



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA**  
**DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO / CAMPUS I**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E**  
**CONTEMPORANEIDADE**

**DEBORA CARLA PEREIRA GUIMARÃES**

**MÚSICA URBANA EM SALVADOR:**  
**O PAPEL EDUCATIVO DAS ORQUESTRAS**  
**QUE SE APRESENTAVAM NO RÁDIO**  
**NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950**

Salvador  
2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**DEBORA CARLA PEREIRA GUIMARÃES**

**MÚSICA URBANA EM SALVADOR:  
O PAPEL EDUCATIVO DAS ORQUESTRAS  
QUE SE APRESENTAVAM NO RÁDIO  
NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dra Jaci Maria Ferraz de Menezes

Co-Orientador: Prof. Dr. Juvino Alves dos S. Filho

Salvador  
2010

**G963**

**Guimarães, Débora Carla Pereira**  
**Música urbana em Salvador e o papel das Orquestras que se apresentavam no Rádio nas décadas de 1940 e 1950. – Débora Carla Pereira Guimarães - 2010**  
**107f.: il**

**Orientadora Profa. Dra. Jaci Maria de Ferraz Menezes**

***Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado da***

**Bahia Faculdade de Educação. Programa de Pós Graduação em Educação e Contemporaneidade.**

**1.Educação musical 2 .Orquestras de Rádio - Salvador 3. Memória Musical.**

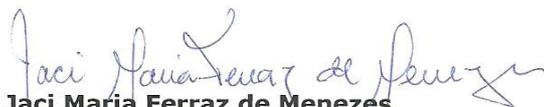
**CDD 372.87**

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**"MÚSICA URBANA EM SALVADOR: O PAPEL EDUCATIVO DAS ORQUESTRAS QUE SE APRESENTAVAM NO RÁDIO NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950"**

**DEBORA CARLA PEREIRA GUIMARÃES**

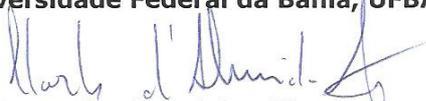
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, em 15 de outubro de 2010, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia, composta pela Banca Examinadora:



**Profa. Dra. Jaci Maria Ferraz de Menezes**  
Universidade do Estado da Bahia - Uneb  
Doutorado em Ciências de La Educación.  
Universidade Católica de Córdoba.



**Prof. Dr. Juvino Alves dos Santos Filho**  
Universidade Federal do Maranhão - UFMA  
Doutorado em Música.  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.



**Prof. Dr. Charles D'Almeida Santana**  
Universidade do Estado da Bahia - Uneb  
Doutorado em História.  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil.

À minha filha Maria Luiza que deu novo sentido aos meus anseios e projetos.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, aos meus pais, à minha orientadora Jaci e ao meu co-orientador Juvino, por toda a luz e força necessárias para finalizar este projeto. Foram tantos os obstáculos que se não fossem por eles esta pesquisa não teria se desenvolvido. Agradeço ao meu amigo João Maurício pelas cobranças para que escrevesse o meu trabalho e pela alegria de tê-lo como colega de mestrado. Agradeço aos membros da banca pela oportunidade de mostrar-lhes o resultado deste trabalho e agradeço especialmente ao Mestre Cacau do Pandeiro que mais uma vez me presenteou com sua história e convivência.

Guimarães, Debora Carla Pereira. Música urbana em Salvador: o papel educativo das orquestras que se apresentavam no rádio nas décadas de 1940 e 1950. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade. Universidade do Estado da Bahia, 2010.

## RESUMO

Até a década de 1940, a cidade de Salvador, no Estado da Bahia, possuía pouca vida cultural. Além dos clubes que já existiam desde o século XIX, havia também as festas populares, cívicas e religiosas. Porém no final da década de 1940, Salvador começou a se transformar culturalmente. Um dos elementos de transformação cultural existentes no cotidiano das famílias de Salvador foi o rádio, que tinha como uma de suas funções principais promover a educação. Função esta que foi se descaracterizando com a chegada da Era do Rádio. Através deste trabalho, pretende-se os analisar o papel educativo das orquestras que tocavam nas rádios de Salvador nas décadas de 1940 e 1950. Por se tratar de um tema sobre música na cidade pretendo utilizar alguns conceitos para contribuir com a compreensão dos fenômenos existentes, principalmente com relação aos processos educativos, dialogando com as evidências através de depoimentos de músicos que atuaram neste período e investigando o papel educativo dessas orquestras na formação de músicos. O trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta um breve histórico sobre as primeiras emissoras de rádio em Salvador. O segundo capítulo trata da relação do rádio com a música, das programações musicais, das formações que tocavam nas rádios e do surgimento das orquestras. O terceiro capítulo trata: do papel educativo das orquestras através da aprendizagem não formal de músicos; e da trajetória da Orquestra Brazilian Boys e do músico Carlos Lazaro da Cruz.

**Palavras-Chave:** Processos Educativos, Práticas Musicais, Música Urbana e Memória.

Guimarães, Debora Carla Pereira. Urban music in Salvador: the educational role of orchestras who performed on radio in the 1940s and 1950s: Thesis (MA). Post-Graduate Program in Education and Contemporary Society. University of Bahia's State, Salvador, 2010

## **ABSTRACT**

Until the 1940s, the city of Salvador in Bahia state, had little cultural life. In addition to the clubs that have existed since the nineteenth century, there were also popular festivals, civic and religious organizations. But in the late 1940s, Salvador began to change culturally. One item of cultural transformation that exist in everyday life of families of Salvador was the radio, which had as one of its main functions to promote education. Is a function which was depriving the arrival of the Age of Radio. Through this work, we intend to examine the educational role of orchestras that played on the radio from Salvador in the 1940s and 1950s. Because it is a theme song about the city plan to use some concepts to contribute to the understanding of existing phenomena, especially with regard to educational processes, dialoguing with the evidences through testimonials from musicians who worked in this period and to investigate the educational role of these orchestras the training of musicians. The work was divided into three chapters. The first chapter provides a brief history of the first radio stations in Salvador. The second chapter deals with the relationship of the radio with the music, the musical programming of training that played on the radio and the emergence of orchestras. The third chapter deals with: the educational role of the orchestra through non-formal learning of musicians and the trajectory of Brazilian Boys Orchestra and the musician Carlos Lazaro Cruz

**Key Words:** Learning Process, Music Pratices, Urban Music and Memory.

## SUMÁRIO

Introdução .....	9
Capítulo 1 – BREVE HISTÓRICO SOBRE A ORIGEM DAS PRIMEIRAS EMISSORAS DE RÁDIO EM SALVADOR .....	20
Capítulo 2 – MÚSICA NAS RÁDIOS – Da Vitrola ao Auditório em Salvador.....	32
2.1 O Dilema Popularização x Rádio Educativo .....	41
2.2 Formação das Orquestras de Rádio em Salvador.....	45
Capítulo 3 – OS BRASILIAN BOYS E O PAPEL EDUCATIVO DAS ORQUESTRAS DE RÁDIO EM SALVADOR – Aprendizagem de Música em Grau Superior, Profissionalização, etc. ....	51
3.1 Mestre Cacau do Pandeiro: Seu aprendizado e suas experiências.....	54
3.2 A Orquestra Brazilian Boys na Trajetória de uma Família de Músicos.....	63
3.3 O Aprendizado Musical através das Rádios e de suas Orquestras .....	72
Considerações Finais .....	80
Referências Bibliográficas .....	84
Anexos	
Entrevista com Mestre Cacau do Pandeiro e João batista da Cruz.....	91
Quadro de Programação das Rádios .....	105

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é apresentar e discutir o papel educativo das orquestras que tocavam nas rádios na cidade de Salvador nas décadas de 1940 e 1950, ou seja, as relações entre música urbana, rádiodifusão e formação de músicos, escolhendo a orquestra Brazilian Boys como objeto de estudo e reflexão.

A cidade de Salvador no Estado da Bahia é internacionalmente conhecida por sua intensa musicalidade, sendo o carnaval baiano, hoje, uma das maiores festas do planeta. Desde 1886, sua comemoração já era uma das manifestações musicais mais importantes na cidade. O Jornal A Tarde de 14/10/1992, em um encarte especial (Jornal A Tarde - 80 anos), fala sobre esta festa e sobre os clubes onde aconteciam os bailes à fantasia. Entre os clubes do início do século XX, destacam-se o Cruz Vermelha, Fantoques (fundado em 1884) e Inocentes em Progresso. Com o desenvolvimento da cidade, outros estilos musicais foram se consolidando, e a música urbana da cidade acompanhou este crescimento a partir da criação de novos espaços culturais e econômicos. Neste sentido, foi fundamental o desenvolvimento das orquestras de rádio, dos programas de auditório e das casas de espetáculo, a partir das décadas de 1940 e 1950.

Até a década de 1940, a vida cultural da cidade limitava-se aos bailes nos clubes e às festas populares, cívicas e religiosas como a Festa de Santo Antônio.

Carlos Lázaro da Cruz, o Cacau do Pandeiro, nascido em 11/02/1929, no bairro da Garibaldi em Salvador na Bahia, é nosso “homem-memória” desta pesquisa por ser um músico urbano que durante o final da década de 1940, e nas décadas de 1950 e 1960, atuou na Cidade de Salvador como baterista e antes de ter se tornado integrante do grupo de choro Os Ingênuos (fundado no início da década de 1970), além dos clubes “de conceito”<sup>1</sup> que funcionavam nesta época, ele tocou em diversas casas noturnas e trabalhou também na Rádio Sociedade, animando os programas de auditório. Cacau começou a tocar

---

<sup>1</sup> Para Cacau (em entrevista no dia 01/06/2007 na Loja Primavera na Praça da Sé), um lugar era considerado “de conceito” quando era freqüentado pelas famílias de alto poder aquisitivo.

nas casas noturnas da cidade com 19 anos (a partir de 1948). A primeira casa em que ele tocou foi no Cabaré Rumba Dancing na Rua da Ajuda. Edson Sete Cordas, fundador do grupo Os Ingênuos, em entrevista concedida à Carlos Chenaud em 20/05/1998, recorda que existiam muitas casas noturnas famosas na época, como a Varandá e o famoso Tabaris, e o Músico Josmar Assis, em também entrevista concedida a Carlos Chenaud em 09/03/1998, falou sobre as casas de tolerância como a Líder, a Ide e a Mont Blanc. Mestre Cacau é o nosso homem-memória também por ser o fundador da Orquestra Brazilian Boys escolhida como objeto de análise deste trabalho.

O termo música urbana é utilizado neste texto referindo-se à música proveniente da cidade. O espaço, para ser considerado cidade, deve ser capaz de transformar-se. Não quer dizer que o campo não seja capaz de transformar-se, porém há um ritmo que os diferencia, fazendo com que a cidade mova-se mais rapidamente, principalmente a partir do século XX, com a intensificação do fenômeno da industrialização.

A cidade é local de moradia, de lazer, de trabalhos e de serviços. Ana Fani Alessandri Carlos em “Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana” fala sobre o processo de produção do espaço urbano, que requer a justaposição de vários níveis de realidade e de momentos diferenciados de reprodução geral da sociedade, como o da dominação política, o da acumulação do capital e o da realização da vida humana<sup>2</sup>. Milton Santos em “Metamorfoses do Espaço Habitado” fala sobre um arranjo de objetos geográficos, naturais e sociais, sendo o espaço “um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento”. A partir da definição (escolha) da base física (sítio), o espaço como cidade pressupõe a formação de excedente, a aglomeração de população, o estabelecimento de moradia e a organização de uma forma de vida coletiva com divisão de trabalho.

Organizada progressivamente a partir da quebra dos laços da servidão medieval, a cidade seria o espaço da liberdade e da diversidade, com a presença e a convivência dos diversos grupos sociais; o lugar da feira, do comércio, mas sobretudo o lugar dos artesãos, dos “artistas” e das corporações de ofícios. Inclusive dos músicos.

Marcos Napolitano considera como gênese da música urbana brasileira o período compreendido entre o século XVIII e o século XIX, a partir de duas formas musicais: a modinha e o lundu. A modinha surge no Brasil no final do século XVIII, derivada da moda portuguesa; e o lundu, dança trazida pelos escravos bantos, foi apropriado pelas camadas médias da corte brasileira como uma forma-canção e dança de salão<sup>3</sup>. Além destes dois

---

<sup>2</sup> CARLOS, 2001, p.12.

<sup>3</sup> NAPOLITANO, 2005, P.40.

gêneros de “música ligeira”, Marcos Napolitano faz referência, em seu texto, a uma “febre” de música religiosa católica, que surgiu nas cidades de Minas Gerais, Olinda, São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Esta música, praticada na maioria das vezes por mestiços e mulatos que se organizavam em irmandades religiosas, era voltada para a liturgia da Igreja Católica. Com a chegada da corte portuguesa em 1808, a vida musical da cidade se diversifica com a entrada da música germânica e da ópera napolitana e a presença das bandas de música militares.

O início do século XX é marcado pela mistura musical resultantes desses encontros culturais com o surgimento da polca-lundu, do tango brasileiro, do choro e do maxixe. O samba viria a se consolidar como gênero nacional já nos anos de 1920 a 1930.

Se durante o período de 1920 a 1940 a cidade de Salvador passou por um processo de empobrecimento e evasão, resultante da estagnação econômica, foi no final da década de 1940 que a cidade de Salvador passou por uma transformação cultural significativa. Com a criação de novos bairros, as formas de convivência foram se modificando e para as famílias surgia a possibilidade de sair e ficar até tarde da noite. Durante o período de 1930 a 1950, os bairros centrais de Salvador foram sendo bem ocupados (Soledade, Saúde, Nazaré, Santo Antônio, São Pedro, Piedade, Tororó, Passo e outros), além do surgimento de novos núcleos como Pernambués, São Caetano e Brotas, e o início de uma expansão da orla marítima.<sup>4</sup>

Um dos elementos de transformação cultural existentes no cotidiano das famílias da cidade de Salvador foi o rádio. No Brasil entre os programas transmitidos entre a década de 1920 até o início da década de 1960, tiveram destaque as radionovelas, os programas de auditório, as cantoras eleitas “Rainhas do Rádio”, os programas humorísticos e de variedades<sup>5</sup>.

O Historiador Eric Hobsbawm, no livro *A Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)*, aponta o rádio como uma poderosa ferramenta de comunicação e integração de indivíduos<sup>6</sup>. Este poderoso instrumento inventou práticas cotidianas, modas e estilos, estimulou novos tipos de sociedade, promovendo integrações que suplantavam os altos níveis de analfabetismo do país.

Rapidamente o rádio popularizou-se e se espalhou por todo o Brasil com a criação de inúmeras rádios como a Nacional do RJ, Clube Paranaense, Clube de Pernambuco, Ceará Rádio Clube, Tupi de SP, Guarani de Belo Horizonte e a Sociedade da Bahia.

---

<sup>4</sup> FERNANDES, 1992, P.13.

<sup>5</sup> CALABRE, 2002, P.7.

<sup>6</sup> HOBSBAWM, 1998, P. 195

A música sempre ocupou um papel de importante dentro da rádio. As emissoras trabalhavam com apresentações de música ao vivo, possuindo suas próprias orquestras, conjuntos regionais e alguns maestros.

Em entrevista, Mestre Cacau do Pandeiro contou que nos anos de 1940, o samba passou a dividir o espaço na programação musical das emissoras de rádio com os ritmos internacionais e nos anos de 1950, o choro, o bolero, o mambo, o tango, entre outros ritmos faziam sucesso nas rádios e nas casa de famílias quando havia alguma festa. A partir dos anos de 1950, os clubes mais procurados passaram a ser o Baiano de Tênis, a Associação Atlética, o Itapagipe e o Clube Português.

Além da rádios, havia também as Bandas e Corporações militares que possuíam grandes músicos que não só tocavam nas corporações e faziam apresentações em datas comemorativas, como também se apresentavam nas boates e clubes durante a noite. Tocavam na noite os músicos considerados eruditos e os que possuíam uma educação musical de tradição oral. Esta convivência foi (e ainda é ) fundamental para a prática musical, pois através do aprendizado informal se pode trabalhar a capacidade de captar gestos e posições por meio da observação, de reconhecer falhas na execução através do conhecimento de repertório e da formação de uma memória musical, e através do aprendizado formal é possível ampliar a percepção musical e trabalhar a qualidade de execução no instrumento.

A partir da década de 1960, as casas noturnas foram se acabando, e as rádios iniciaram um processo de reformulação da programação irradiada. As grandes orquestras geravam muitas despesas e o modelo de rádio foi gradativamente cedendo espaço para a televisão, embora no início a televisão ainda tenha contado também com a presença de grandes orquestras e apesar de alguns entrevistados afirmarem que a substituição das orquestras esteve diretamente relacionada ao interesse pelas novas tecnologias de transmissão de música e informações e não somente à redução de custos. Os músicos ainda se apresentavam nas serestas e também, com os teatros, muita gente de outros estados vinham fazer shows na Bahia. Esta mudança sinalizava uma nova fase na música urbana de Salvador.; nela, o rádio passou a ser o instrumento de divulgação de novas músicas e músicos, abrindo espaço para formas mais populares de música, como a “música afro” e o “axé music”, em especial depois da existência de gravadoras em Salvador. Significativo deste novo momento, em meados dos anos 1980, foi o fenômeno da música “Faraó” e a sua chegada ao rádio. Agora, novos elementos redefiniam a cena: os blocos afro.

“Ressurgindo de uma crise que o conteve das ruas em 1983, o Olodum foi o grande sucesso do verão 1986/87, com a composição Faraó<sup>21</sup>. Sendo a mais executada naquele Carnaval, desconheceu as fronteiras entre o bloco afro e o bloco de trio, sendo imediatamente gravada por duas pequenas bandas de trio e, meses depois, pelo próprio Olodum. No espaço de ano e meio, o Olodum passou a figurar entre os grupos de maior sucesso de execução e vendas em Salvador e em alguns espaços de público em São Paulo, Rio de Janeiro e capitais do Nordeste. Apresentava-se em várias cidades, cumprindo um programa que só foi exequível porque o grupo também assumiu o desafio de um padrão empresarial de gerenciamento, contando, em seu organograma, com um número considerável de projetos e trabalhos. Em contrapartida da chegada ao mundo da mídia, a composição Faraó foi a última que teve seu sucesso construído a partir da capilaridade referida às práticas musicais a partir dos meios populares. Desde então, o sucesso se dá como reação mais ou menos favorável à emissão do repertório pelo rádio e pela televisão. Assim como os artistas dos blocos de trio e das bandas que desejavam ocupar este espaço passaram a freqüentar os blocos afro, também os artistas dos blocos afro passaram a circular no ambiente dos blocos de trio, num trânsito de composições que movimentava dezenas e dezenas de jovens/adolescentes, ávidos pela profissionalização, numa cidade de oportunidades exíguas.”<sup>7</sup>

Este trabalho justifica-se por uma busca de elementos que indiquem uma memória da música urbana através das orquestras de rádio em Salvador nas décadas de 1940 e 1950, compreendendo que a música é sempre mutável e adaptável.

A importância deste trabalho reside na iniciativa de começar a reunir estes registros, já que não existem muitas publicações ou bibliografias sobre este tema. Infelizmente, a maioria das fontes orais encontram-se em idade avançada e como grande parte do conhecimento destes músicos vêm da tradição oral, é fundamental realizar uma pesquisa neste campo. Além disso, este trabalho poderá ser utilizado nas áreas de educação musical, história social entre outras, contribuindo para a apresentação de novos olhares sobre este mesmo tema.

---

<sup>7</sup> MOURA, 1996, p.182

Apesar de já ter definido um período para o tema escolhido, considerando como ponto de partida as décadas de 1940 e 1950, foi necessário considerar também uma discussão inicial sobre a origem das rádios e a música urbana na cidade do Salvador em um momento anterior ao definido para a pesquisa. O trabalho de contextualização foi fundamental e compreendeu o que alguns autores chamam da Era do Rádio, a partir da década de 1940.

O recorte espacial foi a cidade de Salvador, capital da Bahia. Neste ponto foi importante também estabelecer conexões com os outros estados, devido à própria difusão das orquestras e programas de rádio, casas noturnas e clubes no país durante esse período que facilitou muito o contato entre os músicos. Dentro deste recorte espacial, a pesquisa pretendeu abranger as principais orquestras de rádio existentes na cidade, além de discutir o papel educativo destas orquestras e as práticas musicais sob o aspecto cultural, histórico e social.

O objetivo geral foi a investigação do papel educativo das orquestras de rádio na formação de músicos e de platéia na cidade de Salvador nas décadas de 1940 e 1950 e com isso discutir as experiências humanas<sup>8</sup> partindo das necessidades, interesses, conflitos e das tradições musicais na cidade de Salvador, obtendo uma reflexão sobre as experiências sociais de músicos em uma determinada época, aproximando-se ao máximo de uma representação do real.

Como objetivos específicos o trabalho procurou: identificar quais as orquestras que tocavam nas nas Rádios de Salvador nas décadas de 1940 e 1950; pesquisar sobre a relação estabelecida entre o surgimento das orquestras na cidade de Salvador e a “Era do Rádio”; identificar o perfil dos músicos destas orquestras (quem são, o que tocavam, onde/como estudavam/praticavam/ qual a relação profissional com as Rádios), e, a partir da escolha de uma orquestra – a Brazilian Boys - analisar o papel da orquestra no aprendizado dos músicos; identificar qual o tipo de repertório utilizado pelas orquestras que tocavam nas rádios dessa época.

Espera-se, com esta pesquisa, obter uma compreensão sobre a música urbana em Salvador e o seu trânsito por outras manifestações artísticas, procurando discutir estes micro-temas relacionando-os aos costumes da sociedade e aos aspectos históricos, sociais, educacionais (aprendizado) e culturais.

As categorias conceituais apresentadas nesta pesquisa envolveram autores da História Social, Educação e da Música. Por se tratar de um tema sobre música na Cidade de Salvador, e sendo esta música direcionada, de certa forma, a grupos restritos de

---

<sup>8</sup> VIEIRA & CUNHA & AUN KHOURY, p 17.

músicos e apreciadores, foram utilizados alguns conceitos sociais para contribuir com a compreensão dos fenômenos existentes em sociedades urbano-industriais.

Para trabalhar com termos como popular, erudito e cultura, utilizei conceitos adotados por: José Luiz dos Santos em “O que é Cultura?”; Elizabeth Travassos, em “Modernismo e Música Brasileira”, Alfredo Bosi em “Cultura como Tradição” e Marilena Chaui em “Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil”.

Marilena Chaui entende a Cultura Popular como algo que se realiza mesmo no interior ou em articulação com a cultura dominante. Seria, assim, uma mescla de conformismo e resistência. Conformismo pois está inserida na cultura dominante; e, resistência pois é, de certa forma, o contrário da cultura dominante. Sendo assim, a Cultura Popular pode ser compreendida como um conjunto de práticas dotadas de uma lógica própria, que viabiliza a construção de elementos simbólicos capazes de conviver com outras manifestações sociais.

Para adotar tal conceituação, a cultura popular não foi considerada como uma contraposição à cultura erudita, uma vez que os caminhos entre a erudição e o popular têm se cruzado desde as suas origens. Deste modo, esta polarização esbarra na realidade social<sup>9</sup>. Também não a cultura popular foi considerada como uma contraposição à cultura dominante. A indústria cultural absorve a cultura popular e de certa forma a cultura dominante termina por definir a cultura popular, apesar de compreender que os conteúdos da cultura estão sempre associados às relações entre as classes sociais<sup>10</sup>.

Alfredo Bosi entende a cultura como algo relacionado à aquisição de conhecimento e à produção, como um processo, onde os agentes culturais são mais importantes, enquanto expressão de grupos e de indivíduos em grupos.<sup>11</sup>

Destaco também o livro “Memória do Rádio” de Perfilino Neto como fonte de informações e guia de pesquisa, além dos livros de Marcos Napolitano: “História & Música”, “Cultura Brasileira - Utopia e Massificação” e “A Síncopa das Idéias – A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira”.

Para o desenvolvimento do trabalho são destaques também: os artigos do professor e Co-orientador Juvino Alves referentes ao estudo do acervo documental do Mestre Manuel Tranquilino Bastos pela importância no estudo de formas alternativas de educação musical; o artigo do professor Alfredo Matta sobre “Os Termos de Saída de Orfãos da Casa Pia” pelo estudo da Casa Pia de Órfãos de São Joaquim no seu papel de instituição formadora de

---

<sup>9</sup> SANTOS, 1994, pág 59.

<sup>10</sup> TRAVASSOS, 2000, pág 52.

<sup>11</sup> BOSI, pág 38 e pág 41.

mão-de-obra que segundo depoimentos teve um papel importante na formação de grandes músicos de Salvador.

Também como contribuição destaco o texto “O Negro, seu acesso ao Ensino Superior e as Ações Afirmativas no Brasil”, da Professora Delcele Mascarenhas Queiroz, pelo estudo do acesso dos negros à educação no Brasil, os textos “Educação na Bahia - Tecendo Memória” e “O Pós-abolição na Bahia: Construindo a Vida Livre” e a tese “Igualdade e Liberdade, Pluralismo e Cidadania: O acesso a Educação dos Negros e Mestiços na Bahia” da Professora e orientadora Jaci Maria Ferraz de Menezes que faz referência ao estudo de práticas educativas presentes na sociedade utilizadas para socializar o conhecimento considerando a educação também como prática social mais ampla (diálogos com formas não sistematizadas de aprender).

Entre algumas leituras, me chamou atenção Anthony Giddens em “As Consequências da Modernidade” que contribuiu para o meu projeto de pesquisa ao tratar da questão da modernidade versus tradição (a modernidade desfaz a tradição? Como relacionar o saber com as formas de fazer?).

Também foram importantes para esta Pesquisa os livros de Eric Hobsbawm: “História Social do Jazz” e a “Era dos Extremos” pela pesquisa realizada sobre um dos estilos musicais que mais influenciaram a Era do Rádio que foi o Jazz e pela abordagem histórica sobre o fenômeno da radiodifusão. Em “História Social do Jazz”, Eric Hobsbawm analisa a trajetória histórica do Jazz, o seu aspecto musical, a indústria, os músicos, o público e o Jazz como protesto. Hobsbawm escreve sobre sua origem e sua expansão e sobre as transformações ocorridas: com o público do Jazz; com o crescimento do Jazz comercial e a reclusão da música tradicional; e com a convivência do músico com dois mundos (um no qual ganhava-se a vida e o outro quando tocavam para agradar a si mesmos).<sup>12</sup>

Ao trabalhar com a intedisciplinaridade pretendeu-se enriquecer esta pesquisa, lembrando que não é objetivo do trabalho estabelecer um debate conceitual, o que seria impossível dentro dessa proposta, e sim usar estes conceitos como ferramentas de compreensão do texto.

Com relação à metodologia, o diálogo com as evidências pressupõe uma série de caminhos. Um deles é a aplicação de critérios de pesquisa em História Oral. O trabalho com depoimentos orais foi fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa, cruzando-os com outras fontes como: jornais de circulação local, revistas especializadas, programação cultural da época, currículos, cartazes, fotografias dos músicos e bibliografia

---

<sup>12</sup> HOBBSAWM, 1990, P.92.

específica sobre a música urbana.<sup>13</sup> Para a verificação cruzada nesta pesquisa foi realizada a busca dos jornais da época, como o Jornal A Tarde e Diário da Bahia; e de revistas especializadas como A Revista do Rádio, além do currículo de Mestre Cacau do Pandeiro, fotografias e cartazes do Rádio e da Orquestra Brazilian Boys. Alguns periódicos recentes também apresentaram matérias sobre o Rádio, como o caderno comemorativo A Tarde 1912/1992 – 80 anos de comunicações.

Segundo Paul Thompson em “A Voz do Passado - História Oral”: “a evidência oral pode ser utilizada para ampliar a informação sobre acontecimentos específicos”. Definindo-a como uma metodologia, embora a própria expressão “História Oral” cause certa confusão:

“ela implica uma analogia enganosa com aspectos já diferenciados da história – econômico, agrícola, médico, legal e assim por diante. Ao passo que a história oral não pode nunca ser um “compartimento” da história, propriamente; é uma técnica que presumivelmente, pode ser utilizada em qualquer ramo da disciplina. Sua denominação também sugere – na verdade requer – uma área de trabalho diferenciada, quando de fato, para quem quer que tenha coletado evidência oral em campo, durante qualquer espaço de tempo, é evidente que compilar fontes orais é uma atividade que aponta para a conexão existente entre todos os aspectos da história e não para as divisões entre eles.”<sup>14</sup>

Entretanto, somos de opinião de que a evidência oral tem um valor muito grande para o pesquisador, pois ressalta a experiência e as relações sociais dos entrevistados, o que pode favorecer a análise do objeto de estudo, além de ampliar a compreensão dos acontecimentos. Procurou-se com este trabalho fazer o que aconselha Philippe Joutard no artigo Reconciliar história e memória? traduzido por Tânia Gandom e publicado pela revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade, para o período de jan/jun de 2005 que é “fazer da memória um objeto da história” .

Para Antônio Chizzotti em “Pesquisa Qualitativa em Ciências Humanas e Sociais” a História Oral tornou-se uma relevante direção nos estudos históricos, fazendo uso da memória coletiva a partir da subjetividade revelada no relato dos depoentes, não apenas descrevendo o fato, mas revelando anseios, lutas e o significado do esquecimento e dos silêncios<sup>15</sup>. Já segundo Bom Meihy em “Manual de História Oral”:

---

<sup>13</sup> Ver, a respeito, J. Vansina (“Oral Tradition as History”) retirada do texto História Oral de Gwyn Prins em “ A Escrita da História” , coletânea organizada por Peter Burke, p.165

<sup>14</sup> THOMPSON, 1992, P.104.

<sup>15</sup> CHIZZOTTI, 2006

“História oral é um conjunto de procedimentos que se iniciam com a elaboração de um projeto e continuam com a definição de um grupo de pessoas (ou colônia) a serem entrevistadas, com o planejamento da condução das gravações, com a autorização para o uso, arquivamento e, sempre que possível, com a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar voltar ao grupo que gerou as entrevistas” (BOM MEIHY, 1996)

Antônio Torres Montenegro em “História Oral e Memória - A Cultura Popular Revisitada” considera o entrevistador uma espécie de “parteiro de lembranças”, considerando a dinâmica das relações entre o sujeito e a memória. As afirmações e descrições do entrevistado não são verdades absolutas e muitas vezes são modificadas ao longo do tempo.

Os critérios adotados para as entrevistas consideram os autores Antônio Torres Montenegro e Paul Thompson, sendo muito proveitoso os modelos de perguntas apresentados no livro Thompson, como uma espécie de orientação para o entrevistador.

Os roteiros das entrevistas procuraram seguir uma linha de tempo, onde se perguntava sobre as lembranças do depoente desde a infância até sua fase atual, abordando temáticas como relação com a família (pais, avós, etc), religião, entretenimento, casamento, trabalho, profissão, amigos, espaço (casa, bairro, cidade) e experiências diversas relacionadas com o tema da pesquisa. A escolha deste roteiro permitiu que o depoente a partir das lembranças da infância se sentissem mais à vontade para falar de sua vida. Quando as perguntas se tornaram mais específicas sobre a relação do entrevistado com o rádio e as orquestras, os depoentes já estavam participando da entrevista com maior naturalidade, que fluiu de forma satisfatória. As perguntas foram simples e diretas e as entrevistas duraram em média 60 minutos cada. Sendo que a entrevista realizada com dois depoentes ao mesmo tempo, durou um pouco mais. Os músicos Carlos Lázaro da Cruz e João Batista da Cruz, são irmãos e integrantes da Orquestra Brazilian Boys e realizaram a entrevista em conjunto.

Os jornais, revistas, a programação cultural da época, currículos e outras fontes indicadas representam uma variedade de dados que permitem ao pesquisador avançar em direção a uma precisão maior dos acontecimentos, ainda que sejam observados com certo rigor, evitando considerá-las como informações definitivas devido ao universo de interesses e relações existentes. A análise cruzada entre as evidências e outras fontes documentais e bibliográficas foi a escolhida por permitir um desenvolvimento mais sistemático da interpretação do tema proposto. Assim como foi indicado pelo autor Paul Thompson, esta

forma favorece uma lógica de exposição, que intercala citações curtas das entrevistas com outras evidências e comentários da bibliografia levantada, demonstrando ser a mais adequada para a pesquisa.

Os depoimentos orais envolvem seis entrevistados: Carlos Lázaro da Cruz, nascido em 11/02/1929, no bairro da Garibaldi - Salvador-Ba - Músico da Orquestra da Rádio Sociedade da Bahia; João da Cruz, Músico nascido em 23/06/1922, no bairro da Garibaldi - Salvador-Ba - Realizou diversos trabalhos como baterista convidado pela Rádio Excelsior; Manoel Canário, nascido em 27/11/1933, em Senhor do Bonfim - Radialista da Rádio Sociedade da Bahia; Perfilino Neto, Pesquisador, Radialista da Rádio Educadora, nascido em 09/03/1941 em Juazeiro-Ba; Josmar Assis, Músico, professor da Universidade Católica do Salvador e Edson Santos - Edson Sete Cordas , Músico, fundador do grupo Os Ingênuos. Estes dois últimos depoimentos foram concedidos ao professor Carlos Chenaud em entrevista em 09/03/1998 e 20/05/1998 respectivamente.

Para melhor compreensão do tema proposto, o trabalho está dividido em três capítulos dispostos da seguinte forma:

No Capítulo I, com a apresentação de um Breve Histórico sobre a Origem das Primeiras Emissoras de Rádio em Salvador com o objetivo de familiarizar o leitor com o universo das Rádios e suas formas de atuação desde a década de 1920 na capital baiana, comentando também sobre as Rádios em outros estados brasileiros.

O Capítulo II trata da Música nas Rádios de Salvador. Neste capítulo procurou-se esclarecer sobre as mudanças nas programações musicais existentes, principalmente como consequência de um aumento na demanda por uma música mais popular. Também fazem parte deste capítulo os comentários sobre as diversas formações musicais que se apresentavam nas Rádios, em especial sobre as Orquestras que tocavam nas Rádios em Salvador: orquestras convidadas e as orquestras contratadas pelas próprias Rádios Sociedade e Excelsior, identificando os caminhos que levaram à implantação e à dissolução destas orquestras .

O Capítulo III trata do Papel Educativo das Orquestras de Rádio de Salvador, na Formação de Músicos. Para este capítulo tópicos são fundamentais as experiências, sensações e experimentações dos músicos da Brazilian Boys, orquestra escolhida para esta pesquisa, e dos ouvintes das Orquestras de Rádio em Salvador nos anos de 1940 e 1950, bem como as produções acadêmicas que tratam dos processos educativos não-formais.

## **CAPÍTULO 1**

### **BREVE HISTÓRICO SOBRE A ORIGEM DAS PRIMEIRAS EMISSORAS DE RÁDIO EM SALVADOR-BA**

## 1. BREVE HISTÓRICO SOBRE A ORIGEM DAS PRIMEIRAS EMISSORAS DE RÁDIO EM SALVADOR-BA

“Não era o público quem havia esperado o rádio, mas o rádio que esperava o público... Não era a matéria-prima que esperava por métodos de fabricação, mas são os métodos de fabricação que andam buscando, angustiados, uma matéria-prima”.(Bertold Brecht sobre os primeiros passos do rádio– Teoria do Rádio, 1927-1932)

Segundo o jornal A Tarde de 6/10/1992, no caderno comemorativo A Tarde 1912/1992 – 80 anos de comunicações, um dos primeiros registros de radiotelefonia, no Brasil, se verificou na Bahia em 1912. Segundo pesquisas de Perfilino Neto<sup>16</sup>, funcionários da central radiotelegráfica do bairro de Amaralina ficaram surpresos com sons escutados em seus “headfones”, diferentes dos sons metálicos do código morse, aos quais estavam acostumados. Os telegrafistas custaram a crer que realmente ouviam músicas, tratava-se de marchinhas alemãs que vinham de um navio da mesma nacionalidade que estava ancorado em Salvador. A bordo desta embarcação eram feitas transmissões experimentais de rádio, casualmente captadas pelos baianos. Mas a transmissão de rádio em Salvador só viria a ser realizada 12 anos após este acontecimento, em 1924.

Em vários países do ocidente e nos Estados Unidos eram realizadas diversas experiências desde os primeiros anos do século XX, porém existem registros sobre o surgimento da radiodifusão como um serviço de transmissão regular, teria acontecido em

---

<sup>16</sup>Estudioso e Pesquisador do Rádio. Produtor e organizador do Projeto Memória do Rádio. Trabalhou na Rádio Cultura e atualmente no IRDEB. Estará completando, no ano de 2009, 50 anos dedicados exclusivamente ao Rádio.

novembro de 1920, nos Estados Unidos, com a KDKA. Esta emissora radiofônica utilizava equipamentos fabricados pela Westinghouse e tinha como base de sua programação a produção de coberturas jornalísticas de eventos. O sucesso do rádio nos Estados Unidos produziu uma verdadeira expansão do setor e ao final de 1924, o país já contava com aproximadamente 530 emissoras de rádio em funcionamento<sup>17</sup>.

No Brasil os programas de rádio foram transmitidos regularmente a partir da década de 1920, com destaque para o rádio educativo em um primeiro momento e, posteriormente, para os programas humorísticos e de variedades, as radionovelas e os programas de auditório<sup>18</sup>. Na publicação sobre os 25 anos da Rádio Educadora é mencionada uma primeira transmissão de rádio feita pela Radio Clube de Pernambuco já em 1917, sendo colocado no ar por Oscar Moreira Pinto<sup>19</sup>.

Segundo Nelson Cadena<sup>20</sup>, na primeira década do século XX, revistas brasileiras publicavam artigos e relatos em torno de uma nova tecnologia, da qual nada mais se sabia além da possibilidade de transmitir à distância sons e palavras. Entre as diversas possibilidades do rádio, destacaram-se os fins militares, postos em prática com a Primeira Guerra Mundial, e a difusão da cultura (entendendo-se como cultura na época, a música clássica e conferências).

No jornal A Tarde de 6/10/1992 (caderno comemorativo – 80 anos do Jornal A Tarde), atribui-se o surgimento oficial do rádio no Brasil a um outro acontecimento histórico: o centenário da independência em 07 de setembro de 1922. No alto do Corcovado, no Rio de Janeiro, foi realizado um grande evento, contando com a participação de políticos, a sociedade da época e alguns expositores. Um desses expositores era a Westinghouse. A Westinghouse adaptou um transmissor de radiotelegrafia para transmitir música e voz que saía em oitenta receptores existentes distribuídos em alguns pontos centrais do Rio de Janeiro. Na ocasião, o Presidente da República, Epitácio Pessoa, realizou um discurso por meio radiofônico sendo aplaudido no final e foram ouvidos também os acordes da ópera O Guarani, de Carlos Gomes, que estava sendo executada no Teatro Municipal.

Ainda segundo o Jornal A Tarde de 06/10/1992, dentre os presentes que participavam do evento estavam o antropólogo Edgard de Roquette Pinto, o pernambucano Oscar Moreira e, segundo Nelson Cadena, os doutores baianos Agenor Augusto de Miranda e Cesário de Andrade.

---

<sup>17</sup> CALABRE, 2002, P. 8.

<sup>18</sup> Id, P. 7.

<sup>19</sup> Publicação do INSTITUTO DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA DA BAHIA. Educadora 25 anos da FM 107.5/ IRDEB. Pesquisa de João S. de Leite. Salvador, 2003.

<sup>20</sup> Site [radiosociedadeam.com.br](http://radiosociedadeam.com.br) na página sobre a História do Rádio.

Edgard de Roquette Pinto juntou-se a Henrique Morize (engenheiro e meteorologista) e a Elba Dias (presidente da Correio e Telégrafos do Rio de Janeiro) e fundou, em 1923, a primeira emissora de rádio do país: a Sociedade do Rio de Janeiro, cujo lema era “tudo pela cultura e progresso do Brasil”.

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro funcionava na própria casa de Roquette Pinto, onde ele mesmo lia e comentava as notícias dos jornais matutinos, A rádio começou funcionando das 7 às 8 da manhã, diariamente, e sua programação era completada com poesias recitadas, óperas e músicas populares como o charleston e o ragtime.

Nessa época, as transmissões eram captadas nas “galenas” que eram pequenos aparelhos utilizados para reproduzir a programação. De qualidade considerada sofrível, os rádios “galenas” eram proibidos e apreendidos pela polícia. A retirada da emissora da clandestinidade só foi possível quatro meses após a fundação, com a autorização do então presidente da república, Arthur Bernardes<sup>21</sup>.

Com o aumento da audiência, a programação cresceu em duas horas com novos horários. A rádio passou a prestar serviços, informar, divertir e educar. Nesta época não havia jornalismo em rádio e a linguagem era bem diferente da adotada nos dias de hoje. Um tempo depois, Elba Dias e Morize acabaram deixando a emissora e fundando a Radio Clube do Rio de Janeiro (PRA-3)<sup>22</sup>.

Ainda em 1923, segundo A Tarde de 06/10/1992, a família de Oscar Moreira inaugurou oficialmente a Rádio Clube de Pernambuco, embora possuísse registro de radiotelegrafia desde 1919 e não de radiofonia, recebendo algum tempo depois a sigla PRA-8 , e em 1924 os dois baianos que estavam presentes no Centenário da Independência, Agenor Augusto de Miranda e Cesário de Andrade, e mais alguns acadêmicos de medicina e engenheiros baianos (entre eles o engenheiro Oscar Carrascosa) fundaram a Radio Sociedade da Bahia - PRA-4. Com relação ao prefixo, o site [radiosociedadeam.com.br](http://radiosociedadeam.com.br) explica a razão do uso do prefixo PRA-4, sendo PR uma sigla estabelecida para as emissoras do Brasil (que prevaleceu durante duas décadas até mudar para ZY), a letra A logo em seguida representa uma classificação brasileira para ordenar as emissoras e número 4 significa que foi a quarta rádio a receber autorização oficial para funcionamento.

---

<sup>21</sup> GRAMÁTICO, 2008, P. 62 e 63.

<sup>22</sup> Site [radiosociedadeam.com.br](http://radiosociedadeam.com.br) na página sobre a História do Rádio

A Rádio Sociedade começou funcionando provisoriamente no Instituto Politécnico no bairro do Comércio, sendo transferido provisoriamente para a Rua Chile e depois para o Palácio da Aclamação no Campo Grande<sup>23</sup> na cidade de Salvador.

Nelson Cadena, no site radiosociedade.am.com.br, falou sobre a determinação do governo brasileiro em manter o domínio sobre as licenças para a instalação de postos receptores e transmissões de ondas magnéticas. As vendas de aparelhos também deveriam ter o aval do governo. O cidadão só poderia adquirir um aparelho receptor para ouvir rádio através de um cadastro e seguindo os trâmites burocráticos, até receber do Estado o deferimento.

Foi assim que o Doutor Cesário de Andrade, Acadêmico da Escola de Medicina da Bahia, inaugurou em sua residência, em junho de 1923, uma pequena estação. Nesta estação foram realizadas as emissões de duas conferências: “Como evitar a tuberculose” e “Necessidades de exames antes do casamento”. Já em 1924, Cesário de Andrade passa a ser um dos fundadores da Rádio Sociedade da Bahia, constituída por 200 associados, com o pagamento de uma cota mensal. Segundo Perfilino Neto em entrevista realizada em 06 de novembro de 2009 dava um certo “status” ser um associado do Rádio, inclusive muitos ficavam orgulhosos ao exibir a carteira de associado.

A Rádio Sociedade - a primeira da Bahia e a quarta do país, assim como suas congêneres da década de 1920, não tinha fins lucrativos, pelo menos a princípio. Os anúncios só vão aparecer na programação na década seguinte. A partir da segunda metade da década de 1930 surgem os comerciais de lojas, estabelecimentos e serviços: Duas Américas, Loteria-Só-da-Bahia, Barletta, Leão do Norte, Nutroterápico Raul Leite e Casa Stella. No final dos anos de 1930, a Bahia ganha a sua segunda rádio, sendo inaugurada a Rádio Clube e ainda no final desta década surge a Rádio Comercial. Diferente da Rádio Sociedade, que contava com um grande número de contribuições, a Rádio Clube e a Rádio Comercial enfrentava grandes dificuldades financeiras e muitas exigências do governo com relação à sua operação. Acaba ocorrendo uma fusão entre a Rádio Clube e Comercial, e a nova emissora passa a pertencer ao Jornal Imparcial, sendo rebatizada de Rádio Imparcial da Bahia<sup>24</sup>. Vale ressaltar que o Jornal Imparcial pertenceu ao Conselheiro Rui Barbosa e ficava localizado na Rua Rui Barbosa (nome dado em homenagem ao jurista e político)<sup>25</sup>.

Em 1940, surge a Rádio Excelsior (ZYD-8) para dividir a audiência no com a Rádio Sociedade, até então a campeã de audiência do estado. Nesta época começaram a

<sup>23</sup> Entrevista realizada com Perfilino Neto no IRDEB - Instituto de Rádiodifusão Educativa da Bahia, localizado no bairro da federação, em 06/11/2009.

<sup>24</sup> Id, Entrevista em 06/11/2009.

<sup>25</sup> Id, Entrevista em 06/11/2009.

aparecer as primeiras novelas e teatros radiofônicos com produção local. Neste mesmo ano os Diários Associados de Assis Chateaubriand compram a Sociedade.

Do ponto de vista histórico e político, Salvador, entre os anos de 1920 e 1940, passou pelo segundo governo de J.J. Seabra (1920-1924) onde ocorreu a continuidade da reforma urbana iniciada no primeiro governo com a conclusão do trecho da Avenida Oceânica (que se estende da Barra ao Cristo) e pelo Governo de Goes Calmon (1924-1928) onde Anísio Teixeira tomou posse como diretor da Inspeção Geral de Instrução Pública<sup>26</sup>. Salvador foi alcançada pela revolução de 1930 e já no final dessa década encontrava-se em transição para o regime de Estado Novo<sup>27</sup>.

Do ponto de vista intelectual, a sociedade baiana era considerada bastante homogênea, possuindo em comum o diploma de curso superior (Medicina, Direito ou Engenharia) e o hábito das letras. Esta homogeneidade era reforçada pelo processo de socialização que se desenvolvia nas escolas, nos empregos públicos e nos meios de comunicação (jornais locais). Ainda assim era um número reduzido de intelectuais que tomavam as rédeas da produção da leitura e da informação na cidade, condição agravada pelo processo de evasão ocorrido no período da segunda metade da década de 1920 ao início dos anos 1930<sup>28</sup>. Assim como os demais intelectuais brasileiros, a elite cultural em Salvador demonstrava preocupação com os valores morais e com o decoro poético das letras de canções apresentadas nas rádios. Essa preocupação era demonstrada através da imprensa e pela própria Confederação Brasileira de Radiodifusão com a criação de uma comissão de censura em nome da moralidade e do respeito às autoridades<sup>29</sup>.

Segundo Perfilino Neto em entrevista dada em 22/10/2009, Pedro Calmon que juntamente com Simões Filho criou o Jornal A Tarde, fazia constantemente campanha contra a programação exibida na Rádio Sociedade, e que outros jornais da época como O Diário da Bahia e o Estado da Bahia sempre comentavam sobre a campanha de Pedro Calmon, ora apoiando-o, ora limitando-se a narrar os fatos.

Um bom exemplo desta preocupação com os rumos deste meio de comunicação no Brasil foi dado pelo próprio Edgar de Roquette Pinto que terminou por doar a Rádio Sociedade, fundada por ele em 1923, ao Governo Federal e em 1936 criou a Rádio MEC, no mesmo ano de criação da Rádio Nacional (PRE-8), que anunciava com a frase “ pela cultura dos que vivem em nossa terra, pelo progresso do Brasil”<sup>30</sup>. Mas foi, a Rádio Nacional

<sup>26</sup> Este educador criou, em 1933, a Rádio-Escola Municipal do Distrito Federal, inovando o ensino à distância com a ajuda do rádio.

<sup>27</sup> TAVARES, P. 346 a 349

<sup>28</sup> SILVA, P. 102 a 103.

<sup>29</sup> NAPOLITANO, 2007, P. 49.

<sup>30</sup> Id, P. 52.

do Rio de Janeiro, encampada pela União em 1940, que tornou-se uma pioneira na integração cultural por todo o país e foi modelo para muitas outras rádios brasileiras. Entre os programas que marcaram a época, destacam-se as rádionovelas (Em Busca da Felicidade e Direito de Nascer), os concursos como “A Rainha do Rádio” e os programas de entretenimento e informação “Curiosidades Musicais”, “Caixa de Perguntas” e “Instantâneos Sonoros Brasileiros”, este último teve direção musical do maestro Radamés Gnattali. Um outro programa de destaque da Rádio Nacional foi o Repórter Esso. As transmissões da Rádio Nacional chegavam ao público baiano que na década de 1940 aguardavam ansiosos pelas exibições de suas novelas e da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional criada para o programa Um Milhão de Melodias (patrocinado pelo refrigerante Coca-Cola que estava sendo lançado no Brasil)<sup>31</sup>.

Antônio Risério no texto Bahia Com H – Uma leitura da cultura baiana refere-se à Bahia, especificamente a cidade de Salvador, no período entre os anos de 1920 e 1940 como uma cidade entregue à estagnação econômica e à lassidão social. Neste mesmo texto, o autor cita Donald Pierson ao destacar uma ordem social relativamente estável, pontuando Salvador como uma cidade consciente e orgulhosa de suas tradições, caracterizando-se como uma cidade relativamente isolada (do ponto de vista da manutenção dos costumes que não deve ser confundido com a influência existente em termos de consumo dos produtos oriundos das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo). Salvador não era uma cidade desligada do resto do Brasil (como as cidades do extremo norte brasileiro) embora se caracterizasse como um centro ainda distante do processo de industrialização, mobilizado principalmente pelas cidades do sudeste do país.

Se em termos tecnológicos, Salvador encontrava-se menos desenvolvida entre os anos de 1920 e 1940, do ponto de vista sociocultural, projetava-se como uma cidade com uma cultura e estilos de vida próprios, que era retratada com uma certa idealização nos romances de Jorge Amado e nos desenhos de Carybé (Bahia do terno branco, do porto dos saveiros e dos sobrados coloridos)<sup>32</sup>.

Este período de “calmaria baiana”, para Antônio Risério, provavelmente estendeu-se até a década de 1950, época em que foram inauguradas, em Salvador, a Rádio Cultura e a Rádio Itaparica (localizada na ilha de Itaparica). As emissoras começaram a incrementar a programação e na Bahia, a Rádio Sociedade saiu na frente na corrida pelos programas de auditório com o “Clube dos Brotos”, apresentado por Milton Barbosa. As rádios de Salvador também lutavam pela supremacia das transmissões esportivas, com o predomínio da Excelsior, com a narração de Luiz Alberto. Em 1949 a Rádio Excelsior inaugurava seus

---

<sup>31</sup> Site [almanaquedacomunicacao.com.br](http://almanaquedacomunicacao.com.br)

novos estúdios na Rua Lemos de Brito, lançando a novela “Seis Cartas” de Amaral Gurgel e ainda o programa de variedades “Vesperal Elegante” que procurava atrair o público com distribuição de brindes e sorteios de prêmios.

A Rádio Cultura da Bahia surgiu através de uma iniciativa de empresários mineiros que enfrentaram algumas dificuldades no momento de sua criação, tendo a sua torre vetada pelo Ministério da Viação (após ter sido construída), por encontrar-se próxima da Estação dos Correios e Telégrafos, sob a alegação de que poderia interferir nas comunicações, além disso, após a instalação dos estúdios da Rádio Cultura na Praça Campo Grande, descobriu-se que o barulho dos bondes que passavam a aproximadamente uns cinco metros de distância causavam interferência nas transmissões. Mesmo com as dificuldades técnicas apontadas, em 20 de agosto de 1950 foi inaugurada a Rádio Cultura da Bahia. Após a sua estréia, a rádio passou a exibir Radionovelas (com destaque para “Consciências Mortas”, “Quando Fala o Coração” e “Conflitos”), programas voltados para o público feminino como o “Programa de Judi” e “Encruzilhadas da Vida”, além de jogos de futebol irradiados diretamente do Campo da Graça e o Grande Jornal Cultura. A programação musical também procurava atrair o público através das transmissões ao vivo da Boate Oceania. Fez muito sucesso também na Rádio Cultura o programa “Só para as Mulheres”, apresentado por Pacheco Filho.

A matéria “Nas Ondas do Rádio” publicada no caderno 2 pelo Jornal A Tarde em 04/01/2003, considera os anos 40 e 50 como a fase áurea do rádio. Destaca, inclusive, que a Segunda Guerra Mundial ajudou na propagação deste veículo, assim como Getúlio Vargas, em pleno Estado Novo, passou a vislumbrar a chance de se popularizar através dos meios de comunicação existentes na época.

A partir da década de 1950 a Bahia e principalmente a capital baiana passa por uma completa transformação em sua sociedade, compatibilizando-se com a estratégia de consolidação da industrialização. Esta nova industrialização alcançou a Bahia, porém não se generalizou, restringindo-se às grandes empresas estatais e privadas, e acabou suplantando os modos alternativos de produção utilizados pelas amplas faixas da população menos qualificada e empobrecida, que até aquele momento tinha como principais estratégias de sobrevivência o pequeno comércio ambulante, o artesanato urbano, a fabriqueta e o “bico”. Houve uma alteração no traçado urbanístico e expansão da cidade com a criação de bairros ricos, mas também de uma grande periferia sem a infraestrutura necessária para a habitação. Este processo de crescimento da Bahia caracterizou-se como concentrador de renda e de capital e perdurou até a década de 1980. A estrutura

---

<sup>32</sup> RISÉRIO, P.165.

social existente na década de 1950 reforçava a desigualdade, entretanto mostrava-se relativamente favorável com a mobilidade, uma vez que, através da educação, membros de origem social mais pobre poderiam ascender socialmente<sup>33</sup>.

Na década de 1950, a cidade começou a modificar-se, estabelecendo e organizando os seus espaços. Com o surgimento de novos bairros foram se modificando também as formas de agir e conviver da população<sup>34</sup>. A vida cultural provinciana da década de 1940 cedeu espaço para ampliar as atividades comerciais no centro da cidade, com destaque para a Rua Chile, considerada a vitrine da cidade.

Na Rua Chile, e em grande parte do centro, surgiram diversos estabelecimentos freqüentados pela sociedade baiana, já a partir do final da década de 1940, a exemplo da confeitaria Chile, da casa de chá das lojas Duas Américas, da confeitaria Triunfo, da Cubana (junto ao Elevador Lacerda) e da confeitaria Perez (localizada na esquina do Terreiro de Jesus).

Neilvalda Freitas de Oliveira ao pesquisar sobre a Rua Chile, define este espaço da seguinte forma:

“ A Rua Chile era um misto de elegância desejada, que estava exposta nas vitrines, nos consultórios, nas casas de chá, nos comportamentos e também nos transtornos das construções dos novos edifícios e terrenos baldios. As prosas eram alimentadas pelas notícias de jornais...”(OLIVEIRA, 2008, p170)

No Centro da cidade dos anos 50 ficavam também os cinemas luxuosos, as universidades, bancos, repartições públicas, consultórios médicos e odontológicos e as emissoras de rádio. A Rádio Excelsior ficava localizada na Rua Guedes de Brito, onde era o cinema Liceu; a Rádio Sociedade, no Passeio Público no Campo Grande, e a Rádio Cultura, na Rua Carlos Gomes.

Segundo Cacau do Pandeiro, em depoimento, no centro da cidade havia um ponto de encontro para os músicos que era o Café Astúria, próximo a entrada do Taboão, para cuja rua havia uma entrada também pela Baixa dos Sapateiros. Neste café, eles se reuniam para conversar sobre os trabalhos que faziam, novas propostas, e às vezes, conversavam sobre assuntos variados (algum acontecimento na cidade, política, futebol, etc) enquanto esperavam o horário de voltar para as rádios. Perto do Café Astúria havia açougue,

---

<sup>33</sup> BACELAR, P.188.

<sup>34</sup> DREHMER, 1999, P. 161 e 162.

pequenos comércios e não era distante das rádios. Depois o ponto de encontro foi transferido para a Praça da Sé, permanecendo até os dias de hoje<sup>35</sup>.

Edson Santos, em entrevista concedida a Carlos Chenaud em 20/05/1998, fala sobre o ponto de encontro dos músicos da Praça da Sé:

“talvez fosse um ponto de confraternização dos músicos, aonde eles se encontravam, trocavam idéias e às vezes o horário de ir para o trabalho, ir prá rádio, dali mesmo cada um ia pra as suas rádios, se encontravam, batiam papo, faziam o horário deles”

Foi na década de 1950 que se construiu o Teatro Castro Alves, cujo incêndio em 09/07/1958 adiou a sua inauguração, restando à sociedade os anexos do teatro, o Foyer e a Concha Acústica<sup>36</sup>.

Para Salvador, ainda do ponto de vista cultural, o ano de 1950 representou uma mudança no formato do carnaval da cidade, com o desfile do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas de Pernambuco contratado pelo governador do Estado para se apresentar nas ruas da cidade, quebrando o modelo de desfile de clubes iniciado no século XIX. Além deste acontecimento, ainda na década de 1950, a dupla Adolfo Nascimento (o Dodô) e Osmar Álvares Macedo (o Osmar), se apresentaram montados num automóvel Ford 1929 decorado com motivos carnavalescos, com alguns megafones ligados aos instrumentos que deram o nome de pau elétrico, potencializados pelo gerador de 2kVA e dois alto-falantes<sup>37</sup>.

Essas transformações sócio-culturais na cidade, especialmente no centro, acabaram atraindo para os territórios de maior fervor cultural os mendigos, os malandros e as prostitutas, que se instalaram nas vielas dos ambientes requintados da Rua Chile (como na Ladeira da Praça), como na Pensão da Ide (casa de tolerância), ampliando as casas de prostituição existentes perto da Praça da Sé, Ladeira da Montanha, Calçada e Taboão.

Ainda na década de 1950, inicia-se uma ampla movimentação em direção à orla marítima de Salvador, com a pavimentação de bairros como Ondina, Cabula, Rio Vermelho, Pituba, Ribeira, indicando um futuro deslocamento da vida sócio cultural da cidade para novas áreas, que viria a se consolidar nas décadas de 1960 e 1970.

Do ponto de vista político, foram governadores da Bahia durante a década de 1950, Régis Pacheco (1951-1955), Antônio Balbino (1955-1959) e em abril de 1959, Juracy Magalhães inaugurava o seu governo. Neste período, os episódios políticos que marcaram o país, foram a aprovação do projeto que criou a Petrobrás (1953) realizado pelo governo

<sup>35</sup> GUIMARÃES, 2007, P. 63.

<sup>36</sup> DREHMER, 1999, P. 174.

<sup>37</sup> AZEVEDO, 2007, P. 21.

Vargas, a campanha contra o envio de soldados brasileiros para a guerra na Coréia que acabou prejudicando as negociações entre os Estados Unidos e o Brasil para a participação na guerra da Coréia<sup>38</sup>.

Na década de 1960 foi inaugurada a Rádio Cruzeiro da Bahia(ZYN-38), contando com os apresentadores Cid Teixeira, Linsmar Lins e Manoel Canário, entre outros. Muitas outras rádios começaram a surgir na Bahia, a partir de então, como a Sociedade de Feira. Nesta década também, a Rádio Excelsior seria destruída por um incêndio

Na década de 1970, com a inauguração da Rádio Clube de Salvador, começou a propagação das FMs. Segundo o Jornal A Tarde de 06/10/1992, após a Rádio Clube, só em 1991, foi instalada em Salvador outra AM - a AM920.

Com relação às FMs, Perfilino Neto (em entrevista no dia 22/10/2009, no IRDEB localizado no bairro da Federação), ressalta que, diferente do que se comenta, as FMs já existiam quando se falava apenas em AM. Ele recorda que veio da época do rádio AM e do serviço de Alto-Falante (desde Juazeiro nos anos 40), que era uma espécie de rádio comunitária (como é chamado hoje), instalada nos bairros, que divulgavam os serviços e acontecimentos daquela localidade. Havia serviço de Alto-Falante em Salvador, nos bairros da na Liberdade, em Pau da Lima, São Caetano, entre outros.

O rádio AM que é de alcance médio, poderia ser escutado em outras cidades e estados, como o próprio Perfilino comenta, ele costumava ouvir a Marinck Veiga e a Nacional do Rio de Janeiro, a Tupi e a Bandeirantes de São Paulo, entre outras. Quando ele começou a trabalhar na rádio em Salvador (na década de 1950), ele já encontrou o transmissor de frequência modulada (FM) que fazia a passagem do som para a antena da rádio. Então, ele já tinha acesso a qualidade de som das rádios de hoje, mas este acesso era limitado apenas aos estúdios.

Segundo Perfilino Neto, o rádio mexe com a imaginação do povo e para ele, o governo sempre considerou o rádio um veículo perigoso. “A grande arma do rádio é a palavra e a palavra que constrói é a mesma que destrói”. Com os militares já no poder no final da década de 1960, não foi diferente. Os militares então, temendo sobre a capacidade de comunicação do rádio, começaram a limitar as concessões de AMs, que tinha um maior alcance e a ampliar as concessões de FMs que tinham um alcance curto. As concessões de AM que tiveram que ser renovadas passaram por um processo de avaliação.

O fato é que os anos 40 e 50 representaram a popularização do rádio, que se espalhou por todo o Brasil, onde inúmeras rádios foram criadas em todo o país . O rádio

---

<sup>38</sup> TAVARES, P. 468 e 469.

consolidou-se como veículo de comunicação em franco processo de expansão, sobretudo entre as classes populares urbanas. No campo musical, inaugurava-se nesta época, uma etapa marcada pela penetração de gêneros estrangeiros como o cha-cha-cha, o bolero e o cool jazz.

---

## **CAPÍTULO 2**

### **MÚSICA NAS RÁDIOS – DA VITROLA AO AUDITÓRIO EM SALVADOR**

## 2.MÚSICA NAS RÁDIOS – DA VITROLA AO AUDITÓRIO EM SALVADOR

Inicialmente, a idéia que o público tinha das Rádios como disseminadoras de cultura no país estava relacionada exclusivamente à exibição de música clássica. A música brasileira, segundo Marcos Napolitano<sup>39</sup>, até o início da década de 1930, tinha mais espaço nos teatros e vitrolas do país do que nas rádios. Somente a partir de 1932 é que o rádio passou a realizar as tarefas de reunir os estilos regionais, disseminar os gêneros internacionais e “nacionalizar o samba”. Para este autor, “a popularização do rádio substituiu o piano na sala da classe média brasileira”, fazendo a música popular ganhar importância.

Em entrevista, datada de 06/11/2009, Perfilino Neto recorda que o povo baiano já escutava o maxixe e também o chamado samba maxixado desde a década de 1920 e também a chula, música popular de provável origem européia, que fazia parte das manifestações trazidas das cidades do interior da Bahia como Santo Amaro da Purificação. Porém, ainda segundo Perfilino, os recursos técnicos eram limitados e a indústria fonográfica era precária.<sup>40</sup>

Aos poucos a música popular foi ocupando os espaços de programação de música erudita. Um bom exemplo dessa popularização, que alcançou todo o país, pode ser observado através do “Programa Casé”, exibido na Rádio Philips do Rio de Janeiro, na década de 1930, no horário de 20 às 24 horas do domingo. A programação na estréia era de música popular nas duas primeiras horas e de música erudita nas horas seguintes. Ocorre que das 20 às 22 horas o telefone da rádio não parou de tocar, recebendo elogios e

---

<sup>39</sup> NAPOLITANO, 2007, P. 47.

<sup>40</sup> NETO, 2009, P. 24

sugestões, enquanto que das 22 às 24 horas, não houve uma ligação sequer. A partir do segundo programa, não houve mais a exibição de música erudita<sup>41</sup>.

Destacam-se nesta época, nas rádios do Brasil, artistas como Noel Rosa, Silvio Caldas, Francisco Alves, Carmem Miranda, Lamartine Babo e músicos baianos como Dorival Caymmi e Assis Valente, entre outros, que faziam sucesso e que, por sua vez, possuíam intérpretes nas rádios de Salvador, como Vitor Bacelar, conhecido como “A voz de ouro da Bahia”, famoso por cantar as músicas de Assis Valente nos microfones da Rádio Sociedade e da Rádio Comercial<sup>42</sup>. Nesta mesma época, muitos músicos baianos transferiram-se para o Rio de Janeiro, pois almejavam melhores oportunidades de trabalho. Dos cantores populares existentes em Salvador, podem ser citados: Antônio Maltez, Pássaro Preto, Margarida Campos, Lourdes Cardoso, que faziam parte do formato “quarto de hora”<sup>43</sup>. Em entrevista concedida em 06/11/2009, o pesquisador Perfilino Neto esclareceu sobre do que se tratava esta formatação de apresentação nas rádios:

“Quartos de hora, porque, são 15 minutos, uma hora tem sessenta minutos, portanto, tinha o quê? um quarto de hora eram quinze, dois quartos de hora eram 30, então era dividido por quarto de hora, você é contratada para fazer um quarto de hora na Rádio Sociedade, no seu piano, aí você ia fazer um quarto de hora...A partir desse momento começou a se fazer programa ao vivo na rádio.”

O formato quarto de hora foi utilizado como uma iniciativa da CBR (Confederação Brasileira de Radiodifusão) com o nome de “Programa Quartos de Hora da Comissão Radio Educativa da CBR”, sendo transmitido diariamente das 18:45 às 19h pelas seis emissoras filiadadas do Rio de Janeiro, para atender aos propósitos da Comissão Educativa (divulgação das informações técnicas e profissionais, auxílio ao ensino público, melhoria da saúde e da higiene, apuração do gosto artístico etc), utilizando a radiodifusão como veículo de educação direta<sup>44</sup>.

O ideal de música erudita e do sentido pedagógico do rádio não foi suficiente para combater a consolidação da música popular, apesar da contínua resistência de alguns intelectuais do país. Marcos Napolitano, no livro “Cultura Brasileira Utopia e Massificação (1950 – 1980)”, na página 14, fala sobre uma batalha iniciada nos anos 1930, por moralistas e educadores, por um rádio educativo, veiculador tanto de uma cultura superior europeizada

---

<sup>41</sup> SEVERIANO, 2008, P. 317.

<sup>42</sup> NETO, 2009, P. 33.

<sup>43</sup> Representa a divisão de um programa em apresentações definidas por quantidade de quartos de hora, onde cada quarto de hora corresponde a 15 minutos.

<sup>44</sup> ARGOLLO, 2010, P.35.

quanto da cultura nacionalista folclorizada, que foi vencida pelas paixões populares, pelo gosto musical mais simples e pela busca por lazer.

Como foi dito anteriormente, a imprensa baiana que criticava a programação adotada, inclusive a programação musical, tinha grande representação através do sr. Pedro Calmon. A maior parte das críticas e comentários negativos encontrados nesta pesquisa sobre o Rádio são datadas entre o final da década de 1930 e início da década de 1940. Entre os comentários encontrados, alguns foram direcionados ao tipo de informação veiculada nas rádios e não propriamente ao veículo.

No jornal A Tarde de 04/08/1932 pode ser encontrada uma matéria intitulada “A Voz Misteriosa dos Rádios – Milhares de ouvidos todas às noites á escuta, um record de vendas – 116 aparelhos num mez”:

“De alguns anos a esta parte, o gosto pela radiophonia desenvolveu-se extraordinariamente no Paiz. Como índice deste desenvolvimento ahi estão as Rádios Sociedades controlando em todo os estados os serviços de irradiação por meio de programas systematicamente organizados, de modo que os amadores do novo systema de comunicação ouvem diariamente conferências, concertos e mesmo um noticiário interessante sobre os fatos sociais e os acontecimentos políticos, sem falar na propropaganda comercial que por esse meio se realiza aqui e alhures.”

“uma avalanche de novos amadores como conseqüencia de curiosidade despertada em toda a República, pelo movimento revolucionário em São Paulo, o gosto pelo rádio tornou-se um entusiasmo absorvente, determinando uma saída extraordinária destes aparelhos, com grande satisfação para os negociantes dessa especialidade.”

Embora o início da matéria procure enfatizar o desenvolvimento deste veículo de comunicação, o seu final não esconde o desapontamento causado pelo fator determinante de seu sucesso:

“Com os que já existiam, não será exagerada a suposição de que há nesta capital em uso, algumas centenas de aparelhos de rádio. Esta ahi pois, caracterizado, o entusiasmo empolgante que o rádio vae despertando em nós. Os comerciantes do ramo, ao refletir na causa determinante do incremento de suas vendas, hão de dizer com seus

botões: “Há males que veem para bem”...A vida alíás é fértil nesses dolorosos contrastes.”

Segundo Perfilino Neto em seu livro Memória do Rádio:

“O sr. Pedro Calmon achava em 1939 que a música do morro, no caso, o samba, o coco, cantorias e gêneros típicos do nosso povo não eram para fazer parte de uma programação de rádio e justificava em sua crônica...”tudo que não seja capaz de agradar a um acadêmico após um bom repasto, tudo que não seja feito para sensualidade de um acadêmico, não é digno de subsistir como música”(NETO, 2009, P.40)

Para Marcos Napolitano, a regulamentação da publicidade pelo governo na década de 1930, representou um impulso definitivo para o rádio com relação ao crescimento e propagação do rádio musical. O dinheiro propiciado pela publicidade proporcionou a contratação de um elenco fixo de artistas e músicos. Um dos primeiros a se beneficiar do ingresso do dinheiro proveniente dos comerciais na Rádio foi o Programa Casé da Rádio Philips (citado anteriormente), sendo um grande laboratório do Rádio Musical no Brasil. Entretanto, para o radialista Perfilino Neto, o mercado publicitário nunca foi fácil para o rádio, o que não impediu as rádios de promoverem mudanças, ampliando seus patrimônios (a exemplo da Excelsior, já na década de 1950, com a compra do prédio 26 da Praça da Sé) e realizando contratações<sup>45</sup>.

Nesta pesquisa foram identificadas algumas publicações da programação das rádios nos jornais. Nas décadas de 1920 e 1930, o jornal A Tarde publicava a programação da rádio sociedade através da matéria “O que se ouve pelo rádio”. Já o jornal Diário de Notícias, publicava na década de 1930, a programação através da matéria “Nos Domínios do Rádio”, com o sub-título “Sob as ondas...”.

Nas matérias do jornal Diário de Notícias, além da programação, havia pequenas notas sobre acontecimentos na cidade, divulgados através do rádio, como viagens realizadas por personalidades políticas ou a apresentação de um artista consagrado ou fatos que tinham relação direta com o rádio, como o afastamento de um locutor conhecido. A programação musical também era motivo de destaque com uma ou outra nota sobre um músico de rádio ou concurso musical.

De algumas publicações do Diário de Notícias, foi encontrada, na década de 1930, a programação da Rádio Sociedade da Bahia (PRA4), da Rádio Comercial da Bahia (PRF8),

---

<sup>45</sup> NETO, 2009, P. 66.

da Rádio Club da Bahia e, algumas vezes, a programação da Emissora Alemã de Ondas Curtas.

Entre as formações musicais que se apresentavam nas rádios a partir da década de 1930, destacam-se: os conjuntos regionais, as orquestras e as bandas. Uma das grandes características da rádio desta década foi o desenvolvimento do trabalho dos conjuntos denominados “regionais”. Os conjuntos regionais foram importantes na composição da programação da rádio<sup>46</sup>.

Os regionais caracterizavam-se como uma formação que não necessitava de arranjos escritos e tinham a agilidade para improvisação resolvendo qualquer problema no que se referisse ao acompanhamento de cantores.

A formação básica eram dois ou três violões, cavaquinho, um ou mais ritmista e um solista. Esta formação apresentava uma relação custo- benefício muito vantajosa. As rádios que apresentavam programas de música ao vivo tinham sempre um ou mais regionais na sua folha de pagamento. Esta formatação se manteve quase inalterada até o início da década de 1950 quando começou uma nova fase dos conjuntos com a apresentação de dois solistas e a busca de um repertório “mais moderno”. Uma outra modificação foi a presença mais constante de arranjos escritos<sup>47</sup>. A partir da década de 1960, os conjuntos regionais começaram a perder seu mercado de trabalho, restringindo-se às atividades de lazer como serestas e festas de subúrbio.

Com relação aos grupos regionais, Edson Santos em entrevista concedida a Carlos Chenaud em 20/05/1998 fala sobre as formações existentes em Salvador e no país, no final da década de 1950 e início da década de 1960:

“Tinha no Brasil todo, no Rio tinham mais de 20 grupos regionais, aqui na Bahia tinham vários grupos regionais. Todas as rádios daqui a rádio Excelsior, a rádio a Sociedade, a rádio a Cultura tinham seus grupos regionais. O lozinho fazia parte de um grupo, o violonista João da Matança que fazia parte de outro, tinha o violonista Josmar Assis que fazia parte também daquela época, tocava também em televisão, em rádio, a televisão estava iniciando, mas eles tocavam naquela época mais em rádio. No Rio de Janeiro todas as emissoras que ouvia tinha dois, três regionais em cada emissora. Rádio Nacional tinha quatro regionais, Rádio Mairink Veiga tinha três regionais, Rádio Mauá tinha regional, então era música que se

---

<sup>46</sup> CAZES, 1998, P. 83.

<sup>47</sup> Id. P. 88.

tocava. Os cantores eram acompanhados e gravados inclusive na maioria por regional ou por orquestras...No Brasil todo, recife tinha ótimo regionais...”

Com relação aos seus músicos, muito dos músicos dos regionais já possuíam a experiência de terem tocado também em orquestras e vice-versa. Era comum também a migração entre músicos de diversas rádios e músicos que com seus regionais realizavam turnês nacionais e internacionais.

Ainda sobre os músicos dos regionais, Edson Santos comenta:

“Os músicos baianos em Salvador, eles acompanhavam os músicos da Bahia, daqui da terra que tinha os programas de auditório, tinha os programas com os artistas, tinha os programas de calouros e tinha os artistas que vinham de fora, de Rio e São Paulo principalmente que eram acompanhados pelos músicos aqui da Bahia, eram os regionais fixos não era catadinho não, cada um tinha os seus regionais fixos ali, toda semana tocando, quando vnhá qualquer artista do Rio eram eles que acompanhavam ou orquestra.”

Sobre esta troca de experiência entre músicos dos regionais e das orquestras, Mestre Cacau falou sobre um episódio que ocorreu quando ele tocava na Rádio Sociedade somente com o Regional:

“Estavam precisando de um baterista para a Orquestra da Rádio para fazer uma apresentação... para um músico de fora, e ai disseram na Rádio, que eu tocava, que eu tocava mas não sabia ler partitura, daí o maestro perguntou se eu conseguia gravar todo o repertório da apresentação, pois só daria para fazer um ensaio. Eu disse que tudo bem, tudo bem...e o maestro duvidou, mas ensaiamos, tocamos cada música bonita e perguntaram e aí Cacau, Cacau você vai lembrar de tudo? No outro dia teve a apresentação, tocamos todas as músicas como foi passado no ensaio. O maestro ficou contente e não parava de me elogiar, veio falar comigo... um tempo depois acabei ficando na orquestra”<sup>48</sup>

Edson Santos fala em depoimento que muitos músicos que tocavam em regionais também se apresentavam em orquestras e em outros eventos.

---

<sup>48</sup> Mestre Cacau do Pandeiro em entrevista na Vila Matos em 01/06/2007.

“Agora pra se apresentar, independente das Rádios, eles se apresentavam na Bahia toda, tinha muitos bailes na época além das orquestras, porque muitos que militavam nos regionais também tocavam em orquestras, bailes e festas, shows que existiam, aniversários daquela região que eles eram solicitados pra tocar (região do ponto de encontro dos músicos na Praça da Sé)”<sup>49</sup>



Apresentação de uma orquestra em clube de Salvador nos anos de 1950

Além das orquestras de rádio, objeto desta pesquisa, destacamos também como formações musicais deste período : as orquestras sinfônicas, as bandas militares e as sociedades filarmônicas, que eventualmente realizavam apresentações a convite das rádios.

No livro *Teoria e Leitura da Música para as Filarmônicas*, o maestro Fred Dantas descreve a importância das sociedades filarmônicas como modelos de organização social da música, como propagadoras de músicas do patrimônio mundial, como trechos de óperas, que tornaram-se disponíveis a centenas de ouvintes dos meios sociais diversos. Segundo Fred Dantas, os músicos das filarmônicas, assim como das bandas militares e os músicos de sopro das orquestras sinfônicas, encontraram neste lugares musicais a possibilidade de se aprender um instrumento, uma profissão e a conviver socialmente<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Edson Santos em entrevista realizada em 20/05/1998 no bairro do Candeal de Brotas – Salvador-Ba.

<sup>50</sup> DANTAS, 2003, P. 103.

As sociedades filarmônicas são sociedades civis sem fins lucrativos, que tem na sua parte musical uma hierarquia representada por um mestre, um contra-mestre, um professor, o corpo musical, os discípulos e os aprendizes. O mestre rege a banda e prepara o repertório, com arranjos próprios, arranjos de outros compositores e composições próprias. O contra-mestre é um músico maduro que afina a banda, ensaia os trechos mais difíceis com os colegas e substitui o mestre quando necessário e o professor também é um músico veterano com talento para pedagogia. O corpo musical é o conjunto de músicos que realiza as apresentações para a sociedade, os discípulos são músicos de destaque e os aprendizes são os alunos matriculados na escola da filarmônica. Juvino Alves no artigo *Bandas, filarmônicas e mestres de banda da Bahia: formação de músicos e cidadãos*, faz referência às sociedades filarmônicas como centros culturais de formação musical e cidadania:

“Essas sociedades atuam como extensões da família na formação educacional e músico-profissional do sujeito na sociedade, incorporando-o eticamente na coletividade”(SANTOS FILHO, 2006, P.166)

Em uma filarmônica são executados diversos estilos musicais a exemplo do dobrado, da marcha religiosa, das harmonias, fantasias, valsas, peças para solistas (conhecidas como polaca), marchas-frevo, maxixes e sambas.

Entre os músicos de filarmônicas e bandas que teve uma importante participação nas rádios em Salvador, destaca-se o maestro Waldemar da Paixão, que foi um compositor e regente ligado à música da Polícia Militar, mas representou também uma geração de reformadores-continuadores das filarmônicas. Regente também da filarmônica Carlos Gomes, Waldemar da Paixão foi contratado, nos anos de 1950, pela Rádio Sociedade para reger a orquestra da rádio onde apresentou arranjos exclusivos que acompanharam cantores da música popular em Salvador<sup>51</sup>.

Mestre Cacau recorda-se que antes de tocar na orquestra da rádio sociedade, ele ia até a emissora para escutar os músicos como o Maestro Waldemar da Paixão, que comandava, segundo Cacau, um regional na Rádio.

A partir de 1940, o samba passou a dividir o espaço na programação musical das emissoras de rádio também com outros gêneros populares, como os ritmos dançantes nordestinos (baião e xote), além dos ritmos internacionais (comentados anteriormente). Nas rádios baianas, as marchas de carnaval eram presença constante. Da América Latina, o bolero fazia muito sucesso na década de 1940, sobretudo o bolero mexicano, que misturado ao nosso samba deu uma nova face com a introdução do samba “abolerado” caracterizado

por um romantismo exagerado e tendo a solidão amorosa como fonte de inspiração para as letras das músicas executadas<sup>52</sup>.

Segundo Marcos Napolitano no livro *A Síncopa das Idéias*, os ritmos nordestinos em especial o baião teve o seu apogeu entre o final da década de 1940 e primeira metade da década de 1950, destacando sucesso de Luiz Gonzaga e trazendo para as rádios artistas como Jackson do Pandeiro.

## 2.1 O DILEMA POPULARIZAÇÃO X RÁDIO EDUCATIVO

O rádio como veículo voltado para a educação na Bahia foi se distanciando da proposta inicial de Roquete Pinto, da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, conforme aumentava a sua popularização. O Rádio Baiano nos seus primeiros anos, através da Rádio Sociedade da Bahia, além da programação musical, contava também com a exibição de boletins de meteorologia e notícias marítimas como parte de sua programação com o sentido de informar, além das conferências e seminários, que buscavam promover a educação pública. Falava-se em educação pública, embora a Rádio Sociedade em seus primeiros anos realizasse as suas transmissões para um certo número de sócios-ouvintes<sup>53</sup>. Essas audições fechadas foram substituídas, com a liberação da venda de aparelhos para um público com condições de adquirir tais equipamentos, por transmissões abertas ou transmissões públicas. Da mesma forma, a programação musical passou por alterações acompanhando as mudanças da radiodifusão na Bahia e no Brasil.

A quebra do monopólio musical erudito e do rádio exclusivamente educativo dos primeiros anos de radiodifusão, pode ser observada através de uma nota no jornal *Diário de Notícias* de 03 de junho de 1931, apresentada na pesquisa “A Radiodifusão na Bahia de 1920 a 1930” de Raquel Bacelar Monteiro, na página 39:

“Os milagres da radio-telephonia, que eram coisas officializada, vulgarizam-se. Um tenor que cante no Rio; um estadista que discurse na Europa, um jazz que tempesteie em Brooklin da Nova York, etc, podem ser ouvidos simultâneamente em toda a parte. O leitor poderá gozar, seja o faz, no seu lar, as delícias de estar em

---

<sup>51</sup> SANTOS FILHO, 2006, P. 119.

<sup>52</sup> NAPOLITANO, 2001, P. 16.

<sup>53</sup> NETO, 2009, P. 22.

toda a parte, através dos engenhosos aparelhos de radio que já os há mesmo sem antenas. Mas não se só a distração; educa, noticia.”

A partir da década de 1930, o rádio tornou-se também comercial (Decreto nº 21.111, de 1º de maio de 1932) e seguiu através de novas programações como veículo também de lazer e entretenimento. Segundo Marcos Napolitano, em *Cultura Brasileira Utopia e Massificação*, o rádio representou um meio cultural onde se consolidou uma nova audiência popular (principalmente a partir de 1940) e onde as primeiras formas da indústria cultural surgiram no Brasil (junto com o cinema). Mas para este autor, “as representações simbólicas do popular se adequaram às manipulações ideológicas, por parte das elites brasileiras, na construção de um tipo popular ideal”. Logo os produtos culturais veiculados no rádio, na sua maioria, não transmitiam a cultura nos moldes conhecidos pelas classes dominantes, servindo mais como válvula de escape das tensões sociais e políticas no Brasil.

O Rádio deixava de ser um veículo de cultura e educação para a elite, sendo em determinados momentos desprezado pelas classes mais abastadas e criticado ao mesmo tempo pela classe dos intelectuais. Perfilino em depoimento fala sobre a a popularização do rádio com relação à audiência e sobre o que as diferentes classes sociais pensavam sobre o rádio:

“Era visto como um veículo de negro, de pobre, quer dizer e que até é um contrasenso, uma incoerência esta afirmativa, porque o rádio chega no Brasil nos anos 20 e as pessoas não tinham poder econômico para comprar, principalmente a plebe negra, então o negro não tinha condições de comprar o rádio, o poder aquisitivo era...sempre foi baixo, o poder aquisitivo da raça negra. Então se dizia que o rádio era um veículo de negros, outros diziam que era um veículo elitista, dizia que era um veículo elitista porque nem todo mundo podia comprar, era como a internet, como o laptop hoje, nem todo mundo pode comprar um laptop , não pode comprar um computador, então por isso o rádio era visto por um segmento como um veículo elitista, já por outro segmento achava que o rádio era um rádio, era um veículo feito para o negro, para o preto, para a empregada doméstica. Tanto que as empregadas domésticas tinha acesso ao rádio na casa dos patrões e elas frequentavam na época, que até Miguel Gustavo faz uma sátira e que até José Ramos Tinhorão fala sobre isso, quando Emilinha Borba, Cauby Peixoto,

eram reis e rainhas do rádio, que o rádio dominava, então que era a fase dos programas de auditório, décadas de 40 e 50, aí a... a década de 40 ainda havia os quartos de hora, mas na década de 50 já o público corria para o auditório e as empregadas domésticas eram quem mais frequentava, então as patroas ficavam retadas porque a empregada ou em casa estava querendo ouvir o rádio ou faltava o serviço para ir assistir Emilinha, Ângela Maria e aí Miguel Gustavo satiriza isso em uma marchinha: Ela é fã da Emilinha, não saí do César de Alencar, grita o nome do Cauby...”

Sobre este público radiofônico do final da década de 40, surgiu uma expressão preconceituosa pois os críticos chamavam de “macacas de auditório”, o novo público que se manifestava ruidosamente sobre os seus ídolos e que era composto em sua maioria de empregadas domésticas<sup>54</sup>.

Foi na metade dos anos 1940, que as rádios massificaram os chamados programas de auditório. Os programas de auditório contavam com a participação direta das massas e acabaram por consolidar a vocação popular das rádios. De 1945 até o final da década de 1950, os programas de auditório foram considerados sucesso absoluto, pelo público, pelos diretores e pelos anunciantes. Quem desejava conhecer os artistas tinha que ir até as emissoras para acompanhar a programação. Nessa época surgiram radialistas famosos como César Ladeira, César de Alencar, Ary Barroso, Júlio Louzada, Abelardo Barbosa (o Chacrinha), e através destes radialistas, o público conheceu artistas consagrados que conquistaram legiões de fãs<sup>55</sup>.

Para Marcos Napolitano em *A Síncopa das Idéias*, se nos anos de 1930, o rádio era voltado para os segmentos médios da população urbana, principalmente os grandes centros, trazendo ainda a proposta de levar cultura e informação às massas através de programas como *Curiosidades Musicais de Almirante* e *Um Milhão de Melodias* apresentado por Radamés Gnattali, nos anos de 1940 e 1950, o rádio passou a buscar uma comunicação mais fácil com o ouvinte, alcançando as classes baixas. A melhor expressão deste tipo de comunicação está no programa de César de Alencar da Rádio Nacional. Este programa pregava o culto à personalidade e à vida privada dos artistas, sendo o concurso *Rainha do Rádio*, a expressão máxima dessa nova audiência popular.

Nos anos de 1950 o Rádio popularizou-se tornando-se mais acessível também à população do interior do Brasil. No livro *Cultura Brasileira - Utopia e Massificação*, Marcos

---

<sup>54</sup> NAPOLITANO, 2001, P. 14.

<sup>55</sup> GRAMÁTICO, P. 623

Napolitano refere-se a intensificação do rádio como veículo de comunicação que na década de 1950 atinge também a população rural<sup>56</sup>.

Com a transição dos anos de 1940 para 1950, o público ia se diversificando e a massificação terminava por atrair ouvintes das diversas camadas sociais. Dentre os gêneros musicais que mais contribuíram para a divisão de gostos e apropriações diferenciadas, conforme a popularização crescente do rádio, Marcos Napolitano destaca o samba, lembrando que “o império do samba já não era absoluto”, dividindo espaços com os gêneros internacionais e regionais, como pode ser verificado no capítulo II desta pesquisa:

“Muitos grã-finos, como se dizia na época adotavam o samba como trilha sonora de suas recepções, numa mistura de gosto pelo exótico e “aproximação com as massas.” (NAPOLITANO, 2007, P.58)

Por outro lado, segundo Marcos Napolitano, na segunda metade da década de 1940, o samba juntamente com gêneros regionais (Baião, guarânia, coco, xaxado, moda de viola, etc) formaram ao lado do choro os chamados “gêneros de raiz”, adotados por muitos radialistas mais tradicionalistas em tentativas de se opor ao que eles chamavam de “histeria” e “vulgaridade” presentes nos programas de auditório.

Um dos resultados da popularização do rádio veio através da publicação da Revista do Rádio, cuja temática principal era trazer informações sobre os artistas das rádios, programações, ranking dos discos mais vendidos, eleições das Rainhas do Rádio, letras de músicas de sucesso, notícias sobre o rádio de forma geral e posteriormente também sobre a televisão. Como exemplo de matérias publicadas durante a década de 1950 temos: “Romance de Amor entre o Maestro e a Cantora”, sobre o romance entre Diamantina Gomes e Waldir Calmon; e “Porque Lourdes não acompanhou o esposo”, matéria sobre Lourdes Mayer, artista da Rádio Tupi<sup>57</sup>.

Com o aumento da popularidade dos programas de auditório, Os títulos das matérias apresentadas na Revista ficaram mais sensacionalistas, a exemplo das matérias: “Ele deu um soco em Brigit Bardot” sobre o artista Antônio Villar; e “Nadia Maria de Nariz Novo” sobre a plástica da artista Nadia Maria, ambas publicadas em 1963, na Revista do Rádio.

Em contra-partida foi encontrada na publicação de 23/04/1955, uma matéria com o título: “A ABCR em marcha: O Rádio Útil” de Alziro Zarur, iniciada da seguinte forma:

“A Associação Brasileira de Cronistas Radiofônicos, por força de suas finalidades estatutárias, têm o dever de estimular o rádio útil,

<sup>56</sup> NAPOLITANO, 2001, P. 13.

<sup>57</sup> Revista do Rádio, Edição de 23/04/1955

que leva aos lares a mensagem de esperança e de fé. É justo que o rádio divirta com os seus programas de auditório, de humorismo e de concurso. Mas é imperdoável que relegue ao plano inferior sua missão social”

Nesta matéria, Alziro Zarur demonstra sua preocupação sobre os rumos que o rádio está tomando, se desvinculando da proposta de formar cidadãos. Esta matéria foi concluída da seguinte forma:

“O rádio pode e deve divertir o povo. Mas está esquecendo que sua missão primordial é ser útil enquanto diverte. Se não pode educar que pelo menos não deseduque! Creio no patriotismo e no altruísmo dos radialistas da classe dirigente: eles saberão atender ao apelo do bom senso, em nome da pátria. São os votos ardentes da ABCR”( Revista da Rádio, Edição de 23/04/1955)

## 2.2 FORMAÇÃO DAS ORQUESTRAS DE RÁDIO EM SALVADOR

No jornal Diário da Bahia de 02/09/1925 foi impressa uma pequena nota com o título “A Radio Sociedade vae nos proporcionar deliciosos momentos”, onde ela informa sobre a construção de um pavilhão erguido no centro do Passeio Público pela Rádio Sociedade:

“Tendo terminado a construção do lindo “bungalow” que mandou construir para a instalação da sua sede social, a Rádio Sociedade desde hontem recomeçou as suas irradiações, que de ora avante, obedecerão a um programa escolhido.

As terças, quintas e sábados tocará no pavilhão erguido no centro do Passeio Público, uma excellent orchestra sob a regência do prof. Camerino Sales. Nesta ocasião serão recebidas e transmitidas ao público irradiações constantes de conferências, concertos, movimento de bolsa, movimento marítimo, informações úteis e propaganda sanitária ao alcance do povo”

Com a construção deste pavilhão, tornaram-se frequentes as apresentações ao vivo de músicos e musicistas, pois a antiga sede, situada na Rua Chile, não possuía condições técnicas para tais exibições. Não foi encontrada nenhuma referência a apresentação de orquestras de rádio da Rádio Sociedade da Bahia anterior à construção deste pavilhão no passeio público.

Uma orquestra de rádio geralmente era composta de um maestro (podendo ser mais de um), músicos de sopro, cordas e percussão, pianista e cantores (ou cantoras). A orquestra da Rádio Nacional, por exemplo, na época do seu auge, mantinha no início da década de 1950, sob contrato, dez maestros-arranjadores, 124 músicos, 52 cantores e 44 cantoras, e durante os cinco primeiros anos da década de 1950 executou nos seus microfones 66.915 composições<sup>58</sup>.

Em entrevista realizada com Carlos Lázaro Cruz (Cacau do Pandeiro) e com seu irmão, João Batista da Cruz (nascido em 23/06/1922 no bairro da Garibaldi, baterista, que tocou na Rádio Excelsior) em 21/04/2008, foi perguntado quem seriam os músicos dessas orquestras. Segundo Cacau do Pandeiro eram músicos vindos das filarmônicas, do Colégio São Joaquim, do Colégio São Geraldo (em Matatu) e do Instituto de Música.

Sobre os músicos das orquestras de rádio, Josmar Assis, em entrevista realizada em 09/03/1998, fala sobre as disputas pela audiência travadas entre a Rádio Sociedade e a Rádio Excelsior e os músicos que se apresentavam nestas duas emissoras:

“ As duas rádios tinha seus artistas fixos, contratados. Tinha a rádio Excelsior e a rádio Sociedade que fazia guerra com a outra, que tinha a orquestra de cordas e sopros e o violonista também. O violonista da rádio Excelsior era bigode e da rádio sociedade era João da Matança e Codó e às vezes Geraldo Nascimento, as vezes Geraldo Nascimento fazia mais contrabaixo. Geraldo Nascimento tocava guitarra na orquestra de Carlos Lacerda, eu toquei guitarra na orquestra de Marilda, Marilda e sua Orquestra. Vivaldo (Maestro Vivaldo da Conceição) tinha uma outra orquestra também”

A foto a seguir foi tirada no início da década de 1960 em um programa de auditório da Rádio Sociedade.

---

<sup>58</sup> SEVERIANO, 2008, P. 326.



Orquestra da Rádio Sociedade da Bahia

Das entrevistas realizadas com o radialista Perfilino Neto e com o músico Cacau do Pandeiro pude descobrir que o acesso aos músicos negros nas rádios era muito difícil e na maioria das vezes só ocorria quando estes músicos vinham das bandas militares ou das filarmônicas, onde ele deveria possuir, além do seu conhecimento musical, um histórico militar.

“Para os músicos negros, que não encontravam facilidade para atuar no rádio, o caminho era fazer os testes para a Banda Militar e através dela entrar nas rádios”.<sup>59</sup>

Para os músicos que não tinham histórico militar ou de filarmônicas, muitos alternavam os trabalhos esporádicos como músicos com o desempenho de alguns ofícios, como carpintaria, pesca, pequenos comércios ambulantes, etc.

Ainda em entrevista Perfilino Neto ressalta que o “preconceito” era em todo o país, o próprio Pixinguinha, conhecido flautista na História da Música, foi barrado ao ser convidado para tocar no Teatro Municipal, sendo desqualificado pela sua cor e pouca idade (na época com 14 anos).

Para algumas famílias tradicionais brasileiras, o que se veiculava nas rádios, a partir da década de 1940, não era mais apropriado para o ambiente familiar. Chegava-se a utilizar os termos “rádio de negro” e “rádio de branco” ao se referir à programação que se tocava nas rádios. Na Bahia, assim como em todo o Brasil, o rádio era um veículo elitista, pois

apenas as classes mais favorecidas tinham o rádio em seus lares, mas era inadmissível que se participasse dos programas ao vivo. Muitas famílias enxergavam a rádio como veículo de prostituição, impedindo seus filhos e filhas de freqüentarem<sup>60</sup>.

Com relação ao trabalho das mulheres nas rádios, como músicos, foi citada por Perfilino Neto, em entrevista, a musicista Marilda Pires, que tocava com o seu marido Celso Marques (pistonista) na orquestra da Rádio sociedade, além da presença de mulheres violinistas na orquestra do Maestro Valdemar da Paixão (Rádio Sociedade). Mas eram muito poucas em um meio onde a maioria era de homens e sabidamente ganhavam menos, além de enfrentar dificuldades de aceitação por parte de suas famílias.

Segundo Perfilino, o preconceito era grande e a mulher musicista foi conquistando o seu espaço nas rádios como pode ser observado na matéria abaixo:

“Um grupo de musicistas que tomaram parte do concerto. A noite de 31 do mês p. findo de verdadeiro encanto da Rádio Sociedade da Bahia, tomando parte do concerto que alli se efectuou o exímio violinista sr. Camerino Salles e distintas senhorinhas da Escola de Música. Parabéns à <<Rádio>> por mais este mimo de arte que brindou a nossa culta sociedade”(MONTEIRO, 2005, P.27)

Esta matéria foi escrita pela revista A Luva, nº81 em 18 de setembro de 1928, e além desta nota, foram encontradas algumas matérias do Jornal A Tarde com a programação da Rádio Sociedade onde se apresentaram mulheres musicistas.

Com relação à instituição Casa Pia e Colégio de Órfãos de São Joaquim, ela destacou-se na formação de grandes músicos como o maestro Vivaldo Conceição e o violinista e escritor Osmar Pinheiro<sup>61</sup>. Além de músicos, estudiosos da música como Guilherme Teodoro Pereira de Mello, autor da primeira história da música brasileira: A Música no Brasil (1908), foi aluno da Casa Pia, onde teve aulas com Elisário de Andrade, mestre da banda musical no colégio<sup>62</sup>. A Casa Pia foi criada em 1799, primeiramente como Casa de Órfãos da Bahia, tratando-se, segundo Alfredo Matta da escola mais antiga em funcionamento no Estado da Bahia. Em 1825 recebeu o nome de Casa Pia de Órfãos de São Joaquim, como escola passou a atender não apenas os órfãos mas a toda população da cidade de Salvador. Destacou-se como instituição formadora de mão-de-obra livre e de

<sup>59</sup> Entrevista realizada com o radialista Perfilino Neto no dia 20/11/2009, no IRDEB, Federação, Salvador-Ba.

<sup>60</sup> Id, Entrevista em 20/11/2009

<sup>61</sup> DREHMER, 1999

<sup>62</sup> www.ufcg.edu.br

trabalho assalariado, dotada de um programa pedagógico especializado, com formação para artes e ofícios, como alfaiataria, sapataria, tipografia, etc<sup>63</sup>.

Manoel Canário comenta em entrevista realizada em 08/04/2009 no Shopping Barra, fala sobre a orquestra da rádio sociedade:

“Tinham músicos contratados, na faixa de 15 a 20 (músicos), o maestro mais os músicos... A orquestra tocava nos programas de auditorio e tinha um programa semanal à noite que era feito pela própria orquestra, só a orquestra tocando. Era um programa musical, instrumental, sem a participação dos cantores.”

Sobre a atuação das orquestras nas rádios, Perfilino Neto no livro Memória do Rádio destaca os “Gritos de Carnaval nos Bairros”, anunciados pela Rádio Sociedade da Bahia, acompanhados pela orquestra do maestro Waldemar da Paixão e que teve como principais atrações: Walter Levita, Clélia Matos, Linda Maria, Margarida de Lima, Juraci Alcântara, Riachão, Deni Moreira, Ivan Suzart, Oswaldo Fahel, entre outras. Tempo depois “Gritos de Carnaval nos Bairros” foi assumido pelo mestre Xaxá, o conjunto João da Matança e orquestra da PRA4 tendo à frente o professor Rubens Santiago<sup>64</sup>.

Além deste programa, a PRA4 lança também os gritos em clubes sociais chamados “Carnaval nos Clubes” que ocorriam em clubes da cidade como o Clube Português, Clube de Regatas Itapagipe, Clube da Aeronáutica, Clube Carnavalesco Fantoques da Euterpe, Clube Cruz Vermelha, Associação Atlética da Bahia, etc.

Sobre os programas de carnavais promovidos pela Rádio Sociedade, Mestre Cacau recorda-se de ter ficado em segundo lugar em um concurso de marchinhas promovido pela rádio.

Além das orquestras que faziam parte do quadro de funcionários das rádios, havia as orquestras convidadas para apresentações como Netinho e sua Banda e a Brazilian Boys (orquestra de negros dos anos de 1950 na Bahia), da qual nos ocuparemos de modo mais direto em seguida.

Perfilino Neto fala sobre o clarinetista Netinho, um sergipano radicado na Bahia que criou a Orquestra de Netinho (que Mestre Cacau chama também de Netinho e sua Banda) e que revezava suas exposições entre o rádio e o antigo Tabaris<sup>65</sup>. Segundo Perfilino, Netinho mais tarde se transferiu para o rádio carioca, apresentando-se tanto em programas de auditório como também acompanhando os mais diversos artistas da MPB. O clarinete de Netinho está presente em gravações de Orlando Silva, Ângela Maria e mais frequentemente

---

<sup>63</sup> MATTA, P.213-214

<sup>64</sup> NETO, 2009, P. 50.

<sup>65</sup> Famosa casa de espetáculos da cidade de Salvador.

nos discos de Genival Lacerda, deixando também como produção musical dois LP's de choro. Tempos depois, segundo Perfilino, Netinho foi trabalhar na Orquestra Nacional de Brasília onde veio a falecer<sup>66</sup>.

Brasilian Boys foi a orquestra escolhida por este trabalho para obtenção de informações sociais sobre alguns de seus integrantes e para pesquisar sobre as influências obtidas e transmitidas através da rádios. O estudo desta orquestra fará parte do capítulo a seguir.

---

<sup>66</sup> NETO, 2009, P. 64 E 65.

### **CAPÍTULO 3**

**OS BRASILIAN BOYS E O PAPEL EDUCATIVO DAS ORQUESTRAS DE RÁDIO EM  
SALVADOR: APRENDIZAGEM DE MÚSICA EM GRAU SUPERIOR,  
PROFISSIONALIZAÇÃO, ETC.**

### **3. OS BRASILIAN BOYS E O PAPEL EDUCATIVO DAS ORQUESTRAS DE RÁDIO EM SALVADOR: APRENDIZAGEM DE MÚSICA EM GRAU SUPERIOR, PROFISSIONALIZAÇÃO, ETC.**

Neste capítulo, vamos aprofundar a análise do papel educativo das orquestras de rádio, através do estudo de uma orquestra de negros, a Brazilian Boys. A análise dos depoimentos de dois músicos – em especial de mestre Cacau do Pandeiro – nos estimulou a, acompanhando a sua trajetória de formação, ver como chegou a tocar em grupos musicais diversos; e como as orquestras de rádio tiveram um papel importante nestas trajetórias, permitindo aos nossos protagonistas ajustes e reajustes nas suas práticas, ampliando, aperfeiçoando seus conhecimentos. Veja-se que o trabalho acabou por nos levar a aspectos da vida de alguns músicos, da importância da música enquanto profissão – e, para futuros aprofundamentos, a sua constituição como um possível nicho profissional de negros na cidade de Salvador e na Bahia.

No texto “O Negro, seu acesso ao Ensino Superior e as Ações Afirmativas no Brasil”, de Delcele Mascarenhas Queiroz, há um tópico que trata dos negros e o acesso à educação no Brasil e refere-se a um “destino” ao qual as crianças negras no Brasil estão submetidas. Haveria um processo de “violência simbólica”, onde, no sistema de ensino, os negros vão sendo eliminados. Esse “destino” tem uma ligação muito direta com a história de suas famílias, reproduzindo de certa forma o destino que seus pais tiveram<sup>67</sup>.

Para Pierre Bourdieu, no texto *A Escola Conservadora: As Desigualdades Frente a Escola e à Cultura*, os membros de classes populares têm suas aspirações e exigências definidas por condições objetivas. As condições que definem as atitudes dos pais também

---

<sup>67</sup> Bourdieu, no texto *A escola Conservadora: As Desigualdades frente à Escola e à Cultura* analisa a relação entre o nível cultural global da família e o êxito escolar da criança. Além do nível cultural do pai ou da mãe, deve-se considerar o nível cultural dos ascendentes.

regem as atitudes das crianças diante das escolhas. Logo, as crianças e sua família são orientadas em referência as forças que as determinam. Ainda segundo Bourdieu deve-se questionar sobre a responsabilidade da própria instituição escolar na perpetuação das desigualdades sociais e o autor põe em dúvida as práticas culturais e a eficácia de todas as técnicas de ação cultural, considerando difícil romper o processo de perpetuação das desigualdades frente a cultura pois para ele há uma certa rigidez na ordem social que autoriza as classes sociais mais favorecidas a manipular as instituições existentes.

Por outro lado, no texto “O Pós Abolição na Bahia: Construindo a Vida livre” de Jaci Maria Ferraz de Menezes e Juvino Alves dos Santos Filho discutem as relações existentes entre a população negra na Bahia e a educação formal e apontam para uma busca por processos educativos, através de organizações, desenvolvendo formas de inclusão e de aprendizagem. Este texto reflete sobre a luta pelo acesso à escola e as iniciativas, entre os excluídos do sistema de ensino, de criar condições para o aprendizado não formal e até mesmo formal como foi o caso das filarmônicas que mantinham classes escolares em suas organizações. Pode-se citar como exemplos desta luta, o Líceu de Artes e Ofícios (desde o fim da escravidão, ainda no período do Império) que era uma sociedade civil voltada para a formação de mão-de-obra livre para tarefas manuais e manufatureiras com a pretensão de fornecer educação aos filhos dos artífices; a Escola de Belas Artes, que mantinha além dos cursos de pintor, escultor, arquiteto, empreiteiro e desenhista, duas escolas primárias; e o Centro Operário, este último uma entidade educacional com propósitos diversos do Liceu da Bahia e da Escola de Belas Artes. Com relação às filarmônicas, destaca-se no texto de Jaci Menezes e Juvino Alves, o papel do mestre baiano Manuel Tranquillino Bastos na produção de um vasto material sobre a educação musical e o responsável pelo surgimento de seis a oito filarmônicas e principalmente pela formação de gerações de músicos em várias cidades da Bahia, fruto de um trabalho intenso e longo, duradouro.

Embora seja inegável a eliminação dos negros com relação ao acesso ao ensino escolar, principalmente ao ensino superior, não se deve excluir do contexto as lutas travadas pelos operários negros e trabalhadores braçais por melhores condições de vida, principalmente pelo proletariado que por meio da política (Partido Operário), realizava reivindicações, protestos e pressões contra a desigualdade, sendo a educação uma de suas metas.

As Rádios Sociedade da Bahia e Rádio Excelsior da Bahia, apresentadas no primeiro capítulo, foram identificadas por todos os depoentes, como as únicas rádios da Bahia que possuíram orquestras de rádio contratadas. Estas orquestras promoveram e divulgaram não apenas diversos artistas ao longo dos anos de 1940 e 1950, mas também permitiram o

conhecimento de uma série de gêneros, estilos, instrumentos e formas de tocar, que possibilitaram a muitos outros músicos acessar diversas informações e sensações produzidas através desta forma de veiculação musical. Este aprendizado, como poderá ser observado, não foi adquirido apenas pelos meios formais.

Das orquestras convidadas para se apresentarem nas rádios baianas, foi escolhida para estudo nesta pesquisa a orquestra Brazilian Boys, tendo como um de seus fundadores, Mestre Cacau do Pandeiro. Esta escolha surgiu no desenrolar da pesquisa, dado à natureza da mesma e pela presença e possibilidade de acesso a integrantes seus, em especial um deles, com o qual tivemos oportunidade de conviver, na qualidade de aluno de percussão e de convivência na Roda de Choro do Teatro Vila Velha, mestre Cacau do Pandeiro; seus depoimentos, colhidos inicialmente para falar de orquestras em geral na década estudada, abriram a possibilidade de aprofundar a natureza das aprendizagens realizadas na prática musical deste grupo em especial.

### 3.1 MESTRE CACAU DO PANDEIRO: SEU APRENDIZADO E SUAS EXPERIÊNCIAS

“Eu nasci aqui mesmo, aqui mesmo na Garibaldi, fui criado aqui na Vila Mattos. ..Não... nunca pensei em sair daqui...Não...porque meu pai comprou um terreno aqui...vários terrenos...e a gente morava em casa própria.”

“ A gente tinha que aproveitar a vida né...a vida é o negócio...é o melhoramento da gente...”

Com base nos depoimentos de Mestre Cacau do Pandeiro, serão apresentadas, a seguir, algumas de suas vivências e experiências que contribuíram para a construção do seu conhecimento da vida e da música.

“Eu aprendi a tocar pandeiro, vendo os outros tocando, vendo nego tocar, apanhando o pandeiro do meu pai, lá em casa, e ficava batucando. Vendo Pretinho, vendo João tocar, Miguel...”

Quando perguntado sobre alguma lembrança boa da infância, Mestre Cacau nos responde:

“Foi eu ter conseguido aprender a tocar pandeiro e ...menino...jogar futebol na nossa praia, e depois quando eu consegui estudar no colégio à noite...nos Maristas...que lá que eu fiz a primeira comunhão...lá com os padres lá...bacana.”

Seu pai, Aloísio Rafael da Cruz, e sua mãe, Maria Elisa da Cruz, tiveram nove filhos, sete homens e duas mulheres. Dos homens, Cacau era o quinto filho. Sobre seu pai, sua mãe, seus irmãos e sua família, Mestre Cacau nos fala:

“Era o maior carpinteiro nosso (o pai), um dos melhores vidraceiros, de fazer quadro.”

“Minha mãe trabalhava para parteira e lavava roupa. Lavava roupa pros brancos do Rio Vermelho. Quem levava era eu. Quem tomava conta da cozinha era minha tia, que fazia a comida. Minha mãe era parteira e pegava todo mundo aí, todos os meninos daqui quem pegava era ela.’

““Dos meus irmãos, eu era o quinto... Augusto foi o quarto, tocava contra baixo, tocava banjo, cavaquinho..o mais velho, Belmiro, tocava banjo, saxofone, começou com o banjo, depois o saxofone e cantava, naquele tempo não existia microfone...ele cantava muito forte.”

“Meus tios eram musicistas, gostavam de tocar. Eu vim acompanhar depois, quando os meus irmãos começaram a tocar.”

Sobre sua escola, Mestre Cacau não se recorda até que período cursou, mas declara:

“Era bom...era bom...eu que não soube aproveitar...eu era para ser outro...era para ser...digamos...se tivesse me preparado.. eu podia ser hoje um técnico de futebol...podia ser um grande músico do Exército, da Polícia”

“Meus irmãos todos eles serviu o Exército...Eu não servi o exército..eu não tinha nem carteira de futebol...eu não tinha

carteira de reservista...Então eu joguei com a carteira de reservista do meu irmão

....meu irmão...cambalacho...então...mas eu podia ser um oficial...  
“

“Mas eu não choro...aprendi a trabalhar...nunca fui preguiçoso...trabalhava com meu pai...ganhava meu dinheiro...vestia direitinho...arranjava namorada...tinha tudo...ia p'ras festas bonitinho...era orgulhoso como quê...e por aí vai..no mais...a gente aprende a viver...respeitando os outros...respeitando os nossos pais”

Sobre o ensino formal, Mestre Cacau nos conta de que não se lembra até que série estudou, mas que fugia sempre da escola para jogar futebol.

Mestre Cacau iniciou sua prática musical ainda criança, observando os seus irmãos e parentes, Em depoimento no dia 01/06/2007, no Bairro da Vila Matos, ele falou sobre os seus primeiros contatos com a música, seu aprendizado e suas experiências:

“Desde menino eu tocava no Santo Antônio, tinha muita festa. Meu irmão Augusto tocava cavaquinho em um conjunto que ele formou que se chamava Devora. Ele morreu com 33 anos, deixou filho como quê. Eu acompanhava ele, era um conjunto de chorinho, com violão, cavaquinho, eu tocava pandeiro...desde os oito anos eu toco pandeiro.”

“Aqui veio morar aqui na Vila Matos Chico do Pandeiro que tocava nas orquestras, na cidade, ele que era o pandeirista, foi aonde eu, Miguel e a turma aprendemos a tocar pandeiro com a mão direita, né? Pegava com a esquerda e batia com a direita, porque antes eu segurava ao contrário, segurava com a direita e sacudia. Porque tem muita gente que a gente via assim e ia tocando.”

“...Eu sempre respeitei os mais velhos, como respeito até hoje, como respeito até hoje. E aí com quem eu vivia até hoje, as pessoas tinham um certo procedimento, sempre pelos mais velhos, até quando eu joguei futebol”

Ainda segundo Mestre Cacau, o ato de acompanhar os seus irmãos nas festas e comemorações do Bairro, foi importante para ir ganhando a experiência e adquirindo a “manha” do instrumento. Ele começou tocando com o seu irmão Augusto no conjunto Devora:

“Quem botou o nome Devora foi o pessoal da festa, porque a banda devorava a comida da festa. Depois do Devora, eu fui tocar no primeiro clube, chamava-se Santo Antônio da Vitória, eu tocava com o grupo Amor Capenga, com um baterista que tinha uma perna só.”

“O Baterista me levou para tocar na orquestra dele no Santo Antônio da Vitória, Santo Antônio da Vitória era uma sociedade que tinha lá...eu já tinha uns dezessete anos ou dezoito...”

Nos depoimentos de Mestre Cacau acerca do aprendizado, pode-se perceber “a importância da união entre o saber cotidiano de experiências vividas e a compreensão que esses músicos têm ou tiveram da vida. Logo, a transmissão oral e o contato com a família e amigos, podem ser compreendidos através de Antônio Torres Montenegro em “História Oral e Memória” (pág. 44) quando este escreve sobre os passos e contrapassos da luta vivida cotidianamente pelos homens, que vai reafirmando gradativamente seus papéis perante a família e a sociedade”(GUIMARÃES, 2007, P.55).

Mestre Cacau afirma que ele próprio “viveu de música”. Era comum o músico da década de 40 ou 50, que “tocava de ouvido” viver de sua música, pois o “talento” e o conhecimento eram os pré-requisitos necessários para se ingressar em um conjunto:

“Era músico que tocava para ganhar dinheiro, tocava para viver, toda noite...toda noite...Não era só na Bahia não, no Brasil, o músico daquele tempo, até músico de ouvido, vivia de música. Toda noite tinha casa para tocar, tinha não sei quantas casas. Até nas casas de Prostitutas... tinha casa... botava conjunto para atrair os homens para ir ver as mulheres.”

Cacau, em entrevista, falou sobre os lugares bem freqüentados das cidade, como a Rua Chile, onde tinha a loja *Adamastor*, sobre a sorveteria *Cubana* próxima ao Elevador Lacerda e outros lugares “bonitos”. Mas para Cacau o melhor daquela época

era os músicos. Em depoimento ele ressalta o talento dos seus colegas nos anos 40 e 50.

“No carnaval, eu já tocava até no late com Lacerda, nesse tempo, na orquestra...Carlos Lacerda...um branco 100%”

“Os músicos...como sabia interpretar, os músicos daquele tempo na Bahia...como sabia tocar...Era os cara que quando saia daqui, chegava no Rio de Janeiro e era abraçado: ”Você vai ganhar dinheiro é aqui”. Dá vontade até de chorar quando eu me lembro daquele tempo. Cada música, cada música interpretada que a gente tocava na noite.”

“Hoje a gente não encontra os músicos com união igual àquele tempo, que podia formar uma orquestra. Para reviver uma orquestra como antigamente precisa ter dinheiro. Eu tenho vontade de fazer no fantoches uma orquestra dancing.”

Sobre seus colegas músicos que tocavam na noite Mestre Cacau também recorda:

*“Bira mesmo, tocava com a gente, começou com a gente tocando na Monte Carlos, Bira, aquele contrabaixo do Jô Soares. Quando eu cheguei lá que ele me viu, que eu toquei com Riachão: “Pô, velho, aquele ali é Cacau, grande batera.”*

*“Zé Pretinho da Bahia, era outro que tocava guitarra aqui com a gente, tocava cavaquinho... e foi embora. Ele que cantava: “Quem é os campeões dos campeões?...é o Bahia”.*

*“Aloisio Silva, grande cantor. Cantava com a gente na Orquestra de Lacerda. Os músicos eram mais da Rádio Sociedade e da Reitoria. Os músicos eram da Sinfônica.”*

*“Teodoro que era pistonista, um dos maiores pistons que a Bahia já teve, Aquele homem para tirar um agudo...era o diabo. Chegava a até botar...Olha ele botava manteiga no bocal, quando botava a nota era lá em cima.”*

*“Jaconias, um malucão que tinha p’ra tocar choro, tocar saxofone. Tabaréu... Ave Maria, Odilon... Ave Maria...Vivaldo...todos eles morreram.”*

A Prática cotidiana contribuía para o conhecimento e reconhecimento desses músicos. A aprendizagem diária através do acompanhamento de regionais e orquestras serviam para galgar novos degraus em suas experiências musicais, entre elas a ampliação do repertório.

Para Mestre Cacau o rádio e também o cinema representava uma forma de aprender novas músicas, pois além das visitas à Rádio Sociedade para escutar o maestro Valdemar da Paixão, ele frequentava várias sessões de cinema em um mesmo dia:

“muitas vezes eu ia para o cinema e tinha uma música nova, aí, aí eu assistia o mesmo filme, duas ou três vezes para tirar a música (de ouvido)”.

A experiência musical adquirida através dos grupos musicais foi fundamental para que Mestre Cacau fosse conhecido e reconhecido como músico profissional, vindo a ingressar na Rádio Sociedade.

Sobre seu trabalho na Rádio Sociedade, Mestre Cacau em depoimento nos fala:

“Eu acompanhava na Rádio Sociedade, porque a bateria da rádio era eu. Todos eles eu acompanhei na Rádio Sociedade, batendo minha bateria, porque os melhores daqui não queriam ficar aqui, se mandaram para o Rio. Eu digo...Eu fico aqui na Bahia que eu fico só...”

Mestre Cacau substituiu o antigo baterista da rádio, Perciliano. Além deste baterista, Cacau recorda-se de outros que tocavam muito na cidade como Nelsinho Sete Pedaladas (nome atribuído devido ao desempenho deste músico) e Charles que era também tocador de bongô. Todos estes músicos foram para o Rio de Janeiro.

Como o fluxo de músicos era muito grande, as relações de trabalho entre esses artistas, necessitavam de uma normatização, que veio a acontecer na década de 1960, lembrada por Cacau. A Ordem dos Músicos do Brasil, é uma autarquia pública federal, criada pela Lei 3.857 de 22 de dezembro de 1960<sup>68</sup>. Ainda a partir desta lei foi criado o Conselho Federal e o Regional dos Músicos da Bahia. O primeiro contato que Cacau teve com a Ordem dos Músicos foi em 1965.

---

<sup>68</sup> Site [www.geocities.com/ombba/](http://www.geocities.com/ombba/)

“Em 65...Fui chamado para ir para o Rio tocar em uma boate, num dancing do Rio. Foi naquele tempo que surgiu a Ordem dos Músicos. Porque o pessoal dispensava os músicos e sempre contratava os melhores.”

Esta normatização foi fundamental para promover a defesa da classe e uma fiscalização do exercício da profissão de músico, condenando as práticas de contratação abusivas além de manter um registro dos músicos legalmente habilitados.

Cacau também comentou, em entrevista, que, já nas décadas de 1960 e 1970, as casas noturnas foram se acabando, mas ainda existiam as serestas e também, com os teatros e os programas de auditório, muita gente de outros estados vinham fazer shows na Bahia. Edson Sete Cordas ao ser entrevistado por Chenaud falou que começou a acompanhar os artistas de outros estados a partir de 1975 e que isso lhe proporcionou uma bagagem extraordinária. Para ele, as serestas lhe deram uma grande experiência musical.

Houve uma redução de eventos na cidade a partir de 1960, e ao invés de se tocar todos os dias nas boates noturnas e regularmente nos clubes (geralmente de 15 em 15 dias), os músicos passaram a tocar nas festas de final de ano, no carnaval e quando havia mudança de diretoria destes clubes. Além disso, os conjuntos foram ficando menores, mas o cachê praticamente manteve-se estável.

Para Cacau, o período militar pouco mudou sua atividade profissional. O estilo de música tocado por ele agradava em todos os lugares.

Sobre sua entrada, nos anos de 1970, no regional Os Ingênuos, grupo no qual permanece como pandeirista até os dias de hoje, Mestre Cacau comenta:

“A história é que eu fui convidado para o regional dos Ingênuos, antes de eu entrar de eu ir para o regional, teve uma pessoa, uma amiga minha, por sinal que já morreu, era do teatro Vila Velha, que eu não posso deixar de falar, de falar no nome dela, Olga, Olguinha, que botando uma carta...uma carta p'ra mim, p'ra ver a minha vida, qualquer coisa assim, porque ela é cartomante, e ela botou com muita freqüência, botou com muita sabedoria, porque tudo que ela me disse deu certo...primeiro de tudo ela me disse, olhe Cacau...e foi minha comadre dona Sarafina que pediu para ela botar esta carta...Quando botou as cartas foi me dizendo... olhe Cacau eu sei que você toca no Clube Português,

“você vai ver meu filho, você tá...ela me disse, olhe meu filho você é feliz, vai aparecer uma pessoa na sua vida que você vai ter muita sorte (referindo-se a sua esposa Dona Amara), você vai ter casa, vai ter filhos, você tá bom de sorte...depois ela botou de novo e falou, olhe Cacau, vai aparecer uma pessoa na sua vida que vai lhe convidar p’ra você participar de um conjunto, você vai ver, vai ganhar muito dinheiro e vai viajar muito...tem um empresário...e ainda disse, ainda disse... o empresário é gordinho, baixinho e barrigudo.”

Mestre Cacau conta que, logo depois, apareceu Edson Sete Cordas convidando-o para fazer parte d’Os Ingênuos. Ele conta que isso foi verídico, que o Edson tinha mesmo essas características.

Como Pandeirista do grupo Os Ingênuos, Mestre Cacau realizou diversas turnês nacionais e internacionais, apresentando-se em Buenos Aires, Amsterdã, Israel, Los Angeles, África, etc.

Dentre as viagens realizadas por mestre cacau, ele destaca a recepção na viagem à Alemanha como a mais calorosa:

“Todos os países que nós chegamos para tocar o choro, graças a Deus, fomos bem recebidos...mas a Alemanha foi um negócio...que teve muitos alemães mesmo, que inclusive músicos sinfônicos, que na nossa despedida chegou até a chorar...foi uma coisa séria mesmo.”

Estes depoimentos representam uma pequena parcela das experiências de nosso “homem memória” que com sabedoria finalizou uma das suas entrevistas da seguinte forma:

“Eu fui muito feliz na minha carreira, toquei muito, toquei muita bateria, toquei minha bateria, eu não quero saber de nada, posso morrer a qualquer hora.”

“Eu sou hoje...o que eu era antigamente...sempre com os amigos...com mais experiência...e por aí vai...”

A Bateria não é mais tocada com tanta frequência pois exige um grande esforço de Mestre Cacau. Hoje, ele continua tocando seu pandeiro e ensinando a quem quer aprender...

Em depoimento no dia 21/04/2008, Mestre Cacau fala sobre a orquestra Brazilian Boys:

“Brazilian Boys, nós, meu irmão Belmiro, quando eles pegaram os músicos que saíram do São Joaquim, do Colégio São Joaquim, que escreviam muita música... antes disso Belmiro tocava, João tocava, era... A maioria dos músicos era mais de ouvido, quando eles pegaram os músicos que saíram do São Joaquim, do Colégio São Joaquim, pistonistas, saxofonistas, trombonistas, a turma que já lia a partitura, aí que eles formaram...fizeram o Cuba Jazz [grupo que precedeu a orquestra Brazilian Boys]. Quando eles fizeram o Cuba Jazz, eles ainda não tocavam, eles adotaram um ritmo cubano, então foi aí que foi a salvação da gente. Quando eles colocaram o ritmo cubano, [que] bem pouco se tocava naquele tempo, (naquele tempo se tocava mais samba, maxixe, era um bolero, uma coisa assim). Quando a gente começou...aquela cantora de mambo, como é o nome dela... Célia Cruz...tirando os arranjos do disco...que os músicos tocavam muito, tinham *um bom berço*, podiam tirar os arranjos; e a gente que era da percussão, que não lia muito [partitura], tirava tudo do ouvido, ouvia e decorava tudo e os músicos do Colégio São Joaquim tirava as melodias que estava na pauta... tiravam do disco e botava na pauta. Adotamos isso e ninguém segurou a gente.”

Na sua fala, notamos a referência especial aos músicos que haviam sido formados pela Casa Pia dos Órfãos de S. Joaquim. Espaço especial de formação para o trabalho de pessoas livres, meninos em situação de orfandade ou desvalidos, que começou a funcionar em pleno período da escravidão (como vimos, foi criada em 1799 e depois reestruturada pelo Governo Imperial em 1825, quando o seu currículo foi modificado), a Casa Pia assume papel importante na formação da mão de obra livre na Bahia e, pelo depoimento, nesta formação o aprendizado formal de música e a sua prática na banda da escola tem papel importante. Surge, assim, na trajetória de uma família de músicos negros, moradores de Vila Matos, no Rio Vermelho, uma nova forma de organização musical – primeiro, Cuba Jazz, com a forma de uma orquestra de rumba e mambo; depois, com o nome de Brazilian Boys, com um repertório ampliado, que incluía até o ié, ié, ié.

Os músicos da família de Mestre Cacau do Pandeiro pertenciam e ainda pertencem à classe trabalhadora. Seus ancestrais foram trabalhadores braçais vindos de meios sociais modestos. Eric Hobsbawm no livro *História Social do Jazz* refere-se a origem dos músicos negros de Jazz de Nova Orleans que eram na sua maioria trabalhadores braçais e, sem obterem uma educação formal ou especialização, bons artesãos como pedreiros, carpinteiros, pintores de parede e donos de pequenos negócios como lojas de carvão vegetal e madeira<sup>69</sup>.

No capítulo sobre o público na Parte 4 do livro *História Social do Jazz*, Eric Hobsbawm destaca o relacionamento dos estrangeiros com o jazz norte-americano, considerando-os como público secundário porém muito mais vasto que o primeiro público do jazz. Para o autor, os pioneiros do jazz entre o público secundário, vinham de dançarinos, e o jazz fornecia os elementos adequados para o público que dançava. Pode-se afirmar, com certa reserva, que ao se ouvir falar no jazz, as imagens que surgem na mente dos apreciadores geralmente são a das Big Bands e dos grandes salões dançantes, bailes, redutos de um tipo de jazz pop comercial que chegou ao mundo, com uma formatação diferente da tocada nos desfiles clássicos de New Orleans.

Entre os elementos encontrados no jazz que contribuíram para a apreciação dos estrangeiros podemos citar o ritmo africano, ou seja as escalas musicais executadas, as formas musicais existentes no jazz e repertórios específicos.

As Big Bands influenciaram a escolha do repertório executado pelas orquestras que tocavam nas rádios e também a interpretação e a musicalidade dos estilos musicais brasileiros. Marcos Napolitano em *A Síncopa das Idéias- a Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*, refere-se ao rádio como o palco de apresentações ao vivo de orquestras grandiosas que mesclavam a tradição sinfônica da música erudita com a levada das big bands do Jazz<sup>70</sup>.

### 3.2. A ORQUESTRA BRASILIAN BOYS NA TRAJETÓRIA DE UMA FAMÍLIA DE MÚSICOS.

Mestre Cacau do Pandeiro atribui aos seus irmãos Belmiro Cruz e João Cruz a fundação da orquestra Brazilian Boys. Porém antes de se formar a “Brazilian Boys”, uma orquestra de músicos negros de Salvador, Belmiro e João iniciaram seus trabalhos como

---

<sup>69</sup> HOBBSAWM, 1990, P. 216.

<sup>70</sup> NAPOLITANO, 2007, P. 52.

músicos desde jovens, quando se apresentavam nas festas da família e de amigos, nas comemorações e eventos do bairro, como os piquiniques da Vila Matos, que aconteciam aos domingos das 10:00h às 18:00h e principalmente no bloco do bairro Lero Lero, que passaram a comandar a partir da década de 1940 e antes era dirigido pelo pai deles.

“Esses blocos Lero Lero, tudo quem fazia era ele. Quando o Lero Lero nasceu meu pai já fazia. Naquele tempo tinha o Bando do Lero Lero que saía no dia do Bando do Rio Vermelho, era o bando anunciador, que era nas festas de Santana, e as festas do Rio Vermelho era antes do presente da mãe-d’água, que era a festa do Rio Vermelho que era o grito anunciador do Carnaval Baiano.”

Cumprе salientar que a família de Mestre Cacau do Pandeiro trabalhava com pesca e com carpintaria, sendo que o pai de Mestre Cacau era mestre de carpintaria e ensinou aos filhos o ofício de carpinteiro, mas se a pesca e a carpintaria eram atividades de sobrevivência, a música fazia parte de suas vidas de forma espontânea e cotidiana. Em depoimento João fala de seu pai:

“Meu pai era pandeirista, meu pai, se a gente saísse para fazer um enterro e encontrasse um violão e um pandeiro, já era...não ia para o enterro...ficava com o pessoal...eu dava risada com aquele velho...e aprendi o ofício com ele”.

A família de Cacau do Pandeiro era composta de nove irmãos (sete homens e duas mulheres) e o pai deles tocava pandeiro para se divertir. Segundo Cacau do Pandeiro ele era um grande carpinteiro:

“Naquele tempo... tinha que aprender a ser profissional bom, a história taí, a história taí, a história taí...você vê as obras de antigamente, você vê os prédios, você vê as portas, as escadas, as escadas de madeira, aquilo tudo era feito na mão, no braço...não existia laje, era assoalho de madeira... forro...forro de madeira...e os telhados...”

João Batista da Cruz, um dos irmãos de Cacau, estudou no colégio de São Bento, onde não existia o ensino de música. João estudou até a primeira série (equivalente ao primeiro ano do ensino fundamental). Em depoimento ele comenta que precisou trabalhar muito cedo, por isso deixou a escola.

João que havia ingressado no Exército ainda jovem, acabou deixando as atividades militares para realizar trabalhos de carpinteiro, juntamente com Belmiro que sempre trabalhou com o pai, além de ingressar na música. João realizou trabalhos na prefeitura

enquanto que Belmiro trabalhou nas obras de construção da Avenida Contorno, em Salvador.

Segundo depoimento de Mestre Cacau do Pandeiro, Belmiro e João aprenderam música com o professor Saturnino que tocava banjo e bateria e morou na Vila Matos desde a década de 1920, considerando a família de Mestre Cacau como se fosse sua família. Através do ensino oral, professor Saturnino foi guiando Belmiro e João. Belmiro optou pelo Banjo e João, pela Bateria. Enquanto aprendiam tocavam em todas as ocasiões que surgiam. Mestre Cacau recorda-se que o seu pai costumava tocar pandeiro nas festas e que sua mãe possuía um ouvido muito bom e gostava de cantar em casa. Os meninos conviviam desde cedo com a musicalidade.

Mestre Cacau ao depor sobre o aprendizado dos seus irmãos e sobre o seu próprio aprendizado revela a importância da convivência no bairro onde todos pertenciam a praticamente uma mesma família. Esta sabedoria assemelha-se a um tipo de sabedoria iniciática, de tradição africano-brasileira, onde os jovens da comunidade aprendem com os mais velhos. Assim como Belmiro, João e Cacau, hoje os seus descendentes (sobrinhos, filhos, netos) que ainda residem na Vila Matos praticam em suas casas, festas e ruas. A sabedoria iniciática de tradição africano-brasileira é apreendida na convivência comunitária, nas relações de hierarquia, nos vínculos sociais formados e nas dinâmicas estabelecidas entre as diferentes gerações<sup>71</sup>.

Os processos de aprendizagem pelos quais passaram Mestre Cacau e sua família apresentam algumas semelhanças com aspectos da educação trabalhados por Florestan Fernandes ao analisar textos de viajantes e cronistas do século XVI sobre o aprendizado dos Tupinambás. Segundo este texto, seriam funções sociais da educação, apontadas por Florestan Fernandes: “1. o ajustamento das gerações, permitindo às gerações maduras graduar e dirigir a transmissão da herança social; 2. preservação do saber tradicionalístico e mágico-religioso, quanto a suas formas e ao seu conteúdo, incluindo: a) perpetuação do patrimônio total de conhecimentos e b) criação de condições psico-sociais e socioculturais adequadas à sua utilização e alargamento contínuos”(MENEZES, P.59-61)”. Haveria assim um conjunto de práticas de aprendizagem, no cotidiano, através das quais se garantia a sobrevivência da comunidade e a transferência do conhecimento e da tecnologia de geração para geração.

Estas práticas, tendo como centro o aprender fazendo, a imitação, o exemplo dos mais velhos, seriam de responsabilidade compartilhada de todo o grupo de adultos, especializando-se apenas de acordo com o sexo; e a sua transmissão se fazia segundo

---

<sup>71</sup> LUZ, P.40.

grupos de idade, não apenas no dia a dia, como também nos momentos de passagem de uma etapa para outra da vida, pelos rituais de iniciação.

Um aspecto importante a destacar na família de Mestre Cacau que viria a influenciar a Orquestra Brazilian Boys é a questão da religiosidade, do ponto de vista das práticas dos rituais religiosos africanos, onde a base percussiva está comprometida com as diversas fases das celebrações e dos diferentes ritos, criando um universo simbólico, com dinâmica e significados próprios.

Esta diversidade na percussão, pois cada ritmo possui uma introdução e desfecho rítmico, com “acentos” e uma “levada” característica, é o que Mestre Cacau chama de “batuque”, é a base para o “suingue” da Brazilian Boys, tendo João e Mestre Cacau como músicos provedores.

Embora Mestre Cacau se considere católico, ele acredita na convivência pacífica e na aceitação entre as diferentes práticas religiosas, tocando junto com o seu irmão João Batista em muitas casas de candomblé da cidade:

“Eu não sei de nada...só sei que,,tá vendo essas casas de candomblé? Todas aí eu toquei.”<sup>72</sup>

“E todas as casa de candomblé, e todas as casas, tudo era limpo, tudo era coisa limpa, não tinha nada de porcaria, não era mãe de santo querendo entrar de corpo sujo, tem que entrar toda limpa, até a matança...não ficava uma pena no chão de um bicho que ele matava para fazer obrigação, e salvava muita gente.”<sup>73</sup>

A prática musical de Mestre Cacau e João Batista no candomblé permitiu que estes dois músicos tivessem acesso a uma outra forma de conhecimento musical, adquirida em coletividade, onde o conhecimento está vinculado ao ato de fazer e ao respeito às normas dessas casas.

Um outro ponto a refletir tem relação com a internalização de significados e valores. Seja através do aprendizado no bairro, no contato com os blocos carnavalescos, nas rodas de choro e nas comemorações religiosas (como as festas de Santo Antônio e os candomblés), Mestre Cacau, João e seus irmãos torna parte deles, essas experiências. Stuart Hall no livro “ A Identidade Cultural na Pós-modernidade”, no entanto, chama a atenção para o fato de que as identidades culturais, resultantes da consciência e das ações e pautadas na estabilidade dos mundos culturais existentes, não representam processos acabados.

---

<sup>72</sup> João Batista da Cruz em entrevista no dia 21/04/2008 no Bairro da Vila Matos.

“ A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento”

“Assim, em vez de falar da identidade como coisa acabada, deveríamos falar de identificação e vê-la como um processo em andamento” (HALL, 2006, P.38)

Este processo tanto é variado, que apoia-se na convivência de grupos diferentes, que se colocam constantemente entre as suas origens e a expectativa dos acontecimentos futuros. Essa construção de identidades do grupo formado por Belmiro será percebida mais adiante quando o grupo passará a compartilhar os valores existentes com novos músicos, de aprendizados distintos, que viriam a contribuir para a identificação da Orquestra Brazilian Boys.

Organizando conjuntos e orquestras.

Com o tempo Belmiro reuniu outros músicos e passou a se apresentar como Belmiro e seu Jazz, ou como Belmiro e seu Balé, também conhecido como Belmiro e seu Conjunto, entre as décadas de 1930 e 1940. O termo Jazz e Balé era muito comum na época para designar conjuntos ou grupos musicais pequenos, geralmente composto por uma bateria, dois instrumentos de sopro e um instrumento de corda.

Tocaram com Belmiro nos anos de 1930, os músicos Dinô no piston, Germano no saxofone e Pretinho no pandeiro, enquanto Belmiro tocava banjo e cantava e João tocava bateria. Com o tempo novos músicos foram sendo integrados ao grupo. Os músicos de sopro, Dagmar que tocava trombone e Clovis que tocava piston, convidados por Belmiro para fazer parte do grupo vieram do Colégio São Joaquim que já era conhecido naquela época pela sua formação de músicos. Germano que tocava saxofone e era mestre de obras já havia sido apresentado ao grupo sabendo tocar o saxofone.

Como foi dito anteriormente, havia um famoso ponto de encontro entre os músicos da cidade de Salvador, a partir de 1930, localizado no Café Astúria, em frente ao mercado da Baixa do Sapateiro. Nos anos de 1950, o ponto de encontro dos músicos passou a ser a Praça da Sé, próximo ao Cine Excelsior. O local de encontro dos músicos era importante por permitir que trocassem informações sobre oportunidades de trabalho, novos repertórios, acontecimentos sociais e políticos, além das notícias do dia-a-dia. Os integrantes do Brazilian Boys costumavam frequentar o ponto dos músicos na Praça da Sé.

---

<sup>73</sup> Mestre Cacau em entrevista no dia 21/04/2008 no Bairro da Vila Matos

Em 1940, Belmiro já se apresentava ao público como Belmiro e sua Orquestra, composta por mais de dez músicos, com um aumento significativo de instrumentos de sopro. E ainda durante os anos de 1940 passaram a adotar o nome de Cuba Jazz. Mestre Cacau em depoimento fala que eles haviam introduzido na orquestra uns ritmos cubanos retirados de uns discos que Belmiro levou para o grupo, e estas músicas foram tiradas de ouvido pelos músicos e colocadas na pauta. Mestre cacau recorda-se que as orquestras de rádio tocavam músicas americanas e que havia a Rumba e o Bolero, mas a forma de tocar os ritmos da Cuba Jazz, era nas palavras do mestre “forte”. A marcação se assemelhava à dos grupos cubanos e o ritmo é na música cubana é determinante para as variações dos estilos cubanos.

A partir dos anos de 1950, Cuba Jazz já com treze integrantes, passa a se apresentar como Brazilian Boys, orquestra composta por músicos negros, que se caracterizou pelo domínio do repertório cubano a exemplo da salsa, bolero, mambo, rumba, merengue, guaracha, Chá Chá Chá, entre outros, além de tocar outros estilos musicais como o samba, choro, marchas, baião, etc.

A Orquestra Brazilian Boys era composta por voz, contrabaixo, bateria, guitarra e instrumentos de sopro e percussão. Entre os sopros, a orquestra possuía: 02 pistons, sendo que Mestre cacau recorda-se apenas nome de um dos pistonistas que foi Antônio Carlos, conhecido como “prego”; 01 trombone executado por Dagmar e 03 saxofones que, nas lembranças do nosso depoente, foram executados por Bento, professor Abade e Belmiro que trocou o banjo pelo saxofone. Na percussão havia 01 bongô tocado por Everaldo e 01 Tumbadora tocada pelo Mestre Cacau. . Nosso depoente recorda-se do nome de um dos cantores que se chamava Aloísio. O contrabaixo, era executado por Augusto, que foi quem pediu à Belmiro para que Mestre Cacau passasse a tocar também pandeiro na orquestra. João executava a bateria. Nosso homem memória, Cacau do Pandeiro, não conseguiu lembrar do nome do guitarrista.

A base rítmica do grupo e a destreza dos músicos de sopro combinaram-se com a variedade proposta pela música cubana. Rapidamente, os Brazilian Boys passaram a ser identificados como músicos experientes que dominavam a música cubana, caracterizando-se através de vestimentas que lembravam os dançarinos de Rumba e Salsa. Mas a presença forte do estilo musical cubano, não impediu que Os Brazilian Boys se apresentassem também como uma Big Band ou caracterizados com músicos do lê lê lê, como os garotos de Liverpool – Os Beatles, Salvador tinha os “seus” garotos brasileiros – Os Brazilian Boys. Essa caracterização variava conforme a demanda , considerando que o repertório da orquestra era bastante diversificado.

A foto apresentada a seguir foi tirada na década de 1950, com a Orquestra Brazilian Boys e seu empresário Isidoro Bispo dos Santos:



Brasilian Boys em 1953

Esta foto foi tirada na ocasião da apresentação da Orquestra Brazilian Boys na Rádio Jornal do Comércio, em Recife, em uma das turnês consideradas mais importantes da orquestra. Nosso homem-memória recorda-se da expressão de admiração da Orquestra Paraguary de Pernambuco que se apresentou juntamente com a Orquestra Brazilian Boys. A orquestra de Pernambuco que tinha uma modalidade de tocar, cujo o estilo dominante era o frevo, aprovou a apresentação da orquestra baiana, que destacou-se pelas rumbas e salsas.

Mas até chegar à Rádio Jornal do Comércio, a orquestra Brazilian Boys tocou em festas, clubes, formaturas, e foi convidada para tocar nas rádios de Salvador: Sociedade e Excelsior. Segundo Mestre Cacau, o empresário Isidoro Bispo dos Santos levou os Brazilian Boys para a cidade do Bonfim, Itiuba e Pernambuco (pois além da Rádio Jornal do Comércio, eles se apresentaram também na sede do Esporte Clube do Recife).

Em depoimento Mestre Cacau falou sobre a dificuldade dos músicos negros em serem contratados para integrar orquestras e bailes, A sociedade e os empresários, segundo ele, preferiam os músicos brancos. Sempre havia espaço para os bons músicos, negros ou brancos, só que os brancos apareciam mais. João e Cacau do Pandeiro falaram sobre a insatisfação de Belmiro com relação a este assunto e a determinação em se criar uma orquestra apenas como integrantes negros. Quando a Brazilian Boys era chamada por pessoas que não conheciam ainda, ninguém acreditava do que a orquestra era capaz até que as primeiras notas começassem a ser tocadas e a percussão e bateria envolvesse toda a platéia com seus ritmos dançantes.

Para estes músicos negros de origem modesta tocar é mais do que uma forma de obter uma remuneração, é um meio de se firmar na sociedade. Eric Hobsbawm ao

analisar os músicos de Jazz no livro História Social do Jazz faz referência à importância de ser um artista:

“O artista surge dos trabalhadores não qualificados, e tocar para os pobres, tem uma posição social peculiar. No mundo do qual ele vem e onde ele trabalha. “entretenimento” (que significa qualquer talento pessoal ou dom vendido para o público ver, ouvir ou usufruir de alguma outra forma, do corpo para a alma) não é apenas a forma de ganhar a vida, mas muito mais importante, uma maneira de se criar um caminho próprio dentro do mundo...O músico, o dançarino, o cantor, o comediante, o boxeur ou toureiro que alcançam o estrelato, não fazem sucesso apenas no meio do público do esporte ou da arte em questão, mas são potenciais primeiros cidadãos de sua comunidade, ou de seu povo”(HOBBSAWM,1990, P.218)

Das festas e bailes para as rádios, da cidade para o interior. Os convites passaram a acontecer com mais frequência e a orquestra passou a ser anunciada também em outros veículos de comunicação.

“A gente mandava ver. Foi como se fosse os Beatles..o conjunto de lêlêlê, ia pegando os discos para aprender...”(MESTRE CACAU DO PANDEIRO em entrevista em 21/04/2008).



Cartaz de uma das apresentações da Orquestra Brazilian Boys em 1963

Quando perguntado sobre o carnaval, Mestre Cacau do Pandeiro confirmou a predominância desta forma musical na cidade. Havia muitos concursos de carnaval na cidade, além dos carnavais nos bairros, bailes nos clubes, etc. A maioria destes eventos

eram coordenados pelas orquestras das rádios da cidade: Sociedade e Excelsior. Mestre Cacau já ficou em terceiro lugar em um concurso de carnaval com uma marcha de sua autoria. Este concurso foi realizado, na época, pela Rádio Sociedade. Logo, nosso depoente revela que as músicas de carnaval também faziam parte do repertório da orquestra Brazilian Boys e eram muito solicitadas pelo público.

Cacau do Pandeiro recorda-se de outras orquestras da Orquestra Tabajara e de Severino Araujo que apresentava-se na Rádio Tupi (RJ), na Mayrink Veiga (RJ) e na Rádio Nacional, inspirada nas Big Bands norte-americanas.

A orquestra comandada por Severino Araujo, durante mais de 61 anos, foi fundada em 1934, em João Pessoa na Paraíba, pelo holandês Oliver Von Sohsten que veio para o Brasil com a finalidade de dirigir uma empresa que se instalara na cidade. Em 1937, com a inauguração da Radio Tabajara na mesma cidade, a “orquestra” foi contratada para fazer parte de seu elenco. Nesta época Severino Araujo foi convidado para integrar o naipe de sax da “Jazz Tabajara” que já contava com músicos famosos dos quais destacaram-se K.Ximbinho, José Leocadio, Geraldo Medeiros, Porfírio Costa, Raimundo Napoleão. Cláudio de Luna Freire, Olegário de Luna Freire (diretor) etc. Com a morte repentina de Luna Freire, Severino Araujo, então com apenas 21 anos de idade assume a direção da orquestra<sup>74</sup>.

Ainda sobre a influência nos estilos musicais brasileiros, Napolitano refere-se ao “samba organizado” com orquestração moderna, letras elegantes que ressaltavam a brasilidade e que poderia se tornar um produto de exportação. Este tipo de samba encontrava um defensor no músico Ary Barroso que apoiava a modernização musical do samba por meio de novas harmonias e de arranjos sincronizados com a música popular internacional, principalmente com a música norte-americana.

“ A questão do arranjo jogou um papel nesse novo tipo de samba, criando um novo paradigma instrumental, ancorado nas sonoridades das big bands norte-americanas, sugerindo uma tessitura compacta e deslocando a base rítmica da percussão, símbolo do “africanismo” para os metais mais ligados à sonoridade do jazz” (NAPOLITANO, 2007, P.45)

A Orquestra Brazilian Boys tem um papel importante na afirmação dos músicos negros baianos. As rádios, os clubes e demais espaços de eventos na cidade de Salvador e em outras localidades que receberam a orquestra para apresentações, puderam conhecer os seus ritmos dançantes e a força dos seus metais e da sua marcação, oriundas de diversas fontes de aprendizado.

### 3.3. O APRENDIZADO MUSICAL ATRAVÉS DAS RÁDIOS E DE SUAS ORQUESTRAS

Uma vez consolidado o gosto pelas apresentações musicais nas rádios baianas podem ser identificados duas formas de aprendizagem através destas orquestras: o músico ou o estudante ou o apreciador de música, que através da programação exibida nos rádios, tem acesso a um vasto repertório e o próprio músico das orquestras e dos regionais de Rádio através do contato com seus colegas.

Carlos Chenaud em *Violão, Violonistas e Memória Social nas Décadas de 50 e 60 em Salvador*, explica como se processa o aprendizado informal entre músicos e violonistas:

“Estes músicos desde o início começaram na arte de imitar gestos, não nasceram com o “ouvido absoluto”. Um dom natural para a música. Seus dedos deram os primeiros passos na imitação para treinar uma coreografia musical, uma seqüência cadenciada, repetida, onde o tato e a visão eram os mais importantes do sentido.”(DREHMER, 1999, p. 63)

Ainda segundo Chenaud, o passo seguinte ao imitar os gestos era o de imitar os sons, desenvolvendo a atividade musical de acompanhar de ouvido. E uma das formas de tirar música de ouvido era acompanhando as rádios com seus sucessos musicais:

“O crescimento da difusão musical aumentou a importância dos regionais (conjuntos de choro), como escola informal de música instrumental, ajudando a contribuir com elementos e agentes de base para a divulgação e desenvolvimento de vários gêneros executados.”( DREHMER, 1999, p. 64)

Através dos rádios, não apenas os músicos instrumentistas aprendiam, mas também novos cantores e cantoras que colecionavam os sucessos exibidos pelas emissoras e procuravam imitar seus artistas preferidos tornando-se posteriormente intérpretes.

Um outro ponto a destacar refere-se aos instrumentos que eram introduzidos e adaptados pelos músicos em Salvador conforme eram apresentados nas rádios. Chenaud faz uma observação sobre as adaptações do violão em relação às transformações em outros centros musicais, citando o exemplo do violão de sete cordas tocado por Dino através da Rádio Marinck Veiga que passou a ser o instrumento do músico Edson Santos,

---

<sup>74</sup> site [www.orquestratabajara.com.br](http://www.orquestratabajara.com.br)

hoje conhecido como Edson Sete Cordas. Em entrevista concedida a Chenaud, Edson fala sobre a percepção de um grave a mais no violão de Dino do Regional Canhoto. Com o violão de seis cordas, Edson não conseguia obter a seqüência melódica executada por Dino.

Para os músicos “tocadores de ouvido”, o rádio ajudava através da ampliação do repertório e também da atualização com relação aos sucessos que se tocavam e que agradava ao público. O rádio representou um passo seguinte ao da imitação através do olhar e do tato, contribuiu para aprimorar o ouvido. Por meio da imitação e reprodução, muitos músicos desenvolveram seus talentos, e é através da imitação de gestos e sons que se dá o aprendizado informal em música,

É através do rádio que o novo e o moderno são representados e é onde também são preservadas e adaptadas as tradições. Sobre a tradição, Giddens em *As Conseqüências da Modernidade*, refere-se à maneira pela qual crenças e práticas são organizadas em relação ao tempo. A tradição não é desvinculada da modernidade, muito pelo contrário, na tradição o tempo passado é incorporado às práticas presentes e da mesma forma o futuro não é separado do presente. Para Giddens a tradição é uma rotina de significados e entre esses significados estão o respeito e a reverência. É através das tradições que se adquire a confiança e a segurança para se dar continuidade e promover transformações.

Mestre Cacau do Pandeiro, o nosso “homem-memória”, se considera um respeitador das tradições. Ele representa a tradição viva inserida no mundo moderno, através dos seus saberes consolidados, sempre com o olhar voltado para novos aprendizados. Para Mestre Cacau, é através do conhecimento do que se faz que é possível “variar para novos modos de tocar”.

J. Vansina no texto “A Tradição Oral e sua Metodologia” define a tradição como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para a outra, sendo a oralidade uma atitude diante da realidade. O autor reconhece a complexidade da definição da tradição oral, pois uma única descrição não daria conta de todos os seus aspectos. Em uma transmissão oral, o mesmo indivíduo pode interromper seu testemunho, corrigí-lo, recomeçar o testemunho e com isso, novas tradições podem surgir destas alterações. Ainda segundo J. Vansina, as tradições requerem um retorno contínuo às fontes. As palavras na tradição oral podem adquirir muitos significados e a sua compreensão pode não ser imediata.

Em “A Tradição Viva”, Amadou Ampâté-Ba ao estudar a sociedade africana, destaca que na África do Bafur (antiga África ocidental francesa, com exceção das zonas de floresta e da parte oriental da Nigéria), o conhecimento era tão valorizado, que tinha precedência

sobre tudo e conferia nobreza e a própria vida era educação, onde ainda na vida adulta, o homem encontra-se em processo de aprendizagem

Ampâté-Ba analisa os ofícios tradicionais, dos quais esta pesquisa desatca os animadores públicos, conhecidos como “griots”. Os “griots” são espécies de trovadores ou menestréis que percorrem o país ou estão ligados a uma família e tem como privilégio a transmissão da música, da poesia, dos contos e também da história. Os gritos são tradicionalistas. A tradição confere aos “griots um status social especial. Eles são treinados para colher e fornecer informações, mesmo que se tornem difamadores, e tomaram parte em todas as batalhas da história ao lado de seus mestres. Para os africanos, a lembrança da geneologia e dos feitos de seus antepassados é fundamental para estimular a coragem de um povo. Os gritos representam fontes vivas de toda a história de seu povo. A tradição oral é então considerada como fonte.

Jaci Menezes em sua tese “Igualdade e Liberdade, Pluralismo e Cidadania: O acesso a Educação dos Negros e Mestiços na Bahia”, reflete sobre os estudos de Florestan Fernandes que com relação à tradição e a sociedade tradicionalista:

“Analisa o que seria uma sociedade "tradicionalista", "fechada" e "sagrada" e descobre que, nela, tendo em vista a necessidade de rotinizar as atividades de interesse grupal, predominam os mecanismos que asseguram a herança social. De modo a evitar que as novas situações sociais se transformem em problema para o grupo, o indivíduo deve estar preparado para reinterpretar as inovações segundo as tradições”(MENEZES, p.59-61)

Jaci Menezes, destaca o processo de aprendizagem destas sociedades tradicionalistas e igualitárias, sem a existência de especializações, onde o conhecimento que era acessível a todos, e a cultura possibilitavam que:

“a educação se fizesse através do intercambio cotidiano, em que todos aprendiam com todos. Neste sentido, a educação se fazia através dos contatos primários, da rotina da vida diária. Todos aprendiam e todos eram adestradores. Notava-se um papel mais destacado dos "principais" que, através de pregações, promoviam a atualização da memória coletiva.”

“Dando-se através da ação e do exemplo, a aprendizagem se fazia de forma natural e todos tinham como tarefa o ser mestre.

Implantava-se um duplo controle - seguir o exemplo, e servir de exemplo. As tradições serviam de parâmetro para a aprendizagem - eram os "mínimos morais" a serem alcançados." (MENEZES, p.59-61)

Para os músicos "tocadores de ouvido" a tradição deve se alimentada pela prática constante e a figura do mestre é fundamental como referência de conhecimento e comportamento.

Florestan Fernandes em "Educação e Sociedade no Brasil" destaca o Valor da Tradição, o Valor da Ação e o Valor do Exemplo como principais elementos do processo de aprendizagem, encontrados na comunidade dos Tupinambás . Sobre o valor da ação Florestan Fernandes nos esclarece:

"O "aprender fazendo" constituía a máxima fundamental da filosofia educacional dos Tupinambás. Mesmo antes que a significação das ações pudesse ser captada e compartilhada, os adultos envolviam os imaturos em suas atividades ou estimulavam a reprodução de situações análogas entre as crianças, promovendo dessa forma sua iniciação, antecipada nas atitudes, nos comportamentos e nos valores incorporados à herança sociocultural" (FERNANDES, P.154 e 155)

Esta prática é muito comum entre os músicos chorões (regionais), cuja iniciação do aprendizado se dava também pelo contato constante com as rodas de choro, mesmo que ainda não dominassem o instrumento escolhido.

Ailton Reiner Gomes Filho, nascido em 16/11/1968, na cidade de Salvador-Ba, começou fazendo pequenas participações no grupo baiano de choro "Os Ingênuos" a convite do seu professor o bandolinista José Luiz, um dos fundadores do grupo. Em depoimento, ele destaca a importância da prática musical que obteve acompanhando o seu professor e "Os Ingênuos" em suas apresentações.

"Aonde os Ingênuos ia tocar e ele (José Luiz) via que tinha possibilidade, ele me levava, e aí no meio da apresentação, ele aí me chamava, e eu tocava uma música ou duas, p'ra ir já pegando um pouquinho de experiência, sentindo como é você tocar publicamente com o grupo e eu fiz várias apresentações assim com

Os Ingênuos. E aí comecei assim, fazendo uma aqui outra ali.”(GUIMARÃES, 2007, P.46)

Florestan Fernandes, apresenta também o Valor do Exemplo, como um dos pilares para o aprendizado dos Tupinambás, ressaltando que essa era uma tarefa árdua para o mestre:

“Essa orientação acarretava uma sobrecarga constante pois jamais seria possível separar o adestramento das crianças ou dos jovens das obrigações imediatas dos adultos no contexto”

O educador analisado por Florestan Fernandes ensinava e praticava ao mesmo tempo e “Estava compelido a agir como verdadeiros “mestres”.

Uma vez iniciado em um grupo, os músicos integrantes de regionais cujo aprendizado se deu pela transmissão oral, vão aprendendo gradativamente a dominar seu instrumento e a ampliar seu repertório, tal como artesões tradicionais:

“ À medida que vai avançando na assimilação do conhecimento, o aprendiz sopra em ritmos cada vez mais complexos, cada um deles possuindo um significado. No decorrer da fase oral do aprendizado, o mestre transmitirá gradulamente todos os seus conhecimentos ao discípulo, treinado-o e corrigindo-o até que se adquira maestria”<sup>75</sup>

Esta citação sobre o aprendizado dos ferreiros, possui uma notável semelhança com a forma de ensino dos mestres chorões aos seus discípulos.

Ainda tomando como exemplo o processo de aprendizagem do músico Ailton Reiner, o discípulo do sr. Zé Luiz, após o afastamento do mestre continuou no grupo Os Ingênuos, tornando-se bandolinista do grupo, após passar por novos processos de aprendizagem, agora sem a presença do seu mestre:

“Depois teve uma época que seu Luiz se afastou do grupo, alguns membros saíram do grupo, outros permaneceram, ainda nessa época Kleber também era o solista (bandolinista). Aí Edson (Sete Cordas) me convidou para fazer parte do grupo, ainda como segundo bandolinista, um bandolinista reserva. Depois Edson me convidou para fazer cavaquinho, porque tinha dois bandolinistas mas não tinha um cavaquinista (centrista) no grupo. E eu comecei a

<sup>75</sup> Trecho extraído do texto A Tradição Viva de Hampaté Bá, pág 198 , na publicação História Geral da África.

estudar cavaquinho, aí eu acredito que com dois ou três meses, não me lembro bem, de estudo de cavaquinho, eu já passei a ser integrante d'Os Ingênuos oficialmente, Eu passei a ser o cavaquinista. Mas também tocava bandolim, porque no meio das apresentações a gente fazia uma troca.” (GUIMARÃES, 2007, P.46)

Depois de um tempo, o bandolinista Kleber saiu do grupo por motivos profissionais e Ailton passou a ser o solista, tal como o mestre José Luis que o iniciou.

Edson Sete Cordas em entrevista concedida a Chenaud em 20/05/1998, comenta sobre o seu aprendizado e formação de repertório através da Rádio:

“..até o fim da década de 60 se ouvia mais rádio do que televisão, era bastante rádio, então todos os sucessos de cantores e instrumentistas eram através das emissoras do país inteiro, então era através das rádios era que ficávamos conhecendo os sucessos das cantoras e dos cantores, então quando eles vinham para aqui para a Bahia, normalmente não vinham com o regional, viajavam sozinhos e pegavam sempre os acompanhamentos das cidades em que eles vinham fazer show, então trabalhamos muito com cantores que vinham do Rio e São Paulo e isso deu uma experiência muito grande para acompanhar, de acompanhamento porque chegamos a um ponto de cantores virem do Rio e não precisar ensaiar, eu acho que já a experiência do grupo acompanhando era só dar a tonalidade porque as músicas a gente já conhecia através da rádio, então era só dá a tonalidade e fazer o acompanhamento”.

Para Chenaud em violão, Violonistas e Memória Social nas décadas de 50 e 60 em Salvador, os meios de comunicação possibilitavam o aprendizado dos músicos e uma possível reelaboração dos elementos de um estilo mais particular. Estes elementos articulados a outros realimentavam a memória criadora/criativa e mantinha uma coesão comunitária.

Os elementos apreendidos e aprendidos pelos músicos definiriam sua forma de tocar e sua posição com relação aos demais colegas, serviam também para a afirmação de suas identidades e de sua posição, respeito e admiração no meio musical.

Um outro ponto a considerar é o aprendizado entre os músicos que trabalhavam nas rádios. No caso do formato Regional que era sempre convocado para cobrir alguma falha na programação, acompanhar músicos de outros estados ou acompanhar algum programa.

Este aprendizado era quase diário. Henrique Cazes no livro *Choro, do Quintal ao Municipal* faz referência a esta prática:

“O acordeonista e arranjador Orlando Silveira conta que: “Muitas vezes o cantor dizia o tom e nós entrávamos sem conhecer a música, fazendo introduções na hora, harmonizando na hora”. Diversos músicos que viveram este período dos regionais de rádio apontam esta prática como sua grande escola”

Ainda Henrique Cazes comenta sobre os regionais que tocavam nos programas de calouros:

“No depoimento dado à pesquisadora Lilian Zaremba, Dino Sete Cordas aponta esses programas como fabulosos efeitos didáticos: “Foi acompanhando calouros que aprendi a manejar com o violão. O calouro quando canta às vezes atravessa e a gente que acompanha tem que atravessar junto, senão vai atravessando até o final. A gente tem que pular junto, para chegar junto e o ouvinte não perceber”.

Mestre Cacau também refere-se a esta prática de atravessar a música junto com o solista ou “pular” de acordo com o cantor ou cantora para o público não perceber que a música está atravessada. Na sua simplicidade e experiência ele diz que o pandeiro e a percussão tem que “seguir junto”.

O Radialista Manoel Canário comenta em entrevista sobre os instrumentistas de orquestra e regional, sendo que ele considera que o aprendizado formal de música era imprescindível para a orquestra, salvo exceções como Mestre Cacau do Pandeiro, onde através do aprendizado oral obteve a sua formação musical, desenvolvendo o mesmo potencial dos músicos formais.

“O conjunto regional eram os violonistas, cavaquinista, bandolinistas, pandeirista, que independem da partitura, ler ou não ler música”

“Para a orquestra naturalmente, os instrumentistas tinham que saber ler música para poder fazer parte do conjunto. Mas Cacau (músico

de orquestra) tinha uma atividade que não era basicamente integrada à partitura musical, como música de ritmos, o pessoal de ritmo não precisava saber, conhecer... ler a partitura, mas foi pela prática, pelo hábito que eles tocavam corretamente.”

Em suma, as orquestras de rádio eram o local de uma aprendizagem qualificada de músicos que, em si, já estavam formados. Somente tocavam nas orquestras de rádio bons músicos. Elas eram o espaço onde podiam ter divulgados os seus talentos e, a partir daí, ter possibilidade de ampliar o seu mercado de trabalho – nos clubes, nos dancings, nas festas.

Eram também – como os filmes do cinema – espaços de divulgação de novos repertórios e novos gostos musicais. Tendo iniciado sua aprendizagem de música no interior de suas comunidades, vinculados como Cacau a experiências musicais as mais diversas no culto religioso, na festa de largo, nos blocos de carnaval, aperfeiçoados às vezes em escolas onde dominavam a escrita da música e eram introduzidos à prática num conjunto – as bandas e filarmônicas – nas orquestras eram introduzidos a um novo mundo musical, ampliado, de certa forma “globalizado”. E agora tiravam partido de seus saberes, pela similaridade com outros ritmos vindos da música negra, africana, praticada no seu local de moradia – desde a rumba, ao mambo, ao blues, ao próprio Jazz e, adiante, ao próprio rock. Agora, universalizados pelo rádio e pelo cinema, os negros dispersos numa “diáspora” forçada pela escravização e pelo tráfico, estavam de novo reunidos no seu fazer música.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira consideração sobre esta pesquisa é a de que, embora o acesso às informações encontradas neste texto seja conseqüência de um levantamento persistente, este trabalho, com certeza, não se esgotou e espera-se que possa servir como indicação para diversos desdobramentos.

Persistente, no sentido da realização de um verdadeiro garimpo. Em algumas matérias de jornais, muitas vezes quando se estava procurando por um determinado assunto ou acontecimento, encontrava-se outro não menos importante. E da mesma forma com as entrevistas, pois as memórias dos depoentes não eram sólidas e estáticas, ou seja, os acontecimentos não ocorriam em seqüência. As memórias colhidas dos depoentes frequentemente passeavam por uma rede de sentimentos que lhe conferiam uma maleabilidade e que, portanto, para um melhor entendimento, precisaram ser confrontada com outras fontes, daí a dificuldade em se formar uma ordem cronológica de acontecimentos.

Através do Capítulo I, foi possível traçar uma trajetória das primeiras rádios AM's de Salvador, com destaque para a Rádio Sociedade da Bahia e Rádio Excelsior, que possuíram em sua folha de pagamento Orquestras de Rádio, embora outras rádios como a Rádio Cultura e Comercial apresentassem orquestras convidadas em seus programas.

Foi possível, através desta pesquisa, descobrir como a música popular ganhou audiência e preferência com relação à música erudita, e como os gêneros regionais como o baião e o xote passaram a ser difundidos através das rádios.

Outro ponto importante a destacar é com relação aos programas de auditório, que a despeito de possuírem grande audiência, receberam inúmeras críticas da imprensa e das classes de alto poder aquisitivo.

Com relação ao papel educativo das orquestras e demais formações que se apresentaram nas rádios de Salvador e de todo o Brasil, cumpre salientar que do ponto de vista dos músicos das rádios e dos músicos ouvintes estudantes, as orquestras cumpriram a principal função de promover o aperfeiçoamento destes artistas. Diferente das bandas e filarmônicas que possuíam escolas de música funcionando paralelamente às atividades destas organizações e que entre os seus objetivos estava a formação musical, as orquestras que tocaram nas rádios da cidade de Salvador e em todo o Brasil, desempenharam do ponto de vista da aprendizagem musical importantes funções ao mesclar a tradição com a modernidade, ao adotar a fusão de estilos e gêneros, ao compartilhar com os ouvintes milhares de execuções musicais, improvisos, novas percepções e concepções para músicas de todas as gerações que foram executadas nos programas das rádios da cidade de Salvador, sem contar as irradiações recebidas de outros estados do país.

Cumpre ressaltar que foi muito interessante conhecer a história de uma orquestra da época, a Orquestra Brazilian Boys, que tocou nas rádios e perceber que a história desta orquestra é a história de seus integrantes. Fundada por uma família onde a música é parte de suas vidas e é através da música que são construídas suas relações sociais e onde se desenrolam histórias de luta, sobrevivência e reconhecimento.

Pensar em uma orquestra de músicos negros na cidade de Salvador na Bahia, é refletir sobre a importância da afirmação destes músicos diante da sua comunidade e à sociedade baiana. Conscientes dos seus valores, estes músicos buscaram por espaços onde antes só havia brancos, julgados como de “músicos de melhor aparência”.

Os depoimentos do radialista Perfilino Neto foram muito proveitosos, revelando acontecimentos da cidade de Salvador e do Brasil, do ponto de vista de um estudioso e apreciador do Rádio, que fizeram com que se desenhasse a sociedade baiana em suas múltiplas facetas. As relações de trabalho nas rádios, o acesso das mulheres, negros e a penetração da música popular que rapidamente caiu no gosto do público, mas encontrou resistência mesmo entre aqueles que a executava em seus lares.

Esta sociedade de contrastes que se refere ao rádio tanto como rádio de negros e como rádio de brancos, procurando estigmatizar, com base em preconceitos, que apresentou críticos e defensores do rádio e definiu redefinindo costumes, valores e gostos.

Da vitrola ao auditório, a cidade de Salvador avançou para a sua modernização e teve no Rádio um instrumento de redução das distâncias no país. Conheceu artistas de outras regiões e países, promoveu artistas baianos e levou seus músicos de orquestras para outras rádios.

De forma geral pode-se dizer que: se as rádios do final da década de 1950 já havia perdido sua função principal de promover a educação, não perdeu a sua função de agregar saberes.

Através de Perfilino Neto, foi possível redescobrir o tal encantamento a que ele se refere, pois só o rádio é capaz de liberar a imaginação dos ouvintes. Através das palavras, o ouvinte pode criar cenários, atuar, reivindicar, imaginando-se como participante dos acontecimentos narrados.

O depoimento de Manoel Canário foi interessante do ponto de vista histórico e político, radialista da Rádio, divulgava suas notícias de forma eficiente, procurando realizar um jornalismo crítico. Seu irmão foi cantor de Orquestra de Rádio e pude, através de Manoel Canário, conhecer sobre a formação de uma orquestra e a preparação de seus músicos. O que reforçou a importância das orquestras no desenvolvimento do profissional de música. Ser músico de orquestra é de certa forma, ser dotado de conhecimento e habilidade. O conhecimento formal, o músico adquire nos primeiros anos de estudo e ao longo de sua vida com a prática contínua. A habilidade, o músico adquire com a prática contínua e através do trabalho em conjunto.

Deixo para o final o destaque para os depoimentos de João Cruz e Mestre Cacau do Pandeiro, músicos da Orquestra Brazilian Boys, músicos que tocaram nas rádios da cidade, que fizeram turnês pelo país, músicos reconhecidos pelo talento e pela luta cotidiana. Mestre Cacau, o nosso homem memória, que com simplicidade e sabedoria conferidos pela sua longevidade e experiência, compartilhou com esta pesquisa o seu tempo e sua história. Como homens de orquestra que foram, Mestre Cacau e Mestre João explicou sobre como aprenderam através da oralidade, do acompanhamento, de seguir os mais velhos nas “tocatas”, de comportamentos, atitudes, pensamentos que não são encontrados em nenhum livro, que eles próprios não saberiam escrever. Trata-se de um aprendizado pautado na convivência e na fé. Estes músicos da oralidade, com seus saberes apreendidos, conviveram com músicos de formação e integraram as orquestras das rádios e junto com os seus colegas de rádio, ampliaram e proporcionaram conhecimentos, trocaram experiências e histórias.

Os músicos ouvintes que tiveram as rádios como escolas, seguindo os músicos dos conjuntos regionais, bandas e orquestras, aprenderam ouvindo e tocando com rádio.

Para a pesquisadora, este trabalho, foi importante por refletir sobre a história, a música e a educação. Há algum tempo, a história vem trabalhando no estudo da música, através de inúmeras pesquisas acadêmicas que tratam de temas como a música urbana e a música popular. É gratificante poder unir a história, a música e a educação em um mesmo trabalho.

Outro ponto a destacar para esta pesquisa é a questão da tradição oral. Através da oralidade, os saberes são repassados de geração a geração, mantendo códigos de conduta, comportamento e atitudes, como o respeito aos mais velhos, como a reprodução de afazeres, como a crença e a fé que acompanha os mestres da tradição oral, lembrando que os ensinamentos podem ser modificados, conforme o desejo dos seus mestres. Eles não se negam a ensinar quem queira aprender. Eles ditam o ritmo dos ensinamentos e no momento que julgam apropriado, informam ao aprendiz ou iniciado, que uma etapa da aprendizagem foi concluída.

Estes mestres e aprendizes da tradição oral, felizmente, ainda estão presentes nos dias de hoje para nos presentear com suas memórias. E ainda sobrevivem às regras impostas pela própria sociedade que enxergam no ensino formal a única alternativa para adquirir conhecimento e profissionalização. Este trabalho trata de práticas educativas na formação de músicos em Salvador que através das rádios, do “aprender ouvindo”, tornaram-se reconhecidos em seu meio artístico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGOLO, Idália. **A Educação de Adultos à Distância No Estado da Bahia – 1961-1979: MEB, SERTE e a Criação do Instituto de Radiodifusão da Bahia. Dissertação de Mestrado em Educação.** Universidade do Estado da Bahia – Uneb, 2010.

AZEVEDO, Ricardo. **Axé-music, O verso e o reverso da música que conquistou o planeta.** Salvador. Alpha co Editora, 2007.

BACELAR, Jeferson. **A Hierarquia das Raças - Negros e Brancos em Salvador.** Rio de Janeiro. Pallas ,2001.

BOSI, Alfredo, **Cultura Brasileira: Tradição e Contradição- Cultura como Tradição,**1992.

BOURDIEU, Pierre, Artigo: **A Escola Conservadora: As Desigualdades Frente à Escola e à Cultura.** In: Nogueira, Maria Alice e Catani, Afrânio. Escritos de Educação. Petrópolis, Vozes, 1998, pp 39-64.

BURKE, Peter (organizador). **A Escrita da História-Novas Perspectivas**. 3ª Edição. Editora UNESP, 1992.

CALABRE, Lia . **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2ª edição, 2002.

CARLOS, ANA FANI ALESSANDRI. **Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana**. São Paulo. Editora Contexto, 2001.

CAZES, Henrique, **Choro – Do Quintal ao Municipal**. São Paulo. Editora 34, 1998.

CHAUI, Marilena, **Conformismo e Resistência**. São Paulo, Brasiliense, 1994.

DANTAS, Fred. **Teoria e leitura da música para as filarmônicas**. Salvador. Selo Editorial da Casa das Filarmônicas, 2003, 144p.

DREHMER, Carlos Edmundo Chenaud. **Violão, Violonistas e Memória Social nas décadas de 50 e 60 em Salvador**. Dissertação de mestrado inter-institucional em História Social PUC/SP/UCSAL, 1999.

FERNANDES, Ana e GOMES, Marco Aurélio A. de F. (orgs.). **Cidade & História: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX**. Salvador: UFBA/Faculdade de Arquitetura, 1992.

FERNANDES, Florestan. **"Notas sobre a educação na sociedade tupinambá"**. in **Educação e Sociedade no Brasil**. Cap 8. Rio de Janeiro. Cia Editora Nacional.

GUIMARÃES, Debora Carla P. **“Os Ingênuos” e o choro em Salvador**. Monografia de Pós-Graduação em História Social e Educação. Salvador. Universidade Católica do Salvador. UCSAL, 2007

GRAMÁTICO, Dáurea. **Rádio em Ação**. Rio de Janeiro. Editora Hama, 2008, 128p.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 11ª Edição. DP&A Editora, 2006, 104p.

HAMPATÉ-BÂ, A. – **A Tradição Viva** in História Geral da África - UNESCO

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)**, 2ª Edição. Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **História Social do Jazz**, 5ª Edição. Paz e Terra, 1990, 316p.

LUZ, Marco Aurélio. Texto: **Racismo, Cidadania e a Legitimação da Tradição Africano Brasileira em Pluralidade Cultural e Educação**

MATTA, Alfredo. Texto: **Os Termos de Saída de Orfãos da Casa Pia**

MENEZES, Jaci Maria Ferraz de. **Educação na Bahia – Tecendo Memória** – apresentação do projeto Memória da Educação na Bahia, desenvolvido pelo grupo de pesquisas/CNPQ UNEB, texto disponível no site da UNEB

\_\_\_\_\_, - **Igualdade e Liberdade, Pluralismo e Cidadania: O acesso a Educação dos Negros e Mestiços na Bahia.** Tese de doutorado junto à Universidade Católica de Córdoba, Argentina.

\_\_\_\_\_ & Santos Filho, Juvino Alves dos . **O Pós-Abolição na Bahia: Construindo a Vida Livre**, disponível no site da UNEB

MONTEIRO, Raquel Bacelar . **A Rádiodifusão na Bahia de 1920 a 1930.** Monografia de Graduação em História, UCSAL, 2005.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História Oral e Memória – A Cultura Popular Revisitada**, Contexto, 2003.

MOURA, Milton. Artigo: **O Carnaval como Engenho de Representação Consensual da Sociedade Baiana.** Caderno CRH, Salvador, n 24/25, jan/dez 1996, p. 171-192.

NAPOLITANO, Marcos, **Cultura Brasileira – Utopia e Massificação (1950-1980)**, São Paulo, Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Síncope das Idéias.** São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 2007.160p.

\_\_\_\_\_. **História & Música.** Belo Horizonte. Autentica Editora, 2005, 120p.

NETO, Perfilino. **Memória do Rádio.** Salvador. dezembro/2009, 240p.

OLIVEIRA, Neivalda Freitas de. **Rua Chile- Caminho de Sociabilidades, Lugar de Desejos, Expressão de Conflitos: 1900-1940**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP, 2008.

QUEIROZ, Delcele Mascarenhas . texto: **O Negro, seu acesso ao Ensino Superior e as Ações Afirmativas no Brasil**. In: Bernardino, Joaze e Galdino, Daniela (Orgs). Levando a Raça a Sério. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p 137-156.

RISÉRIO, Antônio. **Bahia com “H” – uma leitura da cultura baiana –**

SANTOS, José Luis. **O Que é Cultura?** Coleção: Primeiros Passos, Editora Brasiliense, 14ª Edição, 1994, 89p.

SANTOS, Milton, **Metamorfoses do Espaço Habitado, fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia**, Hucitec, São Paulo, 1988

SANTOS FILHO, Juvino Alves. Artigo: **A Pedagogia de Manoel Tranquilino Bastos**.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira- Das origens à modernidade**. 1ª Edição. São Paulo. Editora 34, 2008

SILVA, Paulo Santos – **Âncoras de Tradição – Luta Política, Intelectuais e Construção do Discurso**

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**, Editora Unesp, 2001, 542p.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado – História Oral**, SP, Paz e Terra, 1992.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2000, 76p.

VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo & Cunha Peixoto, Maria do Rosário & Aun Houry, Yara Maria em ***A Pesquisa em História***.

### **Periódicos**

Jornal A TARDE

Jornal Diário da Bahia

### **Revistas**

Revista do Rádio

### **Sites**

Rádio Educadora

Universidade Federal de Campina Grande

**ANEXOS**

**Entrevista com os músicos e irmãos Carlos Lázaro da Cruz e João Batista da Cruz, integrantes da orquestra Brazilian Boys e também músicos de orquestras das rádios de Salvador, no dia 21/04/2008 na casa de João Batista no bairro da Vila Matos – Salvador-Ba**

**Nome Completo:** Carlos Lázaro Cruz (Mestre Cacau do Pandeiro ) e João Batista da Cruz  
**Data e Local de Nascimento** – Mestre Cacau: dia 11/02/1929 no Bairro da Garibaldi em Salvador-Ba (Mestre Cacau) e João Batista: dia 23/06/1922 no Bairro da Garibaldi em Salvador –Ba.

**Entrevistadora: Vim conhecer o Senhor, seu João, que tocou em orquestra de rádio e foi do Brazilian Boys, quem mais foi do Brazilian Boys além de Belmiro, irmão de vcs?**

**M.C.P.:** Os músicos do São Joaquim também, que tem uma escola muito boa, que dali só saía fera, músico bom, Quando saía dali, quando saía dali, já era pronto pro Exército, Marinha, Governo.

**Entrevistadora: Porque o São Joaquim tinha esse ensino de música?**

**M.C.P.:** Eram os melhores músicos da Bahia, era o mesmo que a reitoria, o mesmo que a Universidade de Música.

**J.B.:** Naquele tempo, o cara tinha que aprender qualquer coisa. Tinha Oscar, tinha Oscar. Você sabe quem é Oscar?

**Entrevistadora: Oscar foi desta escola?**

**M.C.P.:** Oscar é pianista. Oscar era músico, arranjador e tudo, era violoncelo. Era músico só da Reitoria e Josmar Pinheiro, do violino, foi da Escola de São Joaquim. Tocava com Nivaldo

**J.B.:** Tinha muito músico bom, agora você pense como acabaram com tudo isso, Colégio de Menores São Geraldo...Foi o Governo.

**M.C.P.:** Escola de Menores que ficava ali no Matatu.

**J.B.:** Tinha também o colégio São Geraldo.

**M.C.P.:** O São Geraldo é mais novo. Cunha aprendeu lá.

**Entrevistadora: Qual o seu nome completo Sr. João e sua data de nascimento?**

**J.B.:** João Batista da Cruz, eu sou de 23 de junho de 1922.

**M.C.P.:** Ele é mais velho que o presente da mãe-d'água, que o presente da mãe-d'água foi feito, foi criado em 24, e o presente da mãe-d'água foi feito por um tio da gente, Herculano.

**J.B.:** A família da gente era todo mundo pescador. O presente da mãe-d'água lá de Amaralina, quem foi que inventou?

**M.C.P.:** De amaralina, não sei.

**J.B.:** Foi Caetano.

**Entrevistadora: E o senhor morou aqui desde que nasceu?**

**J.B.:** Eu nasci por aqui e acho que vou me embora por aqui.

**M.C.P.:** Ah, foi o Caetano de Amaralina. A família da gente, como eu já lhe disse, foi a primeira família que teve aqui. Quase todo mundo aqui da redondeza era parente da gente. Desde jogador de futebol do Ipiranga, Botafogo, antes do Bahia. O Bahia não era nascido e minha família já jogava futebol no Ipiranga e no Botafogo.

**Entrevistadora: Na sua família, quantos irmão eram?**

**J.B.:** Foram 7.

**M.C.P.:** Eram 9... Foram 7 homens e 2 mulheres

**Entrevistadora: E o pai de vocês?**

**J.B.:** Sabe por que ele toca pandeiro (apontando para Mestre Cacau)? Meu pai era pandeirista.

**M.C.P.:** Tocou pandeiro, eu já não disse para você?

**Entrevistadora:** Falou sim.

**J.B.:** Meu pai, se ele saísse para fazer um enterro e encontrasse um violão e um pandeiro, já era...não ia para o enterro não...ficava com o pessoal...Ah como eu dava risada com aquele velho...e aprendi o ofício com ele. Tudo com ele.

**M.C.P.:** Era o maior carpinteiro nosso, um dos melhores vidraceiros, de fazer quadro.

**Entrevistadora:** Ele contou para vocês como ele aprendeu?

**M.C.P.:** É que naquele tempo, antes da escravidão, naquele tempo tinha que aprender a ser profissional bom. A história taí, a história taí, a história taí. Você vê as obras de antigamente, os prédios, as portas, as escadas, aquela escada de madeira. Aquilo era tudo feito na mão, no braço heim? Sem máquina. Hoje em dia não. Não existia laje, existia assoalho de madeira. Aquilo o carpinteiro tinha que fazer alí, como era o nome?

**J.B.:** Forro.

**M.C.P.:** Forro de madeira. E os telhados, e os telhados, você precisa ver os telhados.

**Entrevistadora:** E o seu pai tocava para se divertir?

**M.C.P.:** Só tocava para tomar cachaça.

**J.B.:** Carpinteiro de mão-cheia mas a cachaça...Quando ele trabalhava, não bebia. Trabalhava na Loja Viegas no comércio, Loja Francisco Viegas. Trabalhava de fazer quadros.

**M.C.P.:** Marcineiro.

**Entrevistadora:** E a mãe de vocês?

**M.C.P.:** Minha mãe trabalhava para parteira e lavava roupa. Lavava roupa pros brancos do Rio Vermelho. Quem levava era eu. Quem tomava conta da cozinha era minha tia, que fazia a comida. Minha mãe era parteira e pegava todo mundo aí, todos os meninos daqui quem pegava era ela. Quantos anos tem minha mãe de morta. Não tem nem 20 anos né?

**J.B.:** Tem sim.

**Entrevistadora: E a Escola, o Senhor estudou quando era criança Sr. João?**

**J.B.:** Estudava e depois ia para a oficina trabalhar.

**M.C.P.:** Eles tiveram sorte, sabe qual era o colégio deles, onde botaram eles para estudar? No Colégio de São Bento, ele, Belmiro, meu irmão, ele e Lulu.

**Entrevistadora: Lulu era irmão de vocês?**

**M.C.P.:** Lulu era meu irmão, era o terceiro. O primeiro era Belmiro que morreu, o segundo é ele (apontando para o sr. João), o terceiro era Lulu.

**Entrevistadora: Lá no colégio, se ensinava música?**

**J.B.:** Não

**Entrevistadora: O senhor estudou até que série?**

**J.B.:** Primeira série.

**M.C.P.:** Naquele tempo tinha que trabalhar.

**Entrevistadora: Como era quando vocês eram crianças?**

**M.C.P.:** Naquele tempo, a gente jogava bola, se distraia, se divertia muito, que não é hoje, eles pegaram um tempo muito melhor que essa molecada hoje anda pegando...hoje tocando por aí, tocando pagode, fazendo zoada, esculhambando. Naquele tempo, no tempo dele (do sr. João), era um tempo gostoso, que eles fazia...era festa de Santo Antônio. Muita

festa para dançar com as mulheres, com as meninas. Em muita festa tocava de graça, mas quando chegava nas festas, em umas casa pequenas, uma coisinha desse tamanho assim... ih...p'ra rezar o Santo Antônio. Armava o altar de Santo Antônio e todo mundo dançava, o coro comia.

**Entrevistadora: E o senhor João se divertia muito nestas festas?**

**J.B.:** Dançava.

**M.C.P.:** Oxente, ele era metido a porreta.

**J.B.:** Chegava assim eu dizia: não gosto de festa, uma hora eu vou deixar de ir e deixei de uma hora para outra, não quis mais saber.

**M.C.P.:** Mas quando botava um cavaquinho, uma coisa...ele pegava as meninas e começava a dançar. Quando armava o altar...o coro comia, não havia maldade, a gente respeitava.

**J.B.:** Eu respeitava muito as moças.

**M.C.P.:** Meu tio, irmão da minha mãe, Formundunga...

**Entrevistadora: Como é o nome dele?**

**M.C.P.:** Chamavam ele de Formundunga...ele uma certa vez, ele tocava violão, e ía para uma farra, esses negócios...e não tinha violão. Fizemos uma vaca e fomos para a Rua Chile para as Casas Milano, tinha violão, pandeiro...tinha tudo. Quando foi de noite na reza de Santo Antônio, chegou na casa e no meio da confusão, meteu o violão na cabeça de um dono lá e quebrou o violão. Aqueles cara não é brincadeira...

**J.B.:** Era danado para quebrar um violão em uma festa.

**M.C.P.:** Escute essa...Eu ainda não tinha nascido, mas eu soube deste caso...não...foi nos anos 30, eu já tinha nascido mas era pequeno. Teve um camarada que me contou um caso, que tinha uma amiga, umas amigas de meu pai... deles... daí da antiguidade, Aurelino, que era um parente da gente, que foi o pai de uma prima da gente. É sobre Perolina. Essa

Perolina, era uma escura, bem escura mesmo, ela espichava os cabelos, era costureira prendada, morava na Ondina. Aí fizeram uma festa lá de Santo Antônio, quando fizeram a festa lá de Santo Antônio, que tinha uma festa lá e foram para lá tocar...quando chegou lá tinha um cara do Garcia, do Garcia, que naquele tempo o transporte era bonde. O bonde vinha de lá passava por aqui que era o Rio Vermelho de Cima, o 14, e o 16 ia para Amaralina, 14 era o Rio Vermelho. Todos passavam por aqui, mas o Rio Vermelho ia até a Mariquita, e Amaralina ia até lá onde as baianas vende acarajé, daí para lá não tinha nada onde é a Pituba. Então eles vieram lá do Garcia, quando entraram na Ondina, e não existia aquela primeira entrada de lá, entraram aqui na Vila Matos para ir para Ondina. Aí iam tudo para a festa, uma turma abusada. Chegaram na casa de Perolina, tinha uma festa bacana e foi no ano que saiu uma música, chamada “Nega do Cabelo Duro” e chegou na festa cantando: “ Nega do cabelo duro, qual é o pente que te penteia, oi, qual é o pente que te penteia, qual é o pente que te penteia , oh nega, oh nega”. Todo mundo bêbado, o namorado de uma delas jogou o violão na cabeça dele.

**J.B.:** Teve uma vez...Um moreno chegou aqui e disse...eu encontrei um cara. Ele era eletricitista, trabalhava com Dr. Santana...a gente olhou assim, eu não me lembrava o nome do cara, eu botei o juízo para funcionar, tem hora que ele funciona bem, tem hora que não...foi Zequinha...

**M.C. P.:** Foi Zequinha.

**J.B.:** E eu nem pensei que aquele cara existisse mais.

**M.C.P.:** Naquele tempo todo mundo era amigo, todo mundo era amigo, não existia briga, não existia...se tivesse que brigar...brigava na mão.

**J.B.:** Brigava e depois ficava tudo de bem.

**M.C.P.:** Ficava de bem, ía embora, naquele tempo era assim...

**Entrevistadora: E o pai de vocês era rígido, ele gostava de ver vocês tocando?**

**M.C.P.:** Esses blocos Lero Lero, tudo quem fazia era ele. Quando o Lero Lero nasceu meu pai já fazia. Naquele tempo tinha o Bando do Lero Lero que saía no dia do Bando do Rio Vermelho, era o bando anunciador, que era nas festas de Santana, e as festas do Rio

Vermelho era antes do presente da mãe-d'água, que era a festa do Rio Vermelho que era o grito anunciador do Carnaval Baiano.

**Entrevistadora: Sobre a religião, o Senhor é Católico?**

**J.B.:** Será que existe mesmo religião? Com esses crentes que estão aí...tocando Filho de Gandhi?

**M.C.P.:** Tem crente aí tocando pagode e tudo. Mas o problema não é ser crente...o problema é como eles interpretam a Bíblia. Eu sou católico mas naquele tempo se andava com o catecismo.

**J.B.:** Eu não sei de nada...só sei que,,,tá vendo essas casas de candomblé? Todas aí eu toquei.

**M.C.P.:** E todas as casa de candomblé, e todas as casas, tudo era limpo, tudo era coisa limpa, não tinha nada de porcaria, não era mãe de santo querendo entrar de corpo sujo, tem que entrar toda limpa, até a matança...não ficava uma pena no chão de um bicho que ele matava para fazer obrigação, e salvava muita gente. Que tinha muita gente que recebia os anjos da guarda, quando se botava uma mesa, aqui em casa, com bebida, ou qualquer, e as nega velha quando recebia um santo, ela dizia tudo para minha mãe, o que ía acontecer, até com os meus irmãos, com a família da gente. Dizia, quer dizer, era uma coisa muito melindrosa, uma vela na mesa acesa...um copo d'água...

**Entrevistadora: Então dava para conviver o catolicismo com o candomblé?**

**M.C.P.:** Claro. Agora quem queria. Tinha uma tia que sabia tudo, Ela só não queria saber do candomblé. Mas ela via caboclo e coisa. A pessoa recebia ali, a pessoa recebia o espírito. E você vê naquele tempo, os candomblés, os candomblés de cachoeira que recebia até os Zebus, os espíritos das pessoas que já morreram. Quem criou? Quem quis? Quem foi que quis? Foi Deus...

**J.B.:** Se isso já acontecia há 100 anos eu vou dizer que tá errado?

**Entrevistadora: E o sr. quando começou a tocar? Com quem o sr. começou a aprender música?**

**J. B.:** Com Satu, um amigo da gente que tinha aqui

**Entrevistadora:** .Satu?

**J.B.:** Saturnino

**M.C.P.:** Saturnino

**Entrevistadora:** Ensinou ao sr. o que?

**J. B.:** Foi eu.. Belmiro...Augusto

**M.C.P.:** Belmiro que tocava banjo e ele que tocava bateria. Ele antes de tocar, porque no Rio Vermelho, no Rio Vermelho se tratando da gente e da nossa família, que é uma família, uma das primeiras daqui do Rio Vermelho e Satu por ele ser grande , ser alto, ele era muito alto, tinha quase dois metros e ele tocava, foi quando meu pai, meus irmãos e a turma conheceu ele, aqui no Rio Vermelho de Santana, no Porto do Rio Vermelho. Rio Vermelho, já era..já antigamente a gente tinha um porto, um porto onde vinha saveiro de mar grande, de todo o lugar por aí, de material ...para saltar alí para Astério Sobrinho, que era muito amigo de meu pai e da família da gente. Ele tinha um centro recreativo e no fundo do centro recreativo ele tinha uma casa de material, que ficava no Rio Vermelho bem em frente a Igreja Velha do Rio Vermelho, viu? Tem Dinha né? Bem em frente a Igreja Velha do Rio Vermelho de Santana, então o saveiro chegava alí e Satu, por ele ser alto, entrava dentro d'água para pegar os materiais que vinha para o centro e para outras casas aqui do Rio Vermelho para botar em terra. Ele botava em terra, ali mesmo na praia. Ele pegava dentro d'água por que ele era o mais alto. Dalí ele aprendeu a tocar juntamente com meu tio Formundunga também, que era amigo dele. Ele aprendeu a tocar qualquer coisa e daí ele já foi ficando famoso... largou de ser carregador, é..compreendeu? e começou a tocar e daí que ensinou a João e a Belmiro, meu irmão a tocar através de meu tio Formundunga que também tocava violão

**Entrevistadora:** E ele ensinou que instrumento ao senhor?

**J.B.:** Bateria.

**Entrevistadora: E ele tinha uma? Como é que ele fazia?**

**M.C.P.:** Eles tocavam na cidade...

**J.B.:** Naquele tempo era assim: um bumbo, um pedal, e a caixa era um tamborim chinês.

**Entrevistadora: Tinha prato?**

**M.C.P.:** Não.

**J.B.:** tinha.

**M.C.P.:** Tinha prato.

**Entrevistadora: E a caixa era um tamborim?**

**M.C.P.:** A caixa era um tamborim chinês. Tamborim chinês que chamava, porque o tamborim era redondo né? era aquela forma redonda, era pregado, não tinha tarracha não, era pregado , o coro podia ser de jibóia.

**J.B.:** É coro de Jibóia

**Entrevistadora: E para afinar? Como é que fazia?**

**M.C.P.:** Esquentava com papel. Quando ia encourar, deixava ele bem molhado, o couro, bem coisa, depois puxava bem e ia pegando e colocando as tachas, ia segurando e guentando a afinação. Era a mesma coisa que os surdo daquele tempo, os tamborim daquele tempo que era da batucada, tudo era encourado assim também, e o pandeiro também. Os instrumento de pandeiro era prego, não existia tarracha. Agora, só tinha um instrumento que eles arranjava para encourar diferente, era os atabaque, porque amarrava aquelas cordas, dali botava aquelas palmetas e botava e ia batendo, aquela coisa...aquela coisa de tábua, como é o nome...aquelas palmetas que botava assim... para esticar o couro, que não era pregado, atabaque de candomblé, vou dizer... não era...naquele tempo...o candomblé tinha tanta coisa que os atabaques não era pregado. Era de corda para amarrar ao corpo e colocar.

**J.B.:** Era tudo feito na mão. Bumbo de bateria, caixa de bateria, tudo era feito na mão...comprava o couro de curtume, botava o couro, quando vestia que apertava, pronto.

**Entrevistadora.:** **E o sr tocava com saturnino? Começou tocando?**

**J.B.:** toquei com ele e tudo.

**M.C.P.:** Ah tocava, tocava nos clubes, que naquele tempo, todos os lugares, todos os bairros tinha os clubes, que era para poder fazer aquele movimento de festa, de confraternização com o pessoal dos bairros, tinha uma sede que era de dominó, uma sede que era time de futebol...

**Entrevistadora:** **E sr. tocou no Tabaris?**

**M.C.P.:** tocou quando era Brazilian Boys.

**Entrevistadora:** **Quem fazia parte do Brazilian Boys?**

**J.B.:** Fazia parte meus irmãos... quase todo mundo daqui...Eu, Cacau, Belmiro Augusto...todo mundo

**Entrevistadora:** **Quanto tempo durou o Brazilian Boys?**

**M.C.P.:** Brazilian Boys foi dos anos 50, primeiro era Belmiro e seu Jazz, tocava no palmeira, depois passou para Cuba, Jazz e depois de Cuba Jazz mudou o nome para Brazilian Boys já nos anos 50.

**J.B.:** Quando mudou o nome para Brazilian Boys já era orquestra.

**M.C.P.:** Naquele tempo era Belmiro e seu Jazz...Belmiro Rafael da Cruz. Depois Cuba Jazz e depois Brazilian Boys. Cuba Jazz... valtinho ainda toca no pelourinho com esse nome.

**Entrevistadora:** **Valtinho tocava no Cuba Jazz?**

**M.C.P.:** Valtinho é meu sobrinho, o filho de Belmiro.

**Entrevistadora: Como começou? Belmiro falou: vamos fazer um grupo?**

**M.C.P:** Não a gente já vinha tocando...desde cedo.

**J.B.:** Banjo, Saxofone, Piston e as vezes um trombone...chamava balé...

**M.C.P:** Banjo, Piston, Bateria e o Pandeiro.

**J.B.:** Esse cara aí toca pandeiro (para Cacau), tocamos numa festa certa vez...no outro dia comentaram...você viu rapaz que orquestra? Conjunto bom... o saxofonista tocava um bocado... e o moleque do pandeiro...moleque do pandeiro era Cacau.. que era novinho.

**M.C.P.:** Moleque do pandeiro é o seguinte... que naquele tempo eles não davam muito valor ao pandeirista, era qualquer, ai botaram o apelido...moleque do pandeiro.

**Entrevistadora: E o sr. João tocou no Rumba dancing com o Brazilian Boys?**

**J. B.:** Toquei

**M.C.P:** Tocamos em todo o interior, como Cuba Jazz, e depois Brazilian Boys...cidade do Bonfim, Pernambuco...foi a primeira vez que a gente tomou avião...duas horas daqui para lá.

**Entrevistadora: Como vocês foram recebidos?**

**M.C.P:** Sucesso total...tocamos na maior... na melhor rádio de Pernambuco...a rádio que tinha mais importância no Brasil...a gente tocou para o mundo...a Radio Jornal do Commercio de Pernambuco..de Recife para Pernambuco..de Pernambuco para o mundo.

**Entrevistadora: E como foi?**

**M.C.P:** Nos apresentamos junto com a Orquestra Paraguay. Eles tinha uma modalidade de tocar, que era mais frevo, tocava tudo, mas era mais frevo. E gostaram muito da gente porque tocava aquelas salsas, aquelas rumbas..ih...ficaram doidos.

**Entrevistadora: e nos outros locais?**

**M.C.P.:** Conta aí João sobre o Rumba dancing, o cassino...

**J.B.:** Rumba dancing era dia de quinta-feira

**M.C.P.:** Tinha outros. Antes do Rumba. Antes do Rumba e antes do Cassino, ele já tocava no Barão do Desterro, tocava na Oceania, no Baile do Guarda, naquele lado ali no Taboão, no Fundo do Julião, no 409.

**Entrevistadora: E porque era Baile do Guarda?**

**M.C.P.:** Porque o dono era guarda. Ele (João) já tocava em Plataforma, na Ladeira de Plataforma, passava um saveiro e ele atravessava para tocar, tocava no Palmeira...ele tocava a semana toda..ele largou o exército para poder tocar na rua.

**J.B.:** Eu e Netinho.

**M.C.P.:** Tocou com Netinho...

**J. B.:** Um dos maiores músicos que teve aqui.

**M.C.P.:** Netinho e sua Banda. Netinho e sua Banda...

**J.B.:** Netinho era Saxofone.

**M.C.P.:** Netinho era a mesma coisa que Severino Araujo, Netinho era a mesma coisa que Tabajara, tocava no Rio

**Entrevistadora: E que época era essa?**

**J.B.:** em 43.

**Entrevistadora: Antes do Brazilian Boys?**

**J.B.:** O conjunto da gente já existia. Meu irmão Belmiro o mais velho ele não bebia, e o pessoal sempre botava aquela bebida, aquele licor, aquele negócio p'ros músicos, e dizia tem o negócio da bebida pra vocês. Belmiro, meu irmão, não aqui não, no meu conjunto ninguém bebe, agora dizia deixe lá se agente quiser beber agente vai lá...agora quem entende...ele não bebia, não queria que ninguém bebesse e morreu sendo o maior biriteiro que tinha aqui...Belmiro era gozado...um cara que só bebe conhaque...

**M.C.P.:** Brazilian Boys, nós, meu irmão Belmiro, quando eles pegaram os músicos que saíram do São Joaquim, do Colégio São Joaquim, que escreviam muita música, antes disso Belmiro tocava, João tocava, era...a maioria dos músicos era mais de ouvido, quando eles pegaram os músicos que saíram do São Joaquim, do Colégio São Joaquim, pistonistas, saxofonistas, trombonistas, a turma que já lia a partitura, aí que eles formaram...fizeram o Cuba Jazz (grupo que precedeu a orquestra Brazilian Boys). Quando eles fizeram o Cuba Jazz, eles ainda não tocavam, eles adotaram um ritmo cubano, então foi aí que foi a salvação da gente. Quando eles colocaram o ritmo cubano, bem pouco se tocava naquele tempo, naquele tempo se tocava mais samba, maxixe, era um bolero, uma coisa assim. Quando a gente começou...aquela cantora de mambo, como é o nome dela... Célia Cruz...tirando os arranjos do disco...que os músicos tocavam muito, tinham um bom berço, podiam tirar os arranjos e a gente que era da percussão, que não lia muito (partitura), tirava tudo do ouvido, ouvia e decorava tudo e os músicos do Colégio São Joaquim tirava as melodias que estava na pauta... tiravam do disco e botava na pauta. Adotamos isso e ninguém segurou a gente.

**M.C.P.:** A gente mandava ver. Foi como se fosse os Beatles..o conjunto de lêlêlê, ia pegando os discos para aprender. E os músicos de São Joaquim tirava de ouvido e botava na pauta...Hoje está mais fácil...tem o computador..

**J.B.:** Botava na pauta.

**M.C.P.:** Já Netinho se pegou nas orquestras americanas, que nem Severino Araujo...uma coisa muito bonita também a orquestra...mas agente se pegou nessas lambada que o povo dança até hoje.

**Entrevistadora: Tinha algum cantor com vocês:**

**M.C.P.:** A gente tinha um repertório com Tuninha Luma, Sandoval com as maracas...que tocava maracas, Gilberto Bahia, Demi Moreira...e o Brazilian Boys sumiu...até hoje ainda tenho saudade.

**Entrevistadora:** E onde vocês ensaiavam?:

**M.C.P.:** Primeiro a gente ensaiou no Beco do Mota, ali no Pelourinho, ali na descida da Baixa do Sapateiro, ali onde tem o Miguel Santana. Dali a gente ficou conhecido, tocamos na Rádio Cultura, Radio Sociedade, Rádio Excelsior...nos programas dos rádios...Ensaíamos também na Primavera.

**Entrevistadora:** E o senhor João?

**M.C.P.:** João era baterista da orquestra...chegou a tocar na Orquestra da Rádio Excelsior...

**J.B.:** Fui tirar as férias de Cuíca o baterista da orquestra...Saiu de férias foram buscar a mim...

**Entrevistadora:** Achou interessante tocar em rádio?

**J.B.:** É bom. Tocar em rádio era a mesma coisa...

**M.C.P.:** A gente gostava de tocar...

**Entrevistadora:** O importante era tocar não é Mestre?

**M.C.P.:** Eu sou muito feliz viu Debora, e o reconhecimento que agora eu estou tendo...meu irmão Belmiro não teve o reconhecimento...meu irmãos...e outros amigos...Eu me lembro de Nelsinho...Chico do Pandeiro...Chico Peito de Pombo...ele era pintor...todos eles...eu me lembro...

**Entrevistadora:** O senhor Mestre, seu João, seus irmãos e todos os músicos precisam ser conhecidos e reconhecidos. Obrigada, senhor João, por me receber em sua casa. Obrigada Mestre.

**M.C.P.:** Quando quiser a gente volta.

### QUADRO DE PROGRAMAÇÃO DAS RÁDIOS

<b>Data</b>	<b>Jornal</b>	<b>Matéria</b>	<b>Comentário</b>	<b>Emissora/ Local</b>
23/05/1931	A Tarde	O que se vale ouvir pelo Rádio	Programa organizado pelas sociedades feministas e União Universitária Feminina com a finalidade de promover o desenvolvimento artístico da mulher com apresentação de música clássica, declamações e informações sobre o Congresso Feminista. Dividido em duas partes.	Rádio Sociedade da Bahia / Studio do Passeio Público
29/05/1931	A Tarde	O que se vale ouvir pelo Rádio	Programa da Rádio sociedade da Bahia organizado pelo professor Waldemar da Paixão com o Grupo Regional – composto de duas partes: Cantor – Francisco Brandão Solo de Bandolim – João Rocha	Rádio Sociedade da Bahia
04/06/1931	A Tarde	O que se vale ouvir pelo Rádio	Programa da Rádio sociedade da Bahia apresentando o concurso de amadores.	Rádio Sociedade da Bahia

			<p>Acompanhameto a cargo da orquestra e dos professoresa Dante de Souza e Maestro De Vecchi.</p> <p>Apresentações: Flauta-Violino-Trio Violino, clarineta e Piano – Cantores (tenor, baixos e sopranos).</p>	
05/02/1934	A Tarde	Pelo sem Fio	<p>É o seguinte programa de hoje:</p> <p>Das 17 às 19 – Jornal da Tarde Quarto de Hora das crianças – Discos Alegres e dansantes; piano; Das 20 às 20:15 – Programma Peixe (synchronizado). Das 20:15 às 20:30 – Discos Carnavalescos. Das 20:30 às 21:30 – Discos Variados - Rádio Programa – Notícia do Rio. Das 21:30 às 23:00 a Hora Alegre, um grupo de amadores. Das 22:00 às 24:00 novidade de última hora, Hymno Nacional.</p>	Rádio Commercial da Bahia

09/02/1934	A Tarde	Pelo sem Fio	<p>É o seguinte programa de hoje:</p> <p>Das 17 às 19 – Jornal da Tarde Quarto de Hora Infantil – Histórias para as crianças, piano, discos alegres e populares</p> <p>Das 20 às 20:15 – Programma Synchronizado</p> <p>Das 20:15 às 20:30 – Programma Barletta</p> <p>Das 20:30 às 21:30 – Discos Variados - Rádio Programa – Notícia do Rio</p> <p>Das 21:30 às 23:00 a Hora Alegre, hora dos dansarinos</p> <p>Das 22:00 às 24: 00 – Rádio estúdio, programma do departamento artístico, jornal da noite, músicas regionais</p>	Rádio Commercial da Bahia
28/01/1936	Diário da Bahia	Nos Domínios do Rádio	<p>17:00 às 18:45 – Gravações em Voga</p> <p>19:30 às 20:00 – Músicas selecionadas</p> <p>20:00 às 21:45 – Programa Variado</p> <p>21:45 às 22:15 – Diario Radiofônico</p> <p>22:15 às 23:00 – Programa Dansante.</p>	Rádio Sociedade Da Bahia

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)