



ISSN 1984-5634

ARTIGO

ALMIRANTE, O ARTISTA ORGANIZADOR: A HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA IRRADIADA

Almirante, the organizing artist: the history of Brazilian music broadcast

CARLOS GREGÓRIO DOS SANTOS GIANELLI¹

RESUMO

Este artigo pretende analisar a trajetória artística e a produção radiofônica de um dos principais radialistas que tiveram sua carreira desenvolvida no auge da radiodifusão no Brasil: Henrique Foréis Domingues, conhecido pelo nome artístico Almirante. A nosso ver, a produção de Almirante contribuiu de maneira significativa para o desenvolvimento da identidade musical brasileira ao abordar em seus programas desde as manifestações populares de rua até artistas de renome que se consagraram nos microfones e auditórios das rádios. Serão analisados neste texto alguns de seus programas na Rádio Nacional, emissora que durante as décadas de 1930 a 1950 foi líder de audiência e referência para toda a radiodifusão brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: História do Brasil; Música Brasileira; Almirante.

ABSTRACT

This article aims to analyze the artistic trajectory and radio production of one of the main radio broadcasters who had his career developed at the height of radio broadcasting in Brazil: Henrique Foréis Domingues, known by his artistic name Almirante. In our view, Almirante's production contributed significantly to the development of Brazilian musical identity by covering in its programs everything from popular street demonstrations to renowned artists who have established themselves in radio microphones and auditoriums. This text will analyze some of his programs on Rádio Nacional, a broadcaster that during the 1930s to 1950s was the audience leader and reference for all Brazilian broadcasting.

KEYWORDS: History of Brazil; Brazilian Music; Almirante.

EDITOR-CHEFE:

Andrei Marcelo da Rosa

EDITORE-GERENTE:

Rame Ferreira

SUBMETIDO: 05/05/2024

ACEITO: 15/10/2024

COMO CITAR:

GIANELLI, C. G. S. Almirante, o artista organizador: a história da música brasileira irradiada. *Aedos*, Porto Alegre, v. 16, n.38, p.156-174, jan.–jun., 2025.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2123-7571>. E-mail: gianelli.historia@gmail.com

Uma das maneiras de se compreender os processos históricos envolvidos no desenvolvimento de um país é analisar como ocorreu a produção cultural de um determinado período. O Brasil que conhecemos hoje em seu aspecto cultural é fruto de um longo processo histórico que teve em alguns momentos solavancos de reformulação e, por assim dizer, invenção de uma identidade nacional. O recorte temporal datado entre as décadas de 1930 a 1950 foi um desses momentos no qual o samba, por exemplo, foi forjado como símbolo nacional tipo exportação. Juntamente do futebol, a música brasileira continua sendo um dos elementos de identificação cultural mundo afora. Pretendemos neste artigo analisar a trajetória artística e a produção radiofônica de um dos principais radialistas no auge da radiodifusão no Brasil: Henrique Foréis Domingues, conhecido pelo nome artístico Almirante. A nosso ver, a produção de Almirante contribuiu de maneira significativa para o desenvolvimento de uma identidade nacional no que se refere a sua produção musical, que vão desde as manifestações populares de rua catalogadas, até artistas de renome que se consagraram nos microfones e auditórios das rádios.

O escopo de nossa análise será sua produção radiofônica desenvolvida na Rádio Nacional, emissora que durante os seus primeiros vinte anos de história (1936 a 1956) foi líder de audiência, tornando-se aos poucos um padrão de organização de trabalho que se tornaria referência para as outras emissoras. Os seus departamentos serviriam de modelo para as outras rádios, tendo em vista o sucesso de audiência sem precedentes. Foi no departamento de jornalismo, por exemplo, que se desenvolveu um dos maiores ícones da área até os dias de hoje: o Repórter Esso. Outros departamentos também foram referência, como o de dramaturgia, sendo as radionovelas da Rádio Nacional um modelo que seria seguido por outras emissoras, entendendo-se até mesmo para o formato posterior, adaptado para a televisão. Esses exemplos e outros tantos podem ser destrinchados em trabalhos de pesquisa histórica que busquem discutir as propostas de modernidade desenvolvidas na emissora. Esse momento do rádio no Brasil, chamado comumente de Era de Ouro:

[...] corresponde ao momento em que o rádio representou a vanguarda da modernidade, [...] o rádio desempenhou no Brasil, na esfera cultural e, especialmente, em relação ao campo musical, já a partir dos anos 1930, o papel central e estratégico de “despertar admirações” e incitar “preferências”. (CAVALCANTI, 2007, p. 35 *apud* FREITAS, 2017, p. 119).

Segundo nosso entender, a emissora desenvolveu, em sua programação musical, ideias de sonoridade que, aos poucos, foram modernizando a música brasileira em vários aspectos, que vão desde a organização relativa aos músicos, a escolha de repertório e a contratação de profissionais ligados à produção musical até quesitos voltados à musicalidade propriamente dita, como a construção de arranjos, a escolha de timbres, dentre outros. Entre os vários artistas, maestros, músicos e radialistas que passaram pela Rádio Nacional, escolhemos o radialista Almirante, que segundo nosso entendimento, colabora com a ideia de que a rádio contribuiu significativamente com a modernidade na música brasileira em suas transmissões. A ideia de modernidade para a música brasileira que nós, e outros autores, enxergamos na produção radiofônica de Almirante não diz respeito somente à inserção de novos elementos na musicalidade brasileira, mas à delimitação de gêneros e à organização cronológica da música feita no Brasil. A modernidade também surge no jogo de contraste entre o que é passado e o que é o futuro dentro da produção musical brasileira. Por isso, será analisada parte da produção

radiofônica de Almirante como elemento modernizador da radiodifusão, em especial os programas “Curiosidades Musicais”; “Instantâneos Sonoros” e “Aquarelas do Brasil”.

Mesmo que os trabalhos de Almirante tenham elementos do folclore de localidades rurais ou pouco urbanizadas do Brasil, a análise das tradições urbanas complexas nos auxiliará a demonstrar o processo de construção que cada um teve em sua trajetória. A elaboração de uma narrativa histórica, de um modo geral, aponta para fatos, acontecimentos ou processos que, muitas vezes, se diferenciaram do que tinha sido feito até então. Fatos corriqueiros podem até ser narrados e descritos, mas só serão incluídos para auxiliar na construção de algo que se propõe diferente do que se desenvolveu em determinado período. Quando se fala da trajetória de vida de um indivíduo, é possível traçar o mesmo paralelo. Segundo Bourdieu:

Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado (BORDIEU, 2006, p. 188-189).

É nesse sentido que os acontecimentos biográficos aqui selecionados na trajetória de Almirante buscam mostrar esse deslocamento colocado por Bourdieu (2006) dentro de uma esfera social, principalmente relacionada à produção radiofônica e musical do período aqui analisado. Precisamos salientar, todavia, que não buscamos encerrar as possibilidades de análise da trajetória de Almirante com os acontecimentos ou realizações profissionais que selecionamos para análise. Nesse sentido concordamos com Dosse (2009, p. 410) ao afirmar que: “A porta permanece escancarada para sempre, oferecida a todos em revisitações sempre possíveis das efrações individuais e de seus traços no tempo”. Assim, o que chama a atenção de um pesquisador hoje, será completamente diferente do que será destacado da mesma trajetória biográfica anos mais tarde. Sejam os fatos ou o enfoque dado aos mesmos acontecimentos cabe destacar o peso de quem faz as escolhas do que deve ser analisado. A trajetória multifacetada de Almirante é muito rica de possibilidades neste sentido, tendo em vista as inúmeras abordagens que são possíveis de serem feitas sobre o mesmo sujeito, tamanha a diversidade de sua produção artística e intelectual. A biografia acaba sendo uma linha condutora escolhida neste artigo como facilitadora na análise do que foi produzido pelo radialista.

A PERCUSSÃO REGISTRADA EM FONOGRAMA

Henrique Foréis Domingues ganhou o nome artístico de Almirante a partir de uma brincadeira feita nos tempos de Reserva Naval. Após um desfile realizado na Avenida Rio Branco para a condecoração dos tripulantes do avião Jaú, o primeiro a realizar a travessia aérea entre Europa e o Brasil, o jovem marinheiro chamou a atenção com sua estatura de 1,81m, fazendo com que alguém do público perguntasse quem estava ao lado do comandante Matias Costa. Fazendo graça, responderam: “É o almirante!”. Daí em diante, o apelido “pegou”, acompanhando-o durante toda a sua carreira artística, chegando a ser registrada firma em cartório (CABRAL, 2005). Já nessa época, destacava-se como exímio orador, além do gosto pelas emboladas e participação em blocos carnavalescos. Juntamente de suas obrigações junto à Marinha, trabalhava durante o dia no escritório Costa Guimarães & Cia. como contador (LIMA, 2012). Tal arranjo era possível pois a Marinha só exigia sua presença na parte da noite e durante o dia aos sábados, domingos e em datas especiais (CABRAL, 2005).

Almirante iniciou sua carreira artística como compositor e intérprete no conhecido grupo musical Bando dos Tangarás, do qual fazia parte seu parceiro mais homenageado em seus programas de rádio: Noel Rosa. Para além de todo o desenvolvimento de sua carreira no mundo radiofônico, percebemos, logo nesse início com os Tangarás, uma significativa contribuição de Almirante para o estabelecimento de novas sonoridades para a música brasileira que, aos poucos, foram tornando-se referências que atravessariam décadas. Logo após o início da formação do grupo, foi feito o registro da composição “Na Pavuna” (Parlophon – 13.089 – dezembro de 1929). Antes de seguirmos com a análise do aspecto sonoro da gravação cabe um olhar sobre a letra da canção feita por Almirante em parceria com Homero Dornellas:

Na Pavuna

Na Pavuna

Tem um samba, que só dá gente reiúna

O malandro que só canta com harmonia

Quando está metido em samba de arrelia

Faz batuque assim no seu tamborim

Com o seu time enfezando o batedor

E grita a negrada vem pra batucada

Que de samba na Pavuna tem doutor

Na Pavuna tem escola para o samba

Quem não passa pela escola não é bamba

Na Pavuna tem canjerê também

Tem macumba, tem mandinga e candomblé

Gente da Pavuna só nasce turuna

É por isso que lá não nasce “mulhé”.

A estrutura da letra da canção é basicamente dividida em três partes. A primeira parte que abre a canção serve também como uma espécie de refrão que é intercalada entre as duas partes seguintes. Logo após exclamar o verso que intitula a canção “Na Pavuna” a percussão responde com três batidas bem demarcadas demonstrando logo de início qual a proposta sonora e rítmica que a gravação iria carregar. Além disso ao iniciar a canção mencionando a localidade da qual o samba trata já se demarca um local de onde toda a poesia presente na letra irá se desenvolver. Vale lembrar que o contexto de lançamento desse samba é o da organização das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro que datam de 1928, um ano antes do lançamento de “Na Pavuna”. Assim, ao evocar uma localidade, a canção integra esse ambiente ao mesmo tempo festivo e competitivo na medida em que bairros, comunidades e regiões da cidade passam a contar com a representação de agremiações que futuramente dariam origem as escolas de samba.

A segunda parte da canção enfatiza os aspectos musicais do que seria desenvolvido de samba na localidade da Pavuna. O “samba de arrelia” mencionado no segundo verso é referente a uma comunidade carioca de mesmo nome. O mesmo morro será mencionado no samba de Ataulfo Alves, “Samba de

Arrelia”: “E fui um samba / Lá no morro do Arrelia”. A menção ao tamborim encontra referência no próprio arranjo do fonograma que optará pela inserção deste e de outros instrumentos de percussão. O verso que encerra esta parte, “Que de samba na Pavuna tem doutor”, pode ser interpretado tanto com uma maneira de valorizar o samba que é feito no local mencionado como, também, de modo indireto, aos integrantes do Bando dos Tangarás, todos jovens brancos de classe média de Vila Isabel.

A terceira parte da letra inicia fazendo relação entre os termos “escola” e “samba” que, como mencionamos, encontrava neste período o seu início. Os dois próximos versos trazem vários elementos da cultura afro-brasileira, de modo a fazer uma bricolagem da cultura popular de comunidades periféricas de onde emergiria o samba carioca: canjerê; macumba; mandinga e candomblé. A terceira parte encerra de modo semelhante a segunda, ao valorizar quem integra a Pavuna, afirmando que lá só nasceria gente “turuna”, cujo significado, de acordo com o dicionário Michaelis, seria “cheio de força e agilidade”. Assim, a terceira parte busca fazer um jogo de contraste fortemente marcado pelo aspecto misógino que vigorava no final da década de 1920. Ou seja, a força de quem nasce “turuna” com a suposta fraqueza de nascer “mulhé”.

A respeito do aspecto sonoro o qual mencionamos, “Na Pavuna” entrará para a história da música gravada no Brasil pela inserção de elementos sonoros até então estranhos à indústria do disco: instrumentos de percussão utilizados na música popular urbana e nas escolas de samba, como tamborins, reco-reco, surdos, cuícas e pandeiros. Segundo Almirante, tal empreitada sonora seria “até então jamais tentada na história das gravações no Brasil” (ALMIRANTE, 1977, p. 68). O pioneirismo da empreitada dava-se muito devido à disponibilidade da tecnologia de gravação da época. O próprio técnico da Odeon, segundo a perspectiva de Almirante, olhava com certa desconfiança a entrada de todos aqueles instrumentos de percussão no estúdio devido à dificuldade de registrar cada timbre e frequência no disco, que era composto de cera. No entanto, para a surpresa de quem gravou e para a alegria do Bando dos Tangarás, Almirante (*apud* CABRAL, 2005, p. 58) relata que “[...] tudo estava gravado, nitidamente, na cera: os graves respeitáveis do surdo, as batinelas metálicas dos pandeiros, os repinicados saltitantes dos tamborins e os roncões soturnos das cuícas”.

Para reforçar a camada harmônica da gravação, além dos violões e do cavaquinho tocados pelos integrantes do Bando dos Tangarás, foram adicionados o piano de Carolina Cardoso de Menezes e o bandolim de Luperce Miranda (ALMIRANTE, 1977). Essa nova possibilidade sonora, estabelecida pela gravação de “Na Pavuna”, repercutiu no mercado de trabalho para muitos músicos. Agora, vários artistas queriam inserir em seus registros os instrumentos que todos ouviam ressoar nas ruas, nos bares e nos becos da cidade, mas que, até então, tinham receio de gravar. De acordo com Cabral (2005), vários ritmistas já conhecidos da cena popular carioca tornaram-se profissionais das gravações de discos, como João da Baiana, Tio Faustino, Alcebíades Barcelos, Armando Marçal, Buci Moreira, Raul Marques, Ministro da Cuíca e Luna, dentre outros.

A nosso ver, a introdução desse novo elemento sonoro, a percussão, nas gravações de música brasileira, será uma das marcas que despontam como uma proposta modernizadora. O pioneirismo técnico, ao arriscar a captação dos instrumentos de batucada na cera e sua posterior reprodução de maneira compreensível, não foi somente uma inovação no sentido técnico da gravação, mas um marco na sonoridade daquilo que passará a ser reconhecido como elemento fundamental da música brasileira. Trabalhos recentes que analisam o desenvolvimento da percussão e da bateria na música brasileira

destacam esse momento, enxergando a figura de Almirante “[...] como um importante mediador cultural entre o asfalto e o morro” (BARSALINI, 2018, p. 69). Ou seja, seria o elo entre parte da música que era produzida nos circuitos mais abastados do Rio de Janeiro e o que era desenvolvido nas comunidades periféricas da mesma cidade. Essa mediação ficará evidente em toda a trajetória do radialista, como assinala Lima (2012, p. 94): “ao mesmo tempo em que conviveu cotidianamente com as culturas populares, como agente e como estudioso”. Ao analisar os padrões rítmicos centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro na década de 1930, Enrique Valarelli Menezes (2018) destaca um elemento que auxilia na percepção de como, aos poucos, partindo dessa experimentação sonora e rítmica de Almirante, a música brasileira – e mais especificamente o samba – foi estabelecendo uma linguagem que se tornaria símbolo de uma identidade nacional em processo de invenção. Para além do ritmo regulador que dita determinada cadência, Menezes (2018) identifica a ideia de “suporte ecológico”, definida por K. Agawu, como parte fundamental a ser observada. Ainda de acordo com Menezes (2018, p. 62), tal suporte seria “o que está na dança, nas palmas, nos movimentos de cabeça, no estalar de dedos, no bater do pé. [...] revela o meio ambiente do qual o ritmo faz parte e as diferentes sensibilidades de diferentes povos para um mesmo padrão”. Será justamente o estabelecimento dessa seção rítmica forte nas gravações que encaminhará a música brasileira a incorporar, aos poucos, a síncope proveniente dos instrumentos de percussão, em outros timbres e arranjos.

DO ARTISTA AO COLECIONADOR: O FOLCLORE E OS PROGRAMAS DE AUDITÓRIO

Após o sucesso de “Na Pavuna”, o Bando dos Tangarás fez mais apresentações, chegando também a gravar outros discos. No entanto, do Bando, destacaram-se duas figuras: a de Noel Rosa, como compositor e sambista, e a de Almirante, que conseguia transitar entre vários gêneros (lembrando que “Na Pavuna” foi classificada como choro de rua no selo que registra sua gravação). Foi por meio da carreira de cantor que Almirante começou a trabalhar no rádio, auxiliando o radialista Ademar Casé. Contratado inicialmente como cantor exclusivo, Almirante passou, aos poucos, a acumular várias outras funções de auxílio para Casé, o que acabou conferindo-lhe uma formação prática de como fazia-se rádio no Brasil. O depoimento de Casé é revelador no que diz respeito ao desdobramento de funções:

Cuidava da parte artística e do orçamento, pois com o tempo, passou a ser também o meu guarda-livros. Quando o Programa Casé cresceu para 12 horas aos domingos, eu tinha que me desdobrar para arranjar anúncios. Almirante é que respondia pelo front interno, controlando tudo. Controlando tudo em termos, porque Noel Rosa, Silvio Caldas e o pianista Nonô eram incontroláveis. Noel, mesmo passando a contra-regra, era incapaz de chegar na hora. (CASÉ *apud* CABRAL, 2005, p. 88-89).

Além das funções citadas por Casé, Almirante, vez ou outra, já se arriscava como locutor e contador de anedotas. Cabral (2005) observa, nessa capacidade organizacional de Almirante, um dos principais elementos para o sucesso que o Programa Casé alcançou, o que, na visão de Cabral (2005), acabou por estabelecer um padrão de profissionalismo pouco visto no rádio brasileiro até então. Uma prévia do que Almirante viria a desenvolver posteriormente em sua carreira radiofônica ocorreu justamente no Programa Casé, em uma situação de pressão. O diretor e criador do programa, Ademar Casé, teve que se afastar do comando da atração por algum tempo, seguindo recomendação médica devido a um diagnóstico de estafa. Desse modo, Casé partiu para uma viagem de avião, deixando o

programa sob os cuidados de Almirante. Justamente durante esse pequeno período de ausência, um dos patrocinadores, responsável por 15 minutos do programa, afirmou que iria suspender o pagamento do patrocínio. Almirante foi ao encontro do patrocinador para saber a razão. Lá, foi informado de que, para os proprietários do Armazém Brasil, o Programa Casé estava sem apresentar algo novo, sem imaginação. Almirante, ouvindo a impressão de quem seria peça fundamental para a continuidade do programa, pediu uma semana para aparecer com alguma novidade que pudesse atrair mais ouvintes e, assim, manter o contrato de patrocínio. No domingo posterior à conversa, Almirante apresentaria o que seria considerado por pesquisadores como Cabral (2005), Lima (2012) e Rafael Velloso (2015) uma revolução no rádio em seu formato: o programa “Curiosidades Musicais”. Este seria o primeiro a contar com um roteiro minuciosamente organizado com texto, músicas encaixadas, participação de cantores, instrumentistas e atores. Uma das principais inovações que os roteiros muito bem alinhavados de Almirante traziam era a diminuição do silêncio entre músicas, explicações ou narrações. Rafael Henrique Soares Velloso (2015) aponta para esse desenvolvimento do rádio comercial da seguinte maneira:

A ideia de uma programação de rádio sem pausas ou silêncios, comuns nos primeiros anos da radiodifusão comercial, inaugurava uma nova sonoridade para o veículo, marcada por superposições e contrastes sonoros. Tal conceito teria se baseado, como afirma o compositor canadense Murray Schafer (1977) em seu livro *The tuning of the world*, na aplicação de técnicas de edição utilizadas na indústria cinematográfica, como o *crossfade*, ao formato essencialmente sonoro dos programas radiofônicos. (VELLOSO, 2015, p. 73).

Essa nova dinâmica que Almirante iria, aos poucos, estabelecer para os seus programas de rádio, pode ter sua técnica comparada à do cinema, tendo em vista que, na década de 1930, este já era um produto cultural mais desenvolvido e estabelecido tecnicamente que a radiofonia. José Geraldo Vinci de Moraes corrobora a perspectiva que apresentamos ao apontar que:

Além do pioneirismo dos objetivos e temas enfocados, seus programas eram totalmente organizados e escritos, sendo a música não apenas pano de fundo, mas parte integrante e viva. Eles tinham script e eram ensaiados com rigor para serem apresentados ao vivo. Desse modo, Almirante deu passo significativo para a profissionalização da programação radiofônica, ainda muito amadora e desorganizada, ganhando por isso a denominação de “a maior patente do rádio”. (MORAES, 2006, p. 128).

Para o programa de estreia de Almirante, o tema foi “Duas Notas”; ou seja, o radialista mostrava para o ouvinte, com exemplos musicais, tudo o que seria possível realizar com apenas duas notas. A empreitada deu tão certo que não somente manteve o contrato de patrocínio com o Armazém Brasil, como foi dobrada a cota, sendo este agora responsável por 30 minutos do programa. Até então, mesmo os programas mais organizados não tinham algo tão sistematizado no que dizia respeito à sua roteirização. Almirante, ao apresentar esse formato, acabou servindo de referência para praticamente tudo o que se faria no rádio no Brasil posteriormente.

Com a mudança da Rádio Sociedade para as mãos do governo, tornando-se Rádio MEC, o Programa Casé foi transferido para a Rádio Transmissora. A nova estação fora criada em 1936 pelos executivos da gravadora Victor, em especial a figura de Mr. Evans, com o objetivo de alavancar a venda de discos no Brasil, promovendo seus artistas pelas ondas do rádio. É nesse momento que observamos o início do estabelecimento de um *star system* ainda incipiente no Brasil, que contaria com rádio, cinema, revistas e discos. A Transmissora iniciou com um *casting* forte, que contava com Romeu Ghipsman

na direção da orquestra, além de nomes como os de Radamés Gnattali, Iberê Gomes Grosso, Célio Nogueira e Pixinguinha, sem contar os cantores Orlando Silva, Gastão Formenti, Sílvio Caldas, Silvinha Melo e o próprio Almirante – que, agora contratado oficialmente como cantor, deixava o Programa Casé (CABRAL, 2005). No papel, a Transmissora tinha tudo para dar certo e até conseguiu alcançar índices muito bons de audiência. No entanto, as constantes mudanças na direção e a falta de planejamento acabaram enfraquecendo a emissora, que logo foi vendida para outros investidores que não entendiam muito do negócio.

Renato Murce, radialista que chegou a dirigir a emissora, relata que Nélson Dantas, o principal desses investidores, um dia apareceu, nas palavras de Murce, “fantasiado de integralista” (MURCE, 1976, p. 52). No dia seguinte, em uma reunião, Dantas deixou claro que estava transformando a emissora em um veículo de comunicação dos camisas verdes e, em tom de ameaça, reafirmou constantemente “castigar implacavelmente” todo aquele que não cumprisse com o que fosse estabelecido pelo partido de Plínio Salgado. Murce, no dia seguinte, pediu sua demissão. A Transmissora não durou muito tempo, tendo o seu *casting* praticamente todo contratado por uma nova emissora que surgiria também no ano de 1936: a Rádio Nacional.

Almirante seguia com sucesso sua carreira de cantor, sendo o ano de 1938 muito especial. Dois de seus discos, lançados pela Odeon, com quem havia assinado contrato de exclusividade, apresentavam dois grandes sucessos: “Touradas em Madri” e “Yes, nós temos bananas”, da vitoriosa dupla de compositores João de Barro e Alberto Ribeiro. Em 1º de abril de 1938, Almirante assinou contrato com a Rádio Nacional como cantor. No entanto, logo de início, também auxiliou na produção e na apresentação de programas. A ida para a Rádio Nacional parece ter melhorado rapidamente a situação financeira de Almirante, como observou Cabral (2005) ao separar o seguinte trecho de seu caderno de anotações: “[...] dia 16 de março, compra de um refrigerador GE” (ALMIRANTE *apud* CABRAL, 2005, p. 118).

Com a carreira de cantor indo muito bem, com nove discos lançados ainda em 1938, no fim do ano, Almirante participou de uma produção cinematográfica que seria um marco da música e do cinema no Brasil: o filme “Banana da Terra”, de Wallace Downey (CABRAL, 2005). A produção contava com os maiores nomes da música brasileira da época, como Orlando Silva, Bando da Lua, Aurora Miranda, Alvarenga & Ranchinho, Dircinha Baptista e Linda Baptista, além de atores como Oscarito e Paulo Netto, dentre outros grandes nomes que integravam o filme, que ainda tinha, como estrela principal, Carmen Miranda. Foi nesse filme que, devido a um desentendimento com o compositor Ary Barroso, que retirou uma composição sua da película (queria muito mais dinheiro do que o que fora previamente acordado), foi revelado o talento de um novo compositor baiano, chamado Dorival Caymmi. Ele colaborou com a canção que se tornaria um dos principais cartões de visita de toda a carreira de Carmen Miranda: “O que é que a baiana tem?”. Caymmi já tinha a admiração de Almirante; conforme relato de Mário Lago, chamou a atenção do radialista, que ouviu sua performance na rádio Transmissora. Desse modo, a ideia de utilizar a canção de Caymmi no filme foi rapidamente endossada por Braguinha e Almirante, que confiavam no talento do jovem compositor (CABRAL, 2005, p. 119).

Ao observarmos a trajetória de Almirante na Rádio Nacional, logo de partida, já era demonstrado seu caráter inovador, que estava disposto não somente a atuar musicalmente, mas a explorar a linguagem radiofônica. Nas palavras do próprio Almirante:

Na verdade, eu tinha recebido uma proposta para cantar. Mas fiz uma contraproposta, que era simples e inovadora: em vez de cantar três vezes por semana, propus cantar duas e, na terceira, fazer um programa contando histórias, curiosidades musicais, coisas que eles nunca tinham visto. Como não dispunha de artistas para cantar, falar, eu fazia sozinho o programa inteiro. Começava sempre com uma anedota, dentro do tema. Depois entrava no assunto propriamente dito, enfocado de maneira séria, informando, ensinando. (ALMIRANTE *apud* MOREIRA; SAROLDI, 2005, p. 46-47).

A estreia oficial de Almirante na Rádio Nacional ocorreu no dia 7 de abril de 1938, com a apresentação da nova atração feita pelo radialista Oduvaldo Cozzi, conhecido mais tarde no meio esportivo como narrador de futebol. Logo após a execução de um trecho de “Na Pavuna”, é feita a apresentação pelo radialista: “Caros ouvintes, aqui temos, diante do nosso microfone, Almirante, a maior patente do nosso rádio, o novo artista da Nacional” (CABRAL, 2005, p. 148). Daí em diante, o programa passou para Almirante, que narrou sua trajetória artística desde os tempos do Bando dos Tangarás, além de entoar vários de seus sucessos. O programa de apresentação aos ouvintes contou ainda com a participação especial de Lamartine Babo, artista de peso contratado pela Rádio Nacional e amigo de Almirante.

O programa criado por Almirante, “Curiosidades Musicais”, que já havia sido irradiado quando de sua passagem pela Rádio Sociedade, estreou poucos dias depois, agora na Rádio Nacional, precisamente em 25 de abril de 1938, no horário das 21h, mantendo-se sempre às segundas feiras e contando com o patrocínio do sabonete Eucalol. A abertura do programa daria os primeiros sinais do que viria a ser forjado por Almirante em parceria com o maestro Radamés Gnattali em termos de inovação de sonoridade da música brasileira. Uma grande orquestra executava os primeiros compassos de “*Rhapsody in blue*”, de Gershwin, seguido das primeiras notas de “Na Pavuna”. Essa mistura, a princípio ilustrativa, da sonoridade da música estadunidense com a música brasileira, será um dos principais pilares do que viria a constituir-se como um novo padrão para os arranjos do que se produziria de música no Brasil. O programa Curiosidade Musicais seguiria à risca o que se propunha: mostrar elementos interessantes a serem descobertos e analisados no que se fazia de música na época.

No primeiro programa, foi apresentado o tema “coincidências musicais”, demonstrando algumas semelhanças, melódicas e harmônicas, da música brasileira com algumas estrangeiras. No segundo, Almirante usou o mesmo tema explorado anteriormente no Programa Casé, duas notas, agora intitulado “Duas notas mágicas”. Com essa abordagem, o programa seguiu, sempre com algum assunto de mote para a apresentação de músicas. Cabral (2005) chama a atenção para um programa irradiado em 4 de julho de 1938. Nessa ocasião, foi repetido um programa que mostrava diversas maneiras de interpretar uma mesma música. O que o diferenciou dos demais foi o fato de que foi transmitido simultaneamente por cinco grandes estações de rádio, empreitada patrocinada pela linha de sabonetes Eucalol. As estações que irradiaram o programa foram a PRA-8 Rádio Clube de Pernambuco, a PRA-4 Rádio Sociedade da Bahia, a PRF-9 Rádio Difusora de Porto Alegre e a PRO (em ondas curtas), além da própria PRE-8 Rádio Nacional. Cabral (2005) especula que, ao que tudo indica, essa teria sido a primeira transmissão em cadeia nacional de um programa de rádio, apesar de o próprio Almirante nunca ter reivindicado tal feito.

Para além do pioneirismo dessa transmissão, cabe observar que, após o ocorrido, Almirante se dará conta, cada vez mais, da possibilidade de comunicação simultânea com várias localidades, o que

lhe permitirá estabelecer uma rede de contatos cada vez maior para ampliar o raio de ação de suas pesquisas. Uma semana após a transmissão de alcance nacional, o radialista abriu o seu programa da seguinte maneira:

Alô, alô, Néelson Ferreira, Recife, Rádio Clube de Pernambuco; Alô, alô, PRC-5, Rádio Clube do Pará; Alô, alô, PRA-4, Rádio Sociedade da Bahia; Alô, alô Ceará, Rádio Clube; Alô, Dr. Renato Augusto Lima, Rádio Inconfidência de Minas. Respondam, por favor, minhas cartas de 23 de junho. (CABRAL, 2005, p. 151).

No Rio de Janeiro, já tinha contato com Eugênio Rios e com o musicólogo Renato Almeida; no entanto, com a possibilidade de comunicação ampliada, seu horizonte de contatos também aumentou, fazendo com que Almirante passasse a solicitar, via carta ou pelo microfone de seu programa, contribuições para ampliar o seu repertório. Aos poucos, o radialista foi tornando-se um grande colecionador de tudo o que, em seu crivo, remeteria a uma suposta autenticidade da música brasileira. A pesquisadora Giuliana Lima (2012) vai além e, seguindo a proposta de José Geraldo Vinci de Moraes (2006), explora, em sua dissertação, que Almirante pode ser considerado um dos primeiros historiadores de música brasileira. De acordo com a autora:

[...] na ausência de intelectuais interessados por estes temas dentro dos circuitos acadêmicos, os primeiros relatos voltados à narração da história desta nova música popular urbana surgiram de maneira quase intuitiva, e couberam basicamente aos jornalistas, cronistas e músicos populares. Estes intelectuais informais – entre os quais Almirante, Edigar de Alencar, Orestes Barbosa, Vagalume, Jota Efegê, Mariza Lira e Lúcio Rangel – constituem o que identificamos como uma “primeira geração de historiadores da música popular brasileira”. (LIMA, 2012, p. 27).

Cabe aqui refletir que ao identificar Almirante como integrante da primeira geração de historiadores da música popular brasileira, não estamos afirmando isso dentro da história da historiografia tradicional brasileira, que possui uma cronologia bastante consolidada remetendo desde os seus primeiros tempos, ainda no final do século XIX, com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). A ideia trazida por Moraes de onde se desenvolve todo o trabalho de Giuliana Lima insere Almirante na categoria de historiador na medida que até então não se fazia um trabalho tão meticuloso de pesquisa da cultura brasileira com enfoque na produção da música popular urbana e suas correlações com o folclore. Apesar da perspectiva folclórica de Mário de Andrade ou de Luís da Câmara Cascudo já ter sido colocada à baila das discussões sobre as mais diversas representações culturais brasileiras, incluindo a música, a novidade trazida por Almirante será a metodologia empregada por ele ao observar a possibilidade de correlacionar o que se fazia na época em música com o que já havia sido pesquisado. Esse recuo temporal partindo de manifestações que observava *in loco* ou que recebia de modo colaborativo constitui parte do caráter historiográfico do trabalho de Almirante, ainda que contasse com forte influência sociológica, etnológica ou até mesmo folclórica.

Ao analisar de modo panorâmico a trajetória de Almirante, Lima (2012) conclui ainda que o radialista conseguiu conciliar duas vertentes que, aparentemente, não poderiam convergir em um mesmo programa: o rádio educativo, proposto por Roquette-Pinto, e o novo padrão radiofônico voltado ao entretenimento de caráter comercial, que começou a desenvolver-se fortemente nos primeiros anos da década de 1930 até o seu estabelecimento na década posterior. Observamos, nesse modelo colaborativo, que Almirante foi aos poucos estabelecendo com seus programas, uma proposta de modernidade

que iria solidificar-se nas décadas posteriores. Para além das cartas de ouvintes que alguns programas recebiam, ou ainda das cartas de leitores que já constituíam um espaço fixo em jornais e revistas, Almirante, ao estabelecer uma rede de contatos pelo microfone do rádio – a qual contribuiria com sua produção radiofônica e, como veremos, também musical –, auxiliará no estabelecimento de um novo padrão de trânsito de informações. Tal trânsito não se limitará ao meio acadêmico, na publicação de revistas, palestras e seminários; ao contrário, estabelecerá uma comunicação com um alto número de ouvintes de maneira a unir uma grande carga de informações recolhida com o entretenimento musical, e porque não histórico, que se propunha.

Uma dessas cartas foi endereçada a Almirante após a transmissão do programa “Pregões dos estados”, em 25 de julho de 1938, por um ouvinte da cidade de Teresina, no Piauí. A carta inicia parabenizando Almirante pelo programa e segue com um relato sobre vendedores de rua em Teresina. Como maneira de contribuir com o acervo do radialista, o ouvinte, além de transcrever o texto entoado pelos vendedores, colocou trechos de uma partitura como suporte para que o radialista tivesse uma noção um pouco mais precisa de como aqueles pregões eram entoados. Naquele momento, gravações em locais abertos não eram algo tão acessível, por isso a importância dos pequenos trechos de partitura como forma de registro. Sobre essa questão envolvendo o uso de partituras como forma de registro de manifestações folclóricas, sejam elas urbanas ou rurais, Rafael Velloso (2015) cita Lomax, que assinala para a importância da gravação dos sons no processo de pesquisa e catalogação de manifestações folclóricas. A partitura não daria conta de registrar, em todos os seus aspectos, aquela manifestação que foi elaborada de uma maneira completamente diferente do processo usual de composição, que segue padrões de escrita musical ou simplesmente do registro de letras e acordes:

As gravações de campo, ao contrário dos cadernos de campo, mostram as canções folclóricas em sua integridade tridimensional, com qualquer acompanhamento rítmico que possa ter [...], com o pano de fundo instrumental e sua harmonização folk. (LOMAX, 1941, p. xiv *apud* VELLOSO, 2015, p. 63).

Deste modo compreendemos que o trabalho feito por Almirante segue em um processo semelhante ao utilizar o rádio como meio de divulgação das manifestações folclóricas que ia recolhendo Brasil afora, principalmente das contribuições que recebia de ouvintes, colegas de profissão e estudiosos do folclore nacional. Ao invés de publicar livros sobre o assunto ou registrá-lo em revistas especializadas, o processo de transfiguração do folclore recolhido em programas de rádio permitiu o acesso de um público mais amplo em comparação ao que seria se tivesse ficado restrito a um círculo letrado. É justamente nessa proposta metodológica de radiodifusão dos elementos sonoros da cultura brasileira que reside a proposta modernizadora presente no trabalho de Almirante e amplamente divulgada pela Rádio Nacional.

Mesmo alcançando grande êxito com “Curiosidades Musicais”, Almirante não escapou de críticas daqueles que duvidavam de sua formação musical para comandar uma atração que tinha, como ponto central, a música. O caso mais emblemático foi o de um leitor anônimo do Cine Jornal, que assinava suas cartas como “Seu Oscar” (samba de Wilson Batista e Ataulfo Alves gravado por Ciro Monteiro). O leitor e ouvinte em questão acusava de não ser Almirante quem realmente escrevia o “Curiosidades Musicais” por não ter o conhecimento técnico necessário. O Cine Jornal deu destaque à carta enviada, antecipando que geraria uma boa polêmica, a qual ajudaria a promover o periódico. Em um primeiro momento, Almirante apenas disse que daria 10 contos para o leitor que provasse a

denúncia. A polêmica aumentou com a tréplica de “Seu Oscar” que, em outra carta, insinuava ser, na verdade, o maestro Radamés Gnattali a mente por trás do “Curiosidades Musicais”. Almirante não respondeu a essa acusação, presumindo que o anônimo iria parar de importuná-lo. No entanto, não foi o que aconteceu. Em nova carta, “Seu Oscar” fez acusações organizadas de modo mais sistemático, elencando em tópicos as críticas e as acusações relativas ao trabalho do radialista. De todos os itens, o ponto central de “Seu Oscar” é o seguinte:

[...] quando o assunto exige um compositor, você procura um técnico no assunto e arranja ou paga a matéria. O mesmo acontece quando você precisa se referir aos segredos instrumentais, à história, à redação, etc. Com certeza, esse trabalho é de mais de um autor [...]. (CABRAL, 2005, p. 163).

Apesar de ter dado destaque para a polêmica, Celestino Silveira, diretor do Cine Jornal, decidiu não publicar mais as cartas de “Seu Oscar” enquanto ele não revelasse a sua identidade. Todavia, a polêmica já estava estabelecida e ainda rendia algumas matérias para a publicação. Repórteres percorreram algumas emissoras de rádio para colher depoimentos dos artistas sobre as contestações feitas a respeito do trabalho do Almirante. Salvo o pianista argentino Heriberto Muraro, que declarou “Se Almirante não conhece música, não pode ser o autor daquele programa” (CABRAL, 2005, p. 163), diversos outros artistas saíram em defesa do radialista, como Lamartine Babo: “Posso garantir a você que ninguém poderá duvidar da autenticidade de Curiosidades Musicais e, se assim, proceder, só poderá ser um despeitado” (CABRAL, 2005, p. 163). Buscando dar um fim à polêmica, Almirante enviou uma longa carta para Celestino Silveira, esclarecendo os principais pontos envolvidos nas acusações e, ao mesmo tempo, explanando sobre sua trajetória artística até então.

Para o foco de nossa análise, nos interessam alguns elementos levantados por Almirante na carta relativos ao seu modo de operar, à sua organização do trabalho e a como constituiu o seu espectro analítico-musical. O primeiro ponto diz respeito ao alcance e à penetração que a Rádio Nacional possuía e, por isso, permitia maiores possibilidades de pesquisa para o seu programa musical envolvendo o folclore brasileiro. “Foi assim que consegui irradiar temas folclóricos que nunca tinham sido mostrados pelo Rádio” (ALMIRANTE *apud* CABRAL, 2005, p. 165). Os exemplos elencados por Almirante vão desde pregões (melodias entoadas na rua para vender produtos, as quais servirão de base para muitas composições da música brasileira) até cantigas de trabalho, passando por cantigas de roda e rezas para chamar chuva, dentre várias outras (CABRAL, 2005).

Ainda na área folclórica, outro exemplo citado por Almirante na carta foi o seu trabalho de pesquisa sobre instrumentos musicais exóticos, como violinos de uma corda só, flautas de bambu, berimbaus de cuia e outros. Observa-se que os pontos destacados pelo próprio radialista não estão ligados, necessariamente, a seu nível de proficiência musical na elaboração do programa, mas em sua habilidade como pesquisador-colecionador do que viria a constituir, em sua visão e perspectiva, uma suposta essência da cultura brasileira: “Para fazê-los, leio centenas de livros, consulto dezenas de pessoas, e, quando posso, vou pessoalmente fazer as minhas observações” (ALMIRANTE *apud* CABRAL, 2005, p. 165). Sobre como trabalha, a proposta de seu programa e que relação isso teria com ter ou não formação musical erudita, Almirante continua listando vários exemplos presentes em edições do programa irradiadas, até que, sobre esse assunto, arremata:

A alegação de que eu, pelo de não saber música, não possa fazer programas assim é a mais infantil e a mais maldosa. O “Curiosidades Musicais” não apresenta nenhum aspecto técnico. Ele representa a minha própria observação e constitui a maneira como eu (que não sei música) compreendo essa mesma música. É demonstração popular que qualquer um, que não seja inteiramente tapado, pode fazer, desde que possua à mão os elementos que possuo e a que recorro. (ALMIRANTE *apud* CABRAL, 2005, p. 166).

A fala de Almirante revela a sua visão tanto sobre o seu próprio trabalho como sobre de que maneira a formação musical pode ser categorizada. Por não possuir uma formação erudita, Almirante declara não saber música. No entanto, essa declaração soa no mínimo contraditória ao considerarmos que, além de radialista, Almirante já era reconhecido como compositor e intérprete no Bando dos Tangarás, estabelecendo parceria com compositores como Noel Rosa. É nesse sentido que Tatit (2004) chama a atenção para o fato de que o desenvolvimento da música popular no Brasil encontrará, na gravação, uma base sólida para o seu desenvolvimento e a sua propagação, tendo em vista que muitos daqueles que compunham sambas e marchinhas de carnaval não possuíam formação erudita. Assim, o registro para o fonógrafo seria a maneira de manter a canção guardada e possibilitaria sua divulgação nas casas de discos e nas emissoras de rádio, podendo ser entoada posteriormente nos bailes carnavalescos (TATIT, 2004, p. 33).

Almirante poderia defender-se das acusações de não ter conhecimento musical necessário para comandar o programa simplesmente mostrando a sua produção profissional; no entanto, preferiu reconhecer que não possuía a tal formação técnica, esclarecendo que, para a análise tanto do folclore brasileiro como de peças mais eruditas, o seu papel central era de mediador, que conseguia recorrer a especialistas, fontes, documentos e livros para elaborar o programa e mostrar o resultado em suas irradiações. Essa falsa dicotomia entre o erudito e o popular que permeia essa polêmica, bem como a declaração de Almirante, que também revelou como ele enxergava-se enquanto músico, foram alguns dos elementos centrais na constituição de determinados gêneros como símbolos da música popular brasileira – o choro, herdando muitos dos elementos formais da música europeia, mas no ambiente urbano das ruas cariocas; e o samba que, vindo da musicalidade afro, será aos poucos vestido em arranjos mais complexos vindos da sonoridade das orquestras e das *big bands*.

O segundo programa apresentado por Almirante na Rádio Nacional, estreado em 1940, terá uma proposta semelhante àquela de “Curiosidades Musicais”, mas em um formato mais enxuto. Intitulado “Instantâneos Sonoros do Brasil”, tinha a duração de 15 minutos, sendo veiculado no horário das 12h aos sábados. O novo programa contava com uma logística de elaboração e gravação até então inédita nos estúdios da emissora. A equipe de Almirante aumentou; antes, ela era formada pelo radialista, acompanhado de um regional, um locutor e do contrarregista. Agora, as funções foram divididas com José Mauro, que auxiliava na elaboração dos roteiros, com o narrador Celso Guimarães e com o maestro Radamés Gnattali, que cuidava da transição entre os quadros, integrando-os sob uma narrativa sonora (LIMA, 2012). O depoimento de Paulo Tapajós, diretor musical da Rádio Nacional, revela a complexidade envolvida na gravação do programa:

E esse programa realmente é um programa grandioso. Mas tinha dificuldades enormes pra ser montado, inclusive porque era tudo ao vivo, né? Não tinha esse negócio de gravar um pedaço aqui, como hoje, que você grava na fita e é fácil. Naquele tempo você gravava no disco de acetato direto, e a gravação era feita de oito às nove da noite, durante a transmissão da Hora do Brasil. Enquanto estava transmitindo a Hora do Brasil, nós ocupávamos o estúdio pra gravarmos Instantâneos Sonoros. Claro, eles já estavam

ensaiadíssimos. A gente já vinha ensaiando antes, não é? Era uma semana de ensaio, quase, porque ensaiava pedacinho por pedacinho, cada cantor com a sua responsabilidade, e quando chegava à noite, naquele dia – não me lembro em qual dia da semana era – de oito às nove, então com orquestra, coros, solistas, todo mundo no estúdio, se gravava direto, não podia errar (TAPAJÓS, 1967).

Almirante e José Mauro ainda trabalhariam juntos em outros programas, como “Aquarelas do Brasil”, “A Canção Antiga (Royal Briar)” e “Incrível! Fantástico! Extraordinário!”. O procedimento metodológico de roteirizar os programas, já empreendido por Almirante desde os tempos de “Programa Casé”, serão aperfeiçoados por meio da parceria com José Mauro, o que, na percepção de Lima (2012, p. 50-51), “[...] resultou num diálogo com linguagens cinematográficas, adotando-se procedimentos semelhantes aos que o roteirista utilizaria na concepção da série de curtas-metragens Brasileiras”. O programa “Instantâneos Sonoros do Brasil” serviu como modelo o qual foi utilizado mais tarde em outros programas de Almirante: um retrato da música brasileira partindo do folclore, apresentando uma roupagem nova que serviria para a perspectiva comercial que a radiofonia estava inserida e situava Almirante como organizador de uma tradição brasileira que iria sendo forjada por ele juntamente a Gnattali, com os arranjos.

Em 1942, Almirante troca a Nacional pela Rádio Tupi, que integrava o grande consórcio midiático administrado por Assis Chateaubriand, firmando um contrato de dois anos, que seria cumprido até o final. Nessa emissora, desenvolveu programas que seriam marcos na radiofonia brasileira, como “Caixa de Perguntas” (um programa de curiosidades, no qual os ouvintes enviavam dúvidas relacionadas ao folclore e à cultura popular); “Tribunal de Melodias” (consistia basicamente em um julgamento de plágio entre músicas); e “História do Rio pela Música” (como o nome indica, contava a história da cidade do Rio de Janeiro utilizando a música como fio condutor da narrativa).

A ida de Almirante para a Rádio Tupi integrava uma dinâmica de disputa comercial muito forte que existia entre a emissora de Assis Chateaubriand e a Rádio Nacional. Em alguns momentos, a Tupi fazia uma verdadeira “limpa” no *casting* da Rádio Nacional, tentando, dessa maneira, derrubar a liderança praticamente inabalável da emissora. Apesar de ter realizado os programas que gostaria e de ter mantido seu nome forte dentre os maiores do broadcasting brasileiro, algo no ambiente de trabalho na Rádio Tupi não agradava a Almirante. Nesse sentido, a sua declaração para a Folha Carioca dá alguns indícios do que poderia ter motivado a sua volta para a Rádio Nacional: “Saio da Tupi pela falta de apreço pelos meus programas e pelo ambiente nada propício. Volto para a Nacional satisfeito e convicto de que sua direção saberá prestigiar as minhas realizações, como sempre aconteceu no tempo em que atuei no seu microfone” (FOLHA CARIOCA, 1944 *apud* CABRAL, 2005, p. 191).

De volta à Rádio Nacional em 1944, Almirante teve o seu registro atualizado na carteira profissional com a função que acreditamos representar a síntese do que seria a sua carreira do radialista: “artista organizador” (CABRAL, 2005, p. 193). Seguindo a linha do que vinha apresentando na Tupi, Almirante estreou o programa de auditório “História das Danças”, que valorizava a ida do público à sede da emissora, tendo em vista que se tratava de um concurso de danças que visava a aumentar a participação do público junto ao auditório, restando ao ouvinte conhecer o nome do casal vencedor e acompanhar pelo dial as músicas executadas para cada dança.

Nesse retorno aos microfones da Rádio Nacional, outro programa empreendido por Almirante foi aquele intitulado “Campeonato de Calouros”, apresentado aos domingos, das 19h30 às 20h. O

formato, que já era conhecido do ouvinte em programas como o de Ary Barroso e Heber de Bôscoli, teria que ser atualizado na versão de Almirante. Na primeira etapa do campeonato, uma comissão julgadora analisava aspectos como tessitura, ritmo e volume vocal. Ainda nessa preliminar, os ouvintes poderiam opinar, enviando cartas que concorreriam a prêmios por meio de sorteio. Na segunda etapa, os candidatos teriam posta à prova as suas habilidades de ouvido e memória musical, além de terem que improvisar e adaptar letras fornecidas pelo programa em melodias preexistentes. Por fim, na terceira e última etapa, os candidatos seriam postos a interpretar canções populares conhecidas, sendo avaliado, além de sua técnica, o toque de personalidade de cada cantor ou cantora. Ao desenvolver essas várias etapas no “Campeonato de Calouros”, Almirante poderia, simultaneamente, entreter o ouvinte por mais tempo, integrá-lo ao processo de julgamento e assegurar uma eficácia maior na seleção daquele ou daquela que, ao vencer o concurso, ganharia um prêmio de 10 mil cruzeiros, um contrato com a Rádio Nacional e com a Fábrica de Discos Odeon, ambos com um ano de duração (CABRAL, 2005).

Em 1945, estreou o programa que viria a consolidar a parceria de Almirante com o maestro Radamés Gnattali e reforçar a perspectiva de arranjos novos para as músicas do folclore nacional: “Aquarelas do Brasil”. Primeiro de uma série que, depois, seria composta por “Aquarelas das Américas” e “Aquarelas do Mundo”, “Aquarelas do Brasil” tinha um trabalho muito complexo, envolvendo um entrelace da locução com as músicas, sendo irradiado até 1946 sempre às 21h30 das sextas-feiras. Diferentemente dos outros programas, a música não ocuparia apenas momentos específicos, mas exerceria também a função de apresentar uma trilha sonora para aquilo que era contado. Se antes as músicas arranjadas por Gnattali apareciam como vinhetas de abertura ou para a ilustração de exemplos, passariam a integrar agora, de modo mais incisivo, a narrativa elaborada por Almirante. O texto de abertura explicita o objetivo e também o formato no qual o programa seria realizado:

Quero antes de mais nada recomendar aos ouvintes que acompanhem essas Aquarelas não somente com os ouvidos, mas também e, bastante, com a imaginação. Conduzida pela descrição falada e com o auxílio do arranjo musical que tudo vai narrando em efeitos sonoros claramente compreensíveis, a imaginação estará com o dom mágico de fazer com que cada um dos ouvintes veja nitidamente, tal qual como num filme cinematográfico, todas as minúcias destes quadros pitorescos e movimentados. Nas Aquarelas de hoje vão surgir as curiosas cenas do Bumba-meu-boi, que aqui aparecerão pintadas com as suas verdadeiras cores, isto é, suas cantigas legítimas, colhidas em demoradas pesquisas folclóricas (AQUARELAS DO BRASIL, n.1, 1945)

Almirante, nesse pequeno texto de abertura, solicita uma atenção especial do ouvinte, para que pudesse instruí-lo sobre a maneira como a audição deveria ser realizada. O caráter cinematográfico que o programa ganharia no entrelace entre texto e música viria com a utilização da imaginação do ouvinte enquanto ferramenta necessária para a elaboração de uma imagem proveniente da experiência sonora da audição. No final da abertura, Almirante reforçava que as músicas apresentadas em seu novo programa eram resultado de uma pesquisa feita nos moldes folcloristas vigentes no contexto de busca por “cantigas legítimas”. Essa legitimação integrou a ideia modernidade desenvolvida por Almirante na Rádio Nacional e por outros tantos intelectuais que, desde a Semana de Arte Moderna de 1922, cada qual em área de atuação, o fizeram. Apesar de, no aspecto mais formal, Almirante não estar vinculado ao grupo dos modernistas, o diálogo que ele estabeleceu com pesquisadores e intelectuais da época, como Mário de Andrade, Luis Câmara Cascudo e outros, demonstra essa proximidade.

Na década de 1950, Almirante já teria o seu trabalho de pesquisador de música brasileira reconhecido, de modo a tornar-se uma referência precisa para os mais diversos pesquisadores e escritores. Uma carta selecionada por Cabral (2005) em seu livro sobre o radialista traz uma solicitação de Érico Veríssimo, datada de 23 de junho de 1950, que demonstra bem o respeito e o alcance do trabalho de Almirante:

Tomo a liberdade de pedir-lhe uma série de informações de que estou necessitando para o segundo volume do meu romance *O tempo e o vento* – O retrato e que cobrirá o período entre 1909 e 1945.

- a) Pode dar-me o nome de algumas músicas de dança mais populares entre 1910 e 1945?
- b) E das modinhas, lundus do mesmo período?
- c) Quais os discos mais populares da famosa Casa Edison, Rio de Janeiro?
- d) Pode fornecer-me a letra da canção *Talento e formosura*?
- e) E da cançoneta cujo estribilho é “Varre, minha vassourinha”?
- f) Quando começou a voga de *O luar do sertão*?
- g) E a de *Caraboo*?

Como você compreenderá, essas coisas – danças, canções etc – ajudam a criar a atmosfera e a marcar o tempo. Como um pobre pagamento por essa sua colaboração, estou lhe remetendo um exemplar do primeiro volume de *O tempo e o vento*, com um abraço do seu fã Erico Veríssimo. (VERÍSSIMO *apud* CABRAL, 2005, p. 222).

Percebe-se, na solicitação de Veríssimo, a confiança depositada no trabalho de Almirante como pesquisador e colecionador da música brasileira. Outro ponto a ser observado é a precisão dos dados que foram demandados, demonstrando o respaldo que o radialista tinha quando o assunto eram os pormenores da música brasileira, como períodos, nomes de canção, lista de vendas de discos e outros dados que projetavam em Almirante uma espécie de enciclopédia ou almanaque musical. Não será por coincidência que, do acervo pessoal do radialista, se constituirá o acervo do Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro. Lima (2012) traz o depoimento de Fernando Lobo, que dá uma boa ideia do que era o acervo de Almirante:

[...] a sua sala é um amontoado de livros, de cuícas, de tamborins, um escritório que se assemelha a um bazar, onde tudo existe, onde nada falta. [...] Por ali passam os que querem saber sobre música e sobre coisas de música. E passam também os que querem um pouco de iodo, para botar na cabeça do dedo, ou os que querem uma linha – uma linha cinzenta – para pregarem um botão, etc., etc. Um homem prático, nesse século prático. (LOBO, 1940 *apud* LIMA, 2012, p. 30).

Ainda para ter-se uma noção do tamanho do acervo que Almirante foi acumulando ao longo de sua trajetória como radialista-pesquisador, Cabral (2005, p. 221) relata que o radialista “comprou um imenso apartamento duplex [...] instalando a casa no primeiro andar e colocando o arquivo no segundo”. Cabral acrescenta:

Mais de 100 mil partituras, centenas de álbuns com recortes de jornais e revistas, discos, fotografias, programas de teatro, catálogos de gravadoras, coleções de jornais de modinhas, livros, libretos teatrais, tudo guardado em armários e estantes adquiridos por ele. (CABRAL, 2005, p. 287-288).

Esse recorte do que seria o folclore legítimo brasileiro integra uma ideia de modernidade que objetivava a construção, ou ainda a invenção, de uma nacionalidade que ainda não tinha sido forjada.

O passado colonial brasileiro ainda se fazia presente mesmo após a Independência e a Proclamação da República. Será somente no contexto pós-revolucionário de 1930 que os alicerces do que hoje identificamos como identidade brasileira serão erguidos, mesmo que cientes do processo de forja ou invenção desses signos indenitários. Todo esse processo de elaboração da identidade brasileira integraria um contexto maior, relativo à mestiçagem como “mito moderno de fundação nacional” (LIMA, 2012, p. 129). De acordo com Rafael Velloso (2015), programas como os de Almirante teriam sua importância devido à eficácia que poderiam ter dentro de uma ideia maior, a qual buscava, por meio dos programas de rádio de caráter comercial (e não aqueles puramente educacionais ou instrutivos, almejados por Roquette-Pinto), difundir a música e a cultura folclórica para a nação brasileira de uma maneira que fosse fácil de compreender e, até mesmo, de consumir:

Infiro que o processo de assimilação da música folclórica pelas novas produções performatizadas pela radiodifusão comercial teriam sido consideradas pelos intelectuais norte-americanos e brasileiros como uma excelente alternativa para o desenvolvimento de projetos nacionalistas, uma vez que os produtores de rádio poderiam, por meio dos programas transmitidos pela mídia, potencializar a adesão das populações urbanas e rurais aos projetos políticos vigentes. (VELLOSO, 2015, p. 35).

A música brasileira que se desenvolvera entre as décadas de 1920 e 1950 seria, na opinião daqueles que defendiam o mito moderno de fundação nacional, um importante amálgama de elementos culturais vindos de nosso passado, resinificados naquele presente e que projetariam então um futuro passado, no qual o convívio entre as raças se daria de maneira harmoniosa. Evitar o conflito era uma estratégia que visava, ao mesmo tempo, a mostrar um país de caráter mais “civilizado” e apaziguar qualquer disputa étnico-racial na sociedade brasileira, delimitando o espaço de atuação de cada um. É no período iniciado na década de 1920, com o seu auge na década de 1950, que verificaremos a delimitação de atuação da população negra brasileira: na música popular, principalmente no samba; e no futebol. Outras áreas de atuação consideradas mais eruditas, de liderança política ou de importância econômica seriam quase sempre apagadas ou colocadas sob a invisibilidade por tratarem-se de lugares reservados à população branca.

Parte da produção radiofônica de Almirante atendia a uma demanda do presente vivido pelo radialista, em que se buscava, em várias frentes e setores, elaborar uma cultura que fosse genuinamente brasileira. É nesse sentido que Garcia afirma que:

A folclorização do popular, isto é, sua transformação em tradição foi a estratégia encontrada para reagir às transformações impostas pelo presente. Nesse sentido, seria selecionado do passado um repertório a ser monumentalizado. “Museificar” o popular, obstruir sua perenidade foi a estratégia adotada a fim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade. O morto preservado seria fixado em suportes e exposto em museus e arquivos, para que as gerações vindouras pudessem conhecer a nossa “verdadeira cultura”. (GARCIA, 2010, p. 9).

O momento histórico buscado por muitos dos pesquisadores na intenção de identificar os reais aspectos culturais brasileiros era razoavelmente próximo: “no Brasil dos anos 50 buscava-se, na década de 30, as autênticas referências da música popular, elaborando uma narrativa capaz de legitimar e consolidar esta tradição inventada” (GARCIA, 2010, p. 14). Ainda sobre essa operação de “folclorização do popular”, Garcia pondera que:

A tradicionalização ou folclorização do popular, na década de 50, se por um lado significou uma reação conservadora à mundialização da cultura, ao reivindicar ao promover a museificação do cancioneiro popular; por outro, ao disponibilizar e divulgar um repertório muitas vezes desconhecidos da geração mais jovem de músicos, permitiu que tais referências não se perdessem no tempo e ganhassem novas releituras. (GARCIA, 2010, p. 21).

Nesse mesmo sentido, José Geraldo Vinci de Moraes aponta para a questão da produção radiofônica focada na questão folclorista de Almirante ao afirmar que: “É perceptível a ambigüidade de seu discurso, pois, ao mesmo tempo em que queria manter as formas originais do folclore, apresentava arranjos orquestrais exigidos pelo padrão radiofônico.” (MORAES, 2006, p. 128).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metodologia que enxergamos na prática radiofônica desenvolvida por Almirante em seus programas, a escolha de repertório, a busca pelo autêntico e a divulgação do que colhia em suas pesquisas é destacada por Moraes:

Apesar de seus programas se basearem em profunda pesquisa e de serem cuidadosamente escritos, não foi pela tradição intelectual usual do texto, e sim por meio da transmissão radiofônica que ele exaltou artistas, consagrou datas, esclareceu eventos, periodizou e os organizou numa certa diacronia e narrativa. (MORAES, 2006, p. 129).

Semelhante ao que defendia Roquette-Pinto na implementação do rádio no Brasil, Walter Benjamin pensava nas possibilidades de alcance que o rádio deveria ter quando observado um dos principais pontos: a questão da comunicação com o grande público, de modo que houvesse compreensão por parte de uma parcela ampla da população (BOLLE, 2000).

Por essa razão, Benjamin propõe a popularização da comunicação radiofônica como uma ferramenta capaz de decantar aquilo que seria de interesse da esfera pública divulgar para a população. Esse processo de refinamento do conhecimento na elaboração de um discurso compreensível pode ser encontrado, a nosso ver, nos programas de rádio elaborados e irradiados por Almirante que, após muitas pesquisas feitas por ele ou de maneira colaborativa, sintetizava e organizava todo aquele material para ser apresentado para um grande público em emissoras de rádio que atingiam grandes índices de audiência.

REFERÊNCIAS

Aquarelas do Brasil n. 1, *O Bumba-meu-boi*, 1945. Collector's, AER 194, lado A.

ALMIRANTE, *No Tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BARSALINI, Leandro. Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 59-77, ago. 2018.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina; PORTELLI, Alessandro. *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006
- BREIDE, Nadge Naira Alvares. *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico*. Porto Alegre: Instituto de Artes/PPGM, 2006.
- CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Almirante: Uma história do rádio e da MPB*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.
- DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Passar dos limites? Harmonias de mediante e repertório popular no Brasil. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 104-146, abr. 2017.
- GARCIA, Tânia da Costa. Afinidades eletivas. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010
- LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, "a mais alta patente do rádio": e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. 2012. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, 2012.
- MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 78-103, ago. 2018.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006.
- MOREIRA, Sônia Virginia. SAROLDI, Luiz Carlos. *Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- MURCE, Renato. *Bastidores do Rádio*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- TAPAJÓS, Paulo. Depoimentos para a Posteridade. [Entrevista concedida a] Ricardo Cravo Albin e Almirante. *Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro* (MIS – RJ), 05 de abril de 1967.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *Aquarelas Musicais das Américas: Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945)*. 2015. Tese (Doutorado) – UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, [S.l.], 2015.