estação de rádio em Recife, Estado do Pernambuco.

BRASIL. Portaria nº. 203, Ministro de Estado João de Mendonça Lima, de 03 de março 1943. Dispõe sobre a aprovação das plantas, especificações técnicas e orçamento das instalações da estação de rádio em Fortaleza, Estado do Ceará.

CARDOSO, Evaristo. **Um caminho para a Amazônia desenvolver seus recursos.** Jornal do Commercio, 23 dez. 1950, ano XLVI, Capa, Diários associados, p.01.

CARTA de esclarecimento do cantor Jockeide Barbosa. Jornal do Commercio, 11 set. 1945, p.04.

COLUNA Convivência Social de Nogak. Jornal do Commercio, 17 jun. 1970, p.03.

COLUNA no DIAL. A Crítica, 16 jul. 1949.

COLUNA no DIAL. A Crítica, 04 ago. 1949, p.03.

COLUNA no DIAL. A Crítica, 08 ago. 1949, p.03.

COLUNA no DIAL. A Crítica, 31 ago. 1949, p.03.

COLUNA no DIAL. A Crítica. 16 set. 1949, p.03.

COLUNA no DIAL. A Crítica, 17 jan. 1949, p.03.

COLUNA no DIAL. A Crítica, 19 set. 1949, p.03.

COLUNA no DIAL. A Crítica, 21 set. 1949, p.03.

COLUNA no DIAL. A Crítica, 01 out. 1949, p.03.

COLUNA no DIAL. A Crítica, 07 out. 1949, p.03.

COLUNA no DIAL. A Crítica, 17 out. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 21 out. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 26 out. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 04 nov. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 05 nov. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 08 nov. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 10 nov. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 14 nov. 1949, p.03

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 17 nov. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 18 nov. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 26 nov. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 29 nov. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 09 dez. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 17 dez. 1949, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 22 dez. 1949, p.03

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 18 jan. 1950, p.03

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 19 jan. 1950, p.03

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 04 fev. 1950, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 16 fev. 1950, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 27 mar. 1950, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 17 mai. 1950, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 20 mai. 1950, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 01 jun. 1950, p.03.

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 23 jun. 1950, p.03

COLUNA *no DIAL*. A Crítica, 04 ago. 1950, p.03

CONCLÚE-SE 1949 e ainda a Amazônia está abandonada. Jornal do Commercio, 27 dez. 1949, Ano XVI, Capa, p.01.

- CRÔNICA social Amazônia.** Jornal do Commercio, 08 jan. 1946.
- DANTAS, Albino. **Zé e Zilda.** Jornal do Commercio, 10 ago. 1949.
- DRUCK, Clio Fiori. **Precisamos colonizar o norte, ele dará a riqueza do Brasil.** Jornal do Commercio, *14 mar.1948*, Salvador para os Diários Associados, p.03.
- DUTRA expõe sobre os problemas da Amazônia,** Jornal do Commercio, 16 mar. 1950, Capa, p.01 e 02.
- EDITORIAL.** Revista do Rádio, Ano I, nº01, fev 1948, p.01.
- EM DEFESA dos interesses da Amazônia.** Jornal do Commercio, *20 nov. 1949, ano XLV, Capa, p.01.*
- FELIZ Viagem.** A Crítica, 14 mar. 1950.
- FERRO e Aço farão um Amazonas realmente forte.** A Crítica, 26 abr. 1961.
- FILGUEIRA, Raimundo Alcântara. **Problemas amazônicos.** Jornal do Commercio, 23 jan. 1949.
- FILHO, Gabriel Hermes. **Árvores ricas em terra pobre.** Jornal do Commercio, 28 jun. 1947, Caderno Economia, p.03.
- FRACASSOU a comissão da Amazônia.** Jornal do Commercio, 04 mar. 1948, Notícias do Rio de Janeiro, p.03.
- GOMES, Pimentel. **Abastecimento,** Jornal do Commercio, 09 mai. 1943, p.03.
- GRANDES atrações artísticas na Festa Folclórica do Acapulco.** A crítica, 31 mai 1962.
- GRANDIOSO espetáculo artístico no TA a 26.** Jornal do Commercio, 22 nov 1964.
- Indício de petróleo na região do Baixo-Amazonas.** Jornal do Commercio, 13 jul. 1955, Capa, p.01.
- INDÚSTRIAS francesas montarão na Amazônia fábrica de papel para nosso consumo e exportação.** Jornal do Commercio, 27 ago. 1959, p.06.
- LITTLE Box e The Sinners fazem bossa no Rio Negro.** Jornal do Commercio, 29 mar. 1969.
- MAIA, Álvaro. **Novos seringueiros, Velhos seringais.** Jornal do Commercio. 14 mar. 1943.
- MAIA, Álvaro. **O verde intenso dos juteais novos e o amarelo de ouro das fibras.** Jornal do Commercio, 07 set. 1943. Capa, p.01.

MARIA Neide viajou para o Rio de Janeiro. Jornal a Noite –RJ, 26 dez. 1956.

MARROQUIN, Murilo. Amazônia desolada, Jornal do Commercio, 03 fev. 1948, Capa, p.01.

MEDIDA do mais alto alcance para o intercâmbio comercial do nosso país com o resto do mundo através da região amazônica. Jornal do Commercio, 31 jul. 1957, Capa, p.01.

MEDINA Campos foi sepultada ao lado de Zé da Zilda, Augusto Calheiros e Noel Rosa. Jornal do Commercio, 29 jan. 1956, p.05.

MÉTODOS retrógrados e ineficazes da borracha. Jornal do Commercio, 14 fev. 1950, p.06.

NOTICIÁRIO radiofônico F-6, Luiz Santos. Jornal do Commercio, 30 out. 1949, p. 11.

NOTICIÁRIO radiofônico F-6. Em Santarém o Trio associado. Jornal do Commercio, 23 out. 1949.

NOTICIÁRIO radiofônico F-6. Jornal do Commercio, 04 dez. 1949.

NOTICIÁRIO radiofônico F-6. Jornal do Commercio, 30 out. 1949.

NOVOS Programas da Rádio Baré. Jornal do Commercio, 02 mar. 1945, p.08.

O 2º ANIVERSÁRIO da Rádio Baré. Jornal do Commercio, 22 set. 1949.

O PETRÓLEO da Amazônia. Jornal do Commercio, 07 set. 1954, p.02.

O SUCESSO do “seresteiro da terra do Acarajé”. Jornal do Commercio, 25 abr. 1945.

PEREIRA da Silva enumera as vantagens com a criação da Zona Franca de Manaus. Jornal do Commercio, 14 jul. 1957, p.05.

PEREIRA, Nunes. A Amazônia na geografia da fome, Jornal do Commercio, 22 mai. 1947, p.03.

PINHEIRO, Ildefonso. Esta é a Amazônia. Jornal do Commercio, 23 ago. 1959, p.02.

PROGRAMA A Voz de Ouro do ABC. Jornal do Commercio, 02 jul. 1958.

PROGRAMA em Bossa Nova. Jornal do Commercio, 26 mar. 1964.

PROGRAMAÇÃO de Hoje da Rádio Baré. Jornal do Commercio, 13 abr. 1949.

RAIMUNDO Sena está viajando para Recife. A Crítica, 22 dez. 1949.

REGOSIJADO, o poder legislativo, sobre a descoberta do petróleo na Amazônia. *Jornal do Commercio*, 17 mar. 1955. *Assembléia em Revista*, p.03.

REGRESSA a Manaus o sanfoneiro Hélio Trigueiro. *Jornal do Commercio*, 05 fev. 1950.

RODOVIA Transbrasiliana. *O Jornal*, 26 fev. 1960.

RÔMULO Gomes, reingressou a Rádio Tamoyo. *A Crítica*, 22 mar. 1950.

ROQUE de Souza viajou. *A Crítica*, 18 jul. 1950.

SÃO PAULO e a Amazônia. *Jornal do Commercio*, 28 set. 1949, p.02.

SESSÃO Rádio dos estados, Amazonas. Rádio de Manaus. *Revista do Rádio*, ano I, outubro de 1948, p.04.

SESSÃO Rádio dos Estados, Amazonas, por Lynea Braga. *Revista do Rádio*, ano II, nº21, novembro de 1949.

SESSÃO Rádio dos Estados, Amazonas, por Lynea Braga. *Revista do Rádio*, Ano III, nº60, 31 out. 1950.

SESSÃO Rádio dos Estados, Amazonas, por Paulo Geraldo. *Revista do Rádio*, ano VIII, edição nº296, 14 mai. 1955.

SESSÃO Rádio dos Estados, Amazonas, por Sidney Dantas. *Revista do Rádio*, ano IX, nº335, 11 fev.1956.

SESSÃO Rádio dos Estados, Amazonas, por Sidney Dantas. *Revista do Rádio*, ano VIII, nº325, 03 dez. 1955.

SUCESSO absoluto vem obtendo a nova audição da Rádio Baré. *Jornal do Commercio*, 17 mar. 1955.

TÓPICOS, s/a, *Jornal do Commercio*, 22 de abril de 1947, s/p.

TÓPICOS, s/a, *Jornal do Commercio*, 28 de março de 1947, s/p.

TRABALHOS da Petrobras na Amazônia. *O Jornal*, Manaus, 27 mar. 1962.

VISITARÃO as perfurações petrolíferas do Madeira. *Jornal do Commercio*, 09 jul. 1954, ano L, *Notícias do Rio de Janeiro e São Paulo*, Capa, p.01.

MEUS AGRADECIMENTOS A VOCÊS!!!

Figura 125: Katia Maria, Flávio de Souza, Nazareth Lacouth e Lucyanne Afonso



Fonte: Arquivo pessoal de Lucyanne Afonso, fotografia de Fernando Matos (2018)

Figura 126: Do Rádio para o Bar Caldeira



Fonte: Arquivo pessoal de Lucyanne Afonso, fotografia de Fernando Matos (2018)

ANEXOS

Anexo 1 – 1º Batalhão de Infantaria de Selva – Síntese Histórica

1º BATALHÃO DE INFANTARIA DE SELVA

SÍNTESE - HISTÓRICO

- 1794
~~1831~~ - Companhia de Pedestre - criação
. Lei de 30 Ago 31 - LB de 1831
- 1831 - Corpo de Ligeiros de Mato Grosso
. Dec de 22 Nov 1831 - 11 de 1831
. Nova transformação
- 1841 - Batalhão de Caçadores Provisórios de Mato Grosso
. Dec de 04 Out 1841
. Nova denominação
- 1842 - Corpo Fixo de Caçadores
. Dec de 20 Jul 1842
. Nova denominação
- 1851 - Batalhão de Caçadores da Guarnição de Mato Grosso
. Dec 782, de 19 Abr 1851 - LB 1851 - Tomo XIV, Parte II
. Nova denominação
- 1865 - 19º Batalhão de Caçadores
. Dec 3555, de 09 Dez 1865 - LB 1865
. Nova organização
- 1888 - 19º Batalhão de Infantaria
. Dec 10.015, de 18 Ago 1888 - LB 1888, Vol II
. Nova denominação
- 1908 - 15º Regimento de Infantaria
. Port de 28 Nov 1908 - OD 137, de 1908 e Av de 27 Fev 1909
. Criação, por transformação do 19º BI
. Composição : 439 BC, 449 BC, 459 BC
. Sede Micoac - MT
- 1915 - 45º Batalhão de Caçadores
. Dec 11.498, de 23 Fev 1915
. Dissociado de 15º RI
. Sede Manaus/AM
- 1919 - 27º Batalhão de Caçadores
. Dec 13.916, de 11 Dez 1919
. Nova transformação
- 1942 - NFOR - Núcleo de Preparação de Oficiais da Reserva
. Aviso Nr 2.342, de 11 Set 1942
. Criação
. O Com é o Diretor
- 1969 - 1º Batalhão de Infantaria de Selva
. Dec 65.134, de 11 Set 1969, BE 40, de 30 Out 1969
. Nova transformação

Anexo 2 – Termo de Consentimento: Aristóphano Antony Neto



UFAM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - PPGSCA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa “*Não desligue o rádio*”: *os artistas na Era de Ouro do Rádio em Manaus (1943-1964)*, sob a responsabilidade da pesquisadora Lucyanne de Melo Afonso, sob a orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, esta pesquisa pretende discutir sobre a influencia das rádios na formação musical e na projeção das carreiras de músicos e como as rádios proporcionaram mudanças no espaço cultural e nas práticas musicais.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de uma entrevista dialogada ou questionário, sendo gravada e fotografada. A entrevista será realizada num local confortável na UFAM ou outro local escolhido pelo Sr.(a) podendo acontecer em sua casa ou outro local de preferência, caso seja em outro local faremos o ressarcimento de suas despesas. A informação será usada unicamente para fins acadêmicos da presente pesquisa.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são: a exposição da imagem e de suas informações pessoais podem causar constrangimentos em função de responder a um questionário ou a uma entrevista, podem trazer à memória situações vividas ou experiências não agradáveis e que podem causar danos a sua saúde psíquica. De acordo com a resolução 466/2012, caso a pesquisa lhe traga algum dano físico e/ou psíquico podemos garantir a assistência imediata e integral, ou uma indenização, para o reparo do dano causado, caso necessário. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o conhecimento da memória musical; a construção de um acervo musical sobre os fatos e representações musicais; a divulgação da pesquisa por meio de livros, artigos, participação em congressos; será uma fonte de referência para futuras pesquisas sobre o tema; e principalmente, dar a voz aos músicos e artistas do período de 1950-1970 que tiveram uma formação musical pela escuta do rádio.

Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000, setor norte, Coroado I, telefone 3305-2871, pelo telefone (92) 99128-8998 ou 3234-0818, lucyanneafonso@hotmail.com, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130.

Consentimento Pós-~~Informação~~

Eu, ARISTOPHANO ANTONY NETO, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.


Assinatura do participante

Data: 22 / 02 / 2017


Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar


Assinatura do Pesquisador Responsável

Anexo 03 – Termo de Consentimento: Cleonice Galvão do Nascimento



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - PPGSCA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa “*Não desligue o rádio*”: *os artistas na Era de Ouro do Rádio em Manaus (1943-1964)*, sob a responsabilidade da pesquisadora Lucyanne de Melo Afonso, sob a orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, esta pesquisa pretende discutir sobre a influência das rádios na formação musical e na projeção das carreiras de músicos e como as rádios proporcionaram mudanças no espaço cultural e nas práticas musicais.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de uma entrevista dialogada ou questionário, sendo gravada e fotografada. A entrevista será realizada num local confortável na UFAM ou outro local escolhido pelo Sr.(a) podendo acontecer em sua casa ou outro local de preferência, caso seja em outro local faremos o ressarcimento de suas despesas. A informação será usada unicamente para fins acadêmicos da presente pesquisa.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são: a exposição da imagem e de suas informações pessoais podem causar constrangimentos em função de responder a um questionário ou a uma entrevista, podem trazer à memória situações vividas ou experiências não agradáveis e que podem causar danos a sua saúde psíquica. De acordo com a resolução 466/2012, caso a pesquisa lhe traga algum dano físico e/ou psíquico podemos garantir a assistência imediata e integral, ou uma indenização, para o reparo do dano causado, caso necessário. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o conhecimento da memória musical; a construção de um acervo musical sobre os fatos e representações musicais; a divulgação da pesquisa por meio de livros, artigos, participação em congressos; será uma fonte de referência para futuras pesquisas sobre o tema; e principalmente, dar a voz aos músicos e artistas do período de 1950-1970 que tiveram uma formação musical pela escuta do rádio.

Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000, setor norte, Coroado I, telefone 3305-2871, pelo telefone (92) 99128-8998 ou 3234-0818, lucyanneafonso@hotmail.com, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130.

Consentimento Pós-Informação

Eu, Cleonice Galvão do Nascimento, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Assinatura do participante

Data: 21 / 02 / 2017



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar

Lucyanne Afonso
Assinatura do Pesquisador Responsável

Anexo 4 – Termo de Consentimento: José Jurandir Vieira Neves



UFAM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - PPGSCA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa “*Não desligue o rádio*”: *os artistas na Era de Ouro do Rádio em Manaus (1943-1964)*, sob a responsabilidade da pesquisadora Lucyanne de Melo Afonso, sob a orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, esta pesquisa pretende discutir sobre a influencia das rádios na formação musical e na projeção das carreiras de músicos e como as rádios proporcionaram mudanças no espaço cultural e nas práticas musicais.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de uma entrevista dialogada ou questionário, sendo gravada e fotografada. A entrevista será realizada num local confortável na UFAM ou outro local escolhido pelo Sr.(a) podendo acontecer em sua casa ou outro local de preferência, caso seja em outro local faremos o ressarcimento de suas despesas. A informação será usada unicamente para fins acadêmicos da presente pesquisa.

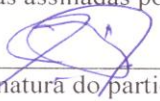
Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são: a exposição da imagem e de suas informações pessoais podem causar constrangimentos em função de responder a um questionário ou a uma entrevista, podem trazer à memória situações vividas ou experiências não agradáveis e que podem causar danos a sua saúde psíquica. De acordo com a resolução 466/2012, caso a pesquisa lhe traga algum dano físico e/ou psíquico podemos garantir a assistência imediata e integral, ou uma indenização, para o reparo do dano causado, caso necessário. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o conhecimento da memória musical; a construção de um acervo musical sobre os fatos e representações musicais; a divulgação da pesquisa por meio de livros, artigos, participação em congressos; será uma fonte de referência para futuras pesquisas sobre o tema; e principalmente, dar a voz aos músicos e artistas do período de 1943-1964 que tiveram uma formação musical pela escuta do rádio.

Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000, setor norte, Coroado I, telefone 3305-2871, pelo telefone (92) 99128-8998 ou 3234-0818, lucyanneafonso@hotmail.com, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130.

Consentimento Pós-Informação

Eu, JOSÉ JURANDIR VIEIRA NEVES, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.


Assinatura do participante

Data 04/03/2017



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar

Lucyanne de Melo Afonso
Assinatura do Pesquisador Responsável

Anexo 5 – Termo de Consentimento: Flávio de Carvalho Souza



UFAM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - PPGSCA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa “*Não desligue o rádio*”: *os artistas na Era de Ouro do Rádio em Manaus (1943-1964)*, sob a responsabilidade da pesquisadora Lucyanne de Melo Afonso, sob a orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, esta pesquisa pretende discutir sobre a influencia das rádios na formação musical e na projeção das carreiras de músicos e como as rádios proporcionaram mudanças no espaço cultural e nas práticas musicais.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de uma entrevista dialogada ou questionário, sendo gravada e fotografada. A entrevista será realizada num local confortável na UFAM ou outro local escolhido pelo Sr.(a) podendo acontecer em sua casa ou outro local de preferência, caso seja em outro local faremos o ressarcimento de suas despesas. A informação será usada unicamente para fins acadêmicos da presente pesquisa.

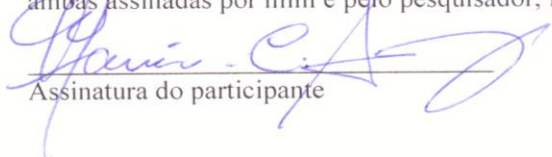
Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são: a exposição da imagem e de suas informações pessoais podem causar constrangimentos em função de responder a um questionário ou a uma entrevista, podem trazer à memória situações vividas ou experiências não agradáveis e que podem causar danos a sua saúde psíquica. De acordo com a resolução 466/2012, caso a pesquisa lhe traga algum dano físico e/ou psíquico podemos garantir a assistência imediata e integral, ou uma indenização, para o reparo do dano causado, caso necessário. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o conhecimento da memória musical; a construção de um acervo musical sobre os fatos e representações musicais; a divulgação da pesquisa por meio de livros, artigos, participação em congressos; será uma fonte de referência para futuras pesquisas sobre o tema; e principalmente, dar a voz aos músicos e artistas do período de 1943-1964 que tiveram uma formação musical pela escuta do rádio.

Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000, setor norte, Coroado I, telefone 3305-2871, pelo telefone (92) 99128-8998 ou 3234-0818, lucyanneafonso@hotmail.com, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130.

Consentimento Pós-Infomação

Eu, FLAVIO DE CARVALHO SOUZA, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.


Assinatura do participante

Data: 09/12/2017



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar


Assinatura do Pesquisador Responsável

Anexo 6 – Termo de Consentimento: Rosa de Jesus Teixeira de Aguiar



UFAM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - PPGSCA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa “*Não desligue o rádio*”: *os artistas na Era de Ouro do Rádio em Manaus (1943-1964)*, sob a responsabilidade da pesquisadora Lucyanne de Melo Afonso, sob a orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, esta pesquisa pretende discutir sobre a influencia das rádios na formação musical e na projeção das carreiras de músicos e como as rádios proporcionaram mudanças no espaço cultural e nas práticas musicais.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de uma entrevista dialogada ou questionário, sendo gravada e fotografada. A entrevista será realizada num local confortável na UFAM ou outro local escolhido pelo Sr.(a) podendo acontecer em sua casa ou outro local de preferência, caso seja em outro local faremos o ressarcimento de suas despesas. A informação será usada unicamente para fins acadêmicos da presente pesquisa.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são: a exposição da imagem e de suas informações pessoais podem causar constrangimentos em função de responder a um questionário ou a uma entrevista, podem trazer à memória situações vividas ou experiências não agradáveis e que podem causar danos a sua saúde psíquica. De acordo com a resolução 466/2012, caso a pesquisa lhe traga algum dano físico e/ou psíquico podemos garantir a assistência imediata e integral, ou uma indenização, para o reparo do dano causado, caso necessário. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o conhecimento da memória musical; a construção de um acervo musical sobre os fatos e representações musicais; a divulgação da pesquisa por meio de livros, artigos, participação em congressos; será uma fonte de referência para futuras pesquisas sobre o tema; e principalmente, dar a voz aos músicos e artistas do período de *1943-1964* que tiveram uma formação musical pela escuta do rádio.

Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000, setor norte, Coroado I, telefone 3305-2871, pelo telefone (92) 99128-8998 ou 3234-0818, lucyanneafonso@hotmail.com, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130.

Consentimento Pós-Infomação

06/06/1929

Eu, ROSA DE JESUS TEIXEIRA DE AGUIAR, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Rosa de Jesus
Assinatura do participante

Data: ___/___/___



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar

Lucyanne Afonso
Assinatura do Pesquisador/Responsável

Anexo 7 – Termo de Consentimento: Anúbis Celestino de Aguiar



UFAM
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - PPGSCA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa “*Não desligue o rádio*”: *os artistas na Era de Ouro do Rádio em Manaus (1943-1964)*, sob a responsabilidade da pesquisadora Lucyanne de Melo Afonso, sob a orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, esta pesquisa pretende discutir sobre a influência das rádios na formação musical e na projeção das carreiras de músicos e como as rádios proporcionaram mudanças no espaço cultural e nas práticas musicais.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de uma entrevista dialogada ou questionário, sendo gravada e fotografada. A entrevista será realizada num local confortável na UFAM ou outro local escolhido pelo Sr.(a) podendo acontecer em sua casa ou outro local de preferência, caso seja em outro local faremos o ressarcimento de suas despesas. A informação será usada unicamente para fins acadêmicos da presente pesquisa.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são: a exposição da imagem e de suas informações pessoais podem causar constrangimentos em função de responder a um questionário ou a uma entrevista, podem trazer à memória situações vividas ou experiências não agradáveis e que podem causar danos a sua saúde psíquica. De acordo com a resolução 466/2012, caso a pesquisa lhe traga algum dano físico e/ou psíquico podemos garantir a assistência imediata e integral, ou uma indenização, para o reparo do dano causado, caso necessário. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o conhecimento da memória musical; a construção de um acervo musical sobre os fatos e representações musicais; a divulgação da pesquisa por meio de livros, artigos, participação em congressos; será uma fonte de referência para futuras pesquisas sobre o tema; e principalmente, dar a voz aos músicos e artistas do período de 1943-1964 que tiveram uma formação musical pela escuta do rádio.

Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000, setor norte, Coroado I, telefone 3305-2871, pelo telefone (92) 99128-8998 ou 3234-0818, lucyanneafonso@hotmail.com, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130.

Consentimento Pós-Infomação

Eu, ANÚBIS CECESTINO DE AGUIAR, ^{19/06/1928} fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Anúbis Celestino Data: ___/___/___
Assinatura do participante



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar

Lucyanne Afonso
Assinatura do Pesquisador Responsável

Anexo 8 – Termo de Consentimento: Raimunda Celestina dos S. Oliveira



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - PPGSCA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa “*Não desligue o rádio*”: *os artistas na Era de Ouro do Rádio em Manaus (1943-1964)*, sob a responsabilidade da pesquisadora Lucyanne de Melo Afonso, sob a orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, esta pesquisa pretende discutir sobre a influencia das rádios na formação musical e na projeção das carreiras de músicos e como as rádios proporcionaram mudanças no espaço cultural e nas práticas musicais.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de uma entrevista dialogada ou questionário, sendo gravada e fotografada. A entrevista será realizada num local confortável na UFAM ou outro local escolhido pelo Sr.(a) podendo acontecer em sua casa ou outro local de preferência, caso seja em outro local faremos o ressarcimento de suas despesas. A informação será usada unicamente para fins acadêmicos da presente pesquisa.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são: a exposição da imagem e de suas informações pessoais podem causar constrangimentos em função de responder a um questionário ou a uma entrevista, podem trazer à memória situações vividas ou experiências não agradáveis e que podem causar danos a sua saúde psíquica. De acordo com a resolução 466/2012, caso a pesquisa lhe traga algum dano físico e/ou psíquico podemos garantir a assistência imediata e integral, ou uma indenização, para o reparo do dano causado, caso necessário. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o conhecimento da memória musical; a construção de um acervo musical sobre os fatos e representações musicais; a divulgação da pesquisa por meio de livros, artigos, participação em congressos; será uma fonte de referência para futuras pesquisas sobre o tema; e principalmente, dar a voz aos músicos e artistas do período de 1943-1964 que tiveram uma formação musical pela escuta do rádio.

Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000, setor norte, Coroado I, telefone 3305-2871, pelo telefone (92) 99128-8998 ou 3234-0818, lucyanneafonso@hotmail.com, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130.

Raimunda Celestina dos S. Oliveira
Consentimento Pós-Infomação

Eu, *Name Art. - Celestina Maria*, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Assinatura do participante

Data: *22/03/2018*

Lucyanne de Melo Afonso
Assinatura do Pesquisador Responsável


Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar

Anexo 9 – Termo de Consentimento: Nazareth Lacouth



UFAM
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - PPGSCA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa “*Não desligue o rádio*”: *os artistas na Era de Ouro do Rádio em Manaus (1943-1964)*, sob a responsabilidade da pesquisadora Lucyanne de Melo Afonso, sob a orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, esta pesquisa pretende discutir sobre a influência das rádios na formação musical e na projeção das carreiras de músicos e como as rádios proporcionaram mudanças no espaço cultural e nas práticas musicais.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de uma entrevista dialogada ou questionário, sendo gravada e fotografada. A entrevista será realizada num local confortável na UFAM ou outro local escolhido pelo Sr.(a) podendo acontecer em sua casa ou outro local de preferência, caso seja em outro local faremos o ressarcimento de suas despesas. A informação será usada unicamente para fins acadêmicos da presente pesquisa.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são: a exposição da imagem e de suas informações pessoais podem causar constrangimentos em função de responder a um questionário ou a uma entrevista, podem trazer à memória situações vividas ou experiências não agradáveis e que podem causar danos a sua saúde psíquica. De acordo com a resolução 466/2012, caso a pesquisa lhe traga algum dano físico e/ou psíquico podemos garantir a assistência imediata e integral, ou uma indenização, para o reparo do dano causado, caso necessário. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o conhecimento da memória musical; a construção de um acervo musical sobre os fatos e representações musicais; a divulgação da pesquisa por meio de livros, artigos, participação em congressos; será uma fonte de referência para futuras pesquisas sobre o tema; e principalmente, dar a voz aos músicos e artistas do período de 1943-1964 que tiveram uma formação musical pela escuta do rádio.

Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

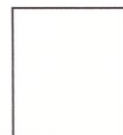
Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000, setor norte, Coroado I, telefone 3305-2871, pelo telefone (92) 99128-8998 ou 3234-0818, lucyanneafonso@hotmail.com, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130.

Consentimento Pós-Informação

Eu, Nazareth Lacouth, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Nazareth Lacouth
Assinatura do participante

Data: 19.7.40



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar

Lucyanne Afonso
Assinatura do Pesquisador Responsável

22.07.2018

Anexo 10 – Termo de Consentimento: Milton Corrêa Xavier



UFAM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - PPGSCA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa “*Não desligue o rádio*”: *os artistas na Era de Ouro do Rádio em Manaus (1943-1964)*, sob a responsabilidade da pesquisadora Lucyanne de Melo Afonso, sob a orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, esta pesquisa pretende discutir sobre a influencia das rádios na formação musical e na projeção das carreiras de músicos e como as rádios proporcionaram mudanças no espaço cultural e nas práticas musicais.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de uma entrevista dialogada ou questionário, sendo gravada e fotografada. A entrevista será realizada num local confortável na UFAM ou outro local escolhido pelo Sr.(a) podendo acontecer em sua casa ou outro local de preferência, caso seja em outro local faremos o ressarcimento de suas despesas. A informação será usada unicamente para fins acadêmicos da presente pesquisa.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são: a exposição da imagem e de suas informações pessoais podem causar constrangimentos em função de responder a um questionário ou a uma entrevista, podem trazer à memória situações vividas ou experiências não agradáveis e que podem causar danos a sua saúde psíquica. De acordo com a resolução 466/2012, caso a pesquisa lhe traga algum dano físico e/ou psíquico podemos garantir a assistência imediata e integral, ou uma indenização, para o reparo do dano causado, caso necessário. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o conhecimento da memória musical; a construção de um acervo musical sobre os fatos e representações musicais; a divulgação da pesquisa por meio de livros, artigos, participação em congressos; será uma fonte de referência para futuras pesquisas sobre o tema; e principalmente, dar a voz aos músicos e artistas do período de 1943-1964 que tiveram uma formação musical pela escuta do rádio.

Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000, setor norte, Coroado I, telefone 3305-2871, pelo telefone (92) 99128-8998 ou 3234-0818, lucyanneafonso@hotmail.com, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130.

Consentimento Pós-Informação

Eu, MILTON CORRÊA XAVIER, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Assinatura do participante

Data: 23/07/2014



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar

Assinatura do Pesquisador Responsável

Anexo 11 – Termo de Consentimento: Mauri Nunes de Melo Marques



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - PPGSCA
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa “*Não desligue o rádio*”: *os artistas na Era de Ouro do Rádio em Manaus (1943-1964)*, sob a responsabilidade da pesquisadora Lucyanne de Melo Afonso, sob a orientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, esta pesquisa pretende discutir sobre a influência das rádios na formação musical e na projeção das carreiras de músicos e como as rádios proporcionaram mudanças no espaço cultural e nas práticas musicais.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de uma entrevista dialogada ou questionário, sendo gravada e fotografada. A entrevista será realizada num local confortável na UFAM ou outro local escolhido pelo Sr.(a) podendo acontecer em sua casa ou outro local de preferência, caso seja em outro local faremos o ressarcimento de suas despesas. A informação será usada unicamente para fins acadêmicos da presente pesquisa.

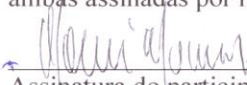
Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são: a exposição da imagem e de suas informações pessoais podem causar constrangimentos em função de responder a um questionário ou a uma entrevista, podem trazer à memória situações vividas ou experiências não agradáveis e que podem causar danos a sua saúde psíquica. De acordo com a resolução 466/2012, caso a pesquisa lhe traga algum dano físico e/ou psíquico podemos garantir a assistência imediata e integral, ou uma indenização, para o reparo do dano causado, caso necessário. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o conhecimento da memória musical; a construção de um acervo musical sobre os fatos e representações musicais; a divulgação da pesquisa por meio de livros, artigos, participação em congressos; será uma fonte de referência para futuras pesquisas sobre o tema; e principalmente, dar a voz aos músicos e artistas do período de 1943-1964 que tiveram uma formação musical pela escuta do rádio.

Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000, setor norte, Coroado I, telefone 3305-2871, pelo telefone (92) 99128-8998 ou 3234-0818, lucyanneafonso@hotmail.com, poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130.

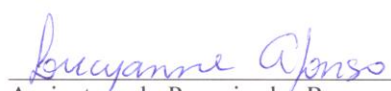
Consentimento Pós-Infomação

Eu, MAURI NUNES DE MELO MARQUES - 02/07/1962, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.


Assinatura do participante

Data: 31/07/2018


Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar


Assinatura do Pesquisador Responsável

Anexo 12 – Declaração UNESP: Disciplina Gestão de Acervos Musicais



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São Paulo

DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que Lucyanne de Melo Afonso frequentou a disciplina "Gestão de Acervos Musicais Históricos" por mim ministrada no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, de 06 a 11 de maio de 2019, com carga horária total de 60 horas/aula, sendo a data-limite para a entrega do trabalho final o dia 31 de julho de 2019, após a qual será expedido o conceito final.

São Paulo, 15 de maio de 2019

Paulo Augusto Castagna
Depto. de Música do Instituto de Artes e
Líder do NOMOS
(Núcleo de Musicologia Social do
Instituto de Artes da UNESP)