

UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

MATHEUS BOTTURA RAULLI

A ALMA SERTANEJA DE INEZITA BARROSO

BAURU
2014

MATHEUS BOTTURA RAULLI

A ALMA SERTANEJA DE INEZITA BARROSO

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Centro de Ciências Exatas e
Sociais Aplicadas como parte dos requisitos
para a obtenção do título de bacharel em
Jornalismo, sob orientação da Profa. Ma.
Daniela Pereira Bochembuzo.

BAURU
2014

Raulli, Matheus Bottura.

R245a

A alma sertaneja de Inezita Barroso / Matheus Bottura
Raulli. -- 2014.

113f. : il.

Orientadora: Profa. Ma. Daniela Pereira Bochembuzo.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
Jornalismo) – Universidade do Sagrado Coração – Bauru –
SP.

1. Rádio. 2. Reportagem. 3. Música. 4. Música sertaneja.
5. Inezita Barroso. I. Bochembuzo, Daniela Pereira. II. Título.

MATHEUS BOTTURA RAULLI

A ALMA SERTANEJA DE INEZITA BARROSO

Banca examinadora:

Profa. Ma. Daniela Pereira Bochembuzo
Universidade do Sagrado Coração

Profa. Ma. Érica Cristina de Souza Franzon
Universidade Sagrado Coração

Prof. Me. Lucas Silveira de Azevedo
Universidade Sagrado Coração

Bauru, 03 de dezembro de 2014.

RESUMO

Ignes Magdalena Aranha de Lima, mais conhecida como Inezita Barroso, é um dos grandes nomes da música sertaneja no Brasil. De origem paulistana, desde pequena sempre levantou a bandeira do sertanejo de raiz, o qual cultua até hoje. Ritmo de origens brasileiras apresenta grande importância por retratar a vida do homem do campo, mostrando suas origens e tradições. Esse tipo de música acabou influenciando diversas gerações, incluindo o autor desse trabalho e, atualmente, acabou perdendo espaço para novas vertentes, porém encontrou na figura de Inezita, alguém que o defendesse. O trabalho a seguir visa a criação de um produto radiofônico, na forma de grande reportagem, que retrata a vida e obra da cantora Inezita Barroso. Para que isso fosse possível, uma série de pesquisas bibliográficas, com os mais diversos autores, foi desenvolvida, a fim de se obter maior concisão em torno das cinco áreas estudadas: rádio, futuro do rádio, música, música sertaneja e Inezita Barroso. Após isso, ficou decidido a forma que o roteiro seria conduzido, através de suas entrevistas, com pessoas pertinentes à temática, e músicas, para se obter com maior clareza à produção. Como resultado deste trabalho, pretende-se descrever o processo de produção de uma grande reportagem radiofônica, abordando as especificidades, dificuldades e êxitos durante a realização deste projeto. Além de instigar o interesse de novas pessoas, tanto pela música sertaneja de raiz, quanto sobre a cantora Inezita Barroso e contribuir assim para a perpetuação do rádio como veículo de comunicação e entretenimento em prol da música caipira.

Palavras-chave: Rádio. Reportagem. Música. Música Sertaneja. Inezita Barroso.

ABSTRACT

Ignes Magdalena Aranha de Lima, also known as “Inezita Barroso”, is one of the greatest names of Brazilian Country Music. She is originally from the state of São Paulo, since her childhood she liked “Root Country Brazilian Music”, a musical style that she worships until nowadays. This musical style has its origins in Brazil, and it has a great importance because it pictures the life of people who lived and worked in Brazil’s countryside, showing their origins and traditions. This kind of music influenced many generations, including the author of this research. Root Country Brazilian Music unfortunately lost its space for new Country styles, but, Inezita defends its space in Brazilian Music. This research aims the creation of a radio product as a great reporter that pictures the life and work of Inezita Barroso. To make this possible, a series of bibliographic researches were made with a lot of authors to get more conciseness in the five studied areas: radio; future of the radio, music, country music, and Inezita Barroso. After this, it was decided how the itinerary would be conducted, through interviews with people related to the theme and musics to get a better clarity to the production of this research. As a result of this research, it is intended to describe the production process of a great radio reporter approaching specificities, difficulties and successes during the realization of this project, besides instigate new people through Root Country, and how Inezita Barroso contributed to the perpetuation of the Radio as a means of communication and entertainment towards country music.

Keywords: Radio. Reporter. Music. Country Music. Inezita Barroso.

LISTA DE FIGURAS

Tabela 1 - LOBATO, Elvira. Igrejas têm quase 400 rádios. Folha de São Paulo, 10 ago. 1997

Ao meu avô, Arlindo Bottura (*in memoriam*), o grande responsável pelo meu amor ao sertanejo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por toda a força obtida nos momentos de dificuldade.

Aos meus pais, Nilce e Oliver, e aos meus padrinhos, Luiz Augusto e Sandra, por todas as oportunidades acadêmicas que eles me proporcionaram ao longo da vida.

A todos os professores que passaram pelo meu caminho durante os anos de curso, por todo o conhecimento por eles transmitido.

Às Prof^a. Me. Daniela Bochembuzo e à Prof^a. Dr^a. Vanessa Matos dos Santos, por terem acreditado em mim quando eu mesmo já não acreditava.

À Universidade Sagrado Coração por toda a estrutura, física e profissional, oferecida.

A Gustavo, Gabrielle, Heloísa, Luiz Eduardo e Luís Geraldo, pelo apoio e por estarem comigo nessa reta final.

Aos amigos de laboratórios, Alex, Felipe e Leandro, por todos os momentos de parceria e transmissão de conhecimento técnico, o que me fez um profissional melhor.

À Najla Moraes e ao radialista Dito Leite, da Rádio Energia, por uso de espaço da emissora e entrevista.

À Ana Mara Kamphorst, da BV Produções, e à Bruna Viola, pela intermediação e entrevista.

A Aloísio Ferreira, da Fundação Padre Anchieta, e a Renato Levi, da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, pela atenção e autorizações.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2 TEMA	15
3. JUSTIFICATIVA	16
4. OBJETIVOS	17
4.1 OBJETIVO GERAL.....	17
4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	17
5 REFERENCIAL TEÓRICO	18
5.1 O RÁDIO.....	18
5.2 OS NOVOS RUMOS	34
5.3 - A MÚSICA	43
5.4 O SERTANEJO.....	55
5.5 A INEZITA.....	67
6 METODOLOGIA	80
6.1 FORMA DE ABORDAGEM.....	80
6.2 CLASSIFICAÇÃO DE PESQUISA.....	80
6.3 PROCEDIMENTO DE COLETA	80
6.4 ROTEIRO	80
6.5 ESCOLHA DE FONTES PARA O PRODUTO.....	81
6.6 ESCOLHA DAS MÚSICAS PARA O PRODUTO.....	82
6.7 DIFICULDADE	83
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
8 CRONOGRAMA	85
REFERÊNCIAS	86

ANEXO A	89
ANEXO B	90
ANEXO C	91
ANEXO D	92
APÊNDICE A	93
APÊNDICE B	96
APÊNDICE C	100
APÊNDICE D	103
APÊNDICE E	112

“Peço a deus que ilumine e sempre proteja
O nosso Brasil caboclo quem tem alma sertaneja.”

- *Cezar e Paulinho*

1. INTRODUÇÃO

Desde os primórdios dos seres humanos em terra, a necessidade de comunicar tornou-se uma de suas prioridades. Muito antes do surgimento de Cristo, os humanos utilizavam formas de comunicação, como são os casos das pinturas rupestres, algumas datadas com mais de quatorze mil anos, consideradas a primeira maneira de se contar uma história. Aquele simples desenho de um boi e uma figura humanoide correndo atrás do mesmo acabou revolucionando o mundo.

Os principais sítios localizam-se em abrigos rochosos, grutas e cavernas e indicam certa estabilidade de (re) ocupação, tanto nas camadas sedimentares quanto nas pinturas das paredes. (SCHMITZ, 1999, p. 57).

Com o passar das eras, essa comunicação foi se aperfeiçoando, cada qual com o seu povo e costume, fosse ela pela fala ou pela escrita, como os hieróglifos egípcios e a escrita cuneiforme, desenvolvida pelos sumérios. Outro fator para que os modelos fossem melhorando e se desenvolvendo foi a possibilidade da integração entre nações, o que acabou gerando novas interações, línguas, tradições, ritmos e costumes, os quais nos classificamos como cultura.

[...] quase todas as inter-relações sociais são dominadas pela cultura existente. Não temos notícia de nenhum grupo humano sem cultura. ..., uma sociedade humana é mais do que mero agregado expressando comportamento instintivo. A sociedade humana é uma população permanentemente organizada de acordo com sua cultura (HOEBEL, 1982, p. 222 - 223).

Porém chegou um momento em que a comunicação local, apenas pelo “boca a boca” não era mais o suficiente. O ser humano precisou voltar a se reinventar para ter a possibilidade de falar aos milhares, sem precisar reuni-los em um mesmo local. O grande responsável por esse primeiro principio foi o alemão Johannes Gutemberg, que, como sua prensa móvel, em meados do século XV, revolucionou a imprensa ao possibilitar a impressão em grande escala, sem que fosse necessário transcrever as notícias a mão.

O tempo foi passando e os inventos para propagação de mensagens foram se aperfeiçoando cada vez mais. As palavras do impresso ganharam a concorrência do

sonoro, no século XIX, com os toques do Código Morse e da própria telefonia, mas isso era pouco.

Tendo como base os dois últimos processos citados, o homem trabalhou na pesquisa e no aperfeiçoamento de ondas eletromagnéticas para a propagação da mensagem sem que houvesse a necessidade de fios entre os aparelhos.

No início do século, os pesquisadores enfrentavam um grande problema para a transmissão de sons sem o uso do fio. A voz humana necessita de uma certa estabilidade no fluxo das ondas, obtidas somente em 1906, [...]. A primeira transmissão comprovada e eficiente ocorreu na noite de 24 de dezembro de 1906. Usando um alternador desenvolvido pelo sueco Ernerst Alexander, o canadense Reginald A. Fessenden transmitiu o som de um violino, de trechos da *Bíblia* e uma gravação fonográfica. Da estação em Brant Rock, Massachussetts, as emissões foram ouvidas em diversos navios na costa norte-americana. (FERRARETO, 2001, p. 85 – 86).

E tudo isso para chegarmos até o ano de 1916, quando a ideia rádio é descrita pela primeira vez, para seis anos mais tarde, em 1922, “desembarcar” em terras brasileiras.

Este trabalho, como indica este preâmbulo, é sobre o rádio, mas é, sobretudo, um trabalho que analisa o meio radiofônico sob a perspectiva musical, especificamente do sertanejo de raiz, base da cultura paulista e herança transmitida por gerações de famílias. Tive a felicidade de herdá-la e agora quero relatar como transformei isto em um trabalho de conclusão de curso, que, espero, possa contribuir para perdurar a relação do rádio e música sertaneja pra uma de suas intérpretes mais importantes: Inezita Barroso.

2 TEMA

A decisão pela realização de um produto radiofônico sobre a cantora Inezita Barroso envolve dois motivos: Em primeiro lugar, o gosto pessoal e a familiaridade que o pesquisador tem sobre a temática. Em segundo lugar, o rádio foi escolhido como veículo que realizará a transmissão do projeto pelo fato dele ser o que possui a menor quantidade de produções realizadas sobre a artista, principalmente quando comparado com outros meios, uma vez que foi possível encontrar ao menos três livros, diversas produções televisivas, como documentários, entrevistas e programas especiais, contra apenas uma produção radiofônica encontrada sobre a temática.

3. JUSTIFICATIVA

A cantora Inezita Barroso sempre despontou, além de um dos maiores nomes da música sertaneja, como uma das maiores figuras da televisão nacional, por conta dos seus mais de 30 anos a frente do programa “Viola, Minha Viola”. Por conta disso, é possível encontrar obras desenvolvidas sobre a vida da interprete em material impresso e televisado, porém, produtos sobre ela, desenvolvidos para rádios, justamente o veículo em que ela começou sua carreira, são escassos. A realização deste trabalho justifica-se por conta da ausência de produções radiofônicas. A grande reportagem desenvolvida atrela a carreira da cantora à história da mesma no tradicional veículo.

4. OBJETIVOS

4.1 OBJETIVO GERAL

- Realizar uma grande reportagem contando a vida e a obra da cantora Ignez Magdalena Aranha de Lima, popularmente conhecida como Inezita Barroso, trabalhando pontos chaves de sua vida e atrelando-os com pontos da história do rádio e da música no Brasil.

4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar pesquisas bibliográficas das temáticas: história do rádio no Brasil, história da música no Brasil, história do sertanejo e a vida de Inezita Barroso.

- Encontrar alguma maneira de incluir a voz da protagonista no trabalho, uma vez que ela já não concede mais entrevistas.

- Realizar entrevistas de pessoas que possam agregar valor ao produto, como radialistas especialistas em música sertaneja e cantores que já tenham participado do programa Viola, Minha Viola.

- Gravar uma grande reportagem a partir dos resultados obtidos nas pesquisas bibliográficas e de campo.

5 REFERENCIAL TEÓRICO

5.1 O RÁDIO

O embrião da radiodifusão no Brasil foi implantado poucos anos após o final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Como explica Luiz Artur Ferraretto (2001, p. 93), as indústrias norte-americanas buscavam expandir seu mercado e, para isso, começaram a buscar novos parceiros para conseguir aumentar o lucro. E esse foi o caso do Brasil.

Em 1922, por um pedido da Repartição Geral dos Telégrafos, a companhia norte-americana Westinghouse realizou no dia 7 de setembro a primeira transmissão pública de radiodifusão do país.

Para essa demonstração, foram distribuídos oitenta receptores para autoridades civis e militares por toda a cidade, além de implantação de autofalantes para que os presentes pudessem escutar o transmitido. Neste dia foram transmitidos o discurso do então presidente Epitácio Pessoa (1865 - 1942), além de trechos da ópera "O Guarani", de Carlos Gomes.

A transmissão não ficou restrita apenas à Capital Federal. A imprensa da época registrou o acontecido, como cita Ferraretto:

A Rio de Janeiro e São Paulo Telephone Company, com a Western Electric Company, instalou uma potente estação de transmissão no alto do Corcovado e outro aparelho de transmissão e recepção no recinto de exposição em São Paulo, Niterói e Petrópolis. Dessa forma, o discurso inaugural da exposição feita pela Sr. Presidente da República, foi transmitido acima por meio da radiotelegrafia. (FERRARETTO, 2001, p. 94).

A demonstração promovida alcançou o seu objetivo, atingindo as pessoas pelo interesse na radiodifusão, sendo Edgar Roquette-Pinto um deles.

Mas, antes dele, o Brasil já contava com grupos amadores, que utilizavam a radiofonia para a transmissão de informações. A primeira associação amadora a transmitir efetivamente, porém sem uma frequência definida, foi a Rádio Clube de Pernambuco, fundada na capital do estado em 6 de abril de 1919, três anos antes da primeira exibição pública de radiodifusão do país.

O grupo, que fora fundado por jovens da elite de Recife, começou a realizar experimentos com a recepção radiotelefônica em 1922 e, para isso, eles adquiriram

alguns aparelhos Westinghouse. Com os equipamentos em mãos, no dia 17 de outubro de 1923, a Rádio Clube Pernambuco começa a sua transmissão, mesmo que de forma irregular.

No mesmo ano de 1923, surge no Rio de Janeiro a primeira emissora regular do país: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

Como citado por Ferraretto (2001, p 94), durante a Exposição da Independência em 1922, Edgar Roquette-Pinto havia se interessado pelo conceito de radiodifusão apresentado pelos norte-americanos, se tornando uma das pessoas mais importantes para a implantação do rádio no Brasil, chegando ao ponto de ganhar a alcunha de "o pai do rádio brasileiro".

Demonstrando uma preocupação em difundir a cultura, mesmo sendo ela elitista, por priorizar músicas eruditas e peças literárias, Roquette-Pinto mobilizou um grupo de intelectuais da Academia Brasileira de Ciência sobre este novo veículo de comunicação que acabara de chegar ao país.

O grupo de intelectuais, liderado por Roquette-Pinto e Henrique Morize, conseguiu junto ao governo federal o empréstimo dos transmissores da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, durante uma hora por dia. Utilizando-se desses equipamentos, mesmo que de forma precária em seu início, ocorreu a primeira transmissão de uma rádio regularizada, no dia primeiro de maio de 1923.

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, como afirma Prado (2012, p.52), tinha uma programação de cunho educativo e cultural, sendo ela a primeira rádio a exibir uma ópera completa, através de discos. Além disso, era possível ouvir por intermédio dela obras ligadas à literatura nacional e internacional.

Segundo Jorge Antônio Rangel (RANGEL, 2010, p.94 *apud* PRADO, 2012, p. 53), "eram proferidas aulas de silvicultura práticas, lições de história natural, física, química, italiano, francês, inglês, português, geografia, e até palestra seriadas. Teatro e música". Também na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi onde surgiu o primeiro radiojornal do Brasil, o "Jornal da Manhã", como conta Prado:

Roquette-Pinto criou o primeiro jornal de rádio brasileiro, o "Jornal da Manhã", logo no início da Rádio Sociedade. Ortriwano (1989), comenta que Roquette-Pinto foi o primeiro locutor e comentarista do rádio brasileiro. Além disso, era ele quem verificava os jornais e assinalava as matérias mais interessantes que seriam transmitidas e comentadas no jornal. (PRADO, 2012, p.53).

Ainda na primeira metade da década de 1920, outras emissoras começaram a surgir pelo Brasil, sendo elas em capitais, como a Rádio Clube de São Paulo em 1924 e a Rádio Clube Paranaense, ainda em 1924. Também apareceram rádios pelo interior do país, como as paulistas Rádio Clube de Ribeirão Preto (1924) e Rádio Hertz de Franca (1925) e a gaúcha Rádio Sociedade de Pelotas (1925).

Ferraretto (2001, p. 100) mostra que, neste período do rádio nacional, as emissoras ainda não tinham percebido o tamanho do potencial que uma programação com espaços publicitários à venda teriam para os lucros da mesma.

A consciência de que a publicidade geraria lucros teve como pioneira a Rádio Clube do Brasil, fundada na cidade do Rio de Janeiro em 1924, por Elba Dias, um dos técnicos responsáveis no auxílio da estruturação da Rádio Sociedade. A Rádio Clube do Brasil foi a primeira emissora do país a obter uma autorização para poder transmitir publicidade em sua programação.

Por falta de equipamento necessário, durante o período entre 1924 e 1926, as emissoras de Roquette-Pinto e Elba Dias dividiram a estrutura de transmissão da Praia Vermelha, cedida pelo presidente Artur Bernardes (1875-1955).

O radialista e cantor Henrique Foreis Domingues, mais conhecido como Almirante, deu uma entrevista para o autor Francisco Alves, no livro "No Tempo de Noel Rosa". Nessa entrevista, Almirante recordou a situação vivida pelas emissoras da época.

Nos primeiros anos de suas vidas [referência às Rádios Sociedade do Rio de Janeiro e Clube do Brasil], quando nenhum espírito de competição orientava àqueles arrojados empreendimentos, além de pouquíssimas horas que se mantinham no ar, as duas emissoras acertavam um sistema de irradiação intercalado a fim de, principalmente, acomodar os interesses dos ouvintes sempre em número crescente. Suas transmissões se faziam em dias alternados: as segundas, quartas e sexta funcionava uma delas, às terças, quintas e sábados, a outra. (ALVES, 1963, p. 59).

Nessa época, as emissoras começaram a ser enquadradas na Legislação da Telefonia e da Telegrafia Sem Fio. Sob o decreto número 20.047, de 1931, foram definidos os primeiros parâmetros da radiodifusão, algo inédito até então. Este decreto também assegurava ao Governo o poder de conceder novas licenças para rádios.

A suposta preocupação do Governo Federal era de que o rádio tivesse o caráter educativo e cultural e, para isso, um novo decreto foi assinado, o número 21.111, de 1931, no qual ficou especificado, em seus artigos 66 e 69, que as rádios

deveriam obrigatoriamente ter em sua programação uma hora diária com conteúdo exclusivamente noticioso. Anos mais tarde, o decreto número 21.111, de 1931, seria usado como fundamento para a criação do programa "A Hora do Brasil", que atualmente continua no ar, só que com o nome de "A Voz do Brasil".

O mesmo decreto número 21.111 de 1931 ainda proporcionou uma mudança a história da programação, uma vez que liberou as emissoras a terem até 10% de uma transmissão em cunho comercial, o que daria a possibilidade das rádios começarem a arrecadar fundos para investir na própria programação.

Como resultado, começaram a surgir as primeiras rádios voltadas ao lucro. Em 11 de junho de 1931, surge em São Paulo, sob o prefixo PRB-9, a Rádio Record, que no ano seguinte ganha grande destaque, por propagar a voz do soldado Constitucionalista. Em julho, quando teve início a Revolução Constitucionalista de 1932, estudantes do Largo do São Francisco invadiram os estúdios da Rádio Record para anunciar o início da Revolução contra o governo Vargas e, mesmo durante todo o conflito, o rádio foi utilizado na transmissão dos acontecimentos.

Da mesma forma que os paulistas se utilizaram do rádio, o governo de Getúlio Vargas usou as artimanhas que a radiodifusão possibilitava. Segundo Hernani Donato:

Foi o rádio governamental, principalmente, a difundir pelos Estados imagem negativa para a Revolução: separatista, comunista, mussoliniana, adversária juradas dos nordestinos. Organismo central, inspiração de DIPS e DEIPS, mantinha no ar noticiários e comentários. (DONATO, 1982. p. 202).

Esse uso foi precedido assinatura do decreto número 21.111, de 1931, dá-se a possibilidade de vender espaços comerciais. Com isso, as rádios agora tinham mais condições de investir na programação, que começava a ganhar destaque no campo do entretenimento, como afirma Gisela Swetlana Ortriwano.

A Record adotou um novo modelo de programação organizado por Cesar Ladeira, introduzindo o *cast* profissional e exclusivo, com remuneração mensal. A partir daí, começa uma corrida e as grandes emissoras contratam a *peso de ouro* astros populares e orquestras filarmônicas [...]. (ORTRIWANO, 1985, p. 17 apud FERRARETTO, 2001, p. 105).

A questão de investimento em um *casting* de artistas profissionais não ficou restrita à Rádio Record, pois, em 1933, César Ladeira se transferiu para a Mayrink Veiga, onde deu destaque a grandes nomes da música brasileira, como Carmen Mirando, Silvio Caldas e Almirante, dando início, assim, à era do rádio espetáculo, voltado para as massas.

Ao mesmo tempo em que a Record e a Mayrink Veiga faziam sucesso com programações mais populares, um programa na Rádio Phillips, que foi montada no Rio de Janeiro pela empresa holandesa, surgiu e acabou caindo no gosto do grande público. Comandado pelo pernambucano radicado no Rio de Janeiro Adhemar Casé, um ex-vendedor de receptores de rádio, no início dos anos 1930, o Programa do Casé foi criado.

Segundo Ferraretto (FERRARETTO, 2001, p. 107), Casé alugava por 60 mil réis um horário na programação de domingo, que ia das 20h à meia-noite. Na primeira edição, ele dividiu o horário em dois, sendo que a primeira parte, que ia ao ar das 20h às 22h, era voltada para a música popular e, a segunda parte, que ia das 22h à meia-noite, voltada para a música erudita. O sucesso do programa entre o povo foi tão grande que, após uma grande quantidade de telefones por parte dos ouvintes, ganhou uma programação popular, que seria o seu grande trunfo, possibilitando assim que fosse transmitido, com o passar do tempo, pelas rádios Sociedade, Transmissora, Mayrink Veiga, Globo e Tupi, até chegar à década de 1950, quando foi levado para a TV.

Mais populares do que nunca e vivendo o seu auge, as emissoras passaram então a investir em programas de auditório. Para melhorar a questão da comodidade, as rádios começaram a construir seus próprios auditórios, uma vez que antes tinham que alugar espaços de terceiros. A primeira a ter sede própria foi a Rádio Kosmos, no ano de 1935. A estratégia permitiu aumentar a interação com o público e os espetáculos radiofônicos se desenvolveram ainda mais.

Em meados dos anos 1930, ocorreram as primeiras tentativas de se montar uma rede de emissoras de radiodifusão, feita em moldes similares aos já existentes nos Estados Unidos. Ferraretto (FERRARETTO, 2001, p. 109) mostra que a primeira a ser criada foi a Rede Verde-Amarela, que contava com as rádios Cruzeiro do Sul, Kosmos e Clube do Brasil.

A Rede Verde-Amarela acabou não conseguindo se firmar por ter que utilizar as linhas de transmissão da Companhia Telefônica do Brasil que, por sua baixa

qualidade, acabava distorcendo as transmissões. O que também atrapalhou foi a impossibilidade de utilizar ondas curtas, o que seria necessário para se manter uma boa qualidade no sinal. Por conta desses problemas, o Brasil só teve redes de rádios consolidadas, sem interferência de transmissão, décadas mais tarde, quando as emissoras começaram a se interligar através de satélites.

Outra novidade que surgiu no mundo radiofônico foi a fundação, em 12 de setembro de 1936, da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro. O diferencial dessa emissora é que ela era controlada pelo grupo "A Noite", que fazia parte de um conglomerado de mídia. Além da rádio, o grupo era responsável pela edição dos jornais impressos "A Manhã" e "A Noite", além de revistas como "Carioca" e "Vamos Ler".

A programação nacional estava baseada em apresentações de artistas ao vivo, além de programas noticiosos e o radioteatro. Esse grande gama de apresentações possibilitou à Rádio Nacional a ter em seu *casting* pessoas de grande importância na época, como os cantores Almirante, que já teve passagem pela Rádio Record, e Pixinguinha, além do locutor esportivo Oduvaldo Cozzi, que viera da Rádio Transmissora.

A Rádio Nacional ainda foi a responsável pelo primeiro programa produzido, que seguia um roteiro para a sua realização. O programa "Curiosidades Musicais", comandado pelo radialista e cantor Almirante, começou suas transmissões em abril de 1938. No programa, Almirante tinha como foco apresentar aspectos de cancioneros populares ou folclóricos do Brasil.

Curiosidades Musicais inicia uma consolidação do Rádio no país que se estende até 1943, quando estreia "Um Milhão de Melodias". Nesses cinco anos, a programação ganha, em 1941, a primeira radionovela, "Em Busca da Felicidade" e seu principal noticiário, o "Repórter Esso". Não por coincidência, todos eles eram transmitidos pela Rádio Nacional [...]. (SAROLDI¹ apud FERRARETTO, 2001, p. 111).

No início dos anos de 1940, a política estava em polvorosa por conta do início da Segunda Guerra Mundial. Enquanto países buscavam fazer parcerias comerciais para conseguirem romper os laços com a Alemanha Nazista, o Brasil, que vivia o período que posteriormente seria lembrado como "Estado Novo", começou a se

¹ BRITISH BROADCASTING CORPORATION. O rádio no Brasil. Londres: Serviço Brasileiro da BBC, 1988. Série de 10 programas.

aproximar dos Estados Unidos, que durante anos foi a referência brasileira se tratando de rádio.

Como relata Ferraretto (FERRARETTO, 2001, p.112), o rádio brasileiro estava entrando no que seria apontado como sua "época de ouro". Segundo Lia Calabre (CALABRE, 2002, p. 32), "o modelo de programação privilegiado pelo rádio brasileiro desde sua criação, [...] apoiava-se em quatro núcleos: a música, a dramaturgia, o jornalismo e os programas de variedade.

Cada um dos núcleos da emissora era dividido de acordo com a necessidade da programação, segundo Calabre:

Cada um dos núcleos radiofônicos se subdividia em outros setores. No jornalístico, por exemplo, encontravam-se repórteres, redatores e locutores que atuavam nos setores esportivos, de notícias, feminino, de serviços, de crônicas, etc. Nas grandes emissoras, o núcleo musical era composto por orquestras inteiras, diversos maestros e conjuntos regionais, que executavam músicas populares. [...] Ou seja, a estrutura interna de uma emissora de rádio era complexa, com todos os setores funcionando de maneira interligada. (CALABRE, 2002, p. 33).

Dentro do cenário do crescimento do rádio brasileiro, a Rádio Nacional despontava como uma das emissoras mais importantes do país porém, após a assinatura do Decreto-Lei número 2.073, de 8 de março de 1940, A Rádio Nacional foi anexada às Empresas Incorporadas ao Patrimônio Nacional, tornando-se, assim, uma rádio controlada pelo Governo Vargas.

A anexação da Rádio Nacional, segundo Magaly Prado (PRADO, 2012, p. 114), fez com que a Nacional assumisse o primeiro lugar entre as rádios do Brasil, mantendo-se em destaque por mais de vinte anos. Doris Haussen, explica que o motivo do crescimento da emissora se deve ao investimento governamental. Segundo Haussen:

Tendo o apoio, portanto, do Governo, mas continuava atuando como uma empresa comercial. Os recursos provenientes da publicidade eram reinvestidos diretamente na própria Nacional, garantindo uma programação atraente. (HAUSSEM, 1997, p. 42 *apud* FERRARETTO, 2001, p.113).

Com essas fontes de renda estabelecidas, a Rádio Nacional investiu pesado no entretenimento. A prova disso é que ela teve condições financeiras de contratar todo o elenco musical da Mayrink Veiga, tendo em seu *casting* artistas como Lamartine Babo e Ari Barroso.

Após o Brasil romper de vez que com os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), a relação com os Estados Unidos ficou ainda mais estreita por conta da política da "boa Vizinhança", implantada pelos americanos. O reflexo desse estreitamento foi sentido no cotidiano do brasileiro, sendo que o rádio também foi influenciado pelo "*american way of life*".

Um dos principais efeitos sentidos no rádio por causa dessa parceira Brasil-Estados Unidos foi a criação de um programa musical, como os já existentes em solo americano. O programa "Um Milhão de Melodias" surgiu em 1943. Sua estrutura se baseou nos programas de Benny Goodman, com a presença de orquestra, que entoava tanto canções nacionais quanto internacionais.

Outro segmento radiofônico que teve destaque na década de 1940 foi o das radionovelas, sendo "Em Busca da Felicidade", a pioneira em rádios nacionais. A produção dramática era de autoria do cubano Leandro Blanco e contou com 284 capítulos, sendo exibidas de segunda, quarta e sexta-feira, no período da manhã. Ainda em 1941, o Brasil pode escutar a primeira radionovela de um autor Brasileiro. Transmitida pela Rádio São Paulo, a novela "Fatalidade" tinha a assinatura de Odinaldo Viana.

O sucesso das radionovelas se tornou crescente. A cada nova obra, novos fãs do gênero foram surgindo. O Brasil só foi perceber o peso real das radionovelas em 1945, sendo que naquele ano a Rádio Nacional exibia 14 produções diárias.

O maior caso de sucesso nesse gênero só foi surgir no início da década de 1950. Com roteiro vindo de Cuba, foi ao ar no dia 8 de janeiro de 1951 a radionovela "O Direito de Nascer". Essa novela teve um sucesso tão grande entre a população que o seu horário de exibição era responsável pela alteração da rotina do carioca, como explica Reynaldo Tavares.

Quando a apresentação dos capítulos de O Direito de Nascer, a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, era absoluta em termos de audiência e, naquele horário, os cinemas, os teatros e outros meios de entretenimentos ficavam vazios, as ruas como por encanto silenciavam e ninguém perambulava por elas... Era um horário religioso, uma imensa reunião emudecida e atenta que comungava junto aos receptores todas aquelas emoções [...]. (TAVARES, 1977, p. 203).

Outro segmento que se fixou durante a década de 1940 foi o radiojornalismo, muito por conta dos acontecimentos desencadeados por conta da guerra que se desenrolava em território europeu. Percebeu-se, então, a necessidade de

transmissão do que acontecia no conflito além-mar com uma dinamicidade maior, coisa que os veículos impressos não ofereciam.

O nome responsável por revolucionar o radiojornalismo nacional foi o "Repórter Esso". A primeira edição do programa foi ao ar no dia 28 de agosto de 1941, pela Rádio Nacional, no Rio de Janeiro e pela Rádio Record, em São Paulo.

O "Repórter Esso" modificou de forma drástica o radiojornalismo nacional pela forma dele dar a notícia, citado por Prado:

Primeira síntese noticiosa do Brasil, o Repórter Esso [...] teve como principal função histórica implantar no rádio brasileiro, uma série de padrões estilísticos do jornalismo do rádio: o lide, a objetividade, a exatidão, o texto sucinto, a pontualidade, a noção do tempo exato de cada notícia, a impressão da parcialidade e a contraposição aos padrões longos do jornalismo da época. (KLOCKNER, 2001, p. 1 *apud* PRADO, 2012, p.120).

Durante a década de 1950, o rádio começou a entrar em declínio por causa de um homem: Assis Chateaubriand. Foi ele o responsável pela implantação da televisão em território brasileiro sendo que, no dia 18 de setembro de 1950, foi ao ar a primeira transmissão da PRF-3 TV Tupi-Difusora. De início, o rádio ainda tinha mais força que a TV, tanto que a população tomava conhecimento dos grandes acontecidos da época por suas ondas, como, por exemplo, o suicídio do presidente Getúlio Vargas.

Assim como em outros países, o surgimento da TV não emplacou de primeira, devido ao pequeno número de aparelhos e o seu custo elevado. Uma outra dificuldade que a TV passava era a falta de investimento, como conta Ferraretto.

De início, o novo veículo enfrentava dificuldades para atrair anunciantes, não afetando as emissoras de rádio. A Nacional segue aumentando o seu faturamento, mas começa a perder profissionais para o novo veículo, um processo que vai abrangendo também as concorrentes. (FERRARETTO, 2001, p. 135).

O que ainda deu uma sobrevida maior ao rádio, antes de entrar de fato em seu pior momento, foi a invenção do transistor. Essa peça dava ao rádio a mobilidade, uma vez que livrou o receptor de fios e tomadas. Com a introdução do transistor, ouvir a programação deixou de ser o momento de encontro das famílias em torno dos aparelhos da casa. Agora era possível ter acesso ao conteúdo radiofônico onde quer que estivesse.

Com o avanço da TV, a rádio precisou começar a se reinventar. A Emissora Continental foi a responsável por introduzir um novo formato radiofônico, conhecido como "música-esporte-notícia", dando destaque para os dois últimos. Carlos Pallut (*apud* Ferrareto, 2001, p. 139) ainda atribuiu à Emissora Continental a introdução da reportagem no radiojornalismo brasileiro.

O rádio espetáculo estava fazendo a migração para a televisão. Por conta disso, o entretenimento foi se restringindo à transmissão musical e à difusão de informação. As transmissões esportivas e a prestação de serviços ganharam destaque, porém, o radiojornalismo ainda reinava. No ano de 1954, inspirado em um modelo argentino, a Rádio Bandeirantes lançou um sistema intensivo de noticiário, exibindo a cada 15 minutos um minuto dedicado às informações, e a cada hora cheia, esse tempo era aumentado para três minutos.

Outro nicho de programação que se firma na década de 1950 foi o de prestação de serviço. Quem teve grande destaque nesse tipo de programação foi a emissora carioca "Jornal do Brasil", como registra Gisela Swetlana Ortriwano:

A inovação foi introduzida pelo jornalista Reinaldo Jardim, que teve como objetivo restabelecer o diálogo com os ouvintes. Inicialmente o Serviço de Utilidades Públicas surgiram nas rádios divulgando notas de achados e perdidos. Posteriormente os serviços vão se ampliando, chegando a criar setores exclusivos dentro das emissoras. (ORTRIWANO, 1987, p. 109 *apud* FERRARETO, 2001, p. 141).

Já na década de 1960, surgiu no Brasil a principal entidade empresarial de radiodifusão do país: a Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão, mais conhecida pela sigla "Abert".

Os anos de 1960 também são lembrados pelo início das perseguições e censuras por parte de pessoas ligadas ao Governo militar, que assumiu o poder após tirarem o então presidente João Goulart (1918-1976) do cargo, através de um golpe sob a alegação de que "Jango" pretendia implantar o comunismo no Brasil.

Após a tomada do poder por parte dos militares, algumas emissoras foram atingidas pelo regime por terem ficado ao lado de João Goulart. A Mayrink Veiga teve os seus transmissores lacrados, somente conseguindo voltar um mês após o acontecido. Anos mais tarde, em 1965, após mais um mandato de cassação, a emissora carioca optou por encerrar de vez suas atividades. A Rádio Nacional

também foi atingida, com diversos funcionários sendo investigados, além de ter uma parte deles afastada e outra de presos.

Por conta da ida do espetáculo para a televisão, as emissoras investiram ainda mais na tríade “esporte-notícia-serviço”. Em 1965, por exemplo, a Jovem Pan de São Paulo mudou seu rumo e adotou o espírito que lhe rendeu a alcunha de “emissora do esporte”.

O que já era ruim em relação à política ficou ainda pior após o dia 13 de dezembro de 1968, quando foi instaurado o Ato Institucional Número 5 (AI-5), que dava plenos poderes ao governo e, implantando de vez, a censura nos veículos de comunicação.

O modelo de radiodifusão brasileira só voltou a ter uma grande novidade no início da década de 1970, com o início do uso da transmissão em frequência modulada, o FM, modelo utilizado até hoje.

Muito embora, segundo Magaly Prado (2012, p. 259), a frequência modulada foi inventada muito antes de sua chegada ao Brasil. A invenção do transmissor de frequência modulada é atribuída ao norte-americano Edwin Howard Armstrong, no início dos anos de 1930.

E apesar da Rádio Imprensa, do Rio de Janeiro, ter feito uma transmissão experimental em FM no ano de 1955, como lembra Prado (2012, p. 261), foi a Rádio Difusora FM que, segundo Ferraretto (FERRARETTO, 2001, p.156), foi a primeira emissora a transmitir nesse modelo, na década de 1970.

A grande vantagem da transmissão do FM sobre o AM é a qualidade do áudio, uma vez que a frequência modulada consegue retirar o ruído de estática que o modelo AM apresenta.

Ainda no início dos anos de 1970, o modelo FM ainda engatinhava no país. O que deu força para o modelo foi a percepção do Governo Militar em sua qualidade. A prova disso foi o incentivo dado às indústrias, através da Portaria número 333, de 27 de abril de 1973, do Ministério das Comunicações, para a fabricação de transmissores e receptores de frequência modulada.

O Governo, na figura de concedente das concessões, já ciente da força do rádio principalmente, como explica Ferraretto (2001, p. 161), "Dentro da doutrina de segurança nacional, os militares precisavam integrar o território nacional para se consolidar no poder", se utilizou do veículo para auxiliar a educação, sendo essa uma das premissas da implantação do rádio. Para que isso acontecesse, o Estado

fez a utilização de Radiodifusão Educativa, do Ministério da Educação e Cultura, para iniciar, no dia 4 de outubro de 1970, o “Projeto Minerva”.

O intuito do “Projeto Minerva”, segundo Ferraretto (2001, p. 162), era “um processo pedagógico voltado apenas para instrumentar o indivíduo para o trabalho, sem refletir criticamente sobre a realidade”. O projeto era transmitido todos os dias numa carga de cinco horas semanais. Seu término ocorreu após quase 20 anos no ar, em 1989.

Paralelo a esse projeto, por conta da melhora na qualidade de som, as emissoras que transmitiam em FM apostaram na produção musical para atrair novos ouvintes. Dentro desse cenário, duas rádios cariocas despontaram em relação às demais: a Cidade FM e a Fluminense FM.

Ambas as emissoras tinham como público pessoas na faixa dos 15 a 30 anos. A Cidade FM ficou marcada por ter uma programação inspirada em moldes norte-americanos. A Fluminense FM começa a apostar no *rock and roll* como carro chefe da programação, justamente para agradar o público mais jovem.

Casos como da Cidade FM e Fluminense, demonstram que, após viver seus piores momentos entre meados dos anos de 1950, até o final da década de 1970, foi por volta de 1980 que o rádio começou a se reestruturar. Isso foi possível através das redes via satélite e da segmentação de público, como explica Ferraretto:

A radiodifusão sonora brasileira entrou na era das redes via satélite em março de 1982, quando a Bandeirantes AM, de São Paulo, começou a gerar seu radiojornal “Primeira Hora”, usando o tempo ocioso do subcanal que a Rede Bandeirantes de Televisão havia alugado Intelsat 4. (FERRARETTO, 2001, p. 166).

Em 1983, a educação através dos veículos de comunicação voltou a ser pauta com a criação do Sistema Nacional de Radio Educativo, o Sinred. Magaly Prado explica melhor o funcionamento do sistema que, além do rádio, tinha a participação da TV.

Várias emissoras de rádio aderem ao sistema e passam a receber, via satélite, não só as co-produções, mas também as programações da Rádio MEC, que funciona como uma espécie de coordenação de segmento radiofônico do sistema. (PRADO, 2012, p. 352).

Ainda segundo Prado (2012, p. 354), o Sinred se estendeu até 1988. Apesar disso, boa parte das emissoras que integraram o sistema continuaram retransmitindo a programação da Rádio MEC.

A transmissão através de satélites melhorou ainda mais em 1985. Naquele ano, o Brasil passou a ter um satélite próprio para comunicação. O que também ficou nítido nos anos de 1980 foi a segmentação da programação das rádios. Apesar dessa ideia existir a bastante tempo, foi nessa década que ela se fixou.

O intuito de uma programação segmentada era atrair uma maior quantidade de ouvintes, independente do horário. Com essa gama de programas diferenciados, existia a possibilidade de se ter um público fiel, pois os ouvintes sabiam que, naquela faixa horária do dia, a programação que lhe agradava estaria no ar, independente do gênero.

Entre a metade da década de 1980 e o início dos anos de 1990, a política brasileira estava agitada. Entre 1983 e 1984 surgiu o movimento das “Diretas Já”. Em 1985, João Baptista Figueiredo (1918-1999), o último presidente militar, deixou o poder. Tancredo Neves acabou eleito pelo Colégio Eleitoral, sendo o primeiro Presidente eleito em 21 anos, mesmo que de forma indireta, mas morreu antes da posse, deixando o cargo para José Sarney. Em 1988 uma nova Constituição foi assinada, dando novamente a soberania nacional para o povo. Em 1989, Fernando Collor foi eleito, assumiu em 1990 e sofreu o impeachment em 1992.

Em meio a tudo isso, assim como ocorrera na época da Segunda Guerra Mundial, o radiojornalismo voltou a ganhar força, como explica Ferraretto:

O interesse pelas mudanças políticas e econômicas nas décadas de 1980 e 1990 reforça o papel informativo da radiodifusão sonora. Acreditando nisso, três emissoras brasileiras, com maior ou menor sucesso, vão se aventurar pelo caminho do jornalismo 24 horas. A pioneira é a Jornal do Brasil AM, do Rio de Janeiro, que tenta implantar no país o modelo norte-americano [...] o chamado formato *all News*. (FERRARETO, 2001, p. 172).

Apesar disso, existe uma discordância entre os autores sobre o pioneiro do modelo *all news* no Brasil. Enquanto FERRARETO (2001, p. 172) diz que esse título cabe à emissora Jornal do Brasil AM, PRADO (2012, p. 405) diz que esse título cabe à Central Brasileira de Notícias, popularmente conhecida por CBN, que substituiu a carioca Rádio Eldorado e a paulista Excelsior, ambas AM. Pelo fato dessa substituição de emissoras, Ferraretto (FERRARETO, 2001, p. 174-175)

considera a CBN como uma cadeia e não uma emissora, gerando assim a incomunicação entre os pesquisadores.

O fato é que nesse modelo a CBN ganhou destaque em 1991, como explica Ferraretto:

[...] a CBN protagoniza um fato inédito na rádio contemporânea durante a cobertura das denúncias contra o ministro do Trabalho e da Previdência Social, Antônio Rogério Magri. Em novembro de 1991, o então diretor de Arrecadação e Fiscalização do Instituto Nacional do Seguro Social, Valnei Abreu Ávila, grava uma conversa em que Magri admite ter recebido propina para ajudar a liberar recursos do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) para liberar uma obra no Acre. (FERRARETTO, 2001, p. 175).

Esse episódio ficou conhecido pelo fato de que o conteúdo jornalístico falou mais alto que a concorrência entre as emissoras. No livro “A sintonia da informação”, a autora Carolina Tarrío (TARRIO, 1992, p.175 *apud* Ferraretto, 2001, p. 175) conta que o jornalista Heródoto Barbeiro, então na CBN, soube que a Rádio Bandeirantes estava com o ex-ministro Antônio Magri enquanto, nos estúdios da CBN, estava Valnei Abreu Ávila, o responsável pela denúncia contra Magri.

Ciente disso, Barbeiro contatou a Bandeirantes e ambas as emissoras entraram em rede, colocando Magri e Ávila “frente à frente”, uma dia após ambos serem indiciados pelo Comissão de Inquérito Parlamentar (CPI), instaurada para apurar o caso.

Ainda na década de 1990, um novo fenômeno passou a surgir nos veículos de comunicação do Brasil. As igrejas começaram a fazer isso desses veículos, entre eles o rádio, para a transmissão de cultos, pregações e, no caso das igrejas evangélicas, como as emissoras ligadas à Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), seções de exorcismo.

Segundo pesquisa desenvolvida por Elvira Lobato (*apud* Ferraretto, 2001, p. 184) e publicada pela Folha de São Paulo em 10 de agosto de 1997, de 394 emissoras ligadas a interesses religiosos na época, 181 dessas emissoras eram ligadas a instituições católicas.

Tabela 1 – Lista de rádios controladas por Igrejas, em 1997.

Igrejas	Rádios
Igreja Católica	181
Igreja Batista	100
Igreja Universal do Reino de Deus	70
Igreja Adventista do Sétimo Dia	21
Igreja Assembleia de Deus	12
Igreja Renascer em Cristo	6
Igreja do Evangelho Quadrangular	4

Fonte: LOBATO, Elvira. Igrejas têm quase 400 rádios. Folha de São Paulo, 10 ago. 1997

Em 1998, sob a Lei número 9.612 do mesmo ano, o Congresso Nacional autorizou o serviço da radiofonia. Segundo a lei, em seu artigo primeiro:

Art. 1º Denomina-se Serviço de Radiodifusão Comunitária a radiodifusão sonora, em frequência modulada, operada em baixa potência e cobertura restrita, outorgada a fundações e associações comunitárias, sem fins lucrativos, com sede na localidade de prestação do serviço². (LEI..., c1998).

O ideal de uma rádio comunitária é de que ela seja feita pela e para a comunidade. A prova disso é encontrada na própria lei que regulamentou a rádio, que também é lembrada por Fred Ghedini no livro "Nas ondas sonoras da comunidade". Segundo o autor, consta no artigo quarto, parágrafo terceiro, que:

Qualquer cidadão da comunidade beneficiada terá o direito e emitir opiniões sobre quaisquer assuntos abordados, na programação da emissora, bem como de manifestar ideias propostas, sugestões ou reclamações. (GHEDINI, 2009, p. 75).

Ghedini ainda cita outros pontos positivos da lei, como:

A proibição ao proselitismo (uso de rádio para tentar converter alguém a uma religião, seita, doutrina, partido ou sistema) e a necessidade de observar o princípio da pluralidade de opiniões e versões em matérias polêmicas. (GHENDINI, 2009, p. 76).

² Lei número 9.612 de 1998. Disponível em - <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19612.htm>. Acessado em 22 de agosto de 2014, às 13:26

Ainda em 1998, o então presidente Fernando Henrique Cardoso (1931-) assinou o decreto número 2.615 que, segundo Ferrareto, acabou:

[...] regulamentando a lei e complementando um processo de quase duas décadas de lutas sociais pela democratização do espectro radiofônico, opondo-se as chamadas rádios livres³ e empresários do setor (FERRARETO, 2001, p. 186).

Essa lei foi contra os interesses de empresários ligados às rádios comerciais, pois, segundo Ferrareto (2001, p. 186), as rádios piratas, que são confundidas com as comunitárias, interferiam no sinal de transmissão de emissoras regulamentadas e também no sistema de comunicação dos aviões, em casa daquelas que tinham suas sedes próximas aos aeroportos.

Quando se comenta sobre os trabalhos de rádios comunitárias, o maior destaque vai para a Favela 104,5 FM, de Belo Horizonte. A Favela FM abrange toda a área do Aglomerado da Serra um complexo de 11 favelas na capital mineira.

A comprovação do trabalho bem elaborado pela emissora comunitária ficou evidente com os dois prêmios cedidos pela Organização das Nações Unidas (ONU), por causa das campanhas desenvolvidas no combate ao uso de drogas.

³ Segundo Ferrareto (2001, p. 186), o termo *livre* é usado em oposição à palavra *pirata*, preferida pelos empresários do setor de radiodifusão. A expressão *rádio pirata*, no entanto, origina-se das primeiras emissoras instaladas em barcos na costa da Grã Bretanha no final dos anos 50. Fora das águas territoriais, transmitiam em direção ao Reino Unido, tentando furar o bloqueio imposto pela legislação. Os radialistas erguiam bandeiras piratas para identificar suas embarcações de onde surgiria esta denominação. (Cf. EMISSORAS clandestinas atrapalham a radiodifusão. *Revista da Abert*, Brasília, n. 103, p. 14, abr/maio 1995).

5.2 OS NOVOS RUMOS

Durante a década de 1990, um velho temor voltou a rondar o imaginário dos pesquisadores da área de rádio. Se na década de 1950 o inimigo era a televisão, no final do século XX, início do XXI, esse rival passou a ser conhecido como *internet*.

O velho fantasma da extinção do rádio ronda mais uma vez os nossos estúdios, trazendo angústias e incertezas a seus profissionais e gerando confusão entre os estudiosos do meio. Agora, a ameaça se chama internet [...] Diante desse tal poder e voracidade, quem tem chance de sobreviver? Alguém ainda é louco de apostar na internet? (MEDITSCH, 2012, *apud* PRADO, 2012, 429).

A *internet* é uma invenção norte-americana. A tecnologia foi criada na década de 1970, no auge da Guerra Fria (1945 – 1991). A princípio, era de uso restrito de acadêmicos, para a troca de informações entre pesquisadores, a fim de fortalecer o mercado bélico com novas tecnologias. Conforme a guerra foi acabando, a *internet* começou a ser liberada para o uso comercial.

A internet começou nos anos 70 quando o Departamento de Defesa Americano decidiu unir todas as faculdades e centros de pesquisa para capitalizar e canalizar informações entre pesquisadores, com o objetivo bélico. Com o fim da Guerra Fria, esta rede se expandiu [...] Durante duas décadas, a internet ficou restrita ao ambiente acadêmico e científico. Em 1987, pela primeira vez, foi liberado seu uso comercial nos EUA. Mas foi em 1992 que a rede mundial de computadores virou moda [...]. (PRADO, 2012, p. 28).

No território brasileiro, a primeira conexão da *web*, segundo Prata, (2012, p. 33), foi feita em 1995, porém o serviço só foi regulamentado em 1995, com a criação do GCI⁴(Comitê Gestor da Internet no Brasil).

O CGI surgiu após a assinatura da Portaria Interministerial número 147, de 31 de maio de 1995, entre o Ministério das Comunicações, representado então pelo ministro Sérgio Motta (1940-1998), e pelo Ministério da Ciência e Tecnologia, na figura de José Israel Vargas (1928-). Anos mais tarde, em 2003, essa Portaria se tornou Decreto, o de número 4.829.

O surgimento desta organização tem por objetivo, conforme a portaria que a criou:

[...] assegurar a qualidade e eficiência nos serviços oferecidos, justa e livre competição entre provedores, e manutenção de padrões de conduta de

⁴ A linha do tempo com a história do Comitê Gestor da Internet no Brasil está disponível em: <<http://www.cgi.br/historicos/>> Acesso dia 27 de setembro de 2014, às 00:50

usuários e provedores, e considerando a necessidade de coordenar e integrar todas as iniciativas de serviço do país [...] ⁵. (PORTARIA..., c1995).

Citando o governo do Presidente Ernesto Geisel (1907 – 1996), a implantação da *internet* no Brasil foi de forma “lenta, gradual e segura”. As pessoas começaram a se familiarizar com as vantagens que essa plataforma começara a trazer.

No mesmo período, as empresas começam a criar seus próprios *sites*, que são os endereços eletrônicos da *web*, para a exposição de seus produtos e serviços e, posteriormente, vieram as redes sociais virtuais, criadas para aproximar as pessoas que estavam distantes fisicamente, mas que, no futuro, criariam o problema das “solidões interativas”, como explica Dominique Wolton:

Em uma sociedade onde os indivíduos estão liberados de todas as regras e obrigações, a prova da solidão é real, como é dolorosa a tomada da consciência da imensa dificuldade que há em entrar em contato com o outro. (WOLTON, 2003, p. 103 *apud* PRATA, 2012, p. 42).

Em meio a essa revolução tecnológica, lá estava o rádio. A princípio, existia o medo de que a internet acabaria com o veículo, mas aconteceu justamente o contrário. Se entre a transmissão televisado e a radiofônica existiu (e existe) a disputa para ver quem fica com a audiência do público, a junção do modelo clássico com o moderno foi de grande benefício para as emissoras.

O primeiro passo para a junção de ambos foram as “rádios *on-line*”, que consistiam em um dispositivo no *site* da emissora, conhecido como *plug in*. Ao clicar nesse botão, o “internauta” passa a escutar a programação. A mesma programação que está passando no meio convencional pode ser ouvida via *web*, mesmo sem a presença do aparelho receptor.

Com o advento da *web*, empresas em geral começaram a colocar suas páginas na internet para uma interface com o consumidor. O rádio viveu o mesmo processo e muitas emissoras passam a ter um *site* na rede, com informações sobre a empresa e os locutores, letras de músicas, tabelas de anúncios publicitários, etc. Aos poucos, as rádios também passaram a ofertar a transmissão *on-line*, isto é, um único produto midiático podendo ser acessado simultaneamente no aparelho de rádio e no computador. (PRATA, 2012, p. 59).

Com a introdução desta nova plataforma de transmissão, segundo Prata (2012, p. 43), “a *web*, na realidade, provocou uma gigantesca transformação no

⁵ Portaria Interministerial disponível em <<http://www.cgi.br/portarias/numero/147>>. Acesso no dia 27 de setembro de 2014, às 01:01.

sistema de troca de informação conhecido até agora”. A principal interação envolveu o sistema de armazenamento e transmissão de dados, que passou do analógico para o digital.

O molde analógico é o mesmo utilizado pelas rádios AM e FM's. Esse tipo de armazenamento era caracterizado por ser uma mídia física, ou seja, os dados eram salvos em fitas (K7 ou VHS), discos (vinil ou 78 RPM), disquetes, etc. A desvantagem desse formato é que, por ser algo tátil, existe a possibilidade de se perder em caso de algum tipo de desastre, como já aconteceu no incêndio que atingiu a Rede Globo de Televisão em três oportunidades (em 1969, na sede paulista e em 1971 e 1976 na carioca).

Já o modelo digital tem a vantagem sobre o seu antecessor, por ter o conteúdo compartilhado em forma de *bits*, que é o modo de transmissão usado na *internet*. Para que isso seja possível, é necessária uma tecnologia mais avançada que o analógico, como um servidor de *internet* e um aparelho para a transmissão/recepção desses dados, que geralmente é encontrado um simples computador. Esse é um modelo que, por estar na rede mundial de computadores, tendo um menor risco de se perder.

A transmissão digital se incorpora ao mundo da comunicação com o fim de melhorar os aspectos e melhorar a qualidade do áudio. Uma transmissão digital é definida como um conjunto de zeros e uns, quer dizer bits. Já não se trata de valores de voltagem e/ou corrente elétrica daquela função de tempo analógico. Passamos a ter uma transmissão formada por um conjunto de bits. (CANDELAS, 2001, p. 95 *apud* PRATA, 2012, p. 51).

Outra diferença entre os sistemas é o modo de transmissão. No modelo analógico, o conteúdo é transmitido através de ondas eletromagnéticas, seja ela em modulação em amplitude (rádio AM) ou em frequência modulada (emissoras em FM), podendo ou não sofrer interferência de objetos externos, causando ruídos e imprecisão na transmissão. Já o modo digital, como o próprio nome diz, se dá de forma digitalizada, com os dados sendo transferidos através da *web*. E os modelos não se diferem apenas nisso:

E também seus modos de produção, emissão e recepção, seus conteúdos e funções sofrem significativas influências e transformação em tão grande velocidade e volume, como jamais aconteceu em toda sua trajetória brasileira. Apesar do debate estar centrado nas chamadas novas mídias ou suportes e plataformas, como a rede Internet, o rádio desde sempre tem evoluído em termos de avanços tecnológicos. (ZUCULOTO, 2012, p. 152).

Passado esse primeiro momento da mudança de modelo de difusão das emissoras, o digital disponibilizou um novo horizonte para a junção definitiva do tradicional veículo de comunicação com a *internet*. Se a princípio foi possível transmitir uma rádio hertziana *on-line*, com o decorrer do tempo, essa transmissão tomou outro rumo, tornando-se exclusiva para a internet, com a criação das webrádios.

Como o próprio nome já diz, uma webrádio é um tipo de emissora desenvolvida única e exclusivamente para a rede mundial de computadores. Esse tipo de rádio tem uma vantagem sobre seu modelo tradicional pelo fato de não necessitar de uma concessão dada pelo Governo Federal para o seu funcionamento, o que impossibilita a existência de webrádios piratas, como afirma a pesquisadora NairPrata, na tangente a classificação via internet das emissoras.

Pirata é uma emissora sem concessão governamental e, como na internet não existe esse pressuposto, então não há rádios piratas na web. Poderíamos falar que na internet existam rádios pequenas e sem expressão que não conseguem a licença e se abrigam na grande rede de computadores. Assim, o mais correto é afirmar que na web existam dois modelos de radiofonia [...]: emissoras de rádio hertzianas com presença na internet e emissoras de rádio com existência exclusiva na internet, que chamamos de webrádio. (PRATA, 2012, p. 47).

A primeira rádio no mundo a funcionar exclusivamente na web foi a Rádio Klif, nos Estados Unidos. Essa emissora texana iniciou suas atividades em 1995 e, segundo Prata (2012, p. 61), “jogou por terra todos os pressupostos conhecidos até então sobre a radiodifusão, como a necessidade de concessão [...] e, é claro, a ausência do bom e velho rádio”.

Esse tipo de emissora só chegou ao Brasil três anos mais tarde, em 1998, quando foi ao ar a Rádio Totem. A Totem era uma emissora comum, porém seu conteúdo era gerado apenas para a internet.

Inicialmente, a emissora disponibilizou aos seus ouvintes apenas o áudio de uma programação gerada ao vivo de um pequeno estúdio na sede da empresa, em São Paulo. Com o decorrer do trabalho, foram agregados novos produtos e serviços ao site da rádio, com a criação de 11 canais, contendo uma programação diversificada [...]. Os usuários também podiam acessar canais de vídeo com clipes e entrevistas, além de serviço de e-mail e atendimento via rede. (BUFARAH JUNIOR, 2003, p. 59 apud PRATA, 2012, p. 62).

Por estarem dentro do ambiente digital, as webrádios foram as primeiras a trabalhar com o conceito de interação hipermídia, uma vez que a informação não

precisa ficar restrita a apenas o áudio da transmissão. Agora ela conta com o auxílio de imagens, figuras, gráficos, textos com hiperlinks, etc.

Várias novidades são oferecidas pela webrádio, como o serviço de busca, previsão do tempo, chats, podcasts, biografias de artistas, receitas culinárias, fóruns de discussão, letras cifradas de músicas, etc. Há também fotografias na homepage e nas outras páginas, tanto imagens publicitárias quanto fotos de artistas e de funcionários da emissora. Há também vídeos e infografia. [...] Um detalhe, porém, difere o site da o webrádio de tantas outras páginas na internet: um botão de escuta sonora da rádio [...]. Num clique do mouse, o usuário pula de um universo para outro, de acordo com suas preferências pessoais, mas dentro de uma mesma rádio. A webrádio deve ser entendida como uma grande constelação de elementos significativamente sonoros, textuais e imagéticos abrigados no suporte internet. (PRATA, 2012, p. 59-60).

Tratando-se de uma nova forma midiática, as webrádios ainda teriam que se adaptar à linguagem usada para a narração. Por não ter um precedente, o que foi percebido foi a criação de uma linguagem tida como híbrida.

Nós podemos ter uma ideia do que não vai ser a internet. Não será rádio, não será televisão. Mas é fato que é preciso começar por algum lugar. Então, a ideia é se usar uma linguagem híbrida para daí surgir alguma coisa nova. (CARNEIRO, 2002, p. 29 *apud* PRATA, 2012, p. 65).

Com esse novo modelo de se comunicar, unindo traços dos mais diversos meios, segundo Ricardo Augusto Souza, o tipo de discurso que obtemos para a webrádio é o digital.

[...] uma nova modalidade de uso de linguagem que frequentemente escapa a um enquadramento que se sustente em noções convencionais sobre a escrita e a oralidade. (SOUZA, 2001, p. 15 *apud* PRATA, 2012, p. 44).

Outro ponto que deve ser levado em consideração quando se fala em emissoras desenvolvidas para a internet é a questão da interatividade com o ouvinte.

Através da rede mundial de computadores, a interação rádio-ouvinte se estreita ainda mais por conta da facilidade que as pessoas têm de acessar as chamadas “redes sociais virtuais”, exemplificadas por *Facebook*, *Twitter* e *WhatsApp*, além do que já acontecia através do telefone.

Por conta dessa interação, o rádio busca aumentar o seu baixo retorno junto à audiência, uma vez que a mesma é periférica, ou seja, muitas vezes esse veículo

não tem a atenção integral do ouvinte, que acaba ouvindo a programação, e não a escutando.

As redes sociais, independente de qual seja ela, surgiram nesse cenário para colocar os ouvintes para conversar, literalmente, com a emissora, uma vez que agora eles têm a possibilidade de pedir uma música ao apresentador, comentar uma notícia que o afete direta ou indiretamente, participar de sorteios, promoções e enquetes, tudo conforme a filosofia da rádio. Isto são possibilidades, visto que as práticas diferem de uma webrádio para outra.

A internet continua sendo um grande espaço para a experimentação. A inovação atingiu o texto escrito, a televisão e todas as linguagens. Tem espaço para todos os tipos de inovação e reprodução. É como estar vivendo uma nova Renascença. (CARNEIRO, 2002, p. 34 apud PRATA, 2012, p. 65).

Essa possibilidade de ser um agente experimental faz da internet algo que será fundamental para o futuro do rádio no Brasil e no mundo, uma vez que ela será usada pela transmissão do rádio digital. Esse tipo de tecnologia, segundo o Ministério das Comunicações:

[...] permite a transmissão do sinal de rádio na forma digital (em bits). A qualidade do áudio digital distante da fonte de origem é superior ao analógico [...]. Além disso, a tecnologia digital permite a disponibilização de novos serviços de dados (por exemplo, texto e imagem) e de mais de uma programação por canal (multiprogramação), além do uso mais eficiente do espectro eletromagnético⁶. (O..., c2014).

A pesquisadora Nélia Del Bianco explica a principal mudança que o rádio digital irá passar quando implantado no Brasil.

O rádio digital é uma revolução técnica tão significativa que irá alterar o modo de produção da programação, de distribuição de sinais e a recepção da mensagem radiofônica. Pesquisadores da área de várias partes do mundo apontam para a necessidade de uma “reinvenção” do rádio para que possa se adaptar à nova tecnologia. A mais evidente reinvenção está relacionada à diversificação de conteúdo para atender ao crescimento da oferta decorrente da diversificação de modalidade de canais. A tecnologia permite a multiplicidade de formas de transmissão. (DEL BIANCO, 2006, p. 2).

⁶ Trecho retirado do setor Perguntas Frequentes do site do Ministério das Comunicações. Disponível em - <<http://www.mc.gov.br/radio-e-tv/perguntas-frequentes>>. Acesso no dia 29 de setembro de 2014, às 10:26

No que se diz respeito à linguagem que será usada e no modo de interação com o ouvinte, o modelo do rádio digital adotará traços da webrádio, pelo discurso híbrido e pela forma de interagir com o agente receptor. O primeiro grande ponto entre os meios é a qualidade da transmissão do áudio.

Quando se fala em rádio digital, a explicação mais comum é "AM com som de FM e FM com som de CD", mas além de um som de primeira, as novidades do rádio digital são muito maiores, principalmente no aspecto da linguagem. A grande mudança reside, sem dúvida alguma, no tocante à possibilidade de interação com o ouvinte, através da criação de canais de comunicação. (PRATA, 2012, p. 54).

Para trabalhar na melhora do som, o Governo Federal determinou a ampliação da faixa de rádio, para que as rádios AM migrem para o modelo FM. Segundo o site da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e TV⁷ (Abert), com essa alteração para o digital, a ideia é de que o som sempre chegue limpo ao ouvinte, sem a possibilidade de ruídos.

A fim de ter uma maior interação com a informação, o rádio digital tem como principal fator de novidade seu aparelho receptor/transmissor. Esse modelo tem a possibilidade de “conversar” com outras mídias. Para isso, ele carece de, como conta Prata (2012, p. 54-55), de outros artifícios, uma vez que, “para visualização de dados é preciso de um decodificador de imagem e, para os textos, uma tela capaz de representar caracteres alfanuméricos”.

Apesar de apresentar as mais diversas vantagens sobre o modelo analógico, a implementação do digital ainda é uma incógnita no território brasileiro. Segundo Prata:

A data oficial das transmissões do rádio digital na Brasil era, inicialmente, 14 de setembro de 2007. Mas um amplo movimento dos pesquisadores de rádio e mídia sonora de todo o país questionou o Ministério das Comunicações acerca da tecnologia e dos métodos que poderiam ser utilizados na implantação da modalidade digital. (PRATA, 2012, p. 55).

Essa implantação não ocorreu por conta da demora em se encontrar um modelo adequado. Segundo a Carta dos Pesquisadores de Rádio e Mídia Sonora no Brasil⁸, o Ministério das Comunicações fecharia acordo com a companhia norte-americana i-Biquity. Essa empresa possui a tecnologia para a transmissão/recepção

⁷ Abert – Disponível em <<http://www.abert.org.br/web/index.php/tecnicabiblioteca/category/radio-digital>>. Acesso em 29 de setembro de 2014, às 10:41.

⁸ Carta dos Pesquisadores de Rádio e Mídia Sonora no Brasil, disponível em <http://www2.metodista.br/unesco/jbcc/jbcc_mensal/jbcc_2007_setembro/ca16.htm>. Acesso em 29 de setembro de 2014, às 10:56.

do modelo digital e seria parceira do Governo Federal na fabricação dos aparelhos compatíveis com essa tecnologia.

Após um circuito de pesquisas desenvolvidas pelo Instituto Mackenzie e acompanhado por engenheiros da Abert e do MC, ficou decidido que o melhor sistema seria o IBOC (abreviação inglesa de *In Band on Channel*). Esse sistema, segundo o apêndice⁹ desenvolvido pela Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel):

[...] permite que uma emissora, que opera em frequência modulada (FM), transmita o sinal digital em bandas laterais adjacentes ao sinal analógico [...]. Há dois modos de transmissão híbrida e a transmissão híbrida estendida. Em ambos os modos, o sinal digital é transmitido em bandas laterais (inferior e superior) do sinal analógico (sinal hospedeiro). (CRITÉRIOS..., c2007).

Esse sistema foi escolhido justamente pela melhoria que ele proporciona à transmissão do som. Segundo um relatório entregue ao Ministério das comunicações em 2008, fruto das pesquisas realizadas pelo Instituto Mackenzie:

Ele não apenas garantirá mais qualidade do áudio, como também oferecerá inovações como a multiprogramação e o envio de dados, atributos que permitirão o renascimento do AM e o fortalecimento do FM no país (SLAVIEIRO, 2008, p. 2 *apud* PRATA, 2012, p. 57).

Com todas essas informações em mãos, certificando as qualidades do rádio digital, ainda não se sabe quando será a implementação do modelo no Brasil. Segundo o próprio Ministério das Comunicações, ainda não existe um cronograma para introduzir o sistema por conta de pesquisas que ainda são feitas.

Por fim, passada toda a história da radiodifusão brasileira, desde sua primeira transmissão em 1922 até a expectativa pelo futuro com os modelos digitais, um elemento em comum sempre esteve presente em todas as eras: a relação entre rádio e a música.

Essa relação esteve presente na Era de Ouro, na queda, na reestruturação e nos novos modelos. Ela deu o tom nos auditórios, embalou as radionovelas, serviu como forma de protesto contra o Governo Militar, alegrou gerações e marcou sua

⁹ Apêndice disponível em <http://www.anatel.gov.br/Portal/verificaDocumentos/documento.asp?numeroPublicacao=233472&asuntoPublicacao=FM+IBOC+-+Ap%EAndice+B+-+Crit%E9rios+para+Avalia%E7%E3o+do+Sistema+de+R%E1dio+Digital+FM+IBOC.&caminhoRel=nu ll&filtro=1&documentoPath=233472.PDF>. Acessado em 29 de setembro de 2014, às 11:07

trajetória no coração do brasileiro. Esse relacionamento é o objetivo do próximo capítulo.

5.3 - A MÚSICA

Desde que a primeira transmissão de radiodifusão foi realizada em território nacional, a música esteve presente no rádio. Quando as empresas norte-americanas Westinghouse International Company e a Western Electric Company realizaram, a pedido da Repartição Geral dos Telégrafos, logo após o discurso do Presidente Epitácio Pessoa (1865 - 1942), trechos da ópera "O Guarani" foram entoados pelos alto-falantes distribuídos pela Capital Federal e demais localidades.

Um ano mais tarde a essa transmissão, em 1923, surgiu na capital fluminense a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro que, no ano seguinte, ganhou a companhia da Rádio Clube do Brasil. Como ainda estava sendo utilizada a exploração comercial das propagandas, segundo José Ramos Tinhorão (1981, p. 40), "a situação econômica das rádios só permitisse pagar cachês que variavam de cinco a trinta mil-réis", era comum que a transmissão acontecesse por conta de discos emprestados e nas vozes de cantores anônimos.

[...] as emissoras dependiam da dedicação de abnegados colaboradores, ou da vontade de aparecer de alguns amadores, para permanecer em atividade. Isso significava improvisações, desacertos, falhas técnicas, baixa qualidade artística, ou seja, uma programação rigorosamente amadorística, no pior sentido do termo. (SEVERIANO, 2008, p. 98).

Esse amadorismo no setor de entretenimento radiofônico foi de certa forma benéfica, por dar a voz aos desconhecidos.

Isso quer dizer que o rádio, dando personalidade a cantores e locutores ante um público anônimo, abria inesperadamente perspectiva de realização artística para um novo tipo de futuros profissionais: os possuidores de boa voz. E, assim, muitas dessas pessoas, com veleidades artísticas até então não aproveitadas, candidataram-se à atividade de rádio. (TINHORÃO, 1981, p. 41).

A vida da música no rádio, em seu princípio, somente facilitada pela invenção da gravação elétrica de discos. Segundo Severiano (2008, p. 99), "desde a invenção do fonógrafo em 1877, só foi possível gravar-se o som no rudimentar sistema mecânico". Esse tipo de mecanismo proporcionava que as faixas armazenadas fossem fixadas em disco, porém, de uma forma não tão "limpa", contando com a presença de ruídos externos. Dentro desse contexto, a invenção da chamada válvula termiônica foi fundamental, uma vez que ela era a responsável por criar o processo de gravação eletromagnética.

O primeiro teste dessa nova tecnologia aconteceu em 1925, quando a gravadora Columbia, nos Estados Unidos, realizou testes com o pianista Art Gilham.

Dotado de recursos impossíveis no sistema mecânico, que se limitava a armazenar nos discos a energia mecânica, o sistema elétrico transforma ondas sonoras em energia eletromagnética. Quando o disco é tocado num fonógrafo, essa energia é novamente transformada por um amplificador em ondas sonoras. Com o novo sistema atingiu-se então notável melhoria na qualidade de som gravado, o que desencadeou verdadeira revolução no mercado fonográfico. (SEVERIANO, 2008, p. 99).

Esse novo modelo de produção, que deixava o som da gravação mais “limpo” (sem a presença de ruídos, o que ajudava na transmissão radiofônica) só chegou ao Brasil dois anos mais tarde, em 1927, por intermédio da gravadora Odeon Parlofon. O primeiro disco elétrico produzido em solo nacional trouxe grandes cantores do rádio, como Francisco Alves cantando a marcha "Albertina" e o samba "Passarinho do má", ambas as letras do compositor Antônio Lopes de Amorim Diniz, mais conhecido como Duque.

Ainda durante os primórdios das emissoras brasileiras, as faixas musicais ainda eram algo voltado para a elite. A prova disso é que, segundo Tinhorão, "uma das primeiras ideias destinadas a movimentar a programação da Record [...] foi a transmissão de ópera ao vivo". (TINHORÃO, 1981, p. 46).

A rádio Record ainda foi pioneira em outro sentido musical, com a introdução da melodia junto ao seu já tradicional texto de despedida, no final da programação.

Segundo contaria em seu livro *Acabaram de ouvir...*, Casé Ladeira teve a ideia de sentar-se ao piano certa noite em que um colega locutor da Rádio Record lia o texto de encerramento da programação e quando despedia-se dizendo: "Amigo ouvinte, boa noite..." ele começou a tocar suavemente a valsa francesa *Le premier oui*. Como lembraria o próprio autor da ideia: "Foi uma brincadeira". Ficou sendo uma inovação: ficou sendo o boa-noite de todas as noites. (TINHORÃO, 1981, p. 45).

O grande problema da transmissão ao vivo, durante a programação, eram as tamanhos reduzidas acomodações das emissoras, que, às vezes, não comportavam totalmente a quantidade de integrantes de uma atração, principalmente quando se tratava de orquestras.

Conforme o tempo, já na década de 1930, um novo conceito de acomodação para as rádios surgiu, com os chamados "estúdios-aquários", que mais tarde passam a ser os palcos-auditórios.

Esse novo formato de local, que geralmente era instalado em teatros populares, ganhou o nome de "aquário", por possuir paredes de vidro, dando, assim, a possibilidade dos ouvintes começar a interagir com o locutor.

Ao democratizar o tom das transmissões ao nível da intimidade representada pela expressão "amigo ouvinte", os responsáveis pelo novo rádio dos anos 30 acabaram despertando nesses milhares de amigos anônimos uma curiosidade e um desejo de aproximação que levaria muitos deles a não se contentarem mais com o papel passivo de ouvintes distantes. Assim, com o número cada vez maior de curiosos começava a procurar as emissoras para "ver" os programas, e a própria formação de quadros de novos profissionais tornava impraticáveis as antigas instalações improvisadas em salas de velhos casarões, inaugurou-se a corrida à novidade nos estúdios. (TINHORÃO, 1981, p. 47).

Um pouco antes da Revolução Constitucionalista de 1932 irromper, o então presidente Getúlio Vargas (1882-1954) assinou o decreto de número 21.111, que liberou as rádios a terem 10% de sua transmissão com conteúdo publicitário.

A partir dessa possibilidade lucrativa, o rádio nacional tomou um novo rumo. Com o dinheiro entrando em caixa, as emissoras, que até então eram "sociedade" ou "clubes" e dependiam da verba de seus associados, agora contavam com um capital externo, que era revertido em melhorias para a emissora, seja em espaço físico ou em *casting* profissional, como aconteceu com a Record. Muitos desses profissionais eram da área musical.

A Record adotou um novo modelo de programação organizado por Cesar Ladeira, introduzindo o *cast* profissional e exclusivo, com remuneração mensal. A partir daí, começa uma corrida e as grandes emissoras contratam a *peso de ouro* astros populares e orquestras filarmônicas. E mesmo as emissoras de pequeno porte procuram também ter o seu pessoal fixo. Essa mudança aguçou – ou mesmo desencadeou – o espírito de concorrência entre as emissoras, inclusive, as de outros estados, que imitaram a programação lançada pela Record. (ORTRIWANO, 1985, p. 17 apud FERRARETTO, 2001, p. 105).

Dentro da década de 1930, o rádio começou a mudar sua forma. As transmissões voltadas para a elite, com músicas eruditas e peças literárias, passaram a dividir o cenário com cantores e compositores mais populares, que deram início, segundo Severiano (2008, p. 107), a chamada “geração que desencadeou a “Época de Ouro”“. Nesse contexto, alguns compositores e cantores ganharam destaque no cenário nacional, como aconteceu com Lamartine Babo (1904-1963), Ary Barroso (1903-1946) e Noel Rosa (1910-1937).

[...] Ary entrou para o meio musical tocando piano em cinemas e orquestras. Um extraordinário compositor escolheu o samba como principal meio de expressão, dando-lhe novas formas [...], que culminou em obras primas como "Aquarela do Brasil" e "Na Baixa do Sapateiro". Já o carioca Lamartine Babo [...] era tão bom melodista quanto letrista, dedicou-se especialmente à marchinha, podendo ser considerado, juntamente com João de Barro, como fixador do gênero. Outro personagem notável da Época de Ouro é o letrista e compositor Noel Rosa [...] que revolucionou a poética de nossa música popular [...] participando de um conjunto vocal, o Bando de Tangarás, [...]. A partir de então, até sua morte prematura, lançaria mais de 250 composições. (SEVERIANO, 2008. p 107).

Em paralelo a essa geração de compositores e letristas, a Época de Ouro também contou com cantores lembrados até hoje, como o seresteiro Silvio Caldas (1908-1998) e Elisa Coelho (1909-2001), responsável pelo clássico sertanejo "No Rancho Fundo", além de outros grandes ícones, como a cantora de samba e MPB Carmen Miranda (1909-1955), a "Pequena Notável", e Henrique Foreis Domingues (1908-1980), mais conhecido como Almirante, que também ganhou destaque por seus trabalhos como produtor de rádio e pesquisador da música brasileira; além da dupla Alvarenga e Ranchinho, uma das de maior destaque no início do movimento da música sertaneja.

Os locutores, comediantes e até compositores eram os novos xodós nacionais [...]. E ser "cantora do rádio" substituíra aquela antiga aspiração das moçoilas nacionais de se tornarem artistas de cinema. Nenhuma brasileirinha de pituca ou maria-chiquinha queria mais ser Joan Crawford ou Norma Shearer - o que ela queria agora era ser Carmem Miranda. (CASTRO, 2005, p. 118).

Os anos de 1930, segundo Ferraretto (2001, p. 104), ainda ficaram marcados pelo nascimento do rádio como espetáculo massivo, voltado ao público de menor renda, sendo o marco dessa década ficou por conta de Adhemar Casé e seu show, o "Programa do Casé", que foi ao ar pela primeira vez em 1932 e se manteve na ativa até os anos 50.

Ao alugar uma faixa de horário na Rádio Phillips, Casé fez um programa de forma mista, dando espaço tanto para a música clássica quanto para a popular. Esse formato durou apenas um programa, pois, por conta dos ouvintes, já na segunda edição, a atração se tornou popularesca.

Ter o sonho de fazer um programa era uma coisa, mas realizá-lo de forma convincente era outra completamente diferente, e o mais novo radialista do mercado teve certeza disso logo depois do fim da primeira irradiação. O programa tinha sido dividido em duas partes. Das oito às dez, só música popular, e das dez até o final, música erudita, com os pianistas Arnaldo

Estrela e Mário de Azevedo, além do violinista Romeu Ghipsmann. O resultado foi que, nas duas primeiras horas, o telefone não parou de tocar, com pedidos e congratulações. Em compensação, nas duas horas seguintes, a campanha não tocou uma vez sequer. (CASÉ, 2012, p. 48).

O "Programa do Casé" revolucionou o rádio nacional por dar voz às minorias. Além do próprio narrador, que acabava sendo um show à parte, os bastidores da atração tinham pessoas de influência no cenário musical brasileiro, como o próprio Almirante, e também Noel Rosa.

É de notar-se que, naqueles tempos, um programa de rádio era inteiramente organizado segundo o gosto de um indispensável contra-regra, cujas funções consistiam em dosar todos os números, evitando repetições de um mesmo gênero, cuidando de entremear vozes masculinas com as femininas, peças de orquestras, cenas humorísticas e simples solos. Durante muito tempo, o próprio Casé ocupou tal função. Depois, achando que um artista exerceria o cargo com melhor proficiência, Casé confiou a missão a Noel Rosa [...]. Em tal serviço, Noel desincumbiu-se com precisão e eficiência. (ALVES, 1963, p. 91-92).

Já no final dos anos 30, a última barreira entre o locutor e o ouvinte caiu. Se as paredes de vidro dos "estúdios-aquários" davam uma proximidade maior com o veículo de comunicação, a sua retirada foi considerada um marco, pois, a partir desse momento, a transmissão passava a ser realizada na frente do público.

Por conta desse estreitamento da relação, algumas situações inusitadas acabavam acontecendo:

Tal como já haviam acontecido no teatro musical, no século XIX, com a criação dos *partidos* (grupos rivais na admiração de determinadas cantoras ou vedetes) a paixão pelos grandes ídolos ou cartazes do rádio chegou a originar tumultos nos estúdios que incluíam muitas vezes a transmissão de palavrões através do microfone (TINHORÃO, 1981, p. 51).

A partir da queda dessa barreira, as emissoras passaram a investir ainda mais em suas sedes, para dar maior comodidade ao espectador, com a criação dos auditórios para a plateia, sendo a Rádio Kosmos, em São Paulo, a primeira a ter seu espaço próprio.

Com a chegada da década de 1940, uma nova modalidade de programação surgiu no rádio nacional, com a popularização dos programas de calouros. Se nas primeiras décadas de programação isso era feita da forma mais amadora possível, a partir de agora passava a ser de maneira profissional e com uma plateia completa assistindo.

Conseguir um lugar nos quadros artísticos de uma emissora de rádio equivalia a realizar, de uma vez só, duas das mais respeitáveis

necessidades humanas, ou seja, ganhar o necessário para viver e afirmar sua personalidade, tornando-se alguém capaz de ser reconhecido no meio da multidão. (TINHORÃO, 1891, p. 58).

A democratização desse tipo de atração reforçou ainda mais o fato de que as emissoras voltavam seus olhares para a população de renda mais baixa, abdicando, assim, do elitismo dos primórdios da programação, trazendo o ouvinte para mais perto.

A oportunidade de acompanhar de casa a tentativa de conquista artística da gente anônima das camadas mais humildes conferiu aos programas de calouros um interesse humano extraordinário. Os animadores desses programas, conforme seu temperamento ou sensibilidade, incentivavam ou ridicularizavam mais ou menos os esperançosos (e muitas vezes bisonhos) candidatos à consagração radiofônica. Os ouvintes, porém, não deixavam nunca de identificar-se com esses personagens que encarnavam, no fundo, seus próprios anseios frustrados de superação da rotina desumana da vida urbana. (TINHORÃO, 1981, p. 60).

Além dos programas de calouros, os concursos ganham destaque nos anos 40, sendo o de "Rainha do Rádio" um dos de maior destaque no cenário nacional.

Em 30 de setembro de 1944, foi fundada a Associação Brasileira de Rádio (ABR). Com o intuito de organizar a classe dos trabalhadores do rádio ou, como conta Hupfer (2009, p. 41), os "radiologistas".

Em 1940, o rádio evoluía e se tornava um poderoso veículo de divulgação. Na boca do povo, tudo era bom, menos o pessoal do rádio; diziam que o pessoal do rádio era desorganizado [...]. O comércio passava a acreditar na publicidade falada, e o povo aplaudia a programação. Foi aí que alguém lembrou que os trabalhadores de rádio também deveriam ter sua associação [...]. (REVISTA DO RÁDIO, 1950, p. 30-31 apud HUPFER, 2008, p. 41).

Para alavancar a ABR e arrecadar fundos, ficou decidido que o concurso "Rainhas do Rádio" seria reeditado. O montante conseguido no concurso seria revertido para a construção do Hospital dos Radialistas.

A competição ressurgiu em 1948, quando a Rádio Nacional "abraçou" a ideia. Para participar da competição era necessário comprar um voto, no valor de 1 Cruzeiro cada. A Nacional enviava os votos para as emissoras concorrentes e para a própria ABR, a fim de manter a neutralidade diante do concurso.

A primeira disputa aconteceu entre a já consagrada Emilinha Borba (1923 - 2005), figura marcante no cenário musical, contra a até então desconhecida Marlene (1922 - 2014).

Sendo assim, a reedição do concurso proposta pela ABR, deveria se dar em grande estilo, não só para criar um impacto no meio, mas principalmente

para sair do círculo radiofônico e atingir as massas. O evento deveria tomar grandes proporções e tornar-se duradouro. Emilinha, estrela do programa [...] de Cesar de Alencar na Rádio Nacional, já era ídolo das multidões e com certeza de ser a "vencedora natural". Era preciso então outras competidoras, principalmente uma que enfrentasse e, sobretudo ganhasse o pleito, para que a disputa ficasse mais calorosa. "Tínhamos o Flamengo, falta-nos o Vasco". (HUPFER, 2008, p. 42).

O que seria uma vitória fácil para Emilinha Borba acabou não acontecendo. Por maior que fosse a popularidade da cantora, Marlene contava com o apoio de uma empresa de bebidas, que acabou "comprando" a eleição e vendeu bem, tanto a imagem da nova garota-propaganda quanto o produto que ela representava, mostrando, assim, a força e importância do aporte financeiro da publicidade..

A década de 1950 foi a responsável pelo primeiro grande baque sofrido pelo rádio, com o início das transmissões da TV Tupi. Apesar disso, o tradicional veículo ainda reinava perante a população, que tinha nos programas musicais, a maior fonte para o entretenimento.

A princípio, as emissoras radiofônicas precisaram tomar outra atitude de programação, antes mesmo da televisão despertar a atenção dos anunciantes com seu potencial publicitário. Nesse intuito, as emissoras passaram a investir ainda mais nos programas de auditório, já que a barreira entre o público e locutor tinha caído de vez, com a extinção dos "aquários". Apesar da popularização dessa prática só ter acontecido nos anos 1950, ela já existia a pelo menos uma década, tendo o cantor Almirante como seu pioneiro.

A liberdade com que contava para realizar o seu programa [...] permitiu a Almirante propor à direção da Rádio Nacional um novo programa ainda mais dinâmico, pois implicava em dialogar com o público presente [...]. Segundo conta Almirante, além de dirigir perguntas valendo prêmios às pessoas da plateia, ele descia do palco entre as cadeiras do auditório para colher as respostas de microfones em punho, o que desmitificava de uma vez por todas o ritual das transmissões radiofônicas, ainda sujeitas a um certo mistério para o grande público. (TINHORÃO, 1981, p. 65).

A música foi um elemento muito marcante nos anos 50. Segundo Severiano (2008, p. 325), a Rádio Nacional, a maior da época, contava em sua programação, em setembro de 1956, "[...] dezenove programas musicais [...], 22 programas de auditório, [...] quinze programas que misturavam música, radioteatro e informação [...]". Por conta desse destaque, vozes como as de Cauby Peixoto (1931 -), Ângela Maria (1929 -) e Dalva de Oliveira conseguiram seu espaço no cotidiano do brasileiro.

Os programas de auditório perduraram no rádio até a década de 1960, sendo que, aos poucos, esse formato acabaria indo para a televisão, onde teriam sucesso a partir de 70.

Durante os anos 60, rádio e TV passam a disputar intensamente a audiência, tendo o veículo televisado vantagem sobre seu rival. Apesar dessa rivalidade pela atenção do público, ambos foram palco para o surgimento de um novo estilo musical: a Bossa Nossa, vertente do samba, que tinha maneiras de cantar e musicalizar suas melodias, diferente do ritmo de origem.

Com a chegada da década de 1970, segundo Ferraretto (2001, p. 155), o rádio nacional viveu sua fase de reestruturação, depois de ficar às sombras da televisão na década anterior. Apesar dessa tentativa de um novo crescimento, as emissoras apresentavam dificuldades, principalmente com a rival despontando em audiência com um formato de programa que havia sido sucesso duas décadas antes, os programas de calouros.

Os calouros passavam então para a televisão, mas a partir da década de 1970 quase com raridade: agora levando o público não apenas as suas vozes rudes, mas sua pobre imagem, a presença de gente do povo nos estúdios começou a ser considerada inoportuna e de mau gosto. (TINHORÃO, 1981, p. 63).

Com isso, após a "profissionalização" desse tipo de programa, a TV ganhou ainda mais espaço com os grandes festivais televisados organizados pela Record, que deram espaço para cantores como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, entre outros. Eles acabaram se destacando, além da voz, pelas composições de letras em formas de denúncia contra o Governo Militar, como aconteceu em "Cálice" e "Apesar de Você", sendo que alguns desses cantores integrariam um dos movimentos mais conhecidos daquela época: o Tropicalismo.

Outro gênero musical que ganha destaque nessa época é o movimento da chamada Jovem Guarda. Com o "*American Way of Life*" cada vez mais presente na vida do brasileiro, o movimento musical que surge como uma vertente do *rock 'n' roll* americano, servindo como "porta", para a chegada do ritmo base ao país na década seguinte.

[...] mas do movimento, ou melhor, o chamado iê-iê-iê, o ritmo de caracterizou. O iê-iê-iê era um subgênero do rock dos Beatles, temperado com certas formas da canção brasileira - inclusive da Bossa Nova, da qual adotou o coloquialismo - e que cultivava letras de um romantismo ingênuo, com salpicos de rebeldia. (SEVERIANO, 2008, p. 399).

Assim como ocorrera com a Bossa Nova, a Jovem Guarda também tem sua maior representatividade em um trio, formado por Wanderléa, Roberto e Erasmo Carlos. Além deles, ganharam destaque Ronnie Von, Renato e seus Blue Caps, Os Incríveis, Jerry Adriani, entre outros.

Com a Jovem Guarda abrindo espaço, o Rock 'n' Roll chegou de vez ao Brasil na década de 1980. Com a crescente urbanização, a cidade vira cada vez mais o palco das composições. Atrelado a isso, o espírito de rebeldia "vendido" pelos filmes norte-americanos acabou sendo "comprado" pelos jovens brasileiros.

A emissora responsável pelo pioneirismo do rock no rádio nacional foi a Fluminense FM. O principal objetivo da emissora era fazer diferente das demais, tendo um diferencial. Para isso, ela utilizou-se de sua programação para alcançar tal meta.

"A Fluminense FM não nasceu uma rádio de rock". Essa afirmação de Sérgio [Vasconcellos] talvez pareça estranha, mas era exatamente em 1981, quando eles se uniram para dar início à radio Fluminense FM. A proposta inicial era fazer tudo daquilo que as outras não faziam. "Se elas tocassem disco, tocaríamos rock. E se elas tocassem rock, nós tocaríamos mambo, funk, o que fosse. É claro que o rock, como estilo que agradava a todos nós, veio a calhar; mas, mais importante do que simplesmente defender um estilo, queríamos ser diferentes de todos", ressalta Amaury [Santos]. (ESTRELLA, 2012, p. 44).

Dentro do ideal de diferença, a emissora carioca deu espaço para locutoras, que entravam em um nicho comandado em sua maioria por homens. Outra novidade era que a pessoa que estava conduzindo o programa era a responsável por escolher a programação, o que possibilitava uma diversidade musical maior, mas sempre dentro da filosofia da emissora.

Enquanto isso, como forma de testar a recepção dos ouvintes, sem aviso prévio, eram tocadas as músicas da nova emissora que entraria no ar no ano seguinte. Arrigo Barnabé, Juca Chaves, Led Zeppelin, Língua de Trapo, Mutantes, Pink Floyd, Raul Seixas, Secos & Molhados e Sérgio Sampaio. Nomes que, em 1981, não eram executados em nenhuma outra rádio voltada para o público jovem, estouraram na Fluminense FM. (ESTRELLA, 2012, p. 48).

A força do rock estava tão presente na Fluminense FM que a rádio contava com programas específicos para esse ritmo. O "Revolution" era uma atração dedicada exclusivamente a músicas dos Beatles, enquanto o "Satisfaction" cultuava o Rolling Stones. Além disso, a emissora contava com o programa "Rock Alive", responsável por dar projeção, mesmo que em âmbito regional, a bandas como U2, The Police, New Order, The Clash e Jam, além dos brasileiros Capital Inicial, Os

Paralamas do Sucesso e Legião Urbana, sob o comando de Renato Russo (1960 - 1996).

A emissora ainda foi a responsável por dar destaque a bandas como Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, que também se apresentava no "Rock Voador", uma casa de shows no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro.

A maior vantagem da parceria era o aumento da audiência da Rádio Fluminense FM. Juçá ressalta que nem todos escutavam a rádio, mas depois de assistirem aos shows do Rock Voador, a Fluminense FM ganhava novos ouvintes. Bacamarte, Barão Vermelho, Beto Guedes, Camisa de Vênus, Capital Inicial, Celso Blues Boys, Eduardo Dusek, Egberto Gismonti, Flávio Venturini, Hermeto Pascoal, Ira!, Itamar Assumpção, Kid Abelha, Legião Urbana, Lobão, Luis Melodia, Lulu Santos, Os Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, Raul Seixas, Rumo, Sangue da Cidade, Sergei, Tim Maia, Titãs, Ultraje a Rigor, Voluntários da Pátria, Zé da Gaita e Zero foram alguns dos 390 artistas que passariam pelo Rock Voador nos quatro anos de existência. (ESTELLA, 2008, p. 95).

Com a criação de uma emissora tendo um único ritmo como carro chefe de programação, uma nova fase do rádio nacional ficou evidenciada, com o formato de segmentação radiofônica.

Esse partilhados horários de programação davam à emissora a possibilidade de buscar novos públicos, deixando "tal faixa do dia para tal gênero musical", com isso, o ouvinte tinha a certeza que, durante aquela parte do dia, seu estilo de música predileto estaria sendo entoado pela emissora.

Da segunda metade dos anos 1980 até o início dos 2000, um *boom* aconteceu em todo o território nacional, com a proliferação dos mais diversos estilos. O rock manteve sua força nas vozes das bandas Blitz, RPM, Engenheiros do Hawaii e Barão Vermelho, comandado por Cazuza (1958-1990). Aparecendo como vertente, o pop-rock ganhou destaque com Lulu Santos e as bandas mineiras Skank e Jota Quest.

O cenário era tão forte no Brasil que esse tipo de som teve força para a criação de ser próprio "Woodstock Tupiniquim", com a primeira edição do Rock in Rio, em 1985, que se tornou o maior festival de rock do mundo, expandindo-se para mais quatro países (Portugal, Espanha, Argentina e Estados Unidos)

Na década de 1990, os ritmos mais dançantes caíram no gosto do grande público, como aconteceu com o pagode, o axé e o novo modelo de sertanejo.

Com origem nos anos 50, o pagode aparece para designar:

[...] reuniões festivas em que haveria música e dança. Duas décadas depois, com a expansão das rodas de partideiros nos subúrbios cariocas, pagode passou a dar nome a um tipo de samba praticado nessas reuniões, que admite banjo, tantã e repique de mão, e guarda ligeira semelhança com o partido-alto. (SEVERIANO, 2008, p. 447).

Dentro desse gênero ficaram conhecidos ícones como Jorge Aragão, Fundo de Quintal, Beth Carvalho e Jovelina Pérola Negra, destacando-se também Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Dudu Nobre, ExaltaSamba e Só Para Contrariar.

Já o axé-music, que é o nome "comercial" da música afro-pop baiana, segundo Severiano (2008, p. 450), "é o encontro da música dos blocos em trio com a música dos blocos afro, ou seja, em linhas gerais, a mistura do frevo-baiano com o samba-reggae", onde coube a Luís Caldas (1963-) e Sarajane (1968-) a paternidade e maternidade desse ritmo. Também se sobressaíram os grupos Asa de Águia, Cheiro de Amor e Chiclete com Banana, além das cantoras Margareth Menezes, Daniela Mercury, Claudia Leite e Ivete Sangalo, sendo as últimas quatro tiveram destaque nacional e internacional, como no caso de Ivete, que gravou um DVD no Madison Square Garden, em Nova Iorque.

Com a chegada do século XXI e a internet cada vez mais presente no cotidiano do brasileiro, as emissoras segmentaram ainda mais as programações, adotando um único ritmo como "carro-chefe", por exemplo, a Energia FM, em Jaú/SP, que abraçou a causa do sertanejo.

Mas não é somente a emissora interiorana que trabalha em prol desse ritmo. Segundo a pesquisa "Tribos Musicais"¹⁰, desenvolvida pelo Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) em 2013, 73% dos entrevistados ouviam o rádio de forma constante e que, desse montante, 58% tinham a preferência pelo sertanejo. Outra evidência do crescimento do gênero é que, segundo o Ecad¹¹ (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição), os cantores Fernando Farki e Victor Chaves, respectivamente das duplas Fernando e Sorocaba e Victor e Léo, foram os que mais arrecadaram com composição de música em 2013, ficando à frente de outros grandes nomes da música brasileira, como Roberto Carlos e Caetano Veloso.

Por todo esse crescimento que a música sertaneja apresentou no cenário nacional, puxado principalmente pela fase romântica dos anos 1990 e, mais

¹⁰ Pesquisa disponível em - <<http://www.ibope.com.br/pt-br/conhecimento/Infograficos/Paginas/Tribos-Musicais.aspx>> Acesso em 15 de outubro de 2014, às 09:25

¹¹ Raking disponível em - <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/Ranking/SitePages/rankingFiltro.aspx?cld=48&rld=774>>. Acesso em 15 de outubro de 2014, às 09:39

recentemente, por sua vertente "universitária", o sertanejo fixou-se no gosto da maioria dos brasileiros. Apesar de uma expansão recente, a história do sertanejo é mais do que centenária, e grande parte dela se desenvolve com o apoio das emissoras de rádio, como apresentado a seguir.

5.4 O SERTANEJO

Desde os primórdios de seu descobrimento, o Brasil sempre foi um dos principais destinos de imigrantes de todo o mundo. Europeus, africanos e asiáticos vinham para cá pelos mais diversos motivos, fosse para fugir de uma guerra ou para buscar novas oportunidades de vida em terras além-mar.

A atividade migratória se intensificou no início do século XX, quando o país passou a receber milhões de pessoas provenientes de outras pátrias, com destaque para os italianos, portugueses, alemães e japoneses. Os que vinham buscando por trabalho acabaram encontrando em fazendas do interior de todo o país o seu reduto, ajudando assim, no processo de povoamento dessa área, principalmente aqueles que conseguiam se acertar na lavoura.

De todos os estados brasileiros, São Paulo foi o que mais recebeu imigrantes. Houve motivos para isso. O ciclo do café de meados do século XIX até o início deste prosperava no interior paulista e atraía contingentes europeus para trabalharem na lavoura cafeeira. Portugueses, italianos e espanhóis, entre outros, vieram para cá e trouxeram suas culturas para se juntarem aos usos, costumes e tradições de negros e indígenas. Começava a se formar nesse instante aquilo que mais tarde os estudiosos chamariam de “hibridismo cultural”, ou seja, a junção de duas ou mais culturas, possibilitando o aparecimento de uma terceira. Esta última, por sua vez, seria a cultura brasileira. Assim é legítimo dizer que as bases da nossa cultura popular estão estreitamente ligadas às manifestações culturais indígenas, do negro e do imigrante europeu. (CALDAS, 1987, p. 14).

Essa grande mistura de povos estrangeiros com os nossos nativos acabou gerando uma miscigenação de raças, o que acabou fomentando na criação da nossa “cara”, pegando traços de diversas culturas para gerar o nosso “DNA Tupiniquim”. Em todas as áreas, o brasileiro soube usar essa interação entre as nações, adquirindo novos costumes, fossem eles políticos, religiosos ou culturais, como a música e a dança.

A música, por exemplo, reflete bem esse fato. Danças e canções como o recortado, a folia do Divino, cana-verde, fofa, chula, dança de São Gonçalo (portugueses), congada, batuque, landu (africanas), cururu, catira ou cateretê (indígenas), a tarantela (italiana), o fandango (espanhol) e outras, fazem parte do universo lúdico do homem rural paulista. Todas elas, como já sabemos, são de origem indígena, africana ou européia. Introduzidos no Brasil em épocas diferentes, esses ritmos, danças e canções, após passarem por diversas transformações e se adaptarem à realidade brasileira e as diferenças regionais, deram origem ao que chamamos hoje de *música caipira*. E desse modo ela já estaria definitivamente integrada à “cultura rústica”, ou seja, ao estilo de vida do homem do interior paulista (CALDAS, 1987, p. 15).

Não é possível precisar uma data para a “estreia” da música caipira no Brasil, uma vez que ela foi se moldando com o passar dos tempos e da adequação junto a outros gêneros e culturas musicais. O que se sabe é que ela começou a surgir na primeira década do século XX, pelos rincões do interior brasileiro. Era comum trabalhadores do campo se reunirem em volta de fogueiras, onde contavam histórias e faziam músicas improvisadas sobre a rotina do dia a dia, a religiosidade do caboclo e a natureza, sempre acompanhados de uma viola.

A origem da viola caipira remonta aos séculos XV, XVI e XVII, quando teve presença marcante em Portugal. Foi com os colonizadores e jesuítas portugueses, no século XVI, que a viola chegou ao Brasil com o nome de vihuela, utilizada para acompanhar canções e pequenos solos. Entre nós foi assumindo novas características, que iam desde o seu formato até suas afinações. Anos depois, já em mãos de nossos caboclos, passou a ser conhecida como viola. A partir dessas mudanças, esse instrumento rústico se transformou num símbolo de resistência, capaz de traduzir, de forma muito clara e poética, todo o sentido humano. A viola, em toda sua singeleza, expressa amor, tristeza, alegria, religiosidade, misticismo, saudade e solidão, sentimentos que habitam a alma do homem do interior brasileiro. (CATELAN e COUTO, 2005, p. 9).

Unindo o ritmo do instrumento, além da junção de vozes e histórias, as criações das músicas acabavam se tornando coletiva, sendo que não existia apenas um compositor para ela. Isso, inclusive, se tornou uma marca registrada para o estilo, no início do século XX.

Das festas populares, onde se reúnem centenas e às vezes milhares de pessoas, o artista popular e seus parceiros criam em cima do acontecimento elaborando letra e melodia reportando-se à festividade em si, ou apenas usando como tema para dar vazão à sua criatividade, à sua inspiração [...]. Na verdade, o nome ou os nomes dos compositores terminam sendo substituídos pelo da cidade ou do povoado onde foi criada a canção. É por isso que ouvimos falar da “cana-verde de Piracicaba”, do “recortado de Olímpia”, do “cururu de Tietê” e assim por diante. (CALDAS, 1987, p. 26).

Essa falta de um responsável pelas letras das canções é tão forte no início do sertanejo que nem mesmo um dos maiores sucessos do gênero, que é a moda da “Marvada Pinga”, eternizada na voz de Inezita Barroso, tem um compositor, como contou a intérprete a Valdemar Jorge:

A *Marvada Pinga* eu ouvia de criança na fazenda. E toda fragmentada, não tem um autor só. Era roda de viola que a gente cantava a noite. Os violeiros, quando gostavam muito de uma música, iam criando e pondo versos de improviso a mais. No outro dia nem lembravam o que tinham

inventado, mas eu anotava tudo. Eu fiz várias gravações para caber todos os versos. [...]. Mas a *Marvada Pinga* tem um pedacinho de Raul Torres, tem um pedacinho de Cunha Júnior e um monte de gente que ninguém conhece. Às vezes, aparece alguém com uns 40 anos de idade e se diz autor. Eu digo “*oh, rapaz, para você ser autor precisava ter uns cem anos*”. (JORGE, 2012, p. 58-59).

O que se tem certeza dos primórdios do estilo caipira foi o seu precursor, o tieteense Cornélio Pires, em meados da década de 20. Cornélio tinha por costume, segundo Caldas (1987, p. 35), inventar e cantar anedotas ao som de sua viola. Por conta disso, ele resolveu montar um espetáculo para arrecadar dinheiro e criou, junto de Arlindo Sant’Anna, Sebastiãozinho Ortiz de Camargo, Zico Dias, Ferrinho, Mariano da Silva, Caçula e Olegário José de Godoy, a “Turma Caipira Cornélio Pires”.

[...] objetivo era apresentar-se profissionalmente em todo o interior de São Paulo, cantando modas de viola, cateretês, cururus, contando anedotas, enfim, fazendo coisas ligadas ao repertório caipira. A ideia não poderia ter sido melhor. O sucesso da Turma superou as expectativas. Os convites aumentavam a cada dia. (CALDAS, 1987, p. 36).

No interior, o sucesso da trupe foi estrondoso, tanto que a Companhia Antártica acertou em 1926, mesmo ano do lançamento da música “Tristeza do Jeca” (de Angelino de Oliveira), um contrato de patrocínio com a turma. Mas isso ainda era pouco para as pretensões de Cornélio. São Paulo era o seu alvo.

Em 1929, Pires foi até a capital do estado atrás de uma gravadora que topasse investir na música caipira, que na época era um projeto audacioso, por ser um estilo desconhecido pela metrópole. Nenhuma emissora “abraçou” a ideia, uma vez que outros estilos, como o samba, o choro e os boleros mexicanos, já eram ritmos enraizados e com retorno certo, o que não compensava para as empresas darem um “tiro no escuro”. Essa situação só se alterou quando o dinheiro foi posto à mesa.

[...] Cornélio Pires não desistiu. Depois de esgotar todas as alternativas, ela sabia que a última seria aceitar: a “matéria paga”. E só dessa forma, em 1929, foi produzido e prensado o primeiro disco de música sertaneja. Mas, apesar de pagar para gravar, Cornélio Pires ainda enfrentou algumas dificuldades. Ao procurar pela empresa Byington & Cia., então responsável pela Columbia do Brasil [...] ninguém levou a sério. O diretor da gravadora, Albert Jackson Byington Junior, deu risada, achando que se tratava apenas de mais uma piada de Cornélio Pires. Nada disso. Ele estava realmente interessado em acertar o preço da gravação e o número de triagem. Inicialmente ficou estipulado em mil discos que deveriam ser pagos antecipadamente e em dinheiro, caso contrário não haveria negócio. Cornélio sai do escritório da Columbia de contrato assinado, mas volta duas horas depois com outra proposta e o dinheiro em mãos para realizá-la imediatamente. Não queria mais mil discos, e sim cinco mil. Fazia apenas uma exigência: que o selo azul da gravadora fosse substituído pela cor

vermelha, onde contasse, além das informações necessárias num selo de disco, a seguinte expressão: Série Cornélio Pires. (CALDAS, 1987, p. 39)

No primeiro disco da história do sertanejo, estiveram presentes as duplas Mariano e Caçula, Zico Dias e Ferrinho e Mandi e Sorocabinha. O sucesso dessa série foi tão grande que, segundo Caldas (1987, p. 41), “entre 1929 e 1930, foram feitas cinquenta e oito gravações. A partir desse momento, [...] a música sertaneja sai de um estágio artesanal, [...] para se tornar um produto industrializado [...]”, abrindo espaço ainda para duplas como Zé Messias e Parceiro, Antônio Godoy e Mulher e Olegário e Lourenço.

O resultado dessa empreitada foi tamanha que outras gravadoras passaram a investir no gênero sertanejo. Em 1930, a gravadora RCA Victor convidou Cornélio e seus artistas para realizarem os próximos discos juntos, porém o líder do grupo não aceitou, restando à empresa carioca encontrar outros intérpretes e achou-os em M. Rodrigues Lourenço que, ao lado de Olegário José de Godoy, que abandonara a equipe de Cornélio, gravaram “Casamento da Onça”.

Enquanto Columbia e RCA lutavam pela liderança do mercado fonográfico caipira, inspirados em Cornélio Pires, outras duplas começavam a surgir durante a década de 1930, sendo Alvarenga e Ranchinho uma das de maior destaque.

A dupla Alvarenga e Ranchinho, heterônimos de Murilo Alvarenga (1912 – 1978) e Diésis dos Anjos Goia (1913 – 1991), foi uma das duplas de maior sucesso na época. Em 1934, a convite do maestro Breno Rossi, eles se apresentaram na Rádio São Paulo, sendo que um ano mais tarde, em 1935, eles estavam comandando o programa “Hora do Guri”, agora pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro. O sucesso na emissora da então Capital Federal rendeu bons frutos para a dupla, com a gravação do primeiro disco, que continham a moda de viola *Itália e Abissímia* e o cateretê *Liga das Nações*. Eles ainda tinham como marca as sátiras políticas contra o então presidente Getúlio Vargas (1882 – 1954), o que lhes rendeu algumas noites na prisão.

Essa dupla é, sem dúvida, uma das mais importantes [...] em toda a história da música sertaneja. Não só pelo talento, popularidade e tempo de vida, mas também pela trajetória original e atribulada como sempre foi. (CALDAS, 1987, p. 51).

Na década de 1940, comercialmente falando, a música sertaneja já era uma realidade. Àquela altura, o ritmo começaria a receber influência de outras toadas,

como as guarânicas, os rasqueados paraguaios e os boleros mexicanos. Segundo Caldas (1987, p. 54), “foi este o primeiro momento de influência de ritmos estrangeiros no gênero sertanejo”, sendo Raul Torres (1906–1970), que mais tarde faria dupla com Florêncio (João Baptista Pinto 1910– 1970), o pioneiro nesses estilos musicais.

Os anos 40 ainda foram palco para o surgimento de uma das maiores duplas da história. Vindos da região de Botucatu, os irmãos João (1919–1994) e José Pérez (1920–2012), mais conhecidos como Tônico e Tinoco, foram os grandes nomes da época. A carreira de ambos começou ainda no interior paulistano, na Rádio Clube de São Manuel.

Com o gosto pela carreira artística em alta, a ida para a capital era inevitável. Segundo Marcondes e Baccarin e (2000, p. 151), “em 1933 foram para São Paulo SP, acompanhados do primo Miguel Perez e se inscreveram no programa de calouros, comandado por Chico Carretel [...] na Rádio Piratininga, mas o sucesso esperado não veio desta vez”.

A grande chance da dupla veio ainda em 1933, na Rádio Difusora de São Paulo, pelo programa “Arraial da Curva Torta”, comandado por Ariovaldo Pires, sobrinho de Cornélio, o precursor do movimento caipira. Capitão Furtado (personagem de Ariovaldo) buscava um novo violleiro para seu show, após perder Palmeira e Piraci para a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, e abriu um concurso para isso. A competição teve a vitória dos Irmãos Pérez, e acabaram caindo nos braços do público, como próprio Tinoco contou a Waldenyr Caldas:

Quem escolhia o vencedor do programa era o público, através de palmas, no programa “Arraial da Curva Torta”. Na primeira apresentação nossa dupla foi a mais aplaudida das três que se apresentaram naquela noite. E ficamos para a final. O páreo era duro mesmo, porque todas as duplas que se inscreveram já eram traquejadas no rádio. O Nhô Nardo e Cunha Junior, o Gordo e o Magro do Sertão, Serra Morena e Cafezal, e outros que não me lembro agora. Quase todos usavam trajes típicos da roça, violões vistosos comprados especialmente para o concurso. Nossa violas eram das mais feias de todas e as roupas não eram das mais bem alinhadas. Eram roupas simples, calças bem largas, paletó curtinho. O pessoal dizia, apontando para nós, “Aqueles dois imitam muito bem os caipiras”. Só que não era imitação. Éramos nós mesmo”. (CALDAS, 1987, p. 50).

O destaque dos irmãos foi tamanho que eles ingressaram para o “cast de elite” da Difusora, ao lado da dupla Rosalinda e Florisbela, sendo a primeira a futura “Rainha da Televisão Brasileira”, a apresentadora Hebe Camargo (1929 – 2012).

Ainda no rádio, a “Dupla Coração do Brasil” atuou pelas emissoras Cruzeiro do Sul, Bandeirantes e América.

Entre o final dos anos de 1940 e o início dos 1970, musicalmente falando, pouca coisa mudou na música sertaneja, que acabaria ficando em baixa, assim como estava acontecendo com o rádio nacional. Nessa época, o ritmo começou a sofrer, principalmente, com a concorrência da guarânia, vinda do Paraguai e dos boleros mexicanos. Essa disputa se tornou tão evidente que diversas duplas gravaram canções nesses outros estilos.

Nessa época, a música sertaneja, [...] entrou em baixa. Não se pode falar propriamente em crise, mas apenas o aparecimento de outros ritmos, outros estilos musicais que se tornaram moda e viriam dividir uma faixa do mercado discófilo no Brasil, até então exclusivo para a música sertaneja. Tanto foi assim, que duplas de maior destaque na época, como Palmeira e Biá, Tibagi e Miltinho, Cascatinha e Inhana, Zico e Zeca, Moreno e Moreninho, Pedro Bento e Zé da Estrada, Luizinho e Limeira, entre outras, gravaram uma quantidade muito grande de boleros, rasqueados e guarânias. Algumas gravações merecem ser citadas, até porque [...] continuam nos álbuns das gravadoras, sendo solicitadas pelo consumidor. São os casos de “Bonequinha Cobiçada”, bolero interpretado por Palmeira e Biá, e, 1956, “Índia” e “Meu Primeiro Amor”, duas guarânias interpretadas por Cascatinha e Inhana, e “Paloma”, bolero gravado por Pedro Bento e Zé da Estrada, além de “Malagueña”, gravado por Tabagi e Miltinho. (CALDAS, 1987, p. 62).

Esse período da música sertaneja ainda merece destaque por dois motivos: primeiramente, foi nela que instrumentos tidos como “alienígenas” foram introduzidos ao ritmo, como o contrabaixo elétrico e a bateria. Ela também ficou caracterizada pela invenção do pagode de viola, que tem sua criação atribuída a Lourival dos Santos (1917–1997) e a José Dias Nunes (1934–1993), que ao lado de Antônio Henrique Lima (1932–2001) formariam uma das duplas que marcaram o sertanejo com o seu “pagodear”, com os nomes de Tião Carreiro e Pardinho.

Ainda jovem Tião Carreiro teve a primeira oportunidade de mostrar seu talento no programa “Assim Canta o Sertão”, da Rádio Transmissora, em Valparaíso/SP. Foi ainda no interior paulistano que ele conheceu seu futuro parceiro no circo “Rapa Rapa”, na cidade de Pirajuí. O rádio ainda esteve presente na vida de ambos, pois foi em uma, a Cultura, de Maringá, no Paraná, onde “nasceu” o pagode de viola, que é uma composição do coco (ritmo nordestino) com o calango de roda (dança folclórica do Mato Grosso), onde o primeiro ritmo é entoado pela viola, enquanto o segundo é executado pelo violão.

Essa nova modalidade acabou se tornando um marco, tanto na vida da dupla quanto na história da música sertaneja, onde ficou eternizada, pela primeira vez, na moda “Pagode em Brasília”, de autoria de Teddy Vieira e Lourival dos Santos, e gravada por Tião Carreiro e Pardinho.

A chegada da década de 1970 coincide com o processo de urbanização das cidades brasileiras. A cada dia que se passava, as pessoas abandonavam o campo e rumavam para os grandes centros atrás de melhores condições de vida. De uma forma em geral, todos os gêneros musicais começavam a sofrer ali a influência ainda maior de ritmos estrangeiros, segundo Caldas (1987, p. 69), “a partir daí, cantores sertanejos e da chamada música popular brasileira passaram a incluir em seu repertório guarânias, polcas [...], habaneras [...], e canções rancheiras mexicanas”, e com o sertanejo não foi diferente.

Em arte nem sempre é possível misturar-se elementos de duas culturas sem prejuízo de ambas. E nesse caso, na verdade, o que houve foi aquilo que os antropólogos chamam de “fricção cultural”, ou seja, o choque de duas ou mais culturas. Prevalencia, evidentemente, a cultura urbana e seus elementos. [...]. Assim, a música sertaneja foi apenas uma modalidade a mais a receber essa influência. Logo no início, era nítida essa vantagem desses ritmos sobre nossa música. A fórmula lamuriante da guarânia paraguaia e o passionalismo romântico do bolero mexicano agradavam mais do que nossa moda de viola [...]. Aliás, [...] No início, a influência maior era na fronteira, nos estados de Mato Grosso e Paraná, mas logo se alastrou por todo o Brasil, principalmente nos estados do Sul, Sudeste e Centro-Oeste. (CALDAS, 1987, p. 68-69).

Por conta da interferência do exterior nos ritmos brasileiros, principalmente os vindos de países do continente americano, como o Paraguai e o México, acabou-se mudando a forma de se fazer sertanejo, alterando o ritmo, os instrumentos e até mesmo as vestimentas dos cantores.

Vale destacar uma dupla que soube bem fazer a junção Brasil-México em seu repertório: José Antunes Leme (1934-) e Valdomiro de Oliveira (1929-), que deram vida a Pedro Bento e Zé da Estrada. Ao longo de sua carreira, a dupla acumulou gravações de sucessos, como “Boi Soberano” (de Carreirinho, Isaltino G. Paula e Pedro L. Oliveira) e “Mourão da Porteira” (composição de Raul Torres e João Pacífico).

Além de suas música e passagens por emissoras como as rádios Cultura, Tupi, Bandeirantes e Record, eles foram os responsáveis por propagar a rancheira

mexicana no país, não só pelo estilo, mas também através de suas vestimentas, uma vez que eles adotaram como parte do figurino o chapéu e o poncho.

Ainda influenciados pelo ritmo asteca, a dupla formada por Romeu Januário dos Santos (1940-) e José Alves dos Santos (1946-), ou simplesmente, Milionário e José Rico, também trouxeram como novidade ao sertanejo a introdução dos instrumentos de sopro, como o trompete e a harpa, instrumento de corda de herança paraguaia. Outro diferencial trazido pela dupla foram os “golpes de glote”. Essa técnica musical consiste em pequenos “solavancos” nas notas, o que torna a música soluçante, podendo ser comprovada em gravações como “Estrada da Vida”, “Viva a Vida” e “Dê amor para quem te ama”.

As duas próximas décadas, de 80 e 90, ficaram marcadas pelo estilo, como caracteriza Severiano (2008, p. 444), por “neo-sertanejo”. O ritmo se distancia ainda mais da música caipira, trocando o campo pela cidade, sendo ela São Paulo, como o principal alvo daqueles que almejavam o sucesso.

Produzida no meio urbano-industrial, pela indústria do disco, a música sertaneja torna-se apenas um produto a mais à disposição do consumidor [...]. Pelas transformações por que passou, essa música tornou-se ainda mais melódica e menos rítmica, alterando seus componentes formais, substituindo alguns instrumentos musicais de percussão, por outros de maior sonoridade. Saíram a caixa, o surdo, o tarol, o adufe, e entraram a sanfona, o prato de metal, a bateria e o violão [...] Além disso, seu tempo de duração dificilmente ultrapassa os três minutos, [...]. Enquanto a poesia caipira é essencialmente religiosa, a música sertaneja apresenta um discurso profano, que fala do amor na cidade, dos políticos, da condução, do progresso da cidade grande, e assim por diante. (CALDAS, 1987, p. 29-30).

Dentro desse período, poucos representantes ainda apostavam na vertente mais clássica da música sertaneja, como era o caso de Sérgio Reis (1940-), Almir Sater (1956-) e Renato Teixeira (1945-), intérpretes de diversos sucessos, como “Menino da Porteira”, “Chalana” e “Comitiva Esperança”. Apesar dessa resistência por parte de alguns, o moderno ganhava espaço a cada composição lançada.

No então cenário musical, algumas duplas acabaram conseguindo de destacar, principalmente por interpretarem canções que se mantêm forte até hoje, como aconteceu com Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo e João Paulo e Daniel, tendo cada uma sua particularidade.

Segundo Severiano (2008, p. 444), coube a Chitãozinho e Xororó “a façanha de detonar a explosão da música neo-sertaneja ou pop-sertanejo, como preferem

alguns fãs”. Os irmãos José Lima Sobrinho (1954-) e Durval de Lima (1957-) iniciaram a carreira musical após serem descobertos por Geraldo Meireles, no programa de calouros apresentados por Silvio Santos, na início da década de 1970, porém a dupla só foi estourar em 1982, quando lançaram a música “Fio de Cabelo”.

Então, Chitãozinho e Xororó conheceram José Homero Brito, que passou a produzir seus discos e o levou, em 1982 a protagonizar o citado estouro do pop-sertanejo com a canção “Fio de Cabelo” (de Darci Rossi e Marciano). Faixa de *Somos Apaixonados*, oitavo LP da dupla, essa guarânia é bem representativa de um tipo de composição explorada pelos neo-sertanejos, que se caracteriza por um romantismo sensual – [...] – muito aproximado de determinadas canções de Roberto e Erasmo Carlos. (SEVERIANO, 2008, p. 446).

Eles ainda têm como característica o longo alcance das notas, principalmente por parte de Xororó, que podem ser ouvidas em faixas como “Galopeira” e “Vá pro inferno com seu amor”.

Outra dupla familiar que conseguiu destaque durante a década de 1990 foi Mirosmar José de Camargo (1962-), o Zezé di Camargo, e Welson David de Camargo (1973-), o Luciano. A empreitada de Zezé começou ainda criança quando seu pai, Francisco Camargo, treinou os filhos mais velhos, no caso Mirosmar e Imeval, que mais tarde adotariam a alcunha de Camargo e Camarguinho, quando eles se aventuraram pelo estado de Goiás para fazerem shows.

Mas quis o destino que o sucesso não chegasse ali, principalmente após um acidente automobilístico que tirou a vida de Imeval em 1974 e, por pouco, também não levou Zezé. A grande oportunidade da dupla, já com Luciano na formação, foi em 1991, quando o disco intitulado “É o Amor” vendeu mais de um milhão e meio de cópias, sendo o pai da dupla o maior incentivador dos filhos, tendo, inclusive, gasto parte o salário em fichas telefônicas para que os colegas de trabalhos pedissem a música na rádio Terra FM, em Goiânia/GO, como foi retratado no filme “2 Filhos de Francisco”, dirigido por Breno Silveira e lançado em 2005 pela Sony Pictures.

A tragédia ainda esteve presente em mais duas duplas daquela década. João Henrique dos Reis (1960–1997) e José Daniel Camilo (1968-), mais conhecidos como João Paulo e Daniela, ambos da cidade de Brotas, no interior de São Paulo, só estouraram nas paradas de sucesso e no rádio e na TV após lançarem a música “Estou Apaixonado”, versão brasileira de “Estoy Enamorado”, de Estefano e Donato.

A dupla chegou ao fim em 1997, quando um acidente de carro vitimou João Paulo. Sem seu amigo, Daniel acabou seguindo carreira solo e manteve o sucesso dos tempos de duo, além de atacar em outras áreas, principalmente na atuação, como a novela “Paraíso”, escrita por Benedito Ruy Barbosa e exibida de 2009 e no filme “Menino da Porteira”, do mesmo ano, lançado pela Columbia Pictures do Brasil.

Quem também teve o tempo de dupla encurtado por causa de uma morte foi a formada por José Luís da Costa (1961 - 1998) e Emival Eterno Costa (1963 -), ou simplesmente, Leandro e Leonardo. Eles apareceram no mundo do entretenimento após o lançamento da música “Entre tapas e beijos”, de Nilton Lamas e Antônio Bueno, em 1989, e “Pense em mim”, composta por Douglas Maio, Zé Ribeiro e Mário Soares. Em 1998, vítima de um câncer, Leandro acabou falecendo. Assim como aconteceu com Daniel, Leonardo também optou por dar prosseguimento à carreira, agora solo, continuando com o sucesso e passando a investir em outros cantores. Inclusive, ele foi o responsável por apresentar a cantora Paula Fernandes (1984-), um dos grandes nomes da próxima fase da música sertaneja.

Esse período ainda ficou conhecido por dar vasão a outras vozes, como foram os casos de Gian e Giovanni, Rick e Renner, Chrystian e Ralf, além das vozes femininas como Roberta Miranda e Sula Miranda.

Com a chegada dos anos 2000, algumas duplas foram responsáveis pelo início da última mudança que o sertanejo passou (até agora). Duplas como Bruno e Marrone, Guilherme e Santiago e Edson e Hudson começaram a trazer os novos modelos ao estilo, com poucas músicas remetentes à origem caipira e muitas de teor urbano que, a partir de 2005, passaria a ser conhecido por sertanejo universitário.

O termo sertanejo universitário veio a ser cunhado ao que se considera a terceira geração do sertanejo. Uma explicação possível para o nascimento desse gênero foi a ida de jovens universitários, oriundos das regiões interioranas que disseminaram nos *campi* e repúblicas a música sertaneja de raiz que com o tempo foi associada com metais, guitarras, baixos, baterias e instrumento de percussão. As letras continuavam abordando os mesmos temas como amor e sexo, mas foram adaptados para como esse novo jovem via esses assuntos [...]. os protagonistas são verdadeiros galãs rurais vitoriosos em meio urbano. A poética muda, as letras assumem o tom de "vamos ser felizes". (GOMES e SENA, 2013, p. 1-2).

Segundo Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012, p. 7), a dupla César Menotti e Fabiano, montada pelos irmãos Cesar Menotti da Silva (1977 -) e Fabiano Menotti da Silva (1982 -), foram os responsáveis pelo início do sertanejo universitário no Brasil.

Assim, aparição da dupla César Menotti e Fabiano estabelece um gênero sertanejo que tenta novamente se atualizar a música caipira, tornando-a mais acessível ao público da época. As mudanças são discretas, [...]. A imagem dos intérpretes passa a ser secundária ao som, este ganha diversas inovações, como a utilização do teclado (ainda timidamente), e outros instrumentos característicos de bandas de axé ou pop-rock, como o uso da percussão e a exaltação do violão como instrumento principal na música. [...] Se antes os temas buscavam a identificação da juventude com letras sobre relações amorosas, agora essas são a peça essencial e principal de qualquer música. A figura da amada é constantemente idealizada, e os temas tratam o amor que salva e aquele que é impedido por alguma adversidade independente do casal envolvido. É como se o amor fosse estabelecido como um sentimento nobre, e aqueles apaixonados são absolvidos de qualquer falha. Com isso, o estilo acaba adquirindo um tom mais sóbrio e sofisticado [...]. (RODRIGUES, LAIGNIER e BARBOSA, 2012, p. 7).

Essa nova vertente da música sertaneja acabou caindo no gosto dos estudantes universitário, principalmente os da região centro-oeste, além de Minas Gerais, São Paulo e Paraná, de onde saíram a maior parte dos intérpretes do estilo, como é o caso das duplas Jorge e Mateus, Fernando e Sorocaba, João Bosco e Vinícius, Maria Cecília e Rodolfo, além dos irmãos Victor e Léo.

O gênero só voltaria a ser sacudido próximo ao final da primeira década do século XXI, quando a música se tornaria ainda mais dançante e a idealização da mulher amada seria substituídas por festas e baladas, tendo os cantores Gustavo Lima, Michel Teló e Luan Santana, os principais da nova vertente. Com letras de refrão fácil de serem decorados, as músicas não ganharam apenas o Brasil, mas sim o mundo, como foram os casos de "Ai se eu te pego", de Teló, e "Balada boa", de Lima. A primeira, inclusive, venceu em 2013 a categoria de "Melhor música latina", concedido no Billboard Latin Music Awards, da revista Billboard, especializada em música.

A atual fase da música sertaneja está em tamanha evidência que, segundo a pesquisa Ibope "Tribos Musicais", 58% da população brasileira consome o ritmo por meio de rádio, principalmente as pessoas menos abastadas, conforme a própria pesquisa demonstrou. Dentro do montante total do sertanejo, 52% dos entrevistados pertencem à chamada "Classe C" (segundo a Fundação Getúlio Vargas, pertence à "Classe C" aqueles que possuem renda familiar entre R\$1.734 a R\$7.475,00¹²) e 33% declararam ter o ensino fundamental incompleto.

Outra característica que se tornou evidente nessa nova fase da música é o aumento da pluralidade de vozes femininas, como são os casos de Paula

¹² Dado disponível em <<http://cps.fgv.br/node/3999>> Acesso no dia 21 de outubro de 2014, às 13h41

Fernandes, Maria Cecília (Serenza Ferreira Alves, que faz dupla com Rodolfo), Thaeme (Mariôto, que faz dupla com Thaigo), entre outras. Porém essas mulheres acabaram dando continuidade ao trabalho que começou muito antes delas, desde o tempo de Rosalina e Florisbela, nos anos 40, passando por Inhana (Ana Eufrosina da Silva, que fazia dupla com o marido Cascatinha) e por Roberta e Sula Miranda. Dentro de todas essas vozes, uma merece uma atenção especial. Ela, que mesmo com seus quase noventa anos de vida, em 2014, ainda defende a viola caipira com todas as suas forças. A rainha da música sertaneja: Ignez Magdalena Aranha de Lima ou, simplesmente, Inezita Barroso.

5.5 A INEZITA

Em certa ocasião, o jornalista Joelmir Beting (1936 - 2012) disse a seguinte frase: "Explicar a emoção de ser palmeirense a um palmeirense, é totalmente desnecessário. E a quem não é palmeirense, é simplesmente impossível". Em um contexto solto, essa frase não teria o menor motivo para estar em um trabalho que fala sobre a história do rádio, da música no Brasil e de uma de suas mais célebres intérpretes. Mas tudo tem um por que.

Por um instante, peço licença a você, que está lendo esse trabalho. Neste momento, faço uso da liberdade poética, deixando minha imagem de pesquisador de lado para escrever como um fã. Confesso que fiquei um bom tempo planejando a introdução deste capítulo, até que a frase do saudoso Joelmir me veio à mente, principalmente em seu segundo trecho: "E a quem não é palmeirense é simplesmente impossível". Sim, é estranho usar uma citação palmeirense para retratar uma corintiana roxa, como a própria Inezita sempre ressalta. Só que a parte do "simplesmente impossível" é a qual lhe chamo a atenção. Falar da música sertaneja em território nacional sem destacar a figura de Ignez Magdalena Aranha de Lima, que depois de muita história seria eternizada como Inezita Barroso é o "simplesmente impossível". Contexto dado, voltemos.

Nascida no dia 4 de março de 1925, Inezita já teve o contato com o a música em seu primeiro dia na terra, já que foi em uma Quarta-feira de Cinzas, quando os foliões aproveitavam os últimos resquícios de Carnaval, que ela chegou ao mundo.

O berreiro da bebê misturou-se aos ecos do Cordão da Barra Funda, que nas cercanias da Lopes de Oliveira quebravam a Quaresma para saudar o nascimento daquela que, com o nome artístico de Inezita Barroso, viria a se tornar uma das mais brilhantes estrelas da música brasileira. (PEREIRA, 2013, p. 13).

De sangue do literal pelo lado da família do pai, Olyntho Ayres de Lima, e caipira pelo lado da mãe, Ignez Almeida Aranha, não foi apenas no nascimento em que a música acompanhou Inezita. Mesmo novinha, ela soltava a voz para seus familiares, mesmo que isso lhe colocasse em maus lençóis, como ela contou a Valdemar Jorge¹³:

¹³ Em alguns momentos desse capítulo, tanto as referências de Valdemar Jorge (2013) e Arley Pereira (2012) aparecerão em primeira pessoa, uma vez que seus livros trazem relatos da própria Inezita.

Na casa do meu avô, muitas noites ele se reunia com os amigos para jogar. [...] mas antes do jogo começar, meu avô me pegava, me punha em cima da mesa e eu começava a cantar. Era o meu primeiro palco. [...] Eles colocavam um grande gramofone no meio da sala e botavam os discos de Gardel, [...]. Eu só ficava lá no fundo da sala, sentada no sofá, só espiando. Um dia, o meu avô, como sempre, me pôs em cima da mesa de jogo e pediu para eu cantar. Tomei fôlego e soltei a voz: *Rechiflado en mi tristeza, te evoco y veo que has sido, De mi pobre vida paria sólo una buena mujer.*

- *O que é isso?! Falou chocado o meu avô.*

- *Isso não é música adequada de uma menina cantar! Quem ensinou isso a ela?*

Quase apanhei aquele dia, mas justifiquei que ninguém tinha me ensinado, mas como ficava atenta vendo os meus tios, tinha aprendido sozinha. (JORGE, 2012, p. 21-22).

Criada na cidade de São Paulo, mais precisamente, como conta Pereira (2013, p. 15), "cresceu brincando nas ruas da divisa da Barra Funda com a Perdizes e Santa Cecília", a menina logo viu que dificilmente seria amiga das meninas de sua rua, com seus vestidos alinhados e cabeços cacheados ornamentados com fitas, sendo que ela era exatamente o oposto. Inezita era uma menina ativa e encontrou no grupo de amigos do irmão "um pequeno batalhão de meninos, do qual era líder incontestado" (PEREIRA, 2013, p. 15).

Eu odiava boneca. As de celuloide eu queimava para ver a fumaça e sentir aquele cheirinho de plástico torrando. Gostava mesmo era de jogar pião, bola de gude, futebol e voleibol, empinar papagaio, subir em árvores (e cair delas, é claro). Tenho até hoje marcas nos joelhos feitas pelas ponteiros do peões, e muito senhor por aí ainda deve recordar as dores das bolinhas de gude que eu tacava na cabeça deles nas brigas que surgiam. (PEREIRA, 2013, p. 15).

Apesar de todas as farras com os colegas de capital, Izenita realmente se soltava nas férias quando ia para a fazenda dos tios, espalhadas por todo o interior de São Paulo.

Foi um período perfeito, andando de cavalo, de carro de boi, percorrendo a plantação de café, uma beleza quando na floração. Na verdade, que quase não parava na casa da fazenda, ia direto para a colônia, voltava na hora de jantar, tomava banho, comia e tratava de dormir para recomeçar tudo no dia seguinte ao lado dos colonos. (PEREIRA, 2013, p. 20).

Outra memória muito presente para Inezita envolvia às festas de época, como a de São João. Entre a convivência com os colonos e as festividades, a menina acabou descobrindo a música sertaneja, e se apaixonou por ela no primeiro acorde.

A melhor hora da fazenda era às cinco da tarde quando eu fugia da casa-grande e ia para o terreiro ver os peões se reunirem depois do trabalho para

fazer a grande roda de violeiros. Iam chegando devagar, amarravam o cavalo, iam sentando aqui e ali, de repente a música começava, e não tinha muita hora para acabar. Foi aí que eu comecei a ouvir as primeiras músicas de viola. Eu aprendi com eles. Eu gostava tanto que não queria ir embora da fazenda, chorava para ficar mais e não voltar mais para a cidade quando acabassem as férias. E em São Paulo eu sonhava com o dia em que eu iria voltar para lá. (JORGE, 2012, p. 14).

O primeiro instrumento entoado por Inezita foi o violão, quando ela tinha seus sete anos de idade.

O violão foi com sete anos, a viola caipira tinha me atraído um pouco antes, na fazenda. Mas naquele tempo era feio mulher tocar viola, não tinha nenhuma atriz, nenhuma estrela que tocasse viola, ninguém. Então eu não tive viola, meu primeiro instrumento foi o violão. (PEREIRA, 2013, p. 22).

Sua tia Carlota, mais conhecida como Lotinha, decidiu que iria estudar violão, o que causou o descontentamento de Philadelpho (pai de Lotinha e avô de Inezita), uma vez que não era comum as filhas tocarem o instrumento, sendo que o caminho normal seria a harpa ou bandolim. O patriarca da família Aranha acabou concordando, porém o estilo a ser trabalhado seria o clássico e as aulas seriam recebidas em casa.

Em uma sala do casarão, Lotinha começou a ter lições. O que ela não sabia era que alguém os observava atentamente do lado de fora. Ao se interessar pelo que estava acontecendo, a menina Inezita decidiu pular para dentro da sala e se esconder atrás de um sofá, para não perder nenhuma dica dada pelo mestre. Quando o professor e a tia deixavam o recinto, a jovem saía de seu esconderijo, pegava o violão e colocava em prática o que aprendera em segredo. Tudo caminhava bem, até que um dia a janela que ele usava para entrar na sala foi trancada, com isso Inezita acabou ficando presa lá. Quando a encontraram, o segredo acabou sendo revelado.

Em um desses dias, começou a chover durante a aula e trancaram a janela. Quando minha tia e o professor foram embora, fiquei trancada lá sem poder sair. Aproveitei e fiquei tocando violão, lembrando do que o professor tinha ensinado á minha tia aquele dia. Tocava baixo para ninguém na outra sala ouvir, acho que fiquei horas ensaiando. Quando finalmente me pegaram, distraída com o violão da minha tia e já tirando os primeiros acordes. Ficaram espantados de me encontrarem sozinha e de eu estar conseguindo tirar música daquele violão que tinha quase o meu tamanho. Virei menina prodígio. Em vez de bronca, minha avó comprou um violãozinho Del Vecchio e me deu o primeiro empurrão para que apreendesse de fato a tocar. (JORGE, 2012, p. 27).

Já familiarizada com o violão, Inezita aproveitava as idas da família ao interior para se especializar em outro instrumento: a viola caipira. Lógico que ela fazia isso sem que eles soubessem.

Na família, ninguém sabia que eu estava aprendendo viola, e mantive o segredo. Eu andava reinando, né? Chegava na fazenda, pegava a viola dos caipiras, e ia lá aprender coisas bonitas: a "Moda de Pinga", o "Boi Amarelinho", que ficou sendo o meu favorito. Eu já tomava nota dessas coisas naquele tempo. (PEREIRA, 2013, p. 24-25).

A menina prodígio, ou como ela mesma diz, "um toquinho de seis anos", precisava canalizar todo aquele talento, já que não é comum uma criança dessa idade tocar dois instrumentos e ainda saber cantar. Para isso, os pais de Inezita a matricularam no primário da Escola de Aplicação, que ficava anexa à Escola Normal Caetano de Campo, onde ela estudaria quando mais velha. E foi justamente nessa época em que a menina conhece Mary Buarque, que lhe ensinou mais sobre o mundo artístico.

De tantas manifestações artísticas, acrescidas pelo flagrante que me deram filando as aulas de violão da tia Lotinha, meus pais viram que meu caminho era mesmo a música e me entregaram para a professora Mary Buarque, [...]. Foi ela quem me abriu as primeiras portas, me ensinava declamação, dicção, violão, boas maneiras. Com ela aprendi tudo o que era necessário para ser uma moça fina. Quer dizer... Quase tudo. Nunca consegui aprender muito bem as tais de boas maneiras... (PEREIRA, 2013, p. 28).

Em 1934, aos oito anos de idade, Inezita fez a sua primeira aparição em uma emissora, a Rádio Cruzeiro do Sul, ao cantar junto ao coral de Mary Buarque no quadro *Pequenópolis*, do programa *A Hora Infantil*.

A estudante foi crescendo. Logo o curso primário se tornou ginásial, sendo o Caetano de Campos sua "residência". Os anos de ginásio foram bem aproveitados pela aluna de boas notas, mas ela teve que sair de lá, uma vez que ela não oferecia os cursos Clássico e Científico, que era o caminho natural dos estudos. Nos anos seguintes, o Colégio Estadual e as aulas do Clássico fizeram parte de sua rotina, mas mesma forma que outra coisa começou a aparecer na vida da agora adolescente: os primeiros "namoricos".

No início da década de 1940, Inezita voltou ao Caetano de Campos, agora para frequentar o Curso Normal, porém o regresso não foi simples, uma vez que era necessário passar por um teste, e a concorrência com as filhas de imigrantes era grande, mas mesmo assim ela conseguiu sua vaga.

O caminho natural agora era a universidade, sendo a de São Paulo (USP) sua escolhida. A USP tinha seu campus "fragmentado", com uma parte no bairro da Consolação e a outra no terceiro andar do Caetano de Campos, onde Inezita ficou para cursar biblioteconomia a partir de 1945. Foi nessa mesma época que ela conheceu Adolfo Cabral Barroso, seu futuro marido.

O namoro com Adolfo foi evoluindo a ponto de completar 4 anos e amadurecer para a gente se casar. Não aconteceu antes porque tínhamos de respeitar a velha tradição de terminar os estudos e só casar depois da formatura. Adolfo era acadêmico em Direito, com uma turma espetacular de amigos que viriam a se transformar em quase meus irmãos, [...] (PEREIRA, 2013, p. 45).

Por intermédio de Maurício, seu futuro cunhado, Inezita começou a frequentar a Rádio Tupi, onde ele era locutor. A emissora fascinava a jovem, principalmente pelos astros, como Hebe Camargo. Também foi lá que ela conheceu a dupla Tonico e Tinoco, de quem acabaria sendo grande amiga.

No ano de 1947, mais precisamente em 23 de setembro, Inezita e Adolfo se casaram na capital paulista, quando ela tinha apenas 22 anos, mas sempre com a alma de "moleca".

Entre meus amigos de futebol, de empinar pipa e de andar de bicicleta, existia um simpático negrinho chamado Orlando Silva, [...]. Mas no dia do meu casamento - ele tinha oito ou nove anos -, Orlando foi lá em casa me convidar para jogar bolinha de gude. Não resisti ao convite e fomos para a rua fazer os buracos na terra e disputar uma partida. Uma vizinha italiana, daquelas de novela, ficou louca ao me ver ajoelhada na terra, no dia do meu casamento: "*Chi è quello, Dio santo?*". Era a noiva jogando bolinha de gude pouco antes do altar. (PEREIRA, 2013, p. 50).

Com dois anos de casamento, em 1947, veio ao mundo Marta, a única filha do casal. Ela herdou da mãe o gosto pela natureza, tanto que escolheu Campos do Jordão/SP como reduto até os dias de hoje. Em 1956, o casamento chegou ao fim.

Inezita sempre foi independente, e seu marido nunca tentou tolher a sua liberdade. Porém, num relacionamento entre iguais, como ela queria, autonomia tem de ser para os dois. Inezita não havia nascido para ser babá nem motorista particular de ninguém. Assim, o casamento [...] acabou sem grandes traumas, em 1956. Inezita não quis nada, apenas a guarda da filha. Quem mais sofreram foram seus sogros, pois os avós temiam que a neta Marta não tivesse mais contato com eles. (PEREIRA, 2013, p. 53).

O sogro de Inezita tinha grande apreço pela nora, tanto que pediu para que ela continuasse com o sobrenome Barroso. Segundo Pereira (2013, p. 54), "ele dizia ter orgulho de ver seu sobrenome conhecido por todo o Brasil".

Durante os anos 50, enquanto Inezita ainda era casada com Adolfo, quando fez suas primeiras aparições solo em rádio. Em 1950, ela se apresentou no programa de Vicente Leporace, pela Rádio Bandeirantes, que ainda contou com a presença de Noel Rosa nos estúdios da emissora paulistana. No mesmo ano ela realizou o primeiro teste de gravação em estúdio pela gravadora Sinter (Sociedade Interamericana de Representações), onde cantou "Funeral de um Rei Nagô", de Hekel Tavares e Murilo Araújo e "Curupira", de Waldemar Henrique.

Um ano mais tarde, em 1951, ela assinou seu primeiro contrato de trabalho para realizar três shows na capital pernambucana. O sucesso foi tanto que ela recebeu o convite para cantar durante uma semana na Rádio Clube do Recife. O que inicialmente eram três apresentações no estado acabou sendo dois meses longe de casa. Em 1952, ela participou da inauguração da Rádio Nacional, em São Paulo. Mesmo tendo assinado um contrato com a emissora, ele não ficou lá. Inezita chamou a atenção de Eduardo Moreira, que a levou para o elenco de cantores da TV Record, que seria inaugurada em 1953, onde se manteve por oito anos.

Isaurinha Garcia, a "Rainha do Rádio Paulista", não estava disposta a aparecer na telinha. Muita paga a Rádio Nacional, e lá estava Inezita no cast da Record, [...]. No entanto, não foi a TV Record que Inezita apareceu pela primeira vez nos televisores brasileiros. A pioneira TV Tupi a convidou em 1954 a participar do programa *Afro*, um especial com músicas e danças afro-brasileiras. Inezita conseguiu uma licença e pôde aparecer na rede rival. Pouco tempo depois, estreava na TV Record *Vamos Falar de Brasil*, o primeiro programa da televisão brasileira inteiramente dedicado à música [...] (PEREIRA, 2013, p. 80-81)

Do relacionamento com Adolfo, Inezita ganhou muitos amigos, como Paulo Altran, Renato Consorte e Paulo Vanzolini, sendo este o responsável pela letra do samba "Ronda", que ficou eternizado na voz da intérprete.

[...] eu precisava gravar o outro lado do disco. E estava tão deslumbrada em estar gravando que não tinha pensado no outro lado, nem sabia que iria precisar. O Vanzolini sugeriu o Ronda, uma composição dele que eu cantava muito em casa com ele e os amigos, mas que nem tinha decorado direito. Então Vanzolini escreveu a letra num pedaço de papel. O diretor do estúdio perguntou como era a música

- *O que é Ronda?*
- *É um samba de São Paulo, respondi.*
- *São Paulo não tem samba, isso não existe...*
- *Mas não é para vender.*

Ele ficou bravo, pegou o chapéu e foi embora. Mas o pessoal do Regional que iria me acompanhar queria conhecer a música. Só tinha cobra. Chiquinho do Acordeom, Menezes, Bola 7. E eles pediram para tocar para pegar a música. Depois de ouvir eles ficaram loucos, adoraram. O Abel da Clarineta sentenciou:

- E essa música vai fazer sucesso!

Olha que boca. (JORGE, 2012, p. 57).

Além do samba "Ronda", o terceiro disco da carreira de Inezita ainda contava com mais uma faixa no lado oposto a ele, que era a moda de viola "Marvada Pinga". Essa canção, que é considerada uma das mais importantes da carreira de Inezita, que ela conheceu ainda criança, nas fazendas dos tios no interior de São Paulo. Como toda música de cunho folclórico, a faixa não possuiu um único autor, pois era costume dos caboclos fazerem versos em cima da música original, o que foi fazendo com que ela tivesse uma nova cara. Como era de improviso, os peões acabavam não se lembrando do que haviam cantado no dia anterior, mas Inezita não, pois sempre tomava nota de tudo.

Deu até briga no jornal essa história de autoria. Eu expliquei que, como toda música folclórica, ela não tem autor definido. O que se faz é colocar música recolhida por fulano. Mas a Marvada tem um pedacinho de Raul Torres, tem um pedacinho de Cunha Júnior e um monte de gente que ninguém conhece. (JORGE, 2012, p. 59).

Fora a música, Inezita ainda obteve sucesso nas "telonas". Ela foi relutante, pois se considerava cantora, e não atriz, sendo que o mais próximo disso foram suas participações em recitais no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), mas por insistência de Alberto Cavalcanti ela cedeu.

A estreia aconteceu no cinema em 1951, no filme "Ângela", que foi baseado no conto "Sorte no Jogo", escrito pelo alemão E. T. A. Hoffmann, tendo a direção e produção de Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida. Além de atuar, ela também cantou na produção.

A novata Inezita Barroso [...] rouba a cena em *Ângela*, interpretando Vanju, antagonista da personagem que dá nome ao filme. Vanju é a ex-amante de Dinaerte (Alberto Ruschel), o inveterado jogador que conquistou o coração de Ângela (Eliane Lage [...]). Inezita chama a atenção pelo humor de sua personagem e, é claro, pelas belas interpretações de "Quem é", de Marcelo Tupinambá [...] e "Enquanto Houver", de Evaldo Ruy [...]. (PEREIRA, 2013, p. 85-86).

Dois anos mais tarde, em 1953, ela apareceu em mais dois filmes: "Destino em Apuros", dirigido por Mário Civelli, e em "O Craque", que teve José Carlos Burle na direção. No ano seguinte foi a vez de "É Proibido Beijar", que teve o italiano Ugo Lombardi no comando.

O quinto filme da carreira de Inezita, "Mulher de Verdade", foi aquele que lhe rendeu os primeiros prêmios da carreira de atriz, sendo eles o "Saci", que era o maior reconhecimento para quem atuava no meio, além do "Prêmio Governador do Estado". As aparições em cinema ainda lhe proporcionaram a oportunidade de representar o Brasil no III Festival Internacional Cinematográfico, em Punta del Este, no Uruguai.

Seu último papel de destaque em filmes aconteceu em 1955, com "Carnaval em Lá Maior", com a direção de Ademar Gonzaga. A última aparição viria três anos depois, em 1958, se deu em "O Preço da Vitória", de Oswaldo Sampaio.

Dentre todos os filmes que Inezita participou ao longo de sua vida, uma merece um destaque maior, e não é pelo fato dele não chegar a ser rodado, mas sim pela maneira que ela encarou a produção. Em 1957 ela foi escolhida para fazer parte do elenco de "Jovita", que era baseado em uma história escrita por Dinah Silveira de Queiroz e teria Oswaldo Sampaio como diretor.

A história da pesquisa de campo que Inezita fazia sua personagem começa quando ela vai ao lançamento do jipe da Willys (montadora norte-americana), em uma montadora próxima aos estúdios da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, que era a responsável pela produção do filme.

Foi amor à primeira vista pelo carrinho, do qual se diziam maravilhas: [...]. Ao ver o entusiasmo de Inezita, o anfitrião deu sua cartada de *marketing*. Ele decidiu aparecer em uma festa dos estúdios Vera Cruz, alguns dias depois. Chamou a estrela num canto e soltou a bomba: "Vou emprestar um jipe para você. Com ele você chegará aonde quiser para fazer suas pesquisas folclóricas". [...] Inezita estava pronta para a grande aventura de conhecer in loco todas as manifestações culturais populares do Nordeste Brasileiro. (PEREIRA, 2013, p. 103-104).

Como o então marido não poderia abandonar o trabalho para participar da empreitada, Inezita convocou o cunhado, Maurício Barroso, e o amigo Nelson Camargo para seguirem viagem. A "caravana" teve seu início em janeiro de 1957, com ela no comando do volante.

A viagem serviria basicamente para se colher material folclórico para o filme Jovita, e foi um ótimo pretexto para Inezita visitar os mais escondidos rincões do sertão nordestino. Do contato com as comunidades que preservavam a cultura dos antepassados, resultou uma rica pesquisa e a certeza de que a vocação era mesmo para folclorista. (PEREIRA, 2013, p. 108).

A viagem acabou sendo interrompida quando a excursão estava na cidade de Jequié, na Bahia, quando Inezita foi informada por um rádio amador que havia sido contemplada com mais um "Prêmio Roquete Pinto" e precisaria voltar para recebê-lo. Depois de receber a condecoração, a equipe não caiu mais na estrada. O filme havia sido cancelado, por conta de falta de verba e o desentendimento da Vera Cruz com uma produtora mexicana, que ajudaria com a produção.

A decepção com o cinema foi grande após o episódio, mas Inezita acabou descobrindo o gosto pela "carreira" de folclorista, tendo continuado ela por muito tempo.

O cinema ficou para trás, mas a carreira de folclorista persistiu desde os anos 50 até hoje. As viagens se sucederam na vida de Inezita, sempre com renovado foco nas culturas regionais. Goiás, Mato Grosso, norte, sul, leste, oeste. (PEREIRA, 2013, p. 111)

Com a chegada da década de 1960, a música no Brasil começa a mudar. As grandes vozes de cantores de bolero perdem espaço para a suavidade da Bossa Nova e para o ritmo dançante da Jovem Guarda. O rádio estava em decadência, os programas de auditório já não existiam mais, com isso, a "caça às bruxas" seguiu para a TV. Programas como o de Inezita na Record, o "Vamos Falar de Brasil", que retratava o folclore brasileiro, já não agradavam mais, tanto que ela começou a perder os patrocinadores e o seu diretor, Eduardo Moreira, que foi para a TV Cultura.

Apesar da pressão para se modernizar, Inezita resistiu e manteve o ideal do "caipira de fato, feliz e não nego", o que acabou resultando em um momento de baixa de sua carreira, quando ela pensou em desistir de tudo por conta da decepção.

Fiquei pensando: *Vou embora. Não me dão apoio. Vou largar a carreira, sair da televisão, do rádio. Vou sumir.* deu-me aquela mágoa amarga. Falei comigo mesma:

- *E o que eu faço com todo esse material que recolhi na viagem?*

Ai a raiva antiga voltou. Nesse momento de mágoa e raiva, vi que tinha uma churrasqueira acesa no fundo de casa. Não pensei duas vezes. Peguei todo o material que havia recolhido na viagem, cadernos inteiros, partituras e até o violão, e joguei no fogo, Queimei tudo, as músicas só ficaram na minha cabeça, [...]. (JORGE, 2012 p. 134)

Como a situação financeira estava ficando delicada, Inezita começou a dar aulas de música, já que as gravações, aparições na mídia e shows estavam cada vez mais escassas. E foi justamente o ritmo que a derrubou (Jovem Guarda), que garantiu o seu sustento, já que muito jovens queria aprender os acordes que animavam o "iê-iê-iê", enquanto poucos buscavam pelas músicas tradicionais brasileiras. Nesse período ela acabou ficando quase dez anos sem gravar um disco. Depois de ter lançado "Clássicos da Música Caipira", em 1962, só em 1970 é que o segundo volume dessa série saiu, depois de muita luta.

Na década de 1960 eu era contratada pela Copacabana e gravei vários discos. Queria aproveitar o que eu acreditava serem os últimos discos folclóricos e tratei de registrar o máximo possível. Gravei uma série de quatro LP's que eram sobre música caipira, sobre viola, tudo muito bem cuidado. [...] e aí foram lançados os *Clássicos da Música Caipira*, nºs 1 e 2. Como a vendagem do 2 não foi lá essas coisas, eles quebraram a série, e o 3 e o 4 foram lançados com o nome de *Joia da Música Sertaneja*. "Joia" estava na moda e servia para tudo, era moderno. Argumentei que "joia" era um termo do dia, e em um mês mais ninguém lembraria. Não adiantou, o nome foi mudado, [...]. (PEREIRA, 2013, p. 123).

Mesmo com o show voltando aos poucos, Inezita continuou com as aulas, chegando ao ponto de abrir um conservatório, onde, além de lições de violão e piano (o qual ela toca desde os 11 anos de idade), também eram oferecidos cursos de artesanato e culinária brasileira. O empreendimento fracassou, então ela teve de se reinventar mais uma vez.

Aproveitando o mesmo espaço, ela transformou sua academia de música em um pequeno restaurante de comida típica brasileira, o "Casa de Inezita". No cardápio, os mais diversos pratos, como o "Camarão à lemanjá", o "Bife à Curupira" e o "Cuscuz à Tietê", mas o que realmente fazia sucesso era o "Picado à São Francisco"

Minha vida era palco e fogão. Eu me revezava entre a cozinha - sei cozinhar mesmo - e o palco. Claro que tinha um profissional baiano, que comandava a cozinha. Tinha até um picadinho à moda dos estudantes do Largo do São Francisco, que estava nos livros de São Paulo, [...]. Copiei a receita no livro e coloquei pregado na parede, mas o cozinheiro se negava a fazer. Dizia que era muito simples. Ih, brigamos tanto. mas o restaurante acabou cedo. Não deu certo porque nos fins de semana eu tinha, como sempre, de fazer shows pelo Brasil e, portanto, não consegui mantê-lo direito, [...]. Essa vida de dona de restaurante durou pouco mais de um ano, de 1975 a 1976 [...]. (JORGE, 2012, p. 141-142).

Após duas apostas furadas, Inezita voltou para uma certa. Durante a década de 1970, a TV Cultura era, segundo Pereira (2013, p. 129), "um polo de novas

experiências televisivas. [...] por atrações musicais premiadíssimas como *Muitas histórias da MPB* e *O Choro das Sextas-feiras*". Nessa levada de novas atrações, a emissora criou, em 1980, o "Viola, Minha Viola". Nas primeiras edições, o programa foi apresentado por Nonô Basílio e Moraes Sarmiento, famoso radialista.

A oportunidade para a futura apresentadora surgiu quando Nonô deixou o "Viola", mudando-se para Minas Gerais para cuidar da saúde da esposa. Então, a diretora musical da emissora paulista, Nydia Lucia, antiga conhecida dos tempos do Teatro Brasileiro de Comédia, convidou a cantora para apresentar o show. No começo a dificuldade foi sentida. Em sua estreia, o roteiro contava com textos de Guimarães Rosa, que deveriam ser recitados da maneira correta. Isso só foi possível graças ao auxílio de "dálías" (espécie de "cola" feita em cartolinas e com letras grandes para ajudar o apresentador), que foram melhorando no decorrer dos episódios.

O que também chamava a atenção nos bastidores era seu companheiro de palco, Moraes Sarmiento, que acabou se tornando um grande amigo de Inezita. Só que seu temperamento era um problema, pois ele se irritava com facilidade, principalmente quando não gostava da atração que havia sido escolhida pela produção.

Na hora de apresentar as atrações da semana, Moraes se vingava: olhava para as fichas e separava aquelas com os nomes de quem ele se recusava a chamar ao palco. "Esse aqui não presta!", e jogava o papel no colo Inezita para ela apresentar. Não à toa, foi ele quem cunhou o termo "sertanojo" para se referir aos cantores "moderninhos", nas palavras de Inezita, que começavam a surgir nessa época. A produção do programa não gostou muito da brincadeira: todo mundo queria faturar com a onda das duplas sertanejas. Mas os apresentadores do Viola, Minha Viola bateram o pé [...]. (PEREIRA, 2013, p. 130).

Quando o programa já estava há oito anos no ar, em 1988, a TV Cultura resolveu apostar em um formato itinerante, fazendo com que o Viola, Minha Viola viajasse por todo o interior paulista.

Em 1988 a TV Cultura estreou em projeto chamado Cultura Paulista, uma série que durante três anos foi gravada em quase 100 cidades do interior de São Paulo. O palco do *Viola* era levado inteiro para as cidades paulistas de caminhão. Chegava no sábado e era montado pelos maquinistas durante a tarde e a madrugada. [...] No domingo bem cedo a praça começava a encher de gente. Nós fomos a cidades grandes, como Campinas, Ribeirão preto, São Carlos, Limeira e [...] até em cidades menores, como São Miguel Arcanjo, Barra Bonita, Mirassol [...]. (JORGE, 2012, p. 148-149).

A parceria entre Inezita e Moraes Sarmiento durou quase vinte anos, só acabando em 1998, com o falecimento do apresentador. A partir de então, coube a ela a apresentação solo do programa, mas sem nunca perder o ideal.

O que tentaram arrebentar o Viola não foi fácil. Eu falei: "Nessa eu não vou, não". Ai eu comecei a escolher: esse entra, esse não entra, fui dando meus palpites. E os produtores sempre querendo "modernizar" o programa, para dar mais audiência. Até que foi trocando a produção, foi ficando melhor. E está aí no ar até hoje, sem nenhum intervalo, sempre tocando musica caipira. Não confundir com música sertaneja, que virou essa coisa aí... E no fim só deu audiência porque não é igual aos outros, não é "moderninho". Hoje o programa está ótimo. (PEREIRA, 2013, p. 130).

Além com a fidelidade com os ritmos de raiz, e não somente o sertanejo, pois outros ritmos folclóricos também têm espaço no Viola, quem também é extremamente "fechado" com o programa é sua plateia. Atualmente, o "Viola" é gravado às terças-feiras, No SESC Bom Retiro, em São Paulo.

O público do *Viola* [...] é muito misturado. Eles me amam, e eu também os amo. [...] Tem alguns que estão lá desde os primeiros programas, [...]. Quando o programa entra em férias, eles ficam desesperados, ligam para a emissora, reclamam que é muito tempo sem gravar, [...]. Agora vem também um público jovem variado, criança, estudante universitário. Vem uma vez para conhecer, depois retorna. os jovens começam novamente a se interessar pela música caipira, [...]. A plateia tem suas regras. Quando gostam do convidado do programa eles aplaudem, se não gostam ficam quietos, mas não vaíam. [...] É tudo verdade e espontâneo. [...] É muito divertido e sério a plateia do *Viola*. (JORGE, 2012, p. 153-155).

Por conta da facilidade na comunicação, atrelada ao seu conhecimento obtido pelas pesquisas sobre as raízes nacionais, Inezita ainda atuou como professora e apresentadora de rádio. Entre 1980 e 1987, ela deu aulas de folclore para o último ano do Conservatório Estadual em Pouso Alegre/MG.

Como locutora, estreou em 1988, na Rádio USP, em São Paulo/SP, também tendo os ritmos tradicionais brasileiros trabalhados entre músicas, histórias e entrevistas. Após um descontentamento em 1990, ela foi para a Rádio Cultura de São Paulo para apresentar o programa "Estrela da Manhã", ficando no ar por nove anos. Ela só voltaria a um estúdio em 2004 para comandar o "Minha Terra", pela Rádio América AM. A última experiência não foi boa, e Inezita saiu da emissora por não aceitar ser uma "levantadora de audiência".

A carreira acadêmica foi retomada quando ela começa a dar aula da Unifai (Centro Universitário Assunção) e na UniCapital (Centro Universitário Capital),

ambas na capital paulista, onde recebeu, em 2005, pela segunda instituição, o título de Doutora Honoris Causa em Folclore Brasileiro.

Entre a cidade e o campo, o samba e a roda de viola, e os altos e baixos de uma vida, Inezita venceu. Hoje, aos 89 anos de idade, as aulas ficaram para trás, assim como as palestras e os programas de rádio. Nem mesmo entrevista ela dá mais. Mas, sinceramente, nem precisa. Sua vida e obra foram eternizadas em diversas produções, como é o caso deste trabalho. Ainda podemos vê-la e ouvi-la no programa "Viola, Minha Viola", onde ela enche o peito e diz com um sorriso de orelha a orelha: "*Éta programa que eu gosto*".

6 METODOLOGIA

6.1 FORMA DE ABORDAGEM

Para a realização deste projeto, a pesquisa apresentou caráter exploratório. Em um primeiro momento ela parte da premissa bibliográfica, para que o pesquisador obtivesse a base necessária para a compreensão de conceitos como rádio, música, música sertaneja e a própria Inezita Barroso. Além disso, o projeto ainda contou com pesquisa de campo, em forma das entrevistas realizadas para a complementação do produto.

6.2 CLASSIFICAÇÃO DE PESQUISA

O trabalho apresenta elementos básico/teórico, uma vez que ela foi (e pode ser) utilizada para a ampliação do conhecimento, através da pesquisa bibliográfica. Ela também apresenta caráter aplicada/prática, já que, ao final do percurso, todo o conhecimento obtido foi posto em prática para a realização de um produto experimental.

6.3 PROCEDIMENTO DE COLETA

Ao longo de todo o projeto (teórico e prático), quatro procedimentos foram utilizados para obter uma exatidão nos produtos: estudo de caso, bibliográfica, biográfica e análise de som

6.4 ROTEIRO

Após toda a base bibliográfica obtida, o próximo passo foi a confecção do roteiro da grande reportagem. Para isso, ficou decidido que a produção teria apenas um narrador, a fim de contar, de forma cronológica, a história da cantora.

A principal decisão estrutural é utilizar ou não um narrador. Uma narrativa explicativa que promova o encadeamento das partes obviamente promove o encadeamento das partes obviamente é útil para conduzir o programa de maneira lógica e informativa. Pode ainda citar a maior parte dos dados estatísticos e apresentar o contexto das opiniões expressas, assim como os nomes dos vários interlocutores. Um narrador ajuda o programa a cobrir uma área extensa num tempo bem curto, [...]. (MCLEISH, 2001, p. 193).

Com o roteiro produzido, a escolha das fontes e das músicas foi o passo seguinte.

6.5 ESCOLHA DE FONTES PARA O PRODUTO.

Para a realização da grande reportagem, o primeiro passo foi delimitar o estilo de entrevistado. Segundo as pesquisas realizadas ao longo do trabalho, o estilo de sertanejo definido por Inezita vai até o executado até a década de 70, caracterizado como “sertanejo de raiz”. Por conta disso, não caberia colocar cantores de sertanejo universitário para falar da cantora, sendo que a própria não considera esse movimento como “sertanejo”. Portanto, a princípio foi feito o contato inicial com 15 artistas, entre cantores solos, duplas, radialistas e locutores de rodeio que, por problemas de agenda, apenas dois deles, fora Inezita Barroso, participaram do produto final. São eles:

Ignez Magdalena Aranha de Lima, a Inezita Barroso. A voz da cantora aparece no produto, como entrevista, em sete oportunidades. Quatro vezes graças ao “Programa Ensaio”, e três por conta do documentário “Inezita Barroso – A Voz e a Viola”.

Silvio Roberto Pacheco, o radialista Dito Leite, da Rádio Energia FM, de Jaú/SP. A entrevista com locutor aparece apenas uma vez no produto. Sua escolha foi feita pelo fato dele ter a experiência de mais de vinte anos atuando como radialista e comandante de programas cujo foco é o sertanejo de raiz. A transcrição da entrevista pode ser lida no Apêndice B.

Bruna Kamphorst, a cantora Bruna Viola. O relato de Bruna Viola aparece em duas oportunidades. Ela foi escolhida pelo fato de, apesar de ter apenas 21 anos, ela é um dos atuais expoentes da música caipira, além de ser violeira autodidata, assim como a própria Inezita. Com (até agora) sete aparições no programa “Viola, Minha Viola”, Bruna é uma representante do estilo de sertanejo que a própria Inezita defendeu ao longo de sua vida. A transcrição da entrevista pode ser lida no Apêndice A.

6.6 ESCOLHA DAS MÚSICAS PARA O PRODUTO

Para a realização da grandereportagem “A Alma Sertaneja de Inezita Barroso”, cinco músicas foram selecionadas para ilustrar o produto em momentos-chaves. Segundo Magaly Prado:

Em cima das músicas que fazem parte do gosto dos ouvintes de rádio, uma pesquisa contempla várias possibilidades de uso. Elas podem ser designadas para serem utilizadas como BG e, no caso, precisam ter um trecho instrumental, como ilustração sobre algum gênero musical nesse caso tem de ser características de tal gênero, como ilustração a partir do conteúdo de sua letra, daí a pesquisa recai em sua poética, como informação musical, [...]. (PRADO, 2006, p. 114).

Com isso em mente, as músicas escolhidas foram:

O Guarani, de Carlos Gomes. Foi a primeira música entoada pelo “rádio”. Ela foi reproduzida em 1922, quando a primeira tentativa de radiodifusão foi realizada em terras brasileiras. No produto, ela aparece justamente quando o rádio é utilizado como contexto para introduzir a história de Inezita Barroso

Lampião de Gás, de Zica Bérgame e Hervê Cordovil. É a primeira música entoada por Inezita que aparece na produção. Sua letra, desenvolvida por Zica, fala da antiga São Paulo e seus costumes, que causam saudades na autora da canção. A obra foi incluída no produto no momento em que a jovem Inezita volta da fazenda para a cidade, causando saudades na menina.

Caipira de Fato, de Adauto Santos. Apesar de o nome ser uma representação clara da característica de Inezita, ela foi escolhida pelo fato de se iniciar com um pequeno solo de viola. Justamente por esse motivo que ela aparece após o trecho em que o aprendizado com a viola caipira por parte de Inezita é apresentado.

Ronda, de Paulo Vanzolini. Foi uma das poucas produções de Inezita fora do mundo do sertanejo. Sua gravação em disco foi feita junto de “Marvada Pinga” e ela aparece no momento em que é relatado os amigos que Inezita fez ao longo da vida de casada, como foi o caso de Paulo Vanzolini, o autor da música.

Marvada Pinga, recolhida por Inezita Barroso. Assim como qualquer produção folclórica, essa música não possui apenas um autor. Seus trechos foram recolhidos pela cantora ao longo dos anos e acabou sendo o maior sucesso de sua

carreira. Ela foi escolhida para fechar o produto, na tentativa de fugir do óbvio, que seria iniciar a produção com essa faixa.

6.7 DIFICULDADE

A maior dificuldade encontrada para a produção da grande reportagem foi o fato de que a cantora Inezita Barroso não concede mais entrevistas, principalmente por conta de sua idade. Em razão disso, a abordagem do trabalho acabou sendo alterada. A princípio, se desenvolveria como um rádiocumentário, porém, com o desenrolar da produção, ficou decidido que passaria a ser construído como uma grande reportagem que, segundo Robert McLeish, pode ser caracterizada como um programa especial.

O programa especial, por outro lado, não precisa ser totalmente verídico no sentido factual, podendo incluir canções folclóricas [...] com ilustrações sobre o tema. O especial tem um formato bastante livre, geralmente enfatizando qualidades humanas, estados emocionais ou atmosferas mais indefinidas. (MCLEISH, 2001, p. 191).

A atmosfera do programa especial veio a calhar na produção de uma grande reportagem, uma vez que seus elementos (trechos de documentários, entrevistas e música) são compatíveis. Para a realização do produto final, houve a musicalização em momentos-chaves, além de a história ser contada de forma cronológica, a fim de situar com maior facilidade o interlocutor.

Para sanar o problema da falta de entrevista da personagem principal, foi necessária a realização de duas parcerias, uma com a Fundação Padre Anchieta, para utilização de trechos do “Programa Ensaio”, realizado pela TV Cultura. A segunda junção foi com a Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, para o uso de partes do documentário “Inezita Barroso – A Voz e a Viola”. As autorizações estão incluídas nos anexos A e D.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de todas as etapas (pesquisa, desenvolvimento e produção) da grande-reportagem “A Alma Sertaneja de Inezita Barroso”, é possível dizer que os resultados esperados foram alcançados.

O objetivo inicial de se desenvolver um produto radiofônico que atrelasse a vida da cantora ao rádio, após obter uma base teórica sobre os pontos necessário e a realização de entrevistas com pessoas que trabalham com a música sertaneja e que conhecessem o comportamento da Inezita nos bastidores de seu programa, o “Viola, Minha Viola”, também foi atingido.

A metodologia de pesquisa exploratória foi a mais adequada, uma vez que, trabalhar com toda uma base bibliográfica para obter o conhecimento foi de suma importância na hora da confecção do produto, uma vez que esse foi desenvolvido sob uma narrativa cronológica a fim de dar sentido à produção.

A bibliografia utilizada para trabalhar os conceitos de rádio no Brasil, música, sertanejo e Inezita Barroso foi de grande valia, uma vez que os quase 30 autores citados de forma direta, além dos que aparecem de forma indireta, apresentam ideias que se complementam. Com esse encontro de pensamentos, foi possível chegar a um ponto comum e realizar um produto com a maior exatidão possível.

O maior desafio encontrado na produção da grande reportagem radiofônica foi o fato da cantora Inezita Barroso não conceder mais entrevistas. Por conta disso, foi necessária a busca de trechos de outras obras onde a voz dela aparecesse. Para isso, foi necessário obter a autorização de quem desenvolveu esses produtos (disponíveis nos anexos A e D), para que fosse possível a utilização dos mesmos.

Desenvolver esse produto não teve nenhuma perda, apenas ganhos. Obter conhecimento sempre é algo gratificante. Transformar o conhecimento superficial em específico é melhor ainda. O trabalho veio a acrescentar muito conhecimento ao pesquisador, principalmente por conta da identidade dele com o veículo. Ele também serve para exaltar a vida e a obra da artista.

A última contribuição é que ele também pode servir de base para trabalhos que venham a ser desenvolvidos no futuro e para que outras pessoas tenham o conhecimento de Inezita Barroso, a “Rainha da Música Sertaneja”, para o cenário musical brasileiro.

8 CRONOGRAMA

	Jun/14	Jul/14	Ago/14	Set/14	Out/14	Nov/14	Dez/14
Escolha do Tema	X						
Revisão Bibliográfica	X	X	X	X	X		
Fundamentação Teórica	X		X	X	X		
Desenvolvimento					X	X	
Entrevistas					X	X	
Gravação/Edição do Produto						X	
Entrega do TCC						X	
Apresentação do TCC							X

REFERÊNCIAS

ALVES, Francisco. **No tempo de Noel Rosa**. 1 ed. São Paulo/SP: Editora Paulo de Azevedo, 1963.

BRASIL. Portaria Interministerial nº 147, de 31 de maio de 1995. Cria o Comitê Gestor de Internet no Brasil. **Comitê Gestor [da] Internet no Brasil**, Brasília, DF, 31 maio 1995. Disponível em: <http://www.cgi.br/portarias/numero/Portaria_147.pdf>. Acesso em: 27 set. 2014.

BRASIL. Lei nº 9.612, de 19 DE fevereiro de 1998. Institui o Serviço de Radiodifusão Comunitária e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 19 de fev. de 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19612.htm>. Acesso em: 22 ago. 2014

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. 1 ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora Jorge Zahar, 2002.

CALDAS, Waldenir. **O que é música sertaneja**. 1 ed. São Paulo/SP: Editora Brasiliense, 1987.

CASÉ, Rafael. **Programa do Casé: O rádio começou aqui**. 2 ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora Mauad, 2012.

CASTRO, Ruy. **Carmen: Uma biografia**. 1ª reimpressão. São Paulo/SP: Editora Schwarcz, 2005.

CATELAN, Álvaro e COUTO, Landislau. **De repente, a viola: Os grandes temas da música caipira**. 1 ed. Goiânia/GO: Editora Kelps, 2005.

CRITÉRIOS para a avaliação do sistema de rádio digital FM IBOC. **ANATEL**, c2007. Disponível em: <<http://www.anatel.gov.br/Portal/verificaDocumentos/documento.asp?numeroPublicacao=233472&assuntoPublicacao=FM+IBOC+++Ap%EAndice+B++Crit%E9rios+para+Avalia%E7%E3o+do+Sistema+de+R%E1dio+Digital+FM+IBOC.&caminhoRel=null&filtro=1&documentoPath=233472.PDF>>. Acesso em 29 set. 2014.

DEL BIANCO, Nália. E tudo vai mudar quando o Digital chegar. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, 2003. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bianco-nelia-radio-digital.pdf>>. Acesso em 18 set. 2014.

DONATO, Hernani. **A Revolução de 1932**. 1 ed. São Paulo/SP: Editora Abril, 1982.

ESTRELLA, Maria. **Rádio Fluminense FM: A porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80**. 2 ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora Outras Letras, 2012.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. 1 ed. Porto Alegre/RS: Editora Sagra Luzzatto, 2001.

GHEDINI, Fred. **Nas ondas sonoras da comunidade:** A luta pelas rádios comunitárias. 1 ed. São Paulo/SP: Globo Editora, 2009.

HOEBEL E. Adamson. In: **"A natureza da cultura"**. In: Harry L. SHAPIRO. Homem, cultura e sociedade. 1 ed. São Paulo/SP: Editora Cultrix, 1982.

HUPFER, Maria Luisa R. **As rainhas do rádio:** Símbolos da nascente indústria cultural brasileira. 1 ed. São Paulo/SP: Editora Senac, 2009.

JORGE, Valdemar. **Inezita Barroso:** Com a espada e a viola na mão. 1 ed. São Paulo/SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

MARCONDES, Mendes e ZACCARIM, Biaggio. **Enciclopédia da música brasileira:** Sertaneja. 1 ed. São Paulo/SP: Art Editora, 2000.

MCLEISH, Robert. **Produção de rádio – Um guia abrangente da produção radiofônica.** 1 ed. São Paulo/SP: Summus Editora, 2001.

O QUE É rádio digital?. **Ministério das Comunicações**, c2014. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/radio-e-tv/perguntas-frequentes>>. Acesso em: 29 set. 2014

PEREIRA, Arley. **Inezita Barroso:** A história de uma brasileira. 1 ed. São Paulo/SP: Editora 34, 2013.

PRADO, Magaly. **História do Rádio no Brasil.** 1 ed. São Paulo/SP: Editora Boa de Prosa, 2012.

PRADO, Magaly. **Produção de rádio – Um manual prático.** 1 ed. Rio de Janeiro;RJ: Editora Campus/Elsevier, 2006

PRATA, Nair. **Webrádio:** Novos gêneros, novas formas de interação. 2 ed. Florianópolis/SC: Editora Insular, 2009.

RODRIGUES, Indira; LAIGNIER, Pablo; e BARBOSA, Marialva. Da Viola Ao Teclado: Uma Análise da Transição da Música Sertaneja da Década de 80 até os Dias Atuais. In INTERCOM, 17., 2012, Ouro Preto/MG. **Anais...** Ouro Preto: UFOP, 2012. p. 1-12.

SENA, Melly e GOMES, Nataniel. Análise estilística do "Sertanejo Universitário". In. Circuito Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, 5, 2013, Campo Grande/MS. **Anais...** Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013. p. 216-224.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileiras.** 1 ed. São Paulo/SP: Editora 34, 2008.

SCHMITZ Pedro I. In **"A questão do paleolítico"**. In: TENORIO, Maria Cristina. Pré-História da Terra Brasilis. Rio de Janeiro/RJ: UFRJ, 1999.

TAVARES, Reynaldo. **Histórias que o rádio não contou.** 2 ed. São Paulo/SP: Editora Habra, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: Do gramofone ao rádio. 1 ed. São Paulo/SP: Editora Atica, 1981.

ZUCULOTO, Valci Regina M. **No Ar**: A história da notícia de rádio no Brasil. 1 ed. Florianópolis/SC: Editora Insular, 2012.

ANEXO A

AUTORIZAÇÃO CONCEDIDA POR ALOÍSIO MILANI, DA FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA PARA O USO DE TRECHOS DO PROGRAMA ENSAIO, REALIZADO PELA TV CULTURA EM 1991.

● **Aloisio Ferreira Milani**

📧 29 de Out ★

Para eu

CC Jose Maria Pereira Lopes

Esta mensagem contém imagens bloqueadas. [Exibir imagens](#)

[Alterar esta configuração](#)

Olá, Matheus,

Obrigado pelo contato. Fiz o contato com a Inezita e há impedimento algum por ela. Ainda mais por se tratar de produção acadêmica, sem fins comerciais. Dirijo este e-mail com cópia ao José Maria, do Cedoc, para ele confirmar a autorização pela parte da TV Cultura. Se pelo Cedoc estiver tudo ok, não há problema algum.

Abraços,

Aloisio



Aloisio Ferreira Milani
Editor II
55 (11) 2182-3465

Fundação Padre Anchieta
Centro Paulista de Rádio e TV Educativas
Rua Cenzo Sbrighi, 378 Água Branca São Paulo SP
cmais.com.br

> [Mostrar histórico de mensagens](#)



Aloisio Ferreira Milani
Editor II
55 (11) (11) 2182-3465

Fundação Padre Anchieta
Centro Paulista de Rádio e TV Educativas
Rua Cenzo Sbrighi, 378 Água Branca São Paulo SP
cmais.com.br

ANEXO B

AUTORIZAÇÃO CONCEDIDA POR ANA MARA KAMPHORST, ASSESSORA DE IMPRENSA DA CANTORA BRUNA KAMPHORST, DE NOME ARTÍSTICO BRUNA VIOLA, PARA O USO DE TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA PELO PESQUISADOR PARA ESTE TRABALHO.

● **BRUNA VIOLA**

Hoje em 11:21 AM ★

Para eu

Olá Matheus, bom dia.

Fique a vontade para utilizar a entrevista em seu TCC.

Desde que o áudio não seja para comercializar, e nem utilizar imagem, não há nenhum impedimento ok?

Qualquer dúvida continuo à disposição.

Abçs

Ana Mara

(Produção)

ANEXO C

AUTORIZAÇÃO CONCEDIDA POR SILVIO ROBERTO PACHECO, DE NOME ARTÍSTICO DITO LEITE, DA RÁDIO ENERGIA FM, DE JAÚ/SP, PARA O USO DE TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA PELO PESQUISADOR PARA ESTE TRABALHO.

Facebook Messenger interface showing a conversation with Dito Leite. The browser window displays the URL <https://www.facebook.com/messages/dito.leite.7>. The conversation history includes:

- Matheus Bottura Raulli** (29/10/2014 18:27): Então tá combinado MUITO obrigado, Dito 😊
- Dito Leite** (29/10/2014 18:31): VALEU MATHEUS
- Matheus Bottura Raulli** (9/11/2014 23:05): Fala, Dito. Tudo bem?
Viu, faltou eu perguntar uma coisa pra você na entrevista:
- Você me autoriza a utilizar partes da nossa conversa no meu documentário?
- Se sim, você prefere que eu te identifique como Dito Leite ou você prefere seu nome real?
- Dito Leite** (05:44): PODE SIM MATHEUS, COMO DITO LEITE MESMO ...ABÇO...

The right sidebar displays sponsored advertisements, including "Ofertas NEW ERA nelshoes.com.br" and "Camisa Palmeiras II Go... adidas.com.br". The bottom of the browser window shows the taskbar with "Iniciar", "Dito Leite - Mensagen...", and "Google Drive".

ANEXO D

AUTORIZAÇÃO CONCEDIDA POR RENATO LEVI, PROFESSOR DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES (ECA), DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP) E PRODUTOR EXECUTIVO DO DOCUMENTÁRIO “INEZITA BARROSO – A VOZ E A VIOLA”, PARA O USO DE TRECHOS DO PROGRAMA ENSAIO, REALIZADO PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

● Renato Levi

Nov 6 em 8:54 PM ★

Para eu

Oi Matheus,

Ainda não tive tempo de ver o material mas como te falei citando a fonte vc pode usar o que quiser do nosso filme

Abs,

Renato Levi

Em 06/11/2014, às 19:13, Matheus Bottura Raulli <gordo_mbr@hotmail.com> escreveu:

Professor Renato, boa noite.

Meu nome é Matheus Bottura e sou estudante de jornalismo da Universidade Sagrado Coração, na cidade de Bauru, interior de São Paulo.

Na semana passada conversei com o senhor por telefone, explicando que eu estou realizando como trabalho de conclusão de curso no qual farei um radio documentário sobre a Inezita Barroso. E como ela já não dá mais entrevistas, eu lhe pedi autorização para uso de trechos do documentário produzido pela ECA "Inezita Barroso - A Voz e a Viola". Pelo telefone o senhor havia me autorizado, porém eu precisava dessa autorização por escrito.

Para tanto, o senhor me pediu para que eu enviasse os trechos que eu gostaria de usar. Mandei para o senhor na terça-feira através da minha outra conta (mbrauli@yahoo.com.br). Como não sei se o senhor recebeu aquele e-mail, estou lhe enviando outro, dessa vez com os trechos em ausio que eu gostaria de gostar e um arquivo de texto mostrando o contexto ao qual eles se encaixariam. Só não enviando o programa inteiro pois ainda não gravei o material.

Fico no aguardo da resposta do Senhor o mais breve possível, para que eu possa dar continuidade ao meu trabalho.

Ressalto mais uma vez que esse projeto é de cunho única e exclusivamente acadêmico, sem nenhuma intenção de fins lucrativos. A única coisa que eu espero com ele é me formar jornalista. Quero deixar claro que em todos os momentos que o documentário de você é utilizado no meu, a creditação para vocês é dada, como o senhor po conferir no arquivo de texto.

Fico no aguardo da resposta do senhor.

Muito obrigado pela ajuda e compreensão.

Att

Matheus Bottura

APÊNDICE A

DECUPAGEM DA ENTREVISTA COM A CANTORA BRUNA KAMPHORST, DE NOME ARTÍSTICO BRUNA VIOLA. A COLETA DAS RESPOSTAS FOI FEITA NO DIA 9 DE NOVEMBRO DE 2014, ATRAVÉS DO APLICATIVO WHATSAPP, DESENVOLVIDO PELA WHATSAPP INC.

Matheus Bottura - Apesar da pouca idade, você defende um ritmo mais do que centenário, em sua vertente mais clássica. Eu gostaria de saber o que te levou a ser cantora de sertanejo, principalmente o de raiz?

Bruna Viola – O que me levou a gostar da música raiz foi muito influenciada pelo meu bisavô. Quando eu era pequena, eu frequentava muito a fazenda dele e quem sempre ouvia as músicas caipiras, de raiz, era ele. E eu tomei gosto, tomei paixão por esse estilo musical e acabei aprendendo a tocar o instrumento viola caipira aos 11 anos. Eu pedi uma viola para a minha mãe, já tocava violão, desde os 9 anos, mais ou menos, e com 11 que eu tive vontade de pegar a viola caipira e tocar aquelas músicas que eu ouvia, tirar aqueles solos, principalmente do Tião Carreiro que eu sempre admirei mais. É o meu grande ídolo.

MB - Além de cantar, você é uma exímia violeira. Assim como a Inezita, ela foi autodidata ou ela aprendeu a tocar alguém?

BV – Aprendi a tocar sozinha. Eu já vinha com uma experiência do violão e o dom que Deus me deu, e a música em si corre no meu sangue. Meus avós, meus tios por parte de mãe são todos músicos, então a música já vem correndo na veia. Eu tive muita experiência com o tiê (?) da minha viola caipira lá de Cuiabá. O Adilson Dias, aprendi muita coisa com ele também... O meu primeiro professor de violão me passou algumas coisinhas de viola, mas eu forcei mesmo o ouvido, e aprendi a tirar os solos, e criar muita coisa sozinha.

MB - Tirando o Tião Carreiro, quais são suas outras influências?

BV – Minha maior influência feminina é a nossa rainha, Inezita Barroso, que foi a primeira mulher no cenário nacional a aparecer com a viola caipira. E além do Tião Carreiro e Pardinho, tem muitas influências, como Ronaldo Viola, e as várias duplas que ele teve. É um grave muito agradável que eu adoro. Tem o Cacique e Pajé, Zé Mulato e Cassiano, Tonico e Tinoco, Carlos César e Cristiano... Muitas duplas antigas, da musica raiz que eu aprecio.

MB - Na sua visão, o que aconteceu que os mais jovens não se ligam tanto no sertanejo de raiz, principalmente artisticamente, já que é baixíssimo o número de cantores desses estilos na mídia?

BV – Bom, eu acho que os jovens gostam de ouvir musica pra cima, muita festa. E as músicas das duplas mais antigas eram um pouco menos de instrumentos, principalmente. Não eram tão agitadas, e hoje os jovens gostam de festa, de balada. E eu, como violeira mais jovem, os meninos Mayck e Lyan, Lucas Reis e Tássio, nós viemos com a viola caipira mais pra cima, com as musicas mais animadas, agitadas, e regravando as modas antigas também, de uma forma mais moderna, mais jovem, mais pra cima. E assim que os universitários estão começando a apreciar o estilo. Pelos shows que eu tenho feito, o público universitário está sendo cada vez maior, e cada vez mais eles estão cantando os modões que eu faço no show. O repertório inteiro, na verdade, é modão. E o meu show é bem pra cima, bem animado, e é isso que a juventude quer. Você pode colocar viola caipira, mas canta moda animada, canta moda pra cima, que ai eles vão gostar.

MB - Sertanejo de raiz ainda tem vez?

BV – Com certeza o sertanejo raiz tem vez, ele só precisa de uma roupagem nova, que isso que eu e os companheiros mais novos estamos fazendo com as musicas, com as modas mais antigas, que a gente está regravando. E tem vez sim, com certeza, e nós estamos ai para provar isso.

MB - Gostaria de saber como você se sentiu a primeira vez que se apresentou no programa Viola, Minha Viola? Como é a Inezita, no programa e nos bastidores?

BV - Fiquei muito feliz, foi uma honra para mim participar do programa da rainha Inezita Barroso. Era um desejo que eu tinha como violeira e, graças a Deus, todo o público, a dona Inezita também gostou muito, todos gostaram, e acabei voltando lá mais sete vezes. E cada vez que eu volto lá é uma emoção diferente, é muito maravilhoso participar desse programa. A Inezita é um anjo, super alegre, super atenciosa nos bastidores. Adora conversar, prosear. Eu amo demais ela, de verdade, sou uma eterna fã da rainha Inezita Barroso.

MB - O que a Inezita Barroso representa para a Bruna Viola e para a música sertaneja?

BV – A Inezita representa pra mim o começo da viola caipira no lado feminino, da música raiz, da música caipira. A Inezita foi o início de tudo, ela que apareceu em cenário nacional. Uma mulher cantando uma música bem caipira, que é a moda da pinga, tocando uma viola, viola caipira. A Inezita é muito importante para a música sertaneja, ela faz parte de toda a história. É uma influência enorme, uma influência maravilhosa para todos os jovens, meninos e meninas, que começaram a tocar a viola caipira e apreciar esse estilo musical. Inezita é muito importante, assim como Tião Carreiro, Ronaldo Viola... É um ícone da música caipira.

APÊNDICE B

DECUPAGEM DA ENTREVISTA COM O RADIALISTA SILVIO ROBERTO PACHECO, DE NOME ARTÍSTICO DITO LEITE, DA RÁDIO ENERGIA FM, DA CIDADE DE JAÚ/SP A COLETA DAS RESPOSTAS FOI FEITA NO DIA 3 DE NOVEMBRO DE 2014, DE FORMA PRESENCIAL, NA SEDE DA RÁDIO ENERGIA FM, LOCALIZADA NA RUA QUINTINO BOCAIVA, Nº 330, 2º ANDAR, NO CENTRO DE JAÚ/SP.

Matheus Bottura - Quantos anos já fazem que você trabalha como radialista?

Dito Leite - Dezoito anos só na Energia FM. Eu comecei na Cultura regional, Estúdio 2 aqui em Jaú. E divulgando um show que eu iria fazer, a Energia me convidou para fazer um teste e eu passei, graças a Deus, e estou aqui até hoje.

MB - Dentro do rádio, você sempre atuou com o sertanejo de raiz ou teve outras áreas de atuação?

DL - O sertanejo de raiz é o forte. Hoje em dia a gente é obrigado a tocar o sertanejo universitário, essas músicas mais jovens para atender o público. Mas o sertanejo de raiz sim, eu acho que foi o precursor da minha vida e isso daí eu acho que não pode morrer.

MB - Dentro do conhecimento que você tem do sertanejo, no que ele mudou do ritmo da raiz, para o que ele é hoje em dia, com o sertanejo universitário?

DL - A pegada musical, né?! É um ritmo dançante. Por que a música raiz ela é uma história. É uma história tocada em viola, tanto narrada, quanto executada na viola. Já a música sertaneja, o sertanejo universitário, melhor dizendo, é um pegadão, um batidão dançante, para atingir um público mais jovem, para poder ter também um ganho comercial maior.

Também foge a regras, vamos por duplas não caipira raiz, mas dupla sertaneja como Chitãozinho e Xororó, João Mineiro e Marciano, Milionário e José Rico, entre outros. Então, o sertanejo universitário veio para dançar, mais ou menos o estilo, sem deixando esquecer, deixando evidenciado, Teodoro e Sampaio e Gino e Geno.

MB - Por qual motivo o sertanejo de raiz acabou perdendo espaço nas grades de emissoras de rádio?

DL - Devido ao fator comercial, realmente. Infelizmente a gente vê por ai as duplas caipiras que foram as precursoras, vamos dizer um Tonico e Tinoco. Se estivessem vivos, hoje, um show deles custaria em média R\$ 5 mil, sendo que uma dupla hoje, qualquer uma ai, do sertanejo universitário em evidência, é mais de R\$ 100 mil um show.

MB - O sertanejo de raiz ainda tem vez com o público jovem?

DL - Tem. Tem porque, eu como locutor de rádio, apresentador de eventos, apresentador de programa de televisão, eu apresentei muitos jovens, de 8 a 16 ou 17 anos, que leva a viola no peito, que está ingressando tocando moda de viola, moda de raiz. Então, uma das maiores certezas que eu tenho é que a música raiz não vai acabar nunca. Ela pode diminuir um pouquinho, perder espaço nas grades, via rádio ou via TV, mas eu acho que ela nunca vai morrer. Devido a história do caboclo, a história do caipira, do sertanejo, a nossa história.

MB - Em qual momento, o sertanejo se distanciou do raiz?

DL - Tudo foi um processo. O sertanejo raiz veio, vamos colocar assim: Tonico e Tinoco, Lourenço e Lourival, Sulino e Marrueiro, Vieira e Vierinha... Ai vieram surgindo outras duplas, também no mesmo estilo, mas não no de raiz: Milionário e José Rico, Matogrosso e Mathias, e outras aí e nesse contexto musical foram surgindo os outros estilos, mais jovens, puxando para Chitãozinho e Xororó, Bruno e Marrone, Edson e Hudson e aí, o sertanejo universitário, que é o pessoal que foi atingir o público mais jovem. Fala-se sertanejo universitário porque eles faziam muito bailão dentro do campus da universidade, então é por isso que se tornou sertanejo universitário, que é outra pegada. Mas, se distanciou se modificou nessa trajetória, estilizando as músicas, creio eu.

MB - Até que ponto a influência de outros ritmos influenciaram na música sertaneja?

DL – É um ritmo que eles foram buscar lá fora, como também vem buscar o nosso ritmo aqui. Mas uma influência, diferencial. Pedro Bento e Zé da Estrada, eles vem de mariachi, levando esse lado mexicano, já o Milionario e José Rico não. Eles cantam nesse estilo, copiando também os que trouxeram. Mas é um estilo, como também a polca, a rancheira, tudo isso ai voltado para o lado mexicano. Mas são estilos que, na atualidade, ainda fazem sucesso. Se você escutar o Milionário e José Rico ou o Pedro Bento e Zé da Estrada, cantando esse estilo mexicano, estoura. Se pegar uma dupla nova e cantar, ai para nós já não é a mesma coisa. A gente já está habituado com eles lá. As vozes são deles, o estilo são deles, e já hoje tem de pender para o outro lado. Pode cantar sim num show, fazer parte de um repertório, mas o jovem se gravar isso hoje não faz sucesso.

MB – O que seria preciso fazer para o grande público voltar a se interessar pela moda de viola?

DL – Maior espaço nas grades de rádio. Porque, eu como faço (programa de rádio) das 06h às 08h e das 18h às 20h, e por conta da festa da rádio eu tenho que tocar as músicas de artista que vem. E eu tive reclamação de ouvinte: *“Pô, Dito. Único horário que nós temos pra ouvir modão aqui nessa cidade e na região é o seu programa e você não vai tocar mais modão?”* Aí eu tive que explicar para ele: *“Sim, aqui o modão não para. As modas caipiras, de viola não param, mas nós temos que tocar como gratidão”*. Antigamente tocava. Abrindo mais espaço para o sertanejo, que ficou em horários mais específicos, ficou voltado mais para as rádios AM. E como nós, Rádio Energia FM, uma rádio FM, que nós *“AMizamos”*, devido ao meu programa, o *Na Beira da Tuia* e o *Clássicos e Causos do Dito Leite*, ela foi *“AMizada”*. Fazendo o estilo mais de pegada, mas como se fosse AM, para atingir esse público mais antigo, para atingir o público que realmente gosta da moda raiz, que é a nossa história. A música é uma história, mas a de hoje não tem. É só a pegada e dançante e apologia a tudo quanto é qualquer coisa, já a música caipira, não. Você pega um Catimbal, do Tião Carreiro e Pardinho. Muitas musicas são todas letras, com começo, meio e fim, é uma história, uma coisa bonita.

MB – Qual a importância das vozes femininas dentro do universo do sertanejo?

DL – Muita importância, porque a voz feminina embeleza a música. Vamos colocar Lady e Laura, Jaine, Roberta Miranda, “n” mulheres. Vamos colocar lá atrás Duo Glacial, Cascatinha e Inhana. São vozes maravilhosas que embelezam a música. E vem crescendo, elas estão se destacando muito no cenário musical. Tem que ter a mulher.

MB – O que a Inezita Barroso representa para a música sertaneja?

DL – Eu acho que ela é a rainha mesmo. A Inezita é um monstro sagrado. É um ícone da música sertaneja, da vida cabocla. É uma pessoa que representa muito bem a raiz, nosso povo. É um nome que nunca vai ser esquecido no mundo musical e sertanejo. E quem nunca ouviu falar de Inezita Barroso? Acho que até mesmo o maior roqueiro da paróquia já ouviu falar. Então ela representa tudo, para a música sertaneja.

APÊNDICE C

Pauta

Grande Reportagem – A Alma Sertaneja de Inezita Barroso

Histórico do acontecimento:

Ignez Magdalena Aranha de Lima, ou simplesmente, Inezita Barroso, é uma das maiores intérpretes da música sertaneja no Brasil. Nascida em 04 de março de 1925, ela canta desde muito jovem, tendo aprendido a tocar violão e viola caipira escondida da família. Casou-se na década de 1940, teve apenas uma filha e se separou anos depois. Além de cantora atuou como atriz, radialista, professora de folclore e está a quase 35 anos no comando do programa Viola, Minha Viola, exibido pela TV Cultura. Dos inúmeros sucessos gravados, destacam-se as modas “Marvada Pinga” e “Lampião de Gás”, além do samba “Ronda”, composição de Paulo Vanzolini.

Tema, assunto

Cultura, música

Empecilhos a serem encontrados.

Segundo a Fundação Padre Anchieta e a Mairiporã Produções Artísticas, a cantora já não concede mais entrevistas. Buscar alternativas para que a voz da cantora apareça no produto.

Indicação de Fontes:

Aloísio Milani, da Fundação Padre Anchieta – Conseguir autorização para a utilização de trechos do “Programa Ensaio”, realizado com a Inezita. (11) 2182-3465

Renato Levi, professor de Jornalismo na Escola de Comunicação e Artes da USP-SP – Conseguir autorização de trechos do documentário “Inezita Barroso – A Voz e a Viola”, o qual ele foi produtor executivo. relevis@usp.br

Bruna Viola, cantora que já participou por diversas vezes do programa Viola, Minha Viola. Contato – Ana Mara Kaphorst (assessora) (16) 99783-0426 ou (65) 9982-0487

Silvio Pacheco, radialista, popularmente conhecido como Dito Leite, da Rádio Energia FM, de Jaú/SP. Quase vinte anos de experiência em programas voltados ao sertanejo de raiz. (14) 3621-8366 ou (14) 3624-1171

Sugestão de perguntas:

Bruna Viola

- Apesar da pouca idade, você defende um ritmo mais do que centenário, em sua vertente mais clássica. Eu gostaria de saber o que te levou a ser cantora de sertanejo, principalmente o de raiz?

- Além de cantar, você é uma exímia violeira. Assim como a Inezita, ela foi autodidata ou ela aprendeu a tocar alguém?

- Tirando o Tião Carreiro, quais são suas outras influências?

- Na sua visão, o que aconteceu que os mais jovens não se ligam tanto no sertanejo de raiz, principalmente artisticamente, já que é baixíssimo o número de cantores desses estilos na mídia?

- Sertanejo de raiz ainda tem vez?

- Gostaria de saber como você se sentiu a primeira vez que se apresentou no programa Viola, Minha Viola? Como é a Inezita, no programa e nos bastidores?

- O que a Inezita Barroso representa para a Brunna Viola e para a música sertaneja?

Dito Leite

- Quantos anos já fazem que você trabalha como radialista?

- Dentro do rádio, você sempre atuou com o sertanejo de raiz ou teve outras áreas de atuação?

- Dentro do conhecimento que você tem do sertanejo, no que ele mudou do ritmo da raiz, para o que ele é hoje em dia, com o sertanejo universitário?

- Por qual motivo o sertanejo de raiz acabou perdendo espaço nas grades de emissoras de rádio?

- O sertanejo de raiz ainda tem vez com o público jovem?

- Em qual momento, o sertanejo se distanciou do raiz?

- Até que ponto a influência de outros ritmos influenciaram na música sertaneja?

- O que seria preciso fazer para o grande público voltar a se interessar pela moda de viola?

- Qual a importância das vozes femininas dentro do universo do sertanejo?

- O que a Inezita Barroso representa para a música sertaneja?

APÊNDICE D

LAUDAS DA GRANDE REPORTAGEM “A ALMA SERTANEJA DE INEZITA BARROSO”

<p>Programa – A Alma Sertaneja de Inezita Barroso</p> <p>Tema – Música Sertaneja</p> <p>Redator – Matheus Bottura Raulli</p> <p>Locutor - Matheus Bottura Raulli</p>	<h1>1</h1>
--	------------

<p>Música – Carlos Gomes – O Guarani 1'08"</p> <p>Cai volume - Entra como BG aos 10"</p> <p>LOC 1 - Durante a primeira tentativa de transmissão de rádio no Brasil, a ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes, foi reproduzida pelos quatro cantos do Rio de Janeiro. De lá para cá, a música se modificou, ganhando novas formas a cada combinação.</p> <p>LOC 1 - Fomo da erudita ao samba, passando pelo rock e MPB, porém é o sertanejo que nos interessa. Ritmo de vozes e estilos diferenciados, de Tonico e Tino a Tião Carreiro e Pardinho. E tudo isso para chegarmos até aqui, onde a história de Ignez Madaglena Aranha de Lima será contada. Sejam bem vindos a “A Alma Sertaneja de Inezita Barroso”.</p> <p>Sobe Volume - 26"</p> <p>Entrevista - Programa Ensaio - Pais 27"</p> <p>D.I - <i>"Meu pai era uma criatura super alegre..."</i></p> <p>D.F - <i>"... e acho ótimo isso"</i></p>
--

Programa – A Alma Sertaneja de Inezita Barroso

Tema – Música Sertaneja

Redator – Matheus Bottura Raulli

Locutor - Matheus Bottura Raulli

2

LOC 1 - O trecho retirado do "Programa Ensaio", feito em 1991, pela TV Cultura, evidencia a mistura que torna Inezita uma figura única.

LOC 1 - Nascida no dia 4 de março de 1925, ela tem a música no sangue desde antes de vir ao mundo, por conta da avó paterna, que era exímia pianista.

LOC 1 - Desde pequena, Inezita era uma menina nada comum. Vestidos alinhados e cabelos penteados não eram sua praia. O que ela gostava mesmo era das brincadeiras de meninos, como bola e bicicleta. Essa condição fez com que ela não se enturmasse com as meninas de sua rua. Por conta disso, ela viu em seu irmão Marcos, e nos amigos dele, um grupo de fiéis escudeiros. Nesse grupo, ela reinava tal qual uma Narizinho de Monteiro Lobato.

LOC 1 - Apesar de uma infância tranquila na capital, sua alma entrava em festa quando descobria que iria passar férias no interior do estado. A companhia dos parentes mais velhos pouco lhe importava. Seu objetivo era a colônia da fazenda, onde ela e os primos aprontavam junto aos caboclos e aos imigrantes.

LOC 1 - Nesse processo, voltar para a casa sempre era um martírio para a pequena, que só partia a contragosto, mas sempre sonhando no dia em que voltaria ao campo.

Entra BG - No último trecho 07"

Música - Inezita Barroso - Lampião de Gás 56"

Cai BG - No primeiro trecho 04"

Programa – A Alma Sertaneja de Inezita Barroso

Tema – Música Sertaneja

Redator – Matheus Bottura Raulli

Locutor - Matheus Bottura Raulli

3

LOC 1 - No ano de 1931, um ano antes da Revolução Constitucionalista, uma grande novidade aparece na vida da menina: sua tia iria aprender a tocar violão. Enquanto o professor ensinava a tia, o pequeno par de olhos observava atentamente do lado de fora da sala, mas isso era pouco para Inezita, que decidiu acompanhar tudo mais de perto, escondida atrás de um sofá.

LOC 1 - Era só a aula acabar, para ela sair de seu esconderijo e por em prática tudo o que havia escutado. Tudo ia bem, até o dia em que Inezita ficou trancada dentro da sala. Para ela, nenhum problema, era a oportunidade de ficar ensaiando, porém família descobriu, e o segredo caiu por terra.

O que seria motivo de bronca tornou-se orgulho para a família, que viu na menina um diamante a ser lapidado. E foi Mary Buarque responsável por esse processo, como a própria Inezita contou na produção "A Voz e a Viola", realizada pela Universidade de São Paulo.

Entrevista - Inezita Barroso - A Voz e a Viola - Mary Buarque 33"

D.I - *"Aí me botaram numa escola de violão e canto..."*

D.F - *"... mas não podia cantar".*

LOC 1 - E foi pelas mãos de Mary Buarque, que ela cantou pela primeira vez no rádio, junto ao coral de crianças, no programa Pequenópolis, da Rádio Cruzeiro do Sul.

LOC 1 - Já se desenvolvendo bem com o violão, era no interior que ela realmente conheceu sua paixão. Foi nas fazendas dos tios que o aprendizado com a viola caipira começou. O instrumento, responsável pela base do sertanejo raiz, é entoado por Inezita com maestria até os dias de hoje.

Programa – A Alma Sertaneja de Inezita Barroso

Tema – Música Sertaneja

Redator – Matheus Bottura Raulli

Locutor - Matheus Bottura Raulli

4

Entra BG - No último trecho 03"

Música - Inezita Barroso - Caipira de Fato 55"

Sai BG - No primeiro trecho 01"

LOC 1 - Os anos de estudo foram revezados entre a Escola Normal Caetano de Campos e o Colégio Normal. Já na mocidade, Inezita decidiu cursar biblioteconomia pela Universidade de São Paulo, como ela conta ao projeto "A Voz e a Viola".

Entrevista - Inezita Barroso - A Voz e a Viola - Biblioteconomia 29"

D.I - *"Fiz o Clássico..."*

D.F - *"... acabei sendo bibliotecária".*

LOC 1 - Foi nessa época que ela conheceu Adolfo Cabral Barroso, com que se casou em 1947. Durante os anos de casada, Inezita passou a frequentar a Rádio Tupi, no auge dos programas de auditórios, por influência do cunhado Maurício Barroso, que era radialista.

LOC 1 - Sua primeira apresentação solo aconteceu no programa de Vicente Leporace, na Rádio Bandeirantes. Um especial que contou com a presença de Noel Rosa, um velho conhecido de Inezita desde os tempos de faculdade.

LOC 1 - Após a apresentação, surgiu a primeira oportunidade de registrar seu trabalho em disco, Ela gravou um 78 rotações com as músicas "Funeral de Um Rei Nagô" de um lado e "Curupira" do outro.

Programa – A Alma Sertaneja de Inezita Barroso

Tema – Música Sertaneja

Redator – Matheus Bottura Raulli

Locutor - Matheus Bottura Raulli

5

LOC 1 - Na mesma época, Inezita recebeu um convite para que ela se apresentasse na Rádio Clube do Recife, em Pernambuco, onde ela assinou seu primeiro contrato profissional. Essa experiência foi relatada ao Programa Ensaio.

Entrevista - Programa Ensaio - Viagem Ao Nordeste 44"

D.I - *"Eu já era casada, com um cearense..."*

D.F - *"... e recolhi muito material folclórico nessa temporada*

LOC 1 - Em 1953, Inezita gravou dois de seus maiores sucessos, que são cantados até hoje. Duas músicas se destacam perante as demais: a moda de viola "Marvada Pinga" e o samba "Ronda", como Inezita contou para a produção da TV Cultura.

Entrevista - Programa Ensaio - Marvada Pinga e Ronda 1'22"

D.I - *"Mas foi assim, recolhida aos pedaços..."*

D.F - *"... o Canhoto que forçou para que Ronda fosse gravada atrás da Moda da Pinga*

LOC 1 - Com o sucesso na música se firmando, Inezita passou a explorar uma nova área: o cinema. A primeira produção da qual ela participou é Ângela, que abriu as portas para outros títulos, como a cantora revelou ao "Programa Ensaio"

Entrevista - Programa Ensaio - Cinema 1'17"

D.I - *"Cinema foi uma belíssima experiência..."*

D.F - *"... onde eu cantava pouquíssimo e representava muitíssimo."*

Programa – A Alma Sertaneja de Inezita Barroso

Tema – Música Sertaneja

Redator – Matheus Bottura Raulli

Locutor - Matheus Bottura Raulli

6

LOC 1 - Após isso, Inezita acabou sendo contratada pela filial paulista da Rádio Nacional, mas só ficou lá por um ano. Em 1953, quando o rádio passou a ter a concorrência da TV, Inezita é contratada pela Record, onde começou a apresentar o programa "Vamos Falar de Brasil".

LOC 1 - Em 1956, o casamento de Inezita com Adolfo chegou do fim. Do relacionamento, apenas uma filha, Marta. Além dela, Inezita ganhou o sobrenome Barroso, que a seguiu até agora. Além disso, ela manteve os grandes amigos que fez, desde a época em que, o agora ex-marido, era estudante de direito. E um desses amigos, foi Paulo Vanzolini, autor do samba "Ronda", que foi uma das poucas produções que Inezita gravou fora do mundo do sertanejo.

Entra BG - No último trecho 0,5"

Música - Inezita Barroso - Ronda 1'06"

Sai BG

LOC 1 - Durante as décadas de 60 e 70, a TV ganhou o espaço gostoso da população, o que faz com que o tradicional rádio entrasse em decadência, como também aconteceu com a carreira de Inezita. Os ritmos musicais agora eram outros e o sertanejo agora também era outro, principalmente por conta da influência de ritmos estrangeiros, como a rancheira mexicana, introduzida no Brasil através das músicas de Pedro Bento e Zé da Estrada.

LOC 1 - A música folclórica perdeu espaço a "Jovem Guarda" e programas como o "Vamos Falar de Brasil", apresentado por Inezita, já não tem mais vez, como a própria cantora explicou ao projeto "Inezita Barroso A Voz e a Viola".

Programa – A Alma Sertaneja de Inezita Barroso

Tema – Música Sertaneja

Redator – Matheus Bottura Raulli

Locutor - Matheus Bottura Raulli

7

Entrevista - Inezita Barroso - A Voz e a Viola 1'06"

D.I - *"Acabou meu programa na Record..."*

D.F - *... Roberto Carlos me tirou do buraco."*

LOC 1 - A situação voltou a melhorar na década de 80, quando o rádio começou a se reestruturar, puxado principalmente pelo rock e o neo-sertanejo. Apesar da melhora do cenário do rádio, é na TV que Inezita voltava a reinar.

LOC 1 - A convite de Nydia Lucia, diretora musical da TV Cultura, Inezita ficou com a vaga deixada por Nonô Moraes e, ao lado de Moraes Sarmento, passou a comandar o "Viola, Minha Viola".

LOC 1 - Com o sucesso do programa, fosse ele na capital paulista, ou rodando pelo interior do estado, Inezita começou a levar duas carreiras paralelas ao Viola: ela volta ao rádio, agora como apresentadora, pela Rádio USP e também atua como professora, dando aulas sobre folclore.

LOC 1 - Mesmo com todas as suas atribuições, é a música, junto ao Viola, Minha Viola que se destacam na vida de Inezita. O programa que em 2014 completou 34 anos no ar, nunca mudou a sua essência. O sertanejo de raiz é o ritmo abraçado, sempre abrindo espaços para novos violeiros, como foi o caso da mato-grossense de 21 anos, Bruna Viola.

Entrevista - Entrevista Bruna Viola Parte 6 43"

D.I - *"Fiquei muito feliz. Foi uma honra para mim..."*

D.F - *"... sou uma eterna fã da rainha Inezita Barroso."*

Programa – A Alma Sertaneja de Inezita Barroso

Tema – Música Sertaneja

Redator – Matheus Bottura Raulli

Locutor - Matheus Bottura Raulli

8

LOC 1 - Bruna Viola ainda complementa o pensamento, ressaltando a importância que Inezita tem para o cenário sertanejo.

Entrevista - Entrevista Bruna Viola Parte 7 45"

D.I - *"A Inezita, para mim, representa o começo da viola caipira..."*

D.F - *"... é um ícone da música caipira."*

LOC 1 - E é por essas e outras que Inezita Barroso conseguiu o título de "Rainha da Música Sertaneja", ideia essa partilhada pelo radialista Dito Leite, da Rádio Energia FM, de Jaú.

Entrevista - Entrevista Dito Leite 49"

D.I - *"Eu acho que ela é a rainha, mesmo..."*

D.F - *"... ela representa tudo, para a música sertaneja."*

LOC 1 - Hoje, aos 89 anos de idade, as aulas e o rádio ficaram para trás, nem mesmo entrevista ela dá, mas também, não precisa. Sua vida e obra foram eternizadas nas mais diversas produções, como esta aqui. Atualmente podemos acompanhá-la apenas no "Viola, Minha Viola", onde ela enche o peito e diz com um sorriso nos lábios: *Êta programa que eu gosto...*

Inserção Musical - Inezita Barroso Êta Programa que eu Gosto + Palmas 07"

Programa – A Alma Sertaneja de Inezita Barroso

Tema – Música Sertaneja

Redator – Matheus Bottura Rauli

Locutor - Matheus Bottura Rauli

9

Música - Inezita Barroso - Marvada Pinga 1'55"

Entra Música - 47"

Cai Volume - Entra como BG 20"

Ficha

Sobe Volume - 17"

APÊNDICE E

DISCO DA GRANDE REPORTAGEM "A ALMA SERTANEJA DE INEZITA BARROSO".

“O conhecimento é o antídoto do medo”

- Ralph Waldo Emerson, escritor norte-americano.