

## Memória vocal radiofônica: a natureza do belo em fonogramas de cantoras eruditas e populares dos anos 1940 a 1960

### Radio Vocal Memory: the nature of the beauty in phonograms of classical and popular singers from the 1940s to the 1960s

DOI:10.34117/bjdv7n1-387

Recebimento dos originais: 10/12/2020

Aceitação para publicação: 14/01/2021

**Benedicto Bueno Gurgel Júnior**  
Escola de Comunicações e Artes  
Universidade de São Paulo (ECA/USP)  
jr-gurgel@hotmail.com

#### RESUMO

Neste estudo, discutimos a inter-relação entre memórias particulares e do senso comum produzidas pela programação da Rádio Gazeta entre os anos 1940 e 1960, considerando, também, o modo como eram veiculadas. Para tanto, buscamos compreender esse período, quando se dá a centelha da fonografia em *terra brasilis*, com ênfase nos casos da soprano Agnes Ayres Pereira (1925-2008), da cantora *crossover* Leonilde Provenzano (1934) e da cantora popular Juanita Cavalcanti (1935). Propomos uma análise embasada da constituição de personas vocais a partir das influências estéticas, sociais e midiáticas sobre as referidas cantoras.

**Palavras-chave:** Memória, Música, Performance, Rádio, Vocalidade.

#### ABSTRACT

In this study, we discuss the interrelation between particular and common-sense memories produced by Rádio Gazeta's programming between the 1940s and 1960s, also considering the way they were broadcast. To this end, we seek to understand this period, when there is the spark of phonography in *terra brasilis*, with an emphasis on the cases of soprano Agnes Ayres Pereira (1925-2008), crossover singer Leonilde Provenzano (1934) and popular singer Juanita Cavalcanti (1935). We propose a grounded analysis of the constitution of vocal personas based on aesthetic, social and media influences on these singers.

**Keywords:** Memory, Music, Performance, Radio, Vocality.

#### 1 O CANTO PELAS ONDAS: PRÓLOGO

Os referenciais das grandes vedetes do rádio partilham um antfigúrico território de persuasão e tradição (BOURDIEU, 2015) dos registros fonográficos canoros ou são retransmitidos por veículos de grande alcance. Sendo assim, sua circulação se dá a partir de certo descobrimento de verdade não passível de ratificação cartesiana, muitas vezes submissa à circunstância e à mercê de questões da ordem da comunicação, e entendê-la significa recorrer à lógica de *tentativas e erros* para tentar sistematizar suas relações.

A primeira transmissão radiofônica foi feita pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (PRA-A), estruturada por Roquette Pinto e Henrique Moritze em 20 de abril de 1923. As emissoras tinham como *modus operandi* o sistema de clubes e sociedades constituídas, em sua maioria, por homens de classe média (TOTA, 1990; GUERRINI JÚNIOR, 2009).

Durante esse período de efervescência do rádio, o sexo feminino teve grande destaque como “a bela voz veiculada” ou “as cantoras do rádio”. As maiores personificações estelares foram Carmen Miranda, Sylvinha Mello, Dalva de Oliveira, Aracy de Almeida, Hebe Camargo, Emilinha Borba e Juanita Cavalcanti na música popular e Bidu Sayão, Cristina Maristany, Agnes Ayres e Nadir de Mello Couto na música erudita internacional e brasileira. Havia ainda cantoras como Leonilde Provenzano, que, *crooner* e *backing vocal* de Élcio Álvarez & Orquestra, fazia um *mix* dos dois repertórios (MEDAGLIA, 2008); GUERRINI JÚNIOR, 2009).

O rádio fala basicamente seu idioma – a oralidade não é mera ressaca do analfabetismo, nem o sentimento é subproduto da vida para os pobres – e pode assim servir de ponte entre a racionalidade expressivo-simbólica e informativo-instrumental, pode ser e é algo além de mero espaço de sublimação: aquele meio que, para as classes populares, “está preenchendo o vazio deixado pelos aparelhos tradicionais na construção de sentido”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 315)

No Brasil, o rádio demonstrou potencial de trabalho para os envolvidos em suas atividades, como os músicos, especialmente os jovens que se dedicavam ao canto, tornando-se uma oportunidade no espaço nacional. A extinta Sociedade Rádio Educadora Paulista, por exemplo, remodelada como Rádio Gazeta de São Paulo, de filiação da Fundação Cásper Líbero, tornou viáveis os sonhos desses aspirantes das décadas de 1940 a 1960 na difícil arte vocal. Nas palavras do próprio Líbero:

É à guisa de artigo de fundo que venho aqui proferir algumas palavras, no início da Rádio Gazeta. Tenho a dizer, primeiramente, que não se promete coisa alguma. A Rádio Gazeta empreenderá o melhor de seus esforços para se tornar uma transmissora digna da nossa cultura, do nosso civismo, das nossas tradições e, sobretudo, da responsabilidade que pesa sobre o Brasil nesta hora grave e triste da humanidade [...]. Mas o jornal é bem diferente de uma estação de rádio. E porque não estamos habituados a prometer sem cumprir, informamos apenas que a direção da Rádio Gazeta foi entregue, entretanto, a um grupo de velhos jornalistas que saberão, auxiliados pela tradição brasileira, pela nossa cultura, pelo patriotismo da nossa gente e pelo amor a São Paulo e ao Brasil, conduzir a Rádio Gazeta às suas finalidades intelectuais, artísticas e patrióticas. (CÁSPER LÍBERO, 1943 *apud* GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 40-41)

No panorama das rádios que ofereciam programação *live* no segmento da música erudita, juntamente com a Rádio Cultura, a Rádio Gazeta estabeleceu um modelo fundamental de organização privada com objetivos claros de educação e cultura, fazendo por décadas uma longa e rica programação musical, *in loco* e com plateia, no mais central dos espaços paulistanos e nos horários tidos como nobres. Com período noturno, os programas contratavam regentes, maestros ensaiadores, pianistas colaboradores, coros, *backing vocals*, orquestras sinfônicas e *jazz bands*, solistas e acervos diversos (GUERRINI JÚNIOR, 2009).

Nos 20 anos que separam 1940 e o início de 1960, as emissoras contribuíram para a expoente difusão de vozes no país. Nesse contexto, citamos duas das grandes representantes canoras: Leonilde Provenzano e Juanita Cavalcanti. Cavalcanti foi a primeira cantora popular contratada pela Rádio Gazeta, como relataremos. Provenzano entrou na Rádio Gazeta em 1952, por meio de teste de seleção feito por rigorosos maestros e juízes musicais, tendo como tutor o maestro Armando Belardi. Permaneceu na rádio até o encerramento de suas atividades, atuando, de início, em papéis comprimários e, depois de certo tempo, nas partes principais, explorando a música popular brasileira a partir de arranjos para conjuntos vocais (BELARDI, 1986; GUERRINI JÚNIOR, 2009).

É nesse cenário que, paralelamente, desenvolve-se o rádio como grande divulgador e vitrine tanto para os cantores que atuavam em temporadas do Theatro Municipal de São Paulo quanto para aqueles lançados pelas rádios Cultura e Gazeta, que podiam ser convidados a participar de montagens de espetáculos no referido teatro. Esse foi o funcionamento do rádio em diversas partes do mundo, após longo aprendizado e experimentação de programas radiofônicos. A Rádio Gazeta desempenhou papel fundamental nesse processo e teve grande relevância, adenda a uma elite paulistana não preponderantemente econômica, mas interessada na cultura e suas realizações (GUERRINI JÚNIOR, 2009).

Nos anos 1940, o rádio é, portanto, o principal meio de comunicação de massa no país. Um novo panorama dos sons se faz arraigado pela intrusão de estrangeirismos musicais tão caros à época, com influência de gêneros musicais latinos e, sobretudo, norte-americanos. Perdem espaço o samba mais elaborado e o canto suave e cheio de balanço, com rebuscado arranjo quase barroco, características cariocas da música popular do período.

A voz flautosa perde seu lugar de voz ativa, cedendo espaço a um canto mais viril e de impositação mais sólida. Os conjuntos orquestrais se avolumam em capacidade sonora, passando a contar com mais músicos e naipes completos. Poemas com características do Belo Canto e vocalidade repleta de harmônicos e embelezamentos fizeram a cena nacional do período (NAPOLITANO, 2005).

Por quase duas décadas, a Rádio Gazeta formatou, lançou, logrou e perpetuou um catálogo imenso de programação *live*. Democráticos, os programas não tinham custos e eram transmitidos no mais importante horário vespertino e noturno. Fazendo questão de manter relação com o ambiente aristocrático da ópera, esses programas realizavam, em suas instalações, uma ambiência simulada de uma casa de óperas, com sérios regentes de orquestra, *backing vocals*, coro lírico e popular, orquestra sinfônica e orquestra *jazz* sinfônica, copistas e arregimentadores de versões orquestrais de partituras escritas para formações menores, solistas de primeiro escalão, pianistas de repasse, além de uma rica e diversa biblioteca e fonoteca para estudo dos músicos. Com o fechamento da rádio em 1960, passou-se à veiculação de obras gravadas.

Especialmente no repertório vocal, a Rádio Gazeta lançou com ineditismo obras avulsas e óperas no formato *pocket*. Revolucionou na produção e na difusão de obras inéditas nunca antes reveladas ao Brasil, como Carmina Burana, de Orff, e o Rouxinol, de Alabiev, entre tantas outras, sendo um meio legítimo de tornar democrático o acesso musical de cunho elitista. Assim também era a Rádio Nacional pelos anos 50:

112 radioatores e radioatrizes, **76 cantores e cantoras, 99 músicos contratados (só os violinos eram 25), 47 músicos a cachê, 16 músicos de conjuntos regionais, 10 solistas**, 46 locutores, 5 repórteres e 22 produtores. Isso sem contar o pessoal técnico administrativo. Totalizava cerca de 700 pessoas a serviço da emissora. (MURCE, 1976, p. 24, grifo nosso)

Muitos cantores líricos foram arregimentados e trazidos da Itália pelo maestro Armando Belardi, que também promovia concursos para jovens e talentosos pianistas, produzidos com patrocínio de uma fábrica de pianos, tendo como primeiro diretor o “príncipe dos pianistas brasileiros”, o maestro João de Souza Lima, primeiro prêmio do Conservatório de Paris (LIMA, 1982; GUERRINI JÚNIOR, 2009; COLI, 2010; 2012).

No final do século XIX e início do XX, chegam ao Brasil muitos imigrantes italianos, e a maioria deles se fixa no estado de São Paulo. Traziam melodias e saudades de uma terra que deixaram para trás em busca de melhores condições de vida, além de

canções e árias de ópera de domínio público, muito ouvidas desde a tenra infância nas vozes de suas avós e mães ou em pequenas retretas feitas em praça pública e até mesmo em realejos que frequentavam festas de aldeias e festas apostólicas cristãs. Com a prosperidade do café paulista, esses italianos deixaram a zona rural e se estabeleceram no perímetro urbano, levando à percepção do conde Francesco Matarazzo, imigrante italiano e principal industrial da época, de que “o Brasil é o filho de Portugal, mas... São Paulo é filho da Itália” (CASOY, 2006, p. 28-29).

O tenor idolatrado pelos paulistanos era Beniamino Gigli (1890-1957), que esteve em São Paulo em diversas ocasiões e nunca se furtou a se misturar com o paulistano nas folgas de compromissos na capital – por quem, além de simplicidade e gentileza, diziam ter também um grande fascínio pessoal. Por sua vez, Alfredo Gagliotti, empresário do ramo de concorrências de contratação de cantores, trouxe uma plêiade imensa de grandes artistas internacionais, os quais contracenaram com Agnes Ayres, inclusive, na temporada de 1951, considerada “estelar” devido à participação de diversas estrelas magnânimas internacionais, e também no Rio de Janeiro, causando enorme excitação do público.

O Theatro Municipal de São Paulo fechou suas portas para reforma logo em seguida, e essa temporada ficou conhecida como o grande marco de um período legendário, de vultosos nomes e grandes feitos, cuja magnitude, se comparada às edições seguintes, alguns consideram inigualável. É nesse cenário que nasce, cresce e se desenvolve Agnes Ayres, retratada na Figura 1.

Figura 1: Agnes Ayres assinando contrato com a Rádio Cultura de São Paulo.



Fonte: Fotografia do arquivo pessoal da família da artista disponibilizada ao autor deste trabalho em 16/07/2018.



No que se refere à presença de personalidades femininas da voz artística, vale pontuar que a transformação de uma voz comum em produto de veiculação midiática, com uso de tecnologia, não advém de um material vocal repousado, que reflete o corpo em estado de silêncio; representa a memória de uma subjetividade inscrita, ao mesmo tempo, na objetividade de uma situação, supondo ser conhecido aquilo que se transmite (RICOEUR, 2007; ZUMTHOR, 2012), como se pode observar na interpretação de Agnes Ayres registrada na Figura 2.

Figura 2: Captura de tela de Agnes Ayres interpretando Norina em *Don Pasquale*, de Donizetti, na TV Rio.



Fonte: Fotografia do arquivo pessoal da família da artista disponibilizada ao autor deste trabalho em 16/07/2018.

## 2 O PODER DRUÍDICO DE UMA *LEILA* OU SEDUÇÃO VOLÁTIL E CORTESÃO DE UMA *VIOLETTA*?<sup>1</sup> CAVALCANTI MEANDO PRIMA-DONAS E O PODER LÍRICO DAS ARTISTAS POPULARES

Em 1954, com 23 anos, Juanita Cavalcanti foi ouvida para sua admissão na Rádio Gazeta, passando a pertencer exclusivamente ao *cast*. Sem delongas, passou a ser chamada de “a estrelinha que dia a dia brilha mais”. Como nos contam Matarazzo e Comegno (2013, p. 160) em seu livro *A Dinastia do Rádio Paulista*, Cavalcanti foi “a primeira cantora popular a ser contratada por uma emissora essencialmente operística”.

A soprano Agnes Ayres, nas vestes de Delia da Fosca (1873), de Carlos Gomes, fez registro e transmissão em 1973 com *cast* da Rádio Gazeta, sendo fonte de inspiração para outras cantoras do segmento, e até mesmo para Cavalcanti, como modelo de

vocalidade. Surgia, assim, uma nova forma de cantar o repertório de música popular. Sobre a atuação de Cavalcanti, inserida em um templo que irradiava fundamentalmente música europeia e dado o impacto gerado por esse fato, foi veiculado em matéria da Revista do Rádio de 21 de agosto de 1954: “Um broto canta samba no meio das óperas” (*apud* MATARAZZO; COMEGNO, 2013, p. 160).

### **3 PERSONAL BRANDING:<sup>ii</sup> O PARADIGMA DE UMA VOZ**

O objeto que está fonadamente fixado (CHION, 1994) em fitas, álbuns ou pistas fonográficas, adicionando elementos performativos, constitui juízo de valor e critérios de abalizamento: a idade do fonograma quase sempre é detectada pelo deleite da escuta acurada. A forma de construção dos fonemas, a impostação e a projeção vocal e “mímica vocal” (FÓNAGY, 1983) têm grande importância na precisão performática do período em que foi feito o registro, configurando-se ainda como ferramentas de prospecção para a análise do que se entende por gosto musical.

Assim, a formatação de um identificador vocal e de sua práxis se dá de maneira unificada por movimentos históricos de determinada época (ZUMTHOR, 2012). Na música veiculada pelo rádio nos idos de 1950, torna-se latente e uniforme o status de sopranos como Agnes Ayres, Leonilde Provenzano, Juanita Cavalcanti e Cristina Maristany, não havendo divergências quanto à valorização de suas performances na mídia.

As ditas “rainhas do rádio” Oliveira, Cavalcanti e Provenzano, bem como a soprano Agnes Ayres, detentora de inúmeros prêmios, como o troféu Roquete Pinto 1950 na categoria Música Fina (Figura 3) e o Tamoyo 1960, por sua participação artística na cidade de São Paulo, justificam vestes e performances coerentes ao portar-se e elegância na vestimenta de uma época. A continuidade dessas percepções almeja, de maneira delicada, revelar-se na voz feito canto, tanto na arte lírica como no segmento popular.

Figura 3: Captura de tela do troféu Roquete Pinto 1950 recebido por Agnes Ayres no quesito Música Fina.



Fonte: Fotografia do arquivo pessoal da família da artista disponibilizada ao autor deste trabalho em 16/07/2018.

Entendendo a performance como ação sofrida por tecnocracias em voga que permitem reproduzir a integridade da voz e, ao mesmo tempo, dissipar a espacialidade característica da *live*, compreende-se que, guardadas as devidas proporções, escasseia-se a função de tatear e alteram-se o espaço ocupado, o peso imagético, a suposta emanção de calor, a superfície de contato e o movimento de expansão (ZUMTHOR, 2005, p. 19). Concluimos que o rádio fez as vezes da realização de uma primitiva oitiva no seio de nossas *performers*, alicerçando em suas bases perícias da audição e da voz (TOMATIS, 1969).

#### 4 SUBLIMAÇÃO ATRAVÉS DAS VOZES: EPÍLOGO

Conforme nos dizem Castarède (1988) e Tomatis (1969), vozes se avizinham do puro afeto, transitam comunicativamente com um *double code* [duplo código] – “o dito e não dito” –, em que sobram características psicológicas, assim como a “pulsão irracional” fala sobre o que não queremos aparentar (FÓNAGY, 1983), trazendo-nos a primitiva audição uterina, a voz materna e o pranto de uma criança.

[...] a construção de uma persona musical e midiática, as formas de entoar e dizer as canções, o tom, o timbre das vozes, as repetições de acordes e introduções que se tornam velhas conhecidas dos ouvintes e as estórias narradas nas letras acionam mecanismos de identificação e projeção (MORIN, 1975) ou mesmo formas de interpelação (FRITH, 1996; VILA, 1996) no



público, trazendo formas de colocar-se no lugar desse “eu” que canta, compartilhando o protagonismo das alegrias e infelicidades do amor, das relações e da vida. (PEREIRA, 2016, p. 30)

A carreira de nossas heroínas afeta vetorialmente suas vocalidades, delineando e construindo plasticamente suas vozes e seus corpos como belas imagens, fruto de uma imagética poderosa através do som, do mesmo modo que ambos são aferrados de maneira histórica. Inexistem, portanto, vozes, *personal brandings* e personas vocais sem essa construção. Como produtos de uma soma matemática da história, a partir das ações performáticas, concomitantemente estigmatizadas e erigidas nas subjetividades e nos fatores sociais, resultam as personagens vocais veiculadas pelas mídias.

Assim, a partir do conceito de performance, em conjunto com o contexto histórico e midiático, entendemos que uma personagem vocal se cria por vias altamente poéticas: a timbrística, o texto, a imagética, a gestualidade, a tecnologia etc. Nesse sentido, a memória, tida como um registro mnemônico musical, fundamenta-se por essas mesmas vias de vocalidade, de materialidade e de circunstancialidade.

## REFERÊNCIAS

- BANET-WEISER, Sarah. *Authentic TM: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture*. NYU Press: New York, 2012.
- BELARDI, Armando. *Vocação e Arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CASOY, Sérgio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: EdUSP, 2006.
- CASTARÈDE, Marie France. *A voz e seus sortilégios*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- CHION, Michel. *Musiques: médias et technologies*. Paris: Flammarion, 1994.
- COLI, Juliana. *Media e profissão artística: investigação sobre as influências da Rádio Gazeta na produção, difusão e consolidação do mercado profissional para a música erudita e a ópera em São Paulo (Brasil) nas décadas de 1960 e 1970*. 2010. Relatório técnico-científico (Pós-Doutorado em Música) – Centro de Memória, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- COLI, Juliana. As Vozes profissionais do cantor: a carreira de Niza Castro Tank na Rádio Gazeta de São Paulo. In: VALENTE, Heloísa D.; COLI, Juliana M. (org.). *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 97-103.
- DIJCK, José Van. “You have one identity”: performing the self on Facebook and LinkedIn. *Media, Culture & Society*, v. 35, n. 2, p. 199-215, 2014. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443712468605>. Acesso em: 19 ago. 2020.
- FÓNAGY, Iván. *La vive voix: essais de psycho-phonétique*. Paris: Payot, 1983.
- GUERRINI JÚNIOR, Irineu. *A elite no ar – óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- LIMA, Souza. *Moto perpétuo: a visão poética da vida através da música – autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: IBRASA, 1982.
- MARTÍN- BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- MATARAZZO, Thais; COMEGNO, Valdir. *A Dinastia do Rádio Paulista*. Bragança Paulista: ABR Editora, 2013.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música, maestro! Do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.
- MICELI, Sergio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MURCE, Renato. *Bastidores do rádio*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Coleção História e Reflexões).
- PEREIRA, Simoni Luci; ULHÔA, Marta. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In: PEREIRA, Simoni Luci; ULHÔA, Marta (org.). *Canção Romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio, 2016. p. 29.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- TOMATIS, Alfred. *El oído y el lenguaje*. Barcelona: Molins de Rey, 1969.
- TOTA, Antônio P. *A locomotiva no ar: Rádio e Modernidade em São Paulo 1924-1934*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

---

**NOTAS**

<sup>i</sup> Leïla, sacerdotisa de Brahma, é a personagem principal da ópera *Les pêcheurs de perles* (1863) de Georges Bizet (1838-1875), e foi interpretada por Agnes Ayres em 1952 na Ópera de Roma e em 1959 e 1960 nos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo. Violetta Valéry, uma cortesã, é a personagem principal da ópera *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi (1813-1901), interpretada por Agnes Ayres de 1948 a 1951 nos Teatros Municipais de Rio de Janeiro e São Paulo.

<sup>ii</sup> Característica pessoal e das carreiras como marcas, trata-se de processo contínuo de desenvolvimento e manutenção da reputação e impressão de um indivíduo, grupo ou organização (BANET-WEISER, 2012; DIJCK, 2014).