



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

michele cruz vieira

A Belle époque sonora:

o rádio como fruto de novo ambiente dos sons no rio de janeiro no início do século XX

Niterói

2015

MICHELE CRUZ VIEIRA

A BElle époque sonora:

o rádio como fruto deNOVO ambiente dos sons no rio de janeiro no início do século XX



Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do Grau de Doutor. Linha de pesquisa: Comunicação e mediação.

**Universidade
Federal
Fluminense**

ORIENTADOR: PROFA. DRA. SIMONE PEREIRA DE SÁ

Niterói

2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

V658 Vieira, Michele Cruz.

A Belle Époque sonora: o rádio como fruto de novo ambiente dos sons no Rio de Janeiro no início do século XX/ Michele Cruz Vieira. – 2015.

206f. ; il.

Orientadora: Simone Pereira de Sá.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.

Bibliografia: f. 190-193

1. Rádio; aspecto histórico. 2. Rio de Janeiro (RJ). 3. Séculos XIX-XX. I.Sá, Simone Pereira de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.44098153

A belle époque sonora: o rádio como fruto de novo ambiente dos sons no Rio de Janeiro, no início do século XX

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do Grau de Doutor. Linha de pesquisa: Comunicação e mediação.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Prof^aDr^aSimone Pereira De Sá – Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof^aDr^aLetícia Matheus
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^aDr^aMarialva Carlos Barbosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^aDr^aAna Baumworcel
Universidade Federal Fluminense

Prof^aDr^aBeatriz Polivanov
Universidade Federal Fluminense

Niterói, 2015

Aos meus pais, Sergio e Jupyra, e a minha irmã, Catherine, que sempre me apoiaram e me deram incentivo.

Ao Cláudio e à Helena, filha ainda a caminho, que são a minha nova família, e estão me ensinando a amar incondicionalmente. Vocês trouxeram luz e esperança a minha vida.

AGRADECIMENTOS

À UFF, por me acolher nesses seis anos de mestrado e doutorado, permitindo que eu adquirisse uma bagagem valiosa de conhecimento.

À minha querida orientadora, Simone Pereira de Sá, pela paciência e dedicação, pelas aulas maravilhosas, as quais desde o mestrado contribuem muito para o meu crescimento. Pelo incentivo nas horas de dificuldade, pelas reuniões incríveis no Labcult, do qual morro de saudade! Por ter me dado a honra de dividir a disciplina Teoria da Música Pop, na qual eu me encontrei como professora ao conciliar aprendizado, ensino e diversão! Agradeço também pelas conversas divertidas e sempre construtivas!

Aos professores Letícia Matheus, Marialva Carlos Barbosa, Ana Baumworcel, Beatriz Polivanov, por me darem a honra de comporem minha banca.

À Marialva Barbosa, em especial, por ter acreditado nesta pesquisa desde o mestrado. Obrigada pelo acolhimento, pelo carinho, pelas boas conversas e conselhos para a vida, além da preocupação com o andamento do doutorado. Não há palavras para agradecer! Ao Nélio Rodrigues, pelas palavras sempre amorosas.

A todos os meus amigos, da UFF e da vida, especialmente à querida Ariane Holzbach, a qual sempre me trouxe palavras, duras e amorosas, mas que me fizeram andar para frente. À querida Adriane Figueirola Buarque de Holanda, por me escutar nas horas mais angustiantes.

Aos Pires, minha mais nova família, em especial à minha sogra Eny Pires, que me acolheram tão rápido e com tanto carinho, sempre acreditando no meu esforço e na minha pesquisa, torcendo positivamente para as minhas conquistas acadêmicas.

*Cortando o espaço azul da humanidade
Esse espaço azul adamantino
As ondas hertzianas, sem destino,
Levanto nos dias de amor e bondade*

*Quer Radio Club ou Radio Sociedade
Quer transmissor nortista ou sulino
Como um piedoso bálsamo divino
Levanta ventura dias à humanidade*

*Mas, dentre todos esses venturosos
Que desfructam de tal victoria humana
Nem há, quem julgo, o mais beneficiado*

*E esse que é o mais dictoso entre os dictosos
Em todo esse praser que o radio emana
É o mísero e infelis encarcerado.*

(Soneto enviado por carta assinada por “Hum
sentenciado”, à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em
10/07/1928. Disponível em:
<www.fiocruz/radiosociedade>)

RESUMO

Essa tese tem como propósito refletir sobre a história do rádio como fruto da transformação da paisagem sonora do Rio de Janeiro desde fins do século XIX até inícios do século XX. O objetivo é romper com a visão linear que predomina na bibliografia recorrente sobre esse veículo de comunicação no país e tentar compreendê-lo como resultado da introdução no cotidiano de tecnologias de reprodução dos sons, como o fonógrafo e o gramofone, que trouxeram mudanças no ambiente sonoro da cidade e, em consequência, para as sensibilidades da escuta dos indivíduos. A metodologia será composta, primordialmente, da análise de fontes impressas, que incluem jornais da época e o acervo da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, disponível no site da Fiocruz, por serem documentos eficazes na compreensão das narrativas sobre as novas sensibilidades trazidas pelas tecnologias quando se introduzem no cotidiano e como elas transformam as possibilidades de escuta nessa modernidade que surgia.

Palavras-Chaves: História do Rádio; Fonógrafo e Gramofone; Paisagem Sonora

ABSTRACT

This thesis aims to reflect on the history of radio as a result of the transformation of the soundscape of Rio de Janeiro since the late nineteenth century to the early twentieth century. The goal is to break the linear view that prevails in recurrent literature on this media outlet in the country and try to understand it as a result of the introduction in reproductive technologies to everyday sounds such as the phonograph and the gramophone, which brought changes in sound environment of the city and therefore to the sensitivities of hearing individuals. The methodology will consist primarily of the analysis of printed sources, including newspapers of the time and the collection of the Radio Society of Rio de Janeiro, available on the site Fiocruz, which prove to be effective documents in understanding the narratives about the new concerns brought by when introducing technologies in everyday life and how they transform the listening possibilities that modernity that arose.

Key Words: History of radio; Phonograph and Gramophone; Sounscape

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 –	Artigo “A praga dos alto-falantes”, contido na Revista Radio, 1924.....	28
Figura 02 –	Carta de leitor, na íntegra, intitulada “Antigalhas”, publicada no Jornal Tagarela.....	40
Figura 03 –	Jornal Tagarela, s/d, p. 6.....	42
Figura 04 –	Artigo na íntegra de Chico Trancoso, no Jornal Tagarela, s/d.....	44
Figura 05 –	Notícia sobre o barulho do gramofone publicada no Correio da Manhã, em 1913.....	47
Figura 06 –	Nota publicada no Correio da Manhã sobre os sons de um gramofone, em 1912.....	49
Figura 07 –	Capa da revista <i>EchoPhonographico</i> , número II, de 1904.....	50
Figura 08 –	Livro <i>A Casa Edison e seu tempo</i> , de Humberto M. Franceschi, p. 91.....	51
Figura 09 –	Desenho do apito de açúcar. Documento ref: 3.028.....	54
Figura 10 –	Propaganda sobre o Manual do Chacareiro. Jornal Tagarela, 1904.....	59
Figura 11 –	Capa do livro <i>Os espíritos fallando pelo telephone</i> , de Oscar D’Argonnel.....	64
Figura 12 –	Foto no livro <i>Os Espíritos falando pelo telefone</i>	64
Figura 13 –	Primeira página do relatório manuscrito da patente do “Telephonefallando alto”, composto de 4 páginas.....	72
Figura 14 –	Primeira página do relatório, de duas páginas, da patente do cartão sonorino.....	74
Figura 15 –	Desenho do sistema para aperfeiçoamento de máquina falante.....	76
Figura 16 –	Desenho do cornetim. Documento ref: 5.028.....	77
Figura 17 –	Desenho do Terno Fonte de Vozes. Documento ref: 5.140.....	78
Figura 18 –	Desenho do aparelho acústico para sondagens no mar.....	80
Quadro 01 –	Conselheiros da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e respectivos históricos.....	84

Figura 19 –	Diretores e alguns sócios da Rádio Sociedade do RSRJ.....	86
Figura 20 –	Revista Radio, 1924, Coletânea dos números 13 ao 24.....	97
Figura 21 –	Charge 1, Revista FonFon, ano I, número 24, s/d.....	100
Figura 22 –	Charge 2, Revista FonFon, 1927, Edição 007.....	101
Figura 23 –	Charge 3, Revista FonFon, Edição 008.....	102
Figura 24 –	Propaganda 01 da marca Marconiphone, Coletânea da Revista Radio, n. 13-24, abril a outubro de 1924.....	115
Figura 25 –	Propaganda 02 da marca Marconiphone, Coletânea da Revista Radio, n. 13-24, abril a outubro de 1924.....	116
Figura 26 –	Propaganda de aparelho de radiotelefonia, no Jornal O Globo, 14/8/1926.....	116
Figura 27 –	Carta, na íntegra, de Gomes Rendy para Roquette-Pinto.....	119
Figura 28 –	Carta, na íntegra, da Comissão Técnica da Rádio Sociedade para o amador José Isaac Carvalho.....	121
Figura 29 –	Carta, na íntegra, de Custódio Guerra para a Rádio Sociedade.....	122
Figura 30 –	Carta, na íntegra, dos Amadores de Radiotelephonia, para a Rádio Sociedade.....	123
Figura 31 –	Carta, na íntegra, dos Amadores Galenistas de Realengo.....	124
Figura 32 –	Carta, na íntegra, de João da Costa Pinto, para Rádio Sociedade...	125
Figura 33 –	Carta, na íntegra, do comandante Teixeira de Souza, para a Rádio Sociedade.....	126
Figura 34 –	Original da carta anônima para a Rádio Sociedade.....	129
Figura 35 –	Carta original dos admiradores da Rádio Sociedade.....	130
Figura 36 –	Carta original de anunciante para a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.....	131
Figura 37 –	Carta original das Casas Musseline para a Rádio Sociedade.....	132
Figura 38 –	Carta original de AntoniettaMalcher para a Rádio Sociedade.....	133
Figura 39 –	Carta original de ouvinte reclamando de programa humorístico da Rádio Sociedade.....	135
Figura 40 –	Carta original do ouvinte J.Dias para a Rádio Sociedade.....	136
Figura 41 –	Carta original de ouvinte que intitula-se “Um assignante” para a Rádio Sociedade.....	138

Figura 42 – Carta original do ouvinte Joel de Castro para a Rádio Sociedade..	140
Figura 43 – Carta original de ouvinte, que se intitula “Um ex-ouvinte”, para a Rádio Sociedade.....	142
Figura 44 – Carta original de ouvinte que reclama da programação na Rádio Sociedade.....	144
Quadro 02 – Programação da Revista Radio.....	145
Figura 45 – Original do Relatório de atividades da Rádio Sociedade de 1930..	147
Figura 46 – Aviso aos leitores da estreia da coluna Radiophonia, na Gazeta de Notícias, em 19/04/1923.....	157
Figura 47 – Artigo sobre a didática da construção dos aparelhos de rádio na Gazeta de Notícias, em 11/05/1923.....	160
Figura 48 – Informações sobre as “maravilhas do rádio para a humanidade” na coluna Radiophonia da Gazeta de Notícias.....	164
Figura 49 – Jornal A Noite, 18/05/1923.....	167
Figura 50 – Correio da Manhã, 21 de março de 1920.....	172
Figura 51 – Correio da Manhã, 18 de novembro de 1923.....	173
Figura 52 – Correio da Manhã, 25 de novembro de 1923.....	174
Figura 53 – Correio da Manhã, 1923.....	175
Figura 54 – Correio da Manhã, 9 de fevereiro de	176
Figura 55 – 1924.....	177
Figura 56 – Correio da Manhã, 1 de março de 1924.....	178
Figura 57 – Correio da Manhã, 10 de abril de 1927.....	179
Gazeta de Notícias, 22/03/1923.....	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 MARCAS SONORAS DA MODERNIDADE: O RIO DE JANEIRO COMO TERRITÓRIO DAS TECNOLOGIAS DE REPRODUÇÃO DOS SONS.....	22
1.1 Os sons da modernidade sob a ótica da teoria.....	28
1.2 A paisagem sonora carioca na virada do século XX.....	
1.3 As sensibilidades da audição: o som “autêntico” como sinônimo de sonoridade.....	36
1.4 Barulho: o oposto da sonoridade.....	40
1.5 Fonógrafo: fonte tecnológica de barulho.....	46
1.6 Gramofone: som mais alto que o do fonógrafo.....	54
2 O IMAGINÁRIO INVENTIVO DAS TECNOLOGIAS SONORAS...	
2.1 A inventividade sonora: novas tecnologias do som como produto de um imaginário tecnológico.....	57
2.2 As patentes de tecnologias de reprodução dos sons como proposta de uma pedagogia acústica.....	66
2.3 A aventura da construção de novos sons: as patentes de tecnologias sonoras.....	72
3 OS APARELHOS DE RADIOTELEFONIA E FORMAÇÃO DE UMA DA PEDAGOGIA DA ESCUTA.....	83
3.1 O papel político, econômico e cultural da radiotelefonia no Brasil.....	95
3.2 O radioamadorismo como prática cultural.....	
3.3 Os aparelhos de radiotelefonia como formas de discurso sobre a audição moderna.....	99
4 DO RADIOAMADOR AO OUVINTE: AS DIFERENTES EXPECTATIVAS DE ESCUTA ATUAM NA FORMAÇÃO DO PÚBLICO PARA O	112
4.1 RÁDIO.....	127
4.2 Os sons dos radioamadores.....	
O público ouvinte: o rádio surge como mídia.....	

5	A ESCRITA DA ESCUTA: O PAPEL DA IMPRENSA NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDEIA DE OUVIR RÁDIO.....	150
5.1	Imprensa escrita como legitimadora do conhecimento.....	153
5.2	Narrações sobre o rádio: o ideal da escuta na modernidade.....	170
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	181
	BIBLOGRAFIA	181
	FONTES CONSULTADAS	194
	ANEXOS.....	196

INTRODUÇÃO

Depois das efêmeras irradiações experimentais, realizadas durante a Exposição do Centenário, em setembro 1922, o Rio de Janeiro teve a grata notícia de que a 23 de abril do ano seguinte surgiria a primeira emissora regular do Brasil. É que se havia organizado a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, tendo à frente os professores Roquette-Pinto e Henrique Morize. Eles conseguiram do Governo a cessão de uma das duas emissoras Western Electric importadas para serviços telegráficos. Com uma potência de 500 watts, a emissora foi adaptada à radiodifusão e na data marcada foi ao ar. Era a primeira a inaugurar-se no país. O seu objetivo trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil, continua de pé até hoje, de acordo com a vontade de Roquette-Pinto, mas com título diferente: Rádio Ministério da Educação (SAMPAIO, 1984, p. 96).

Em 23 de abril de 1923, após 423 anos de seu descobrimento, o Brasil inaugura sua primeira transmissão radiofônica, transformando o fato em evento de grande repercussão nacional. Hoje, quase cem anos depois, a história desses primeiros anos do rádio ainda é contada, de modo geral, numa versão linear dos acontecimentos, voltada para a noção de ruptura, onde um fato termina quando outro logo começa, sem ênfase em fatores que atuaram concomitantemente.

Exemplo maior disso está na divisão dessa história por décadas, marcadas, em sua maioria, por características bastante distintas umas das outras, sem conexão com os processos socioculturais que contextualizam as transformações ocorridas. Além disso, não é comum, na teoria acerca do assunto, a observação de que as marcas das diversas fases do rádio podem conviverem um presente e em um futuro.

Do ponto de vista dos estudos de comunicação, esta pesquisa avança no questionamento acerca da existência de algumas lacunas na bibliografia sobre o rádio no Brasil, tanto na perspectiva do tempo narrado quanto na limitação dos objetos de estudo, pela ausência de registros importantes. Como a maioria dos livros apresenta-se dividida por décadas, fica difícil uma ampla abordagem de cada uma delas. Existem obras memorialistas (MURCE, 1976), em que constam depoimentos de personagens que viveram de perto o desenvolvimento do veículo no País, numa valorização dos pontos de vista individuais. Outras são obras de história factual, como a de Sampaio (1984), por exemplo, que enfatiza, especificamente, alguns assuntos em pauta entre os anos 1930 e 1940. Há também obras da história cultural do rádio (TINHORÃO, 1981), que auxiliam na compreensão de como a música popular foi incorporada pelo veículo. Os trabalhos teóricos de Goldfeder (1980) e

de Nascimento (2002) discutem o papel ideológico do veículo e sua importância na construção da memória cultural brasileira, concentrando-se no período posterior a 1936.

A história do rádio no Brasil carece, portanto, do esforço de construção de um campo de investigação desde suas origens, tomando para si o desafio de buscar novas fontes capazes de responderem às diversas questões ainda em aberto. Além disso, as obras tratam o rádio como um veículo que se construiu apenas com o auxílio daqueles que nele trabalharam (produtores, artistas, locutores, diretores das emissoras), esquecendo-se da contribuição de outras áreas que também influenciaram na dinâmica dos acontecimentos. Diante da predominância de uma construção mais factual na historiografia do rádio, esta pesquisa volta-se para outra perspectiva: a de retomar o surgimento do rádio dentro de uma história mais ampla de modernização dos sentidos (GUMBRECHT, 1998) e de mediação tecnológica das experiências de escuta urbanas.

O objetivo central, portanto, é articular a história do rádio a uma narrativa mais ampla sobre as paisagens sonoras do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, de modo a deixar claro os elementos que compõem esse processo, sempre permeado pela modernização resultante de novas e sucessivas tecnologias.

Dessa forma, optou-se aqui por cartografar a cultura sonora anterior ao surgimento do rádio no Brasil para, com isso, facilitar a análise da sua trajetória como fruto de rastros de um mundo sonoro em construção, desde fins do século XIX, em que os sons serão fundamentais para os indivíduos compreenderem os valores de uma modernidade que havia despontado com a instauração da República e vem a consolidar-se ao longo do século XX.

Na Belle Époque, os ouvidos transformaram-se pela introdução no cotidiano de artefatos tecnológicos, como o fonógrafo e o gramofone, que estabeleceram diálogo entre si e também com o rádio, ora para prolongarem algumas sensações causadas por essas tecnologias, ora para romperem com elas. Um exemplo desse movimento foi o gramofone superar o fonógrafo no que tange à circulação das músicas gravadas. Enquanto o fonógrafo, primeiro aparelho de reprodução do som gravado, utilizava-se de cilindros de aço para que as músicas fossem tocadas após o giro de uma manivela, o gramofone utilizava discos cujo som era reproduzido em uma corneta por meio do contato de uma agulha. Tal tecnologia representava um aprimoramento dos cilindros, pois possibilitava, por exemplo, a gravação de duas músicas, enquanto cada cilindro comportava apenas uma canção. Outros artefatos, como o telégrafo e o telefone, conviviam no mesmo cenário, mas com função diferente: a de transmitir os sons, sem, contudo, reproduzi-los.

Na mesma época, por volta de 1910, a radiotelefonia começa a mobilizar os radioamadores. Esses novos participantes possuem uma característica em comum: deixam clara a expectativa de escuta em relação às sonoridades dos aparelhos que manipulavam. Havia, então, o desejo de se obter um som mais limpo, sem ruído. A convivência de todas essas tecnologias, em que umas remediavam as outras, trouxe profundas transformações nas formas como os indivíduos se apropriavam dos sons e, em contraposição, de como os sons chegavam até os indivíduos, fazendo aflorar sensibilidades de escuta ambientadas na modernização do espaço acústico.

Cabe esclarecer que a noção de paisagem sonora aqui utilizada é devedora da discussão de Schafer (2001, p. 23): “Paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras”. Nesse sentido, o fonógrafo, o gramofone e o rádio serão compreendidos como multiplicadores de novos sons, com amplificação e disseminação a longas distâncias, capazes de transformarem qualquer ambiente em outro ambiente. Assim, esses aparatos incorporam paisagens que originalmente possuíam sonoridade própria – tanto no espaço privado quanto no público (casas, cafés, ruas, escolas) –, transformando-as e sendo, ao mesmo tempo, transformados por elas.

Esta pesquisa é o desdobramento de minha dissertação de mestrado, intitulada *De inventores a ouvintes: o rádio no imaginário científico e tecnológico (1920-1930)*¹, na qual tive a oportunidade de constatar que o rádio se popularizou em dois níveis: como tecnologia e como meio de comunicação de massa, principalmente após o advento da inauguração da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Do início ao fim da década de 20, a população do Rio de Janeiro mostrou-se engajada no movimento de construção dos aparelhos de rádio, com a fabricação de muitos modelos com capacidades técnicas distintas. A partir dessa apropriação tecnológica, consumidores de perfis diversos, de engenheiros a comerciantes, começam a surgir e revelam, no fim dos anos de 1920, gostos bastante heterogêneos. Interessante ressaltar que, no ato de ler algumas cartas de ouvintes, pude perceber uma disputa sobre a apropriação dos conteúdos do rádio, ou seja, enquanto uns apoiavam a veiculação de músicas eruditas, outros pediam por músicas populares. No período, o rádio mostrava-se aberto aos ideais canônicos de Roquette-Pinto de transformar o veículo em um meio de divulgação exclusivo da cultura erudita, provocando a defesa ou o ataque dessa estratégia.

¹VIEIRA, Michele. *De inventores a ouvintes: o rádio no imaginário científico e tecnológico (1920/1930)*. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, em março de 2010.

A continuidade da pesquisa neste doutorado veio de indagações posteriores: Onde se formaram as sensibilidades acionadas pelos ouvintes para solicitarem determinados tipos de música e por que se mostravam tão críticos – a ponto de reclamarem – com determinados sons, como ruídos e barulhos, que o aparelho transmitia? Daí o desejo de continuar a investigação e avançar no sentido de compreender a popularização do rádio como fruto também de um movimento anterior, cuja principal característica se centra na formação de sensibilidades de escuta, permeada pela tecnologia advinda da invenção do fonógrafo e do gramofone. Compreender as expectativas daqueles que ouviam rádio será essencial para entender os impactos e as mudanças que a comunicação de massa trouxe em seus primórdios.

Em vista dessa trajetória, a hipótese aqui trabalhada é a de que essa nova paisagem sonora implicou, igualmente, um processo mais amplo de modernização dos sentidos, no qual estiveram em transformação as formas de escuta dos indivíduos.

Uma das complexidades do estudo da história da sonoridade do rádio em seu período inicial decorre da quase inexistência de registros sonoros da programação, já que o rádio, até meados da década de 1930, realizava os programas ao vivo por uma impossibilidade técnica de fazerem-se gravações. Assim, o problema apresentado deveu-se ao fato de que era preciso, por meio de metodologias cientificamente aprovadas, constituir a história inicial do rádio no Brasil, mesmo em face da ausência de registros sonoros, ou seja, a pesquisa teria de construir sua teoria sabendo que o objeto de estudo se faz inapreensível por falta de material sonoro documentado, como os programas radiofônicos na década de 1920. Em suma, quais os objetos empíricos a partir dos quais se torna possível pesquisar a história da sonoridade do rádio brasileiro em suas origens?

Essa ausência de fontes evidencia-se, por exemplo, na datação do acervo existente na Rádio MEC, composta de registros sonoros com data a partir da década de 1960, o que representa uma lacuna de quase 40 anos na história do rádio. Os acervos fonográficos do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional contribuem muito para a análise da produção musical do rádio nesses primeiros anos, já que disponibilizam partituras e gravações de músicas, porém não constam de um acervo satisfatório sobre a programação radiofônica como um todo em seus primeiros anos de existência. O Museu da Imagem e do Som, na Lapa, contém praticamente documentação e acervo sonoro sobre a Rádio Nacional, criada em 1936.

Devido à dificuldade da manutenção da memória do acervo sonoro do rádio, este estudo recorre a fontes impressas para tentar inferir acerca da percepção das novas sonoridades mediadas pelo rádio. Alguns jornais, especialmente o Correio da Manhã – escolhido como fonte de análise por ser o mais popular do Rio de Janeiro no período –,

registram o senso comum em relação ao impacto das sonoridades emergentes, além de possibilitarem a construção do perfil desse espaço urbano heterogêneo, marcado por múltiplas apreensões a partir de modos de escuta que se reconfiguravam.

Além do levantamento bibliográfico nos teóricos da área, a metodologia geral aqui adotada visou à análise detalhada e sistematizada dos documentos sobre a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, disponíveis na Rádio MEC (acervo da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro), na Academia Brasileira de Letras (Acervo de Edgard Roquette-Pinto), no Projeto “Memória da Rádio Sociedade” (disponível no *site* da Fiocruz), no site do *Center for Research Libraries*, da Universidade de Chicago, na Biblioteca Nacional (revistas sobre o rádio nos anos de 1920 e 1930), Arquivo Nacional e Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, locais onde foi encontrada a maior parte dos jornais.

O material coletado ao longo de quatro anos encontra-se, em geral, na internet, graças à digitalização dos documentos no site da Fiocruz e também no da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. As pesquisas presenciais foram nos acervos da Academia Brasileira de Letras e no Arquivo Nacional, quando fiquei debruçada nas patentes dos inventos das tecnologias sonoras. Além disso, também no Arquivo Nacional e no Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, olhei as fontes da Pretoria do Rio de Janeiro do início do século XX, onde busquei registros policiais a respeito de reclamações de moradores sobre sons que pudessem perturbar a cidade.

A interpretação das fontes primárias é o principal instrumento da tentativa de lançar um olhar crítico sobre o assunto. As múltiplas vozes que produziram os discursos e que surgem deles, ao serem interpretadas, trazem ao presente o passado, que apenas pelo exercício da interpretação se transformam em fato histórico. O objetivo, portanto, da leitura das fontes que serão apresentadas é produzir uma interpretação provisória, na medida em que não existirem verdades históricas que não possam ser desconstruídas.

Para resgatar o passado sonoro do rádio e as marcas que ele deixou nos ouvintes, as gravações não são as únicas fontes de informações, uma vez que, no confronto de diferentes fontes, traços evestígios, é possível compor um quadro acerca do passado. Fernández (2008) elucida sobre a necessidade de haver nas pesquisas um recorte espaciotemporal para poder reconstruir os processos de produção de sentido que constituem o que ele chama de “dimensão significante dos fenômenos sociais a que pertence o rádio”. Fazer uma história dos meios, completa Fernandez, é fazer uma história dos seus discursos, que, com certeza, refletem a perspectiva sociodiscursiva do período estudado. No caso do rádio, isso se aplica nas análises de sua trajetória, considerando-se que existe um conjunto de sinais sonoros

emitidos pelos locutores e ouvidos pelos receptores e que carregam significados que incidem em transformações sociais.

Cumprido ressaltar que muitas informações contidas nos documentos consultados não se incluem na bibliografia atual sobre a história do rádio. A maioria dos livros conta com informações providas de fontes orais, embora sem um adequado tratamento dos conteúdos, são igualmente relevantes em termos informativos e de composição de época. As fontes impressas, somadas às orais, permitem tornar mais densa e consistente a tentativa de rever e repensar a trajetória do rádio.

Em vista da quantidade do material pesquisado e na tentativa de avançar na interpretação do período histórico, este trabalho ficou assim estruturado:

O Capítulo 1 aborda a existência de uma cultura sonora anterior ao rádio e mediada por outras tecnologias de reprodução de sons. Logo no início da República, o Rio de Janeiro, como capital, viu-se imerso em transformações diversas, principalmente em seu aspecto urbano (construções de avenidas e investimentos no saneamento básico), que lhe imprimiram uma modernidade não só na paisagem arquitetônica quanto na paisagem sonora, da qual o rádio era considerado o símbolo maior. Esse ambiente sonoro está identificado nas cartas dos ouvintes; daí a busca pelas narrativas sobre o contato dos indivíduos com os diversos sons mediados tecnologicamente. Também as anotações sobre as sensações criadas por esses novos sons serão investigadas, com ênfase nos produtores sonoros e na apropriação deles pelos indivíduos.

Será dada ênfase tanto às marcas sonoras da modernidade, na tentativa de analisar o Rio de Janeiro como território das tecnologias de reprodução dos sons, como também às sensibilidades sonoras existentes quando as tecnologias de reprodução dos sons se popularizaram. A partir dessa popularização, tais sensibilidades sonoras – a população julgava os sons como bons ou ruins – ajudaram na apropriação cultural dessas tecnologias. Como fontes de análise, várias notícias de jornais registraram reclamações de moradores a cidade do Rio de Janeiro a respeito das sonoridades providas dessas tecnologias.

No Capítulo 2, são analisados os pedidos de patentes de construções de tecnologias de reprodução de som. Os sons são vistos como processos orientadores de uma noção de modernidade e de civilização que nascia nos primeiros anos do século XX. A partir daí, será discutida a importância das tecnologias do som na construção de um imaginário tecnológico e coletivo, na medida em que cidadãos comuns, fora da área da ciência (comerciantes, por exemplo), tentaram intervir nos rumos das tecnologias legitimadas, por meio de invenções ou de reelaborações de tecnologias já popularizadas. Na descrição de cada invento, as narrativas

de imaginários constituem-se em critérios de sonoridades que surgiram e de projeções culturais inspiradas pelas possibilidades tecnológicas. Sobre o assunto, Zielinski (2006) propõe o conceito *Dead Media*, que significa desenvolvimentos tecnológicos não consolidados como modelos canônicos, mas que foram imaginados e projetados por pessoas que incorporaram a função de inventores e criaram seus projetos de tecnologias. Em seus imaginários, elas poderiam tornar-se úteis para o cotidiano e, por isso, foram rapidamente patenteadas, com esperanças de um futuro baseado na crença do sonho da transformação da civilização pela técnica. A discussão auxiliará na compreensão sobre como as sensibilidades quanto ao som e as expectativas de escuta se projetam nas formas físicas e nas funções das tecnologias, sendo uma atividade essencial para a construção do imaginário tecnológico, do qual o rádio resulta.

O Capítulo 3 versa sobre a criatividade na construção dos aparelhos de radiotelefonia a partir da bricolagem – atividade em que a pessoa executa uma montagem ou instalação para seu próprio uso ou consumo, evitando a contratação de um serviço profissional assumindo a utilização de artefatos artesanais e não industrializados. Outra prática que modificou a paisagem sonora da cidade do Rio de Janeiro foi o radioamadorismo, cujos aparelhos vieram a juntar-se a todo o conjunto de tecnologias de reprodução dos sons que já faziam parte do cotidiano dos cariocas.

No Capítulo 4 são levantados os elementos que compunham os conteúdos que circulavam pelo radioamadorismo no início do século XX. A ideia é compreender como os critérios de escuta estão presentes numa ideia sobre o que deveria ser transmitido pelos aparelhos de radiotelefonia. O movimento de participação ativa dos cidadãos na construção desse meio de comunicação faz parte de todo o processo de transformação social decorrente das diversas mudanças vividas na cidade.

O Capítulo 5 trata da postura de deslumbre da imprensa em relação às novas tecnologias de inícios do século XX, que incluem o rádio e o cinema (ainda mudo – passa a ser falado na década de 20) como uma das maiores possibilidades de o Brasil alcançar um futuro civilizado. A imprensa passa a narrar as tecnologias como personagens do dia-a-dia, afetando a noção de tempo e de espaço dos leitores. A tecnologia como centro da notícia traz legitimidade para os jornais que, dessa forma, transformam a imprensa em meio de disseminação de um senso comum em relação às potencialidades tecnológicas. Quanto ao rádio, as notícias geravam expectativas dos seus possíveis empregos e produziam novas formas de escuta diante daquele meio de comunicação. As páginas da imprensa revelam também a consciência de que aquela atualidade experienciava uma nova paisagem sonora, fruto

de tecnologias, vistas como essenciais para a construção de um país civilizado em busca do progresso.

Finalizando, a Conclusão resume os principais resultados da pesquisa, dentre eles o fato de que a história do rádio não se inicia em 1922, com a primeira demonstração pública de rádio no País, mas, sim, com a transformação da relação dos indivíduos com as tecnologias dos sons, as quais iniciam um processo de transformações no ambiente urbano no Rio de Janeiro na virada do século XX. Além disso, a popularização do rádio não ocorreu por mudanças em sua programação em fins da década de 1920; ao contrário, as transformações nas sensibilidades de escuta dos indivíduos, pelo contato com as tecnologias de reprodução dos sons e também pela apropriação tecnológica dos aparelhos de rádio por grande parte da população, acabaram por desencadear uma série de demandas, levando os responsáveis a garantirem uma programação variada e com execução de músicas de diferentes ritmos.

1 MARCAS SONORAS DA MODERNIDADE: O RIO DE JANEIRO COMO TERRITÓRIO DAS TECNOLOGIAS DE REPRODUÇÃO DOS SONS

O objetivo deste capítulo é analisar os fatores que contribuíram para a formação de uma paisagem sonora no Rio de Janeiro, nos primeiros anos do século XX, e que foram essenciais para a localização dos indivíduos no ambiente da modernidade que surgia. O enfoque recai nas novas tecnologias de reprodução do som do período, o fonógrafo e o gramofone, e na forma como elas se inseriram no cotidiano, transformando-o, a ponto de terem sido apropriadas pelos indivíduos, numa demonstração de que atuavam sobre a sensibilidade deles. A partir dessa inserção das tecnologias na vida cotidiana, a paisagem sonora reconfigura-se e transforma-se em espaço heterogêneo, onde haverá múltiplas possibilidades de apreensão dos sons. Antes, porém, na primeira parte, serão apresentadas as ideias de teóricos que norteiam a discussão sobre a relação entre tecnologias e a construção de novas sonoridades na modernidade, além de conceituar paisagem sonora.

1.1 Os sons da modernidade sob a ótica da teoria

Os sons não têm sido objeto recorrente nas análises históricas sobre o desenvolvimento da urbanização desde fins do século XIX e inícios do XX. A bibliografia deste período trata as imagens como sendo a categoria principal da criação dos ambientes hiperestimulados e frenéticos, os quais são considerados as marcas de uma modernidade que surgia em virtude da introdução no cotidiano de novas tecnologias. O ambiente urbano, tendo a visão como centro das sensações, é tratado como o centro da vida moderna, pois representa o período de formação das grandes metrópoles, lugares essencialmente marcados pelos choques de novos estímulos e sensações. Esse período, reconhecido como Belle Époque, é analisado como uma época de otimismo em relação às tecnologias, às novas formas de entretenimento e de consumo que surgiam nos ambientes das grandes cidades, como Paris, Nova Iorque, Londres e Rio de Janeiro. As análises centram-se nas transformações que a paisagem urbana, as sociabilidades e o imaginário sofreram com as novidades trazidas pela literatura, fotografia, as tecnologias como os trens e os carros, o cinema, e a música, e não analisam de forma específica a inserção de novos sons como elementos relevantes na construção de um ideal de modernidade.

Sevcenko (1998) e Singer (2004), por exemplo, são autores de textos clássicos que privilegiam em suas análises o hiperestímulo do olhar e o poder que as imagens tem de criar uma sensação de confusão mental e de vertigem diante de uma modernidade neurológica, termo que Singer usa para conceituar as sensações de desorientação dos indivíduos inseridos nesses tempos modernos, entendidos como uma era em que as tecnologias representaram grandes agentes de transformação do cotidiano e das percepções sensoriais, especialmente as noções de tempo e de espaço. Essa atmosfera efêmera, segundo Sevcenko, trouxe a necessidade de os indivíduos estabelecerem nexos imediatos com o cotidiano que os cercavam e as imagens foram os elementos essenciais para atender aos olhares difusos, descentrados dos indivíduos nessa modernidade neurológica.

Tais autores analisam uma noção e um sentimento de modernidade que nasciam nesse período relacionados diretamente à organização das cidades. Imersas em um cotidiano que os autores consideram hiperestimulado, essas cidades anunciam a formação das grandes metrópoles, marcadas pelas multidões que se acotovelam nas ruas, concorrendo por espaço com os carros, os bondes, os cartazes, enfim, com muitos estímulos que circulam pelas ruas frenéticas e caóticas que servirão de cenário a uma noção de modernidade efêmera.

Sevcenko (1998) caracteriza o Rio de Janeiro do início do século XX como a capital irradiante e tem como foco a forma como as tecnologias modificaram o cotidiano e as formas de circulação na cidade. Já Sussekind (1987) coloca em diálogo técnica e literatura, enfocando como a produção literária brasileira no início do século XX construiu uma paisagem tecnológica, que modificou olhares e sensibilidades. Sussekind (1987, p. 18) avalia que o imaginário da sociedade se projetou também no que denominou de espetáculo do maquinismo, “como se as inovações técnicas impusessem a própria tematização”. Ventura (1991) também enfoca a importância da literatura, mas com vistas a descrever de que forma os escritores da geração de 1870 contribuíram para transformar o cotidiano, ao implantarem ideias a respeito do que seria a modernidade. A importância da família e seus valores tradicionais na configuração do cotidiano é analisada por Araújo (1993) com o objetivo de mostrar como esse grupo social fazia uso do espaço público carioca e determinava as regras de sociabilidade. As ruas do Rio de Janeiro, segundo Naves (2004), foram transformadas pela intensa circulação da canção popular no início do século XX, que enriqueceu a linguagem e complexificou o cenário urbano carioca, aproximando diferentes classes sociais e culturas.

De acordo com Sá (2010), os *Estudos de som (Sound Studies)* vêm contribuindo para compreender a importância da relação entre sons, música e novas tecnologias como essencial na formação da existência de uma audibilidade moderna, criada a partir de novos regimes de

audibilidade trazidos por artefatos sonoros no cotidiano, especialmente as tecnologias da comunicação. Essa abordagem traz a reflexão de que a sonoridade assim como as imagens, e em conjunto com elas, delimitam os territórios ao deixarem suas marcas estéticas e culturais, as quais são capazes de dar identidade aos lugares e àqueles que produzem e consomem os sons. A sonoridade, nesse sentido, produz suas marcas, as quais são fundamentais para a localização histórica, no tempo e no espaço, dos indivíduos.

Segundo Sterne (2003), a partir dos *Sound Studies* começa a surgir uma bibliografia sobre discursos, tecnologias e outras práticas sonoras, até então tratadas de forma individual, sem que houvesse uma conexão entre tais categorias. Daí sua proposta de contextualização histórica dos aparelhos de reprodução dos sons para fugir da história linear que predomina nas narrativas das tecnologias e das mídias, pois defende que é preciso estabelecer uma conexão entre as tecnologias e o largo contexto cultural dentro do qual se desenvolvem.

Além disso, Sterne preocupa-se em analisar as formas de construção dos sons e como eles foram reconhecidos como signos da modernidade e conceitua a urbanização de fins do século XIX como construtora de um espaço acústico moderno, onde surgiram novas formas de ouvir e de produzir múltiplos tipos de sons que criaram marcas sonoras importantes na definição do que era aquela modernidade. O impacto que o som reproduzido tecnologicamente teve nas sensibilidades foi, em parte, resultado dessas escutas culturais cristalizadas no imaginário da sociedade daquele tempo.

Segundo Sterne (2003), as tecnologias do som alteraram o senso de escuta através do tempo e do espaço e também as condições da vida cotidiana. Essa postura de análise dialoga com Sussekind (1987) que estuda o impacto de várias tecnologias na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, especialmente quando analisa o burburinho social na chegada do fonógrafo à cidade. Os habitantes do Rio ficavam perplexos de conseguirem ouvir através de um pequeno aparelho, onde uma corneta era acoplada, os sons de suas próprias vozes e de pessoas desconhecidas. O fonógrafo também causou um rebuliço social, pois eram comuns reclamações de moradores a respeito do fonógrafo do vizinho que soava alto, com uma sonoridade não muito agradável, pois deixava as vozes fanhosas.

Para o autor, as formas de reprodução do som em suas características mecânicas, as maneiras como misturavam forma física e cultural, podem nos informar sobre o imaginário de uma sociedade. A partir da visão de Sterne, as tecnologias passam a compor desejos que as pessoas projetam e que resultam em transformações nas suas rotinas mais cotidianas. Sussekind (1987) dialoga com Sterne quando afirma que, no Brasil, se formou um horizonte técnico no início do século XX, com projeção em inúmeras invenções que virão a afetar

algumas práticas. Ela foca sua pesquisa nas intervenções do imaginário técnico na produção literária do período para observar como foi feita a representação desses artefatos e também de como essas técnicas “enformam” a narrativa de certos autores dessa época. Essa metodologia de Sussekind (1987) traz à reflexão sobre como o fonógrafo e outras tecnologias de reprodução do som transformaram algumas práticas culturais, já que o fonógrafo começou a desviar a presença física do público dos teatros para a fruição da música mediada pela tecnologia.

Corroborando Sterne (2003) e Sussekind (1987), Thompson (2002) analisa o som como uma questão a ser refletida em fins do século XIX com a urbanização, quando novos estímulos acústicos, produzidos por fontes diversas, conviviam com as sonoridades familiares e tradicionais, como por exemplo, a oralidade que marcava os burburinhos das conversas. A partir da análise da reforma arquitetônica de salas de espetáculo nos Estados Unidos, entre 1900 e 1933, Thompson analisa a preocupação da época na construção de lugares com uma “boa acústica”, o que garantiria a “qualidade” do som. A arquitetura dessas salas reflete o padrão acústico da época do que se concebia como paisagem sonora ideal, a qual excluía os ruídos e barulhos associados às sonoridades produzidas pelas máquinas e buscava o som “limpo”, quase reproduzido do “ao vivo”, mas com uma potência e amplitude produzidos pela tecnologia da construção arquitetônica. A partir daí, a autora abre a discussão para o que na época caracterizava-se pela dicotomia entre som das máquinas, compreendido como artificial, e som produzido pelos humanos, visto como natural. A metodologia de análise de Thompson, assim como as de Sterne e Sussekind, vão na contramão da ideia da história como ruptura, pois ela se utiliza dos discursos de engenheiros, arquitetos e técnicos de som para compreender qual era a projeção de um imaginário sonoro da modernidade. O som moderno, conclui Thompson, era o som controlado por esses técnicos, que poderiam criar locais com uma acústica “limpa”, sem marcas do ambiente natural, o qual na modernidade era cheio de ruídos.

Para uma conceituação mais ampla da denominada “paisagem sonora”, Schafer (2001) define tal conceito como qualquer ambiente onde circulam os sons. O autor dá ênfase à análise da poluição sonora dos tempos modernos, que se inicia da virada do século XX. Esse termo “Poluição sonora” pressupõe que os sons foram julgados ao longo da história a partir de diversos critérios: limpos ou poluídos, agradáveis ou ensurdecedores, autênticos ou cópias reproduzidas do “ao vivo”. Tais julgamentos fazem parte de uma postura culturalmente construída, a qual Thompson (2002) considera como essencial para a relação dos indivíduos com um determinado ambiente acústico.

A visão de Thompson é aqui adotada à medida em que proponho uma crítica aos julgamentos culturais em relação à qualidade dos sons, já que todos os tipos de sonoridades são considerados culturalmente legítimos e importantes na construção da localização dos indivíduos na modernidade, ao contrário da postura de Schafer cuja proposta é a afinação do mundo, ou seja, a eliminação do cotidiano dos sons que contêm ruídos.

Na paisagem sonora, Thompson não leva em consideração apenas a existência dos aspectos sonoros e, sim, dos elementos físicos que compõem tal ambiente, como por exemplo, os objetos materiais que criam ou destroem os sons. Além disso, a paisagem sonora incorpora formas de escuta e a relação dos indivíduos com o ambiente e as circunstâncias sociais que levam cada um a escutar determinados sons. Tanto o pensamento de Schafer quanto o de Thompson auxiliam na reflexão sobre a origem das sensibilidades sonoras, ou seja, as formas como os sons são ouvidos e as maneiras como as pessoas se apropriam deles, fruto de um olhar cultural que tem raízes em condições históricas e sociais. Schafer (2011) também analisa a questão da afinação do mundo, quando se preocupa em descrever a paisagem sonora pós-industrial do início do século XX como um caos sonoro, composto pela poluição dos sons, em meio aos ruídos e barulhos do mundo moderno. Ruído, segundo ele, “... é o som indesejável... é a estática no telefone, ou o desembrulhar balas do celofane durante Beethoven... é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir” (SCHAFER, 2011, p. 56-57). Com base nesse conceito, o autor propõe a limpeza dos ouvidos como uma necessidade, a fim de treiná-los para ouvirem aquilo que nunca haviam percebido.

Obici (2008) aborda também ideia de afinação do mundo, a partir de uma reflexão crítica sobre o mundo sonoro ideal, construído sob critérios de afinação e harmonia do som, os quais atendem a formatos de escuta educados a partir da perspectiva da cultura erudita. De acordo com Obici (2008, p. 95), “toda sonoridade que não pertence à música – sons aperiódicos, desafinados, ruídos, chiados etc. – a desterritorializa, invadindo-a e levando-a a outros territórios”. Essa sensação de desterritorialização do som se deu quando o narrador expressa um estranhamento em relação a uma harmonia esperada no contexto. A expectativa foi de escutar um *mundo sonoro ideal*, termo que Obici usa para criticar o conforto dos ouvidos ao se depararem com uma certa harmonia musical e com as notas afinadas. “Porém, um mundo afinado não seria tão desconfortável quanto um mundo caótico e ruidoso?” (OBICI, 2008, p. 95). O questionamento deixa transparecer que existe, num senso comum, a associação do ruído com o caos e o desconforto auditivo.

É a condição de escuta, termo idealizado por Obici (2008), para analisar a capacidade dos ouvidos de captar os sons a partir das subjetividades e interpretações dos indivíduos. Para

ele é preciso discernimento para transformar os sons em algo sensível e essa seletividade será determinada pela construção cultural das subjetividades. “A seleção a que nos referimos não se trata de uma blindagem paranoica, mas da condição mínima de expandir a própria capacidade de ser afetado, as condições da experimentação” (OBICI, 2008, p. 93).

A condição de escuta será afetada, por sua vez, pelas condições apresentadas para a experiência do indivíduo com os sons. Um exemplo são os territórios em que tais sonoridades circulam, os quais tem influência nas formas de escuta. Retomando o conceito de Thompson sobre paisagem sonora, definida como um ambiente físico – território que abrigará as experiências de escuta e de circulação dos sons –, é possível afirmar que em cada território existirão condições de controle do som, pois cada um apresentará uma acústica e tamanhos diferentes, categorias que também serão importantes na experiência da escuta.

O mundo, observa Obici (2008), é sonoramente diversificado, onde se entrecruzam muitos estímulos sonoros. Então, diante do caos e dessa mobilidade que o mundo proporciona, existe a tendência de se circunscrever territórios a nossa volta. “Vivemos envoltos em universos incorpóreos que transitam e nos atravessam constantemente, colocando-nos em movimento e circulação, criando instabilidade, descompasso, quebra, cisão, crise” (OBICI, 2008, p. 87).

Os autores apresentados tratam da forma como as tecnologias de reprodução dos sons criaram uma nova paisagem sonora, marcada pela heterogeneidade de possibilidades de produção e apreensão dos sons. Novas formas de escuta disseminadas pela inserção dessas tecnologias no cotidiano e as maneiras como foram apropriadas pelos indivíduos a marcam como responsáveis pela construção de um novo regime de audibilidade (STERNE, 2003). Para a compreensão das apropriações que se faziam das tecnologias sonoras, e das ressignificações resultantes do contato dos indivíduos, faz-se necessária a construção de uma história que busque identificar quais tipos de sons circulavam no Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX e que forjaram um novo ambiente acústico.

A análise do impacto dessas tecnologias no imaginário e nas sensibilidades dos indivíduos será feita com base em narrativas retiradas da imprensa escrita, onde foi possível encontrar diversas notícias sobre a inserção do fonógrafo e do gramofone e suas funções nas transformações das vidas pública e privada dos moradores do Rio de Janeiro.

A escolha pela leitura das notícias dos jornais se dá em função da importância deles na vida social das cidades naquele momento histórico. Com a introdução do telégrafo em importantes jornais, em 1874, as notícias surgiam em poucas horas e em quantidade, o que

permitiu aos jornais se tornarem diários e demandassem uma rotina frenética de produção de fatos.

1.2 A paisagem sonora carioca na virada do século XX

Um artigo de 1924, publicado na Revista *Radio* e intitulado “A praga dos alto-falantes” (Figura 01), evidenciava a mudança gradual na paisagem sonora do Rio de Janeiro, então Capital da República, com a entrada em cena de novos aparelhos, ainda rudimentares, que ampliaram o burburinho de vozes. Numa imagem situada no final do texto, os gritos e berros dos habitantes se faziam não mais apenas com o uso da voz sem mediações, mas amplificados por meio de alto-falantes.

Pelo cenário carioca dos primeiros anos do século XX perpassa uma acústica frenética para os padrões de então, interferindo nos modos de sociabilidade. O fenômeno decorre tanto da expansão dos meios de difusão, que introduziram modernas tecnologias de transmissão, quanto do próprio crescimento urbano e populacional, que trouxe consigo uma diferenciação das formas individuais e coletivas de comunicação.

A praga dos alto-falantes

(Como pretende corrigil-a o amador brasileiro João Curia)

Todo o mundo sabe quanto vale um alto-falante. Não pelo preço que elle nos custa, mas pelo muito que nos custa... a ouvir-o.

Enquanto não se exige do alto-falante muita energia sonora tudo vai bem ou mais ou menos bem. O pavilhão de fôrma afunilada sempre distorce a voz, muda o timbre da voz, tem-se a impressão de que o cantor não abre sufficientemente a bocca para pronunciar a letra *a*.

Para que a letra *a* fosse bem dada no alto-falante seria indispensavel que se abrisse bem, não a bocca do cantor, que já o faz quanto é bastante, mas que se abrisse a corneta do alto-falante que representa, no local da audição, o proprio cantor.

Levando as coisas ao extremo, o ideal seria um alto-falante que não tivesse corneta, que não tivesse um canudo para fechar a voz do cantor.

Com o fim de resolver esse problema, um compatriota nosso, socio da Radio Educadora Paulista, iniciou uma série de experiencias em S. Paulo. Trata-se do Sr. João Curia, que, de passagem por esta capital, exgoz na Radio Sociedade, deante de alguns membros da commissão tecnica, os principios em que se baseia a sua idea.

Todos conhecem o arco cantante de Poulsen, que dá uma determinada nota quando intercallado num circuito oscilante, composto de capacitancia e indutancia.

O Sr. João Curia empregou um arco voltaico do typo commum, alimentado com corrente continua e cuja corrente de alimentação era convenientemente modulada por um enrolamento indutivo, composto de 2.000 espiras de fio n. 40, intercallado no lugar de um alto-falante.

Este enrolamento de fio fino constitue o secundario de um transformador, ligado á ultima lampada de um amplificador radiotelephonico, em que o primario é constituído por 20 espiras de fio n. 12, em série com o arco e, por isso, percorrido pela corrente total de alimentação.

Ahi está o sistema de modulação do arco cantante.

Embora as experiencias estejam apenas no sett inicio, os resultados foram simplesmente surprehentes.

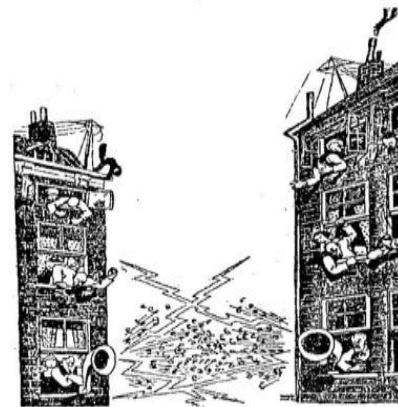
O som emittido, além de sufficientemente intenso é de uma clareza admiravel e de uma pureza sem igua.

No arco cantante, a voz do cantor apparece tão clara que dá a impressão do proprio cantor presente na sala, no espaço que separa os dois carvões incandescentes.

Entretanto, o facto mais surprehendente, para não dizer o mais importante, é a propriedade que tem o arco cantante de eliminar totalmente a estática, as descargas atmosfericas.

Agora que uma sociedade americana instituiu um premio de 100.000 dollars para o dispositivo que eliminasse as descargas na recepção, a solução do problema poderia ser tentada neste sentido.

O Radio na caricatura



Instantanea de uma scena entre vizinhos quando boixar o preço dos alto-falantes

(Charge de EBERT ROTH)

Figura 01: Artigo “A praga dos alto-falantes”, contido na Revista Radio, 1924. (Acervo: Rádio MEC).

As novas tecnologias do som são práticas que fazem emergir, de fato, uma paisagem sonora antes desconhecida (SCHAFER, 2001, p. 135). Cidade barulhenta, de gritos e pregões, de vozes incessantes que saíam por todos os cantos, de cantos entoados em alto e bom som, de insultos gritados e de vozes partilhando conversas em tom estridente; enfim, o burburinho oriundo de inúmeros sons é característica marcante do Rio desde os tempos da Colônia. Para Schafer, a paisagem sonora é um indicador das condições sociais que produzem o mundo acústico.

Com a Revolução Elétrica, segundo o autor, há a multiplicação de produtores sonoros, com a utilização de duas novas técnicas: a do empacotamento e da estocagem do som e a do afastamento dos sons de seus contextos originais. “Nunca, antes, o som tinha desaparecido do espaço para aparecer novamente, à distância” (SCHAFER, 2001, p. 135). As tecnologias de estocagem do som mais revolucionárias nessa época foram o telefone, o fonógrafo e o rádio e fazem parte de um imaginário científico que Schafer afirma ser uma ambição antiga do homem. “O rádio, como transmissor de mensagens divinas, também foi imaginado antes de

ser inventado” (SCHAFER, 2001, p. 133). A partir de cada inovação, o homem buscava superar-se, como foi o caso da transmissão da voz, primeiro com fios pelo telefone, e a grande façanha da retirada dos fios, com a telegrafia sem fio, ou radiotelefonia.

Ainda que rudimentares no início, a paisagem sonora do Rio de Janeiro mudará com a introdução de artefatos de ampliação da voz, o que aumentava a poluição sonora e fazia com que outros inventos entrassem em cena – como o apito de açúcar, o telégrafo vocativo cambraia e outros. O Rio também foi palco das mudanças de comportamento próprias das grandes cidades, fruto de avanços científicos e do desenvolvimento tecnológico. Novas sensações que giravam em torno da distorção, intimidação, alucinação e solidão. Dentre esses efeitos desorientadores, como os qualifica Sevcenko (1998), estavam os do trem, que trouxe o fascínio pela velocidade, do cinema e do parque de diversões.

O Rio de Janeiro recebe o rótulo de metrópole-modelo. Sede do governo, transforma-se num centro cosmopolita, atraindo tanto a atenção de estrangeiros quanto dos próprios brasileiros. As metrópoles, no período, caracterizavam-se também pelas possibilidades tecnológicas que cada uma proporcionava. Ser moderno implicava estabelecer algum vínculo com a tecnologia e com a atitude individualista, ou *blasée*. Segundo Sevcenko (1983, p. 37), havia um culto à cultura europeia na cidade do Rio de Janeiro, especialmente inspirado em Paris. Nas ruas, as pessoas, na ilusão de ser *chic*, cumprimentavam-se numa nova linguagem. Ao invés do convencional “boa tarde” ou “boa noite”, trocavam um “viva a França!”.

João do Rio, cronista que captou as ambiguidades do Rio de Janeiro no início do século XX, também narra o surgimento de um novo termo linguístico popular.

Há agora pelas ruas da cidade um novo dito do populacho. Esse dito é ouvido em cada canto e não exprime particularmente cousa alguma. É antes uma das mil faces da irreverência arrogante da canalha. O malandro para, ginga, diz mordaz: - E eu, nada? (RIO, 1909, p. 121)

Percebe-se um turbilhão de qualificações e de frases que nascem no anonimato e que são reflexo de uma “cidade de ambições desvairadas, de riso, de troça, de luxúria, para todas as cousas” (idem, p. 127).

A sociedade carioca começou a conviver com novas possibilidades trazidas pelo comércio, finanças e industrialização, fruto da penetração do capital estrangeiro. Sevcenko (1983) identifica o nascimento de um processo de aburguesamento intensivo da paisagem carioca, com a criação de um espaço público central na cidade, embelezado e europeizado, ao estilo da *Belle Époque*. Em sua crônica intitulada “Gente de Music-Hall”, João do Rio

descreve o ambiente agitado de um cassino carioca e o burburinho que os frequentadores trazem ao cotidiano da cidade.

O casino palpitava. Tantan Balty, no seu ultimo numero, dissera, com quebros de olhos e perversidade na voz, uma cançoneta extraordinariamente velhaca [...] e a claqué, uma claqué absurda, berrando chamadas deante dos copos vazios [...] a campainha retiniu e o velario correu [...] o publico, porém, enervado, queria mais, batia com as mãos, com os pés (RIO, 1909, p. 1-7).

Esse ambiente sonoro traduz o sentimento de euforia que caracterizava a sociedade do início do século XX. A felicidade e o otimismo vinham de mudanças que tornaram o Rio de Janeiro o maior centro populacional do país, constituindo-se no principal centro do capital financeiro e de serviços, com o maior porto da América Latina, por onde passavam os produtos e a mão-de-obra para o mercado nacional de consumo.

A identificação cada vez mais intensa dos modelos brasileiros com as imagens que vinham de fora, principalmente da Europa, fez com que alguns conseguissem ascender socialmente, enquanto outros, os mais pobres, fossem expulsos dos locais mais visíveis da cidade. A partir de 1902, com o então prefeito Pereira Passos, os morros iam sendo cobertos por barracos de madeira, construídos pela população despejada em virtude do novo projeto urbanístico da cidade, enquanto os subúrbios mais distantes, como Inhaúma, cresciam de maneira desordenada, ampliando o burburinho de gente e de vozes pelos então distantes subúrbios da Central e da Leopoldina.

As favelas logo foram identificadas como foco do caos e de tudo o que ameaçava o ideal de civilização. Eram vistas como locais de proliferação de sujeira, epidemias, ócio, criminalidade, ignorância e de regressão cultural. João do Rio denuncia essa mudança em prol do progresso. No conto “O velho do mercado”, o cronista denuncia a mudança da Praça do Mercado, em virtude de coexistirem ali atitudes que não estavam de acordo com o projeto de modernização urbanística, especialmente o som alto de gritos que caracterizariam os ambientes populares: “Noite e dia aquella gente que tinha um calão próprio e vivia separada da cidade [...] Eram os donos das falúas, eram carregadores, catraeiros, garotos, gente de hotéis, homens de peixe, suando, gesticulando, gritando” (RIO, 1909, p. 214).

O mercado, portanto, abrigava uma paisagem visual e sonora muito distinta dos anseios civilizatórios das elites. A cidade deveria transmitir uma imagem de ordem e organização, nos moldes da moral elitista sobre o que era ser moderno.

A partir da narrativa de João do Rio, pode-se ler a cidade do Rio de Janeiro como um local da regeneração e da nova ordem urbanística, racional e técnica. Com a construção da Avenida Central, a atual Rio Branco, com a circulação do bonde elétrico, formou-se no Rio uma atmosfera frenética, em que conviviam diversos tipos de estímulos, principalmente estímulos que demandavam a visão e a audição.

Em “Os dias passam...”, o escritor narra a atmosfera da Avenida Central:

Curiosamente olhava as ruas, que me pareciam novas em folha, collocadas entre velhas viellas. Não demorou muito que meus olhos dessem num boulevard iluminado como para uma festa. Era a Avenida Central [...] e os transeuntes andavam pelo meio da rua [...] forçando o tilbureiro a assobios, toques de buzina – porque esse tilbury tinha uma d´automóvel – e a um som soprado entre dentes, que jamais se ouvira, e que só é possível gaphar exactamente assim: “pssiu...” O som parecia um appelo, porque os transeuntes voltavam-se (RIO, 1912, p. 54).

Nesta narrativa, descreve a Avenida Central como um ambiente em festa, iluminada, cheia de gente, agitada, além de abrigar um tílbur, espécie de carruagem, que na ocasião produzia um barulho estridente que chegou a chamar a atenção dos pedestres.

Eram múltiplas as paisagens sonoras da cidade, no entanto, elas estavam sempre ligadas à cultura e ao cotidiano de seus habitantes. No ambiente da regeneração do Rio de Janeiro racional e ordenado, imperava a moral e os bons costumes das elites, além das boas maneiras. O escritor ironiza a atitude *snob* das rodas burguesas cariocas.

Uma conversinha em roda *snob* descança o espírito na região de parte nenhuma. Elles e ellas estão todos estudando atitudes, copiando gestos e dizendo coisas: - então, a Renata foi a Paris? – É verdade. Ainda não mandaste fazer as tuas encomendas ao alfaiate parisiense que corta para os príncipes russos? (RIO, 1909, p. 313).

O ambiente das elites descrito nesta passagem soa artificial, já que todos estudam as atitudes e copiam gestos. As conversas soam formais, sempre voltadas para assuntos que proporcionem *status* social.

Ao contrário da placidez das elites, o ambiente do povo, das pessoas humildes, é agitado, informal e barulhento. João do Rio descreve a atmosfera das brigas de gallo, eventos muito comuns nos subúrbios cariocas.

Era alli, naquele barracão, que se cultivava o *Sport* feroz das brigas e gallo [...] Logo á entrada impressionou-me a multidão. Eram todos homens [...] discutindo, bradando, berrando [...] uns torciam o bigode, outros estavam

immoveis, outros gritavam dando pinchos como os gallos, torcendo para o seu gallo, acotovelando os demais (RIO, 1909, p. 107)

De acordo com Gomes (2008, p. 161), não só os textos de João do Rio como os de Lima Barreto e Adelino Magalhães revelam “as contradições entre a cidade planejada, que seria a sem males, e a cidade real, que se desvia da norma arquitetada em nome da simetria e da ordem”. Gomes analisa ainda que, na leitura que se pode fazer do Rio de Janeiro, a partir de João do Rio, percebe-se uma cidade cuja memória está sempre ameaçada pelo esquecimento. A demolição, para Gomes, indica um permanente “bota-abaixo” reeditado no expansionismo do Rio, sem respeito à tradição. Gomes caracteriza João do Rio como um *flâneur* que adere com entusiasmo à “vida vertiginosa” e aprova o novo e o progresso, ao mesmo tempo em que reivindica a importância da memória na cidade, pois se dirige a um tempo em que se tem a sensação de que tudo está desaparecendo.

Faz parte da modernidade essa eterna reestruturação. E as diversas tecnologias do som viriam aprofundar o quadro de mutações, na medida em que expandiriam as possibilidades de irradiação de sonoridades na coletividade, criando uma experiência sonora, que se tornarão marcas da modernidade.

1.3 As sensibilidades da audição: o som “autêntico” como sinônimo de sonoridade

A nova atmosfera sonora que caracterizou a virada para o século XX pode ser visualizada a partir da diversidade de produtores sonoros que passaram a conviver numa mesma cena pública, trazendo a sensação aos indivíduos de uma sobrecarga auditiva. Com a introdução das tecnologias de reprodução dos sons, através de artefatos tais como o fonógrafo e o gramofone, essas sensibilidades começaram a sofrer uma transformação e mapearam a paisagem sonora na cidade, que começa a ser entendida a partir de critérios de sonoridade, como os sons agradáveis e os barulhentos, os quais causavam uma sensação de desconforto.

No caso do Rio de Janeiro na virada do século XX, conforme já mencionado, a introdução das tecnologias sonoras aconteceu em um ambiente de extrema valorização da cultura erudita, em que os valores dominantes giravam em torno do glamour das elites europeias, criando um senso estético baseado nos valores europeus em diversos setores da sociedade, como a moda, a arte, a arquitetura, a música e até nos códigos sociais. Foi nessa atmosfera social que começa a ser criada uma postura de alteridade das elites culturais em

relação às tecnologias, forjando aí o senso comum sobre as potencialidades efêmeras e de baixa qualidade cultural dos produtos resultantes dessas inovações.

Todos esses conceitos valorativos em relação ao som demonstram como ao longo da história os significados dos sons são redefinidos e, com os aparelhos para reproduzi-los, as noções vão se delineando em torno da distinção entre autenticidade e qualidade versus cópia e de mau gosto, julgamentos que tinham como modelo dominante, no início do século XX, os signos da cultura erudita.

Com base na observação das narrativas em jornais da época, percebe-se a palavra “sonoridade” ligada a uma noção de um som agradável aos ouvidos, sempre relacionado aos símbolos da cultura erudita e de sons provenientes das práticas das altas elites, como o som ao vivo dos teatros, dos concertos e de uma linguagem poética, sempre associada a uma grandiosidade sentimental.

Na coluna “Correio dos Theatros”, do jornal *Correio da Manhã*, de 1909, uma nota a respeito da primeira representação da tragédia *La Nave*, do escritor italiano Gabriele d’Annunzio narra a sensação acústica do colunista: “O verso sae-lhe da boca com uma limpidez, uma sonoridade, uma graça, que a gente tem a sensação de estar ouvindo uma finíssima volata” (CORREIO DA MANHÃ, 24 de abril de 1909, p. 2)². A analogia do som dos versos com uma acústica limpa parecida com uma volata, que significa uma série de notas de uma oitava executada pelo cantor velozmente, demonstra que o termo sonoridade relaciona-se a uma escuta poética, agradável aos ouvidos, pois além de estar sendo executada ao vivo, seu conteúdo transmite as marcas da cultura letrada.

O termo sonoridade também associa-se à poesia na coluna Impressões, assinada por Carmen Dolores, também no jornal *Correio da Manhã*, de 1909. O conceito aparece para a colunista expressar seu sentimento de êxtase diante da peça *Os Inconfidentes*, em quatro atos em verso, de Goulart de Andrade.

Eu esquecia a minha sala banal, varada por tão largo sopro de poesia, e deixava-me ir, deixava-me arrastar pela visão resplandecente às sonoridades da voz do poeta moderno, ali sentado, que me lia uma peça sua e era o mágico inspirador dos sonhos heroicos que me flutuavam na mente... (CORREIO DA MANHÃ, 23 de julho de 1909, p. 1).

Neste trecho, a associação da sonoridade à voz que reproduz a poesia demonstra a forma como a escuta era afetada pelas construções simbólicas da cultura letrada. Como foi o

² Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.bn.br>>. Acesso em outubro de 2013.

caso do recital da Senhorita Pureza Marcondes, no primeiro prêmio do Instituto Nacional de Música, em que o Jornal Correio da Manhã fez uma crítica às condições para a escuta oferecidas pela sala do recital.

Preferíamos ter ouvido a inteligente cantora em ambiente mais propício a manifestações musicas. A sala escolhida, não é a primeira vez que dizemos, reforça em demasia as vibrações sonoras; e o exagero de taes condições acústicas, que degenera em eco persistente, prejudicam grandemente o effeito vocal. Para os cantores de timbre delgado, tal sala se transforma em poderoso auxiliar porque a voz adquire extraordinária intensidade... A senhorita Pureza Marcondes possui vigoroso registro de mezzo soprano e, devido a tal acústica desfavorável o seu canto ficou envolvido em densa nebulosidade de Phraseio, dicção e articulação (CORREIO DA MANHÃ, 24 de julho de 1918, p. 4).

As limitações acústicas desta sala de recitais, que representam uma característica física de controle do som, estabelecendo uma determinada relação entre o som e o seu espaço, interferiram nas expectativas de escuta da plateia. O esperado era ouvir um som nítido, sem ecos, próprios de uma cantora que já possui potência de voz de uma mezzo soprano. Segundo a narrativa, tal voz não precisa de elementos que a transformem, pois já tem em sua natureza a potência.

A distinção de julgamentos em relação ao som relacionava-se com a fonte que lhe dava origem. Os sinos da Igreja do Outeiro da Glória, por exemplo, foram considerados fontes do som agradável aos ouvidos. “Os sinos cantavam sempre enchendo de sonoridades o claro espaço, cantavam, e nos repiques alegres, nas ondas reboantes, derramavam sobre a cidade mãos cheias de bênçãos...” (CORREIO DA MANHÃ, 16 de agosto de 1901, p. 1). Tais sonoridades também foram descritas com o mesmo sentido no folhetim “Condessa Mar’lvanna”, publicado também no Correio da Manhã, em 1908.

De espaço a espaço, todos os sinos de todas as igrejas tocavam ao mesmo tempo, depois seguia-se um silêncio, o tempo de tomar alento e recomeçar o concerto. Pouco a pouco, todo aquelle furor tomou na cabeça de Ardiano uma forma nitida, desenvolvendo-se num rytmo e numa harmonia. A repercussão das mesmas sonoridades provocou no seu espírito a phrase musical os golpes repetidos marcavam o compasso (CORREIO DA MANHÃ, 21 de julho de 1908).

Nos trechos citados, a ideia de sonoridade está ligada aos rituais da Igreja Católica, proporcionando uma experiência considerada divina e fazendo emergir a transcendência religiosa, vista como uma prática da espiritualidade. Os sinos são fontes, portanto, desses

sonsque alimentam o espírito, e por isso são agradáveis e poéticos. Aqui também está presente a noção de ritmo e harmonia, as quais remetem à análise de Schafer sobre o que é um mundo afinado, sem a interferência de sons ruidosos e barulhentos a provocarem desafinação e desconstrução de uma paisagem sonora ideal.

Tal flexibilidade do mundo sonoro é uma pista sobre a constante reinvenção desse território, o qual abrigará diferentes categorias do som, como a disputa entre ruído e o som agradável aos ouvidos, os quais nos interessam nesta discussão. A intenção de realizar um levantamento dos critérios sonoros que circulavam na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX tem como objetivo compreender que tais categorias reforçam “regimes de poder que o som tende a favorecer” (OBICI, 2008, p. 97), ou seja, o som legitimado culturalmente como agradável e aquele considerado um ruído, ou um barulho, reforçam os valores sociais de determinados extratos sociais e, em consequência, reproduzem suas visões de mundo.

1.4 Barulho: o oposto da sonoridade

Enquanto o conceito de sonoridade significava os sons relacionados a um tipo de fruição, como a de alimentar o espírito e a reflexão, o critério “barulho” se restringia aos sons do entretenimento, especificamente do carnaval, que servia para distrair o corpo e as suas sensações mais imediatas. Em pesquisa realizada em edições do início do século XX no jornal Correio da Manhã, a presença das palavras “barulho” e “barulhento” encontram-se sempre relacionadas ao carnaval ou ao samba. Em uma edição específica, porém, aparece uma narrativa sobre o violão que, segundo Naves (2004), era um instrumento associado à malandragem e sua sonoridade não era bem-vinda na construção de um ideal de cidade moderna.

Pedem-nos os moradores das ruas Pereira Nunes e adjacentes chamar a atenção das autoridades da 15 circunscrição para um bando de desocupados chefiados por um tal Faísca, que a altas horas da noite incomoda as famílias ali residentes com serenatas e cantorias de violão. Às tardes também, grupos de vadios e creanças reúnem-se à esquina da referida rua, e com passes de capoeiragem, gestos e palavras obscenas, obrigam-se os moradores a retirarem-se das janellas. Não é a primeira vez que aparecem reclamações neste sentido, por isso chamamos a atenção da polícia para o caso, afim de que não continue semelhante anarchia e immoralidade. (CORREIO DA MANHÃ, 2 de fevereiro de 1910, p. 10).

As práticas culturais populares, especialmente as dos negros, não eram bem vistas no Rio de Janeiro do início do século XX. O violão era estigmatizado como um instrumento

marginal, próprio dos boêmios e malandros, e não era legitimado dentro das altas esferas culturais. Tanto que não estava presente nas orquestras. A capoeira, a qual esta passagem também se refere, era uma prática cultural própria dos negros e, por isso, ficou na marginalidade durante esta passagem de século. Todas as manifestações culturais dos escravos eram consideradas casos de polícia. Pessoas eram presas caso manifestassem algum tipo de prática cultural no espaço público. A própria história do samba está relacionada a esta censura cultural. O livro *Tia Ciata e a pequena África*, de Roberto Moura, conta que o samba considerado tipicamente brasileiro surgiu na Casa das Tias Baianas, localizadas nas imediações da Praça XI e do Estácio. Eram locais em que os negros e mulatos cultuavam suas raízes africanas, especialmente no campo religioso. O autor conta que nos fundos da casa os negros realizavam seus cultos religiosos e outras práticas, enquanto que na parte da frente um grupo tocava cavaquinho, violão e um pandeiro criando uma diluição dos ritmos da umbanda e do candomblé. Essa sonoridade diluída despistava os olhares da polícia e fez nascer o samba que seria reconhecido como o tipicamente brasileiro e que mais tarde se transformaria em um dos maiores ícones da identidade nacional.

Neste início de século, no entanto, os ritmos musicais e as sonoridades vindas da cultura popular, especialmente dos negros, estavam associados ao critério do barulho e do ruído, pois havia a crença em uma sonoridade que desconstruía a ordem pública e os bons costumes. Seguindo essa análise sobre os critérios para a classificação do ruído, Thompson (2002) analisa o impacto do jazz nos Estados Unidos. Segundo ela, esse gênero musical foi associado aos sons da cidade, pois foi considerado barulhento, estridente e fruto da era da mecanização da modernidade. Musicalmente, o jazz se utilizava de recursos que lembravam os ruídos, os quais não eram legitimados culturalmente. Além disso, as críticas ao jazz foram baseadas no racismo que se acirrou com o nascimento das grandes cidades, as quais recebiam os moradores do campo e iniciavam um novo momento industrial e, em consequência, de sua organização social.

No Rio de Janeiro, neste período, os ruídos tinham a mesma natureza da dos norte-americanos. Os barulhos desta cidade que crescia e vislumbrava a modernidade deveriam ser eliminados para que o ideal de nação pudesse se concretizar. Na coluna “Cidades”, do Correio da Manhã, as reclamações eram constantes sobre os sons considerados perturbadores.

Dessas queixas umas são de pessoas que se referem ao geral barulho que há na cidade, com os pregões de mercadoria, por exemplo: o tintureiro se anuncia com corneta, o doceiro com gaita, o baleiro com matraca. Mas a maioria das queixas se dirige aos vendedores de leite, e isto pelo facto de

aparecem (5 horas da manhã), e pela insistência do barulho, pois eles param a uma porta e ali malham a campainha... tal uso ou abuso deve cessar... porque isto nos parece um resto de costumes selvagens, um pouco mais bárbaros ainda, pois não nos consta de que os índios andassem a despertar os que repousavam, com campainhas e aumentar com elas os padecimentos de senhoras doentes (CORREIO DA MANHÃ, 6 de fevereiro de 1908, p. 4).

As cornetas, as matracas, as gaitas e a campainha do leiteiro são instrumentos produtores dos ruídos indesejáveis que incomodam a ordem urbana. O barulho é associado à desordem e é produzido por artefatos não legitimados no campo sonoro. Esses sons são associados ainda a atitudes bárbaras e selvagens que remetem a uma ideia de caos e descontrole do território. Aqui também há a questão da amplitude do som, ou seja, o som alto que compõe o ambiente com os muitos estímulos das cornetas, matracas, gaitas e campainhas, é considerado poluído e, por isso, deve ser eliminado.

A relação feita pelo reclamante entre produzir sons em alta amplitude e a selvageria remete a um imaginário sobre o que é ser civilizado. De acordo com ELIAS (2011), “o progresso da civilização é submetido com maior ou menor rigor a uma censura”, ou seja, a criação de conceitos como gentileza e cortesia passou pela construção de uma noção de controle dos sentimentos e das emoções que demonstra um adestramento e um condicionamento das práticas mais elementares do cotidiano. “É a estrutura da sociedade que exige e gera um padrão específico de controle emocional. ‘Nós’, diz Luchaire, “com nossos costumes e hábitos pacíficos, com o cuidado e a proteção que o estado moderno prodigaliza sobre a propriedade e a pessoa” (ELIAS, 2011, p. 190).

Com base na relação entre civilização e contenção das emoções é estabelecida a noção da importância do silêncio para a construção do ideal de modernidade. O tocar daqueles instrumentos, formando um território barulhento, relacionava-se a uma sensação de anarquia, de liberação de regras e de descontrole.

O silêncio é algo a ser alcançado por formas de escuta que têm expectativas de audição condicionadas a ouvir os sons civilizados, dentre os quais se incluem a ausência de ruídos ou de qualquer som, os sons de baixa amplitude, as músicas eruditas e qualquer tipo de sonoridade que tenha a sua fonte legitimada culturalmente, como os sinos do Outeiro da Glória.

Enquanto persistia um discurso de manutenção da ordem urbana pelo controle das sonoridades consideradas perturbadoras, a cidade do Rio de Janeiro mostrava-se cada vez mais cosmopolita em termos de práticas culturais. O momento foi marcado 1) pela estruturação da música popular brasileira, como defende Albin (2003), com o nascimento de

vários gêneros como o samba, o choro, o maxixe; 2) por novas formas de sociabilidade que nascem da organização social nas cidades; 3) por tecnologias produtoras de som que vão reconfigurar a paisagem sonora e mexer com as expectativas de escuta dos indivíduos. Esses três fatores demonstram que a Capital da República abrigava uma série de produtores sonoros que ampliariam a paisagem sonora da cidade. Cada som, em virtude das mudanças de sociabilidade, seria apropriado de formas distintas, mas sempre seguindo sempre a mesma divisão de critério: ruídos ou agradáveis aos ouvidos.

A apropriação discursiva do samba e do carnaval, por exemplo, seguiram os critérios da civilidade, pois foram vistos como produtores de barulhos. O entretenimento que envolvia o gênero musical e a festa carnavalesca associava-se aos prazeres do corpo, em virtude das músicas feitas para dançar. O Correio da Manhã, em sua coluna “Momo”, ironiza uma apresentação de um bloco carnavalesco no Clube dos Democráticos. “Morcêgo, á frente do barulhento Cordão Flor da Lyra do Sacramento, pintava o sete, o diabo, não deixando ninguém socegado” (CORREIO DA MANHÃ, 10 de fevereiro de 1908, p. 2).

Os instrumentos do samba carnavalesco também foram considerados fontes de barulho. Como narra um conto de carnaval publicado na coluna *Momo*:

E rufam adufes, e silvam assobios agudos, é como preparando um fundo musical carnavalesco para toda esta efusante matinada, para toda essa estridula fanfarrá chocarreira, alguns foliões brandem no ar em bamboleios, o rotundo macete barulhento que o retumbante bombo zabumbêa... (CORREIO DA MANHÃ, 10 de fevereiro de 1907, p. 1).

A sonoridade carnavalesca chegou a ser caso de polícia quando vizinhos do bairro da Glória reclamavam do batuque intenso nos arredores.

Os moradores do Largo da Glória, no principio da rua do Catete, reclamam justamente contra um Zé Pereira que atordoa dia e noite numa casa do Beco do Rio quando o carnaval ainda está longe. Teria a policia autorizado.... ou o batuque foi feito sobre a influencia de um dos inspetores da circumscrição? (CORREIO DA MANHÃ, 30 de dezembro de 1908, p. 8).

O cenário urbano carioca do início do século XX, portanto, apresentava uma multiplicidade de produtores que transformavam aos poucos a paisagem sonora, derivando diversas formas de escuta. As marcas da urbanização se fizeram sentir na circulação dos sons, os quais, cada um a seu modo, atribuíam um significado específico aos territórios onde circulavam. Dessa forma, o que se entendia por sonoridade sempre marcaria ambientes das altas culturas, enquanto que os batuques, o samba e o barulho significariam os lugares mais pobres e populares da cidade. Thibaud (2003) analisa a possibilidade de os sons

reconfigurarem as cenas públicas e o seu poder de transformarem as ruas em locais de novas experiências. No caso do Rio de Janeiro, a multiplicidade de novos sons e a organização espacial deles se misturavam com os barulhos num mesmo território, geravam novas sensações de se estar na cidade e causavam um estranhamento cultural, baseado na disputa entre produção de “sonoridades” x “barulhos e ruídos”.

Os critérios para a avaliação e a fruição dos sons eram criados muito mais com base na natureza da fonte sonora do que na própria sonoridade em si. Isso demonstra a importância dos sons para a análise da estrutura social e suas disputas culturais. No caso do Rio de Janeiro, a diversidade de produção de sons foi importante para a recomposição da estrutura urbana, já que determinados gêneros, como o samba, criaram espaços na cidade próprios para o seu consumo, como foi o caso do bairro do Estácio. Já os sons considerados “sonoridades” eram consumidos nos teatros e “ao vivo”, marcando a ideia de que deveria haver um território especial para a fruição desse tipo de produto cultural.

O mapeamento das sensibilidades sonoras é essencial para a compreensão de como a sociedade recebeu os sons reproduzidos tecnologicamente. Vistos como fonte de barulho, baderna e entretenimento barato, o fonógrafo e o gramofone ocuparam espaços determinados pelos critérios sonoros já existentes e se inseriram no cotidiano, pouco a pouco, modificando-o sonoramente ao mesmo tempo em que se adequavam aos valores culturais que lhes atribuíam o sentido de serem tecnologias voltadas para a produção de cópias sem legitimidade.

1.5 Fonógrafo: fonte tecnológica de barulho

O Jornal Tagarela, que circulava no Rio de Janeiro no início do século XX, publicou uma carta de leitor contendo reclamação sobre a inserção do fonógrafo no cotidiano da cidade.

Este nosso amigo lembrou-nos, e muito acertadamente, a conveniencia de verberarmos aqui a mania dos phonographos. É este um dos peiores flagellos que nos apoquentam: não há casa que não tenha o seu phonographo. Mas o cidadão, á espera do chá e torradas, abre a tal caixa para matar o tempo e divertir-se e divertir a família, não se limita a fazer o barulho intra muros, e não reflecte que os visinhos e os transeuntes não têm o mesmo gosto: ao contrario, o phonographo mata-lhes a paciencia. É insuportável aquela voz roufenha que sae do tal instrumento supplicador, que reproduz modinhas e cançonetas de cantores e actores celebres de chopps...

E sendo a malvadez uma lei humana, o dono da coisa bota-a mesmo á frente da casa ou sobre o parapeito de uma janella que dê para o visinho.

Antigamente, o realejo era um horror, com ou sem macaco. Dobrava-se uma esquina, realejo... diremos, para terminar, que a sanfona dos phonographos substituiu honrosamente a dos realejos, nada lhe ficando a dever (JORNAL TAGARELA, s/d, p. 10).

FRANCISCO MANOEL

Não sendo, talvez, possível a todas as pessoas enviar-nos as listas que lhes remettemos, de subscriptores para o busto de Francisco Manoel, que vamos fazer collocar no jardim do Passeio Publico, encarregamos o Sr. Fernando Araujo, pessoa de toda a nossa confiança, da arrecadação das mesmas, podendo-lhe ser entregues as referidas listas e mais outras importancias obtidas, de que elle passará o devido recibo, tendo para isso autorisação assignada pelo nosso director e que exhibiremos.

Palos de Villarinha.— Quem os provar não quer outros; á venda nas principaes casas de molhados.

ANTIGALHAS

Á proposito das linhas que no ultimo numero do *Tagarela* escrevemos sobre os perigosos *phonographos*, recebemos delicada e bem redigida carta de «Um leitor» constante do seguinte:

«Este nosso amigo lembrou-nos, e muito acertadamente, a conveniencia de verberarmos aqui a mania dos *phonographos*.

«E' este um dos peiores flagellos que nos atropellantam: não ha casa que não tenha o seu *phonographo*. Mas o cidadão que, á espera do chá e torradas, abre a tal caixa para terminar o tempo e *divertir-se e divertir* a familia, não se limita a fazer o barulho *intra-muros*, e não reflecte que os visinhos e os transeuntes não têm o mesmo gosto: ao contrario, o *phonographo* mata-lhes a paciencia.

«E' insupportavel aquella voz roufenha que nasce do tal instrumento supplicatorio, e que reproduz modinhas e cançõetas de *cantores* e *actores* celebres de *chopps*...

«E sendo a malvadez uma lei humana, o dono da coisa bota-a mesmo á frente da casa ou sobre o parapeito de uma janella que dê para o visinho.

«Antigamente o realejo era um horror: com ou sem macaco. Dobrava-se uma esquina, realejo; entrava-se numa casa de commercio, para comprar qualquer objecto para a mulher e os filhos, — um menino ou um bar-

baças com um pires ou prato a pedir para o realejo!

Tudo passa, tudo é transitorio: agora, ao que sabemos, só possuímos uma *prinda* dessas, e quem pede para as almas, perdão! para o realejo, é uma gentil senhorita que á noite se metamorphoseia em florista.

«Detesto a *realista* e adoro a florista: esta pega-me sempre uns nickeis por um botão de rosa ou uma rosa.

«Diremos para terminar, que a sanfona dos *phonographos* substituiu honrosamente a dos realejos, nada lhe ficando a dever.

..

«Que nos dizem os Srs. da autorisação que o Sr. Ministro do Interior deu a um cidadão para se matricular no curso de parateiros da Escola de Medicina?

«S. Ex. é Ministro da Justiça e do Interior, e está claro que não pôde entender muito de instrucção...

«Dora avante vamos ter *compadres doutores* a granel: curso curto e convivencia academica com as moças. Que regalo! E na vida pratica!

«*Compadre* será daqui para o futuro, synonymo de Dr.: o parteiro terá tanto direito a esse titulo como o cirurgião-dentista, de sorte que cumprimentar a um conhecido: — *Seu compadre*, importará dizer «Sr. Dr.».

..

«Um sujeito entrou, há dias, numa casa de secos e molhados, e pediu que lhe vendessem azeite.

«— Azeite, só temos de *Thomas*, respondeu o negociante.

«— Olhem que destempero! eu quero azeite de temperar!

..

«E oCodigo Civil: nada!...

MATTOS ALÉM.

Cognac Moscatel do Alto Douro — Depositarios — Rua Rosario n. 87. — Provisoriamente.

«**Triumphante** o vinho fino mais generoso que vem ao mercado.

O Pifer ...



— Estou só esperando que acabe a demolição do mercado da Gloria.

«Quero ser o primeiro a abraçar o nosso grande Prefeito...

Figura 02: Carta de leitor, na íntegra, intitulada “Antigalhas”, publicada no Jornal Tagarela.

A citação elucida a proliferação das máquinas falantes, como os fonógrafos eram chamados popularmente, no cotidiano e os usos que a sociedade fazia deles. A narrativa propõe que além de produzirem um som alto, considerado dentro da categoria “barulho”, ainda eram colocados de frente para a casa ou nas janelas, posição física que potencializava a proliferação daquela sonoridade considerada um ruído. As cançõetas e as modinhas eram gêneros que começaram a se massificar a partir do surgimento das primeiras gravações e foram apropriadas pelas classes populares. Franceschi (2002) conta que a Modinha predominava na corte portuguesa no século XVIII e se popularizou no Brasil na segunda metade do século XIX, quando deixou de ser tocada por pianos e passou para as mãos dos seresteiros das ruas do Rio de Janeiro que tocavam violão. Tal instrumento não era bem visto porque associava-se às práticas da malandragem e da boemia. Por isso, sua sonoridade era julgada como algo que transgredia a qualidade musical, sinônimo de sons gerados por instrumentos canonizados nas orquestras sinfônicas, como o piano, o violino e a harpa.

A cançoneta era um gênero musical, em que as letras tinham um duplo sentido, especialmente quando se referia a sexo. Vindo do Teatro de Revista, ele tinha a intenção de gerar o humor ao mesmo tempo que transgredia os velhos e bons costumes da alta sociedade. A Casa Edison, a primeira gravadora, criada em 1902 por Fred Figner, investiu na gravação de diversas cançonetas, como a intitulada “Boceta de Rapé”, gravada pelo Baiano, em que dizia: “A coisa que neste mundo porque eu tenho mais xodó é tomar uma pitada da boceta de vovó”. O termo “boceta” significa uma caixa ou bolsa pequena, as quais eram usadas geralmente para guardar o rapé, e foi popularizado para designar, no senso comum, o órgão sexual feminino.

A carta do leitor também menciona o som do realejo para comparar com a sonoridade do fonógrafo. Neste caso, percebe-se que existe sempre um critério sonoro anterior ao outro para se fazer um julgamento. O realejo é um órgão portátil que se aciona por meio de uma manivela e era comum que se tocasse em praças públicas acompanhado de um macaco para chamar a atenção do público e incrementar o espetáculo. O som se parece com o de um piano mecânico e era considerado de mau gosto por se associar a práticas populares e por ser considerado estridente. O som do fonógrafo, por ser alto e apresentar vozes roufenhas, que significam fanhas e roucas, transmitia um som cheio de ruídos, sem a limpidez exigida pelos critérios de escuta da época.

O Jornal Tagarela criticava o fonógrafo também pela sua capacidade de produzir cópias dos sons que eram legitimados nas apresentações ao vivo dos teatros. Uma charge publicada em 1911, intitulada “Commodistas”, mostra a situação onde um casal com uma criança, nitidamente pertencentes à classe alta, parecem estar indo a um teatro. Mas, na legenda, está escrito: “Qual teatro, qual concerto, qual nada! Vamos ali ouvir o phonographo da venda...”. A ironia aqui é explícita em relação a uma nova forma de entretenimento que surgia a partir da tecnologia de reprodução do som. A charge sugere que a prática de se ir ao teatro ouvir os concertos já não é mais a única forma de distração. Mas o jornal chama de “commodistas” quem prefere ouvir ao fonógrafo do que ir apreciar o “ao vivo”.



Figura 03: Jornal Tagarela, s/d, p. 6 (Acervo Digital da Biblioteca Nacional).

Essa visão de comodidade em relação a quem escolhe ouvir o som reproduzido tem a ver com a noção de que as reproduções tecnológicas paralisam a reflexão e não causam um espírito de fruição intelectual da música. O fonógrafo, nesse caso, é visto como a comodidade, ou seja, como algo que transmite a música mais fácil e de forma mais cômoda do que o velho hábito de sair de casa e apreciar a música ao vivo nos teatros. Percebe-se, nesta crítica, que a sociedade começa a perceber que a reprodução do som está modificando a experiência dos indivíduos de consumo desse produto cultural.

O tcheco Fred Figner iniciou uma ampla divulgação da máquina falante, a qual inicialmente tinha a função de entreter as pessoas. Figner iniciou a divulgação na Rua do Ouvidor, quando cobrava ingressos para as pessoas ouvirem as vozes reproduzidas no fonógrafo. Muitas dessas vozes reproduziam palavrões, o que causava um certo frisson naqueles que ouviam.

Como toda nova tecnologia, o fonógrafo causou estranhamento na sociedade, pois disponibilizou e fez circular múltiplas marcas sonoras da cultura, como músicas, sotaques, formas de falar, vozes, ou seja, descortinou para um público amplo as diferentes marcas da

oralidade. Além disso, a cada som que transmitia, os transformava, inserindo neles as sonoridades produzidas pela máquina, que dava um novo formato ao que seria ouvido e, em consequência, um significado ao som que sairia da máquina. Como foi o caso do leitor do jornal *Tagarela* que reclamou das vozes fanhosas e roucas produzidas pelos fonógrafos que não paravam de se proliferar pela cidade. O funcionamento desta máquina era realizado de forma mecânica, sem nenhuma estratégia elétrica, como o microfone, que pudesse ampliar a voz e torná-la mais nítida e limpa. Então, o som do fonógrafo era abafado e exigia que o indivíduo gritasse diante de uma corneta, que capturava o som, para que este se tornasse audível.

O fonógrafo é um exemplo de como as tecnologias cristalizam processos culturais, sociais e materiais. A crença generalizada no poder da ciência, que neste período estava sendo transformada em tecnologia, gerou um deslumbre coletivo pelos feitos tecnológicos e seus espetáculos. Um exemplo foi o frisson causado pelos fonógrafos no Rio de Janeiro. As pessoas pagavam ingressos para terem uma experiência de audição, não importando o que ouviriam daquela máquina. O que buscavam era uma sensação de escuta mediada por aquela novidade que reproduzia qualquer tipo de som, não se importando com o conteúdo em si, mas com a possibilidade de contato com a técnica.

Essa apropriação dos fonógrafos por parte da sociedade gerou a construção de espaços acústicos, trazendo uma disputa entre o público e o privado. Nas narrativas coletadas na imprensa sobre os fonógrafos, todas baseadas em reclamações de moradores do Rio de Janeiro, há uma noção de que a sonoridade do fonógrafo ultrapassa a esfera privada e invade a cena pública, que é considerada um local próprio para a manutenção da ordem e dos valores considerados modernos. O som alto dos fonógrafos colocados nas janelas ou de frente para a rua e as sonoridades produzidas por eles representavam uma transgressão cultural no rompimento da barreira entre o mundo da casa e o mundo da rua.

Tagarela, mais uma vez, publica críticas a essa tecnologia, dessa vez numa coluna assinada por Chico Trancoso e intitulada “Phonographo”. A partir dela, há a noção, mais uma vez, da proliferação dos aparelhos pela cidade e dos tipos de música mais recorrentes.

Os meus leitores têm provavelmente... provavelmente? Com toda a certeza, infallivelmente, impreterivelmente, têm um phonographo em casa ou pelo menos na vizinhança. Quem há neste Rio de Janeiro que não oiça um phonographo na vizinhança?

Há dias fui visitar um amigo enfermo em subúrbio distante da estação e andei cerca de meia légua á pé até á casa do doente, que mora quasi no deserto junto ás vertentes de um morro...

Conversamos calmamente, e em paz sobre o estado de sítio, que parecia não attingir as paragens em que nos achamos quando fui surpreendido por uma voz rouquenha que clamava: senhores! A paz das nações depende da prudência. A exaltação só pode produzir vertigens!

- Que vem a ser isto? Quem é esta Prudência de quem depende a paz das nações? Perguntei.

- Isto é o phonographo ahi do visinho.

Também ali perto do mato havia um phonographo... mas, os leitores inquestionavelmente, tem o seu phonographosinho em casa ou nos arredores a buzinar diariamente uma chula, ou uma cançoneta franceza, ou um tango brasileiro, ou uma cantiga roceira, ou umas quadras horríveis como esta:

O pintô que pintô Ana

Pintô tamém Izabé

Cando quis pintá Maria

Cadê pincé? (TRANCOSO, s/d).

PHONOGRAPHO

Os meus leitores tem provavelmente: provavelmente? com toda a certeza, infalivelmente, imperivelmente tem um **phonographo** em casa ou pelo menos na vizinhança. Quem ha mente Rio de Janeiro, que não ouça um **phonograp** hu na vizinhança?

Ha dias fui visitar um amigo enfermo em suburbio distante da estação e andei cerca de meia legua á pé até á casa do doente, que mora quasi no deserto junto as vorrentes de um morro.

Conversavamos calmamente, e em paz sobre o estado de sítio, que parecia não attingir as paragens em que nos achavamos quando fui surpreendido por uma voz rouquenha que clamava: «Senhores! A paz das nações depende da prudência. A exaltação so pode produzir vertigens.»

- Que vem a ser isto? Quem é esta Prudência de quem depende a paz das nações? perguntei.

- Isto é o **phonographo** ahi do visinho.

Tambem ali perto do mato havia um **phonographo**. Justos céos! O amigo enfermo quasi isolado do mundo não escapára ao pungente monstro do **phonographo**.

Mas, os leitores inquestionavelmente têm o seu **phonographosinho** em casa ou nos arredores a buzinar diariamente uma chula, ou uma cançoneta franceza, ou um tango brasileiro, ou uma cantiga roceira, ou umas quadras horríveis como esta:

O pintô que pintô Anna
pintô tamém Izabé;
cando quis pintá Maria
cadê pincé?

Doa-lhes os pezames sinceros e faço votos ardentes para que se acabe a praga e a moda os paraquê ao menos se desarrangem os machismos das guitars.

Agora mesmo quando escrevo estas mal traçadas linhas está um perverso **phonographo** pertencente ao vendedor ali da esquerda a reeditar pela centésima vez hoje estas medonhas quadras:

Sa Miloca tem feição
tem figura rentadoa,
Mas, cando tira os postigo
fica um pau de vassora.

Garraão tem fundo largo
lígela não tem pescoca,
butja não tem gargalo
banana não tem carepa.

Perto a respiração, fico nervoso,
tapo os ouvidos e imagino o supplicio que seria por exemplo um **phonographo** que levasse a repetir dias, mezes, annos e seculos o trecho do discurso do Sr. General Glycerio:

«Sr. presidente, presenho a proro-

gação do estado de sítio por mais go dias.

De modo que teriamos o estado de sítio eternizado ali no **phonographo**, ao mesmo lado ou na vizinhança pura tola a eternidade das seculos.

Malditos **phonographos**, que nem ao menos silenciam sobre coisas tão tristes!

CHICO TRANCOSO.

UM RETRATO

(As J. Ribeiro)

Não mostrado com magies doçadas, Cade fôrmosse artista se amaniã. Não, entre mil retratos esportados, Um, que em belleza e graça me exalta.

É tamanho a bondade que irradia Nos olhos e dos labios bem talhados, Que milia vida inteira passaria. A desce-lhe, talvez, um anjo ovasado?

Siga, poeta, morrido de saudade, Irrestando a ventura desse artista. Que conscripto original tão bello!

É guardarei por toda a Eternidade, Essa imagem que me combos a vida. No arvoreta ligada de capelle!

OSWALDO GOMES

Tinta azul preta
de C. MONTEIRO
Única usada nos repartições publicas.

MALENTENDU



—As armas!...
—Otro, em lraito, não sou ainda lardo... —segurança!

ALTA NOVIDADE EM MITAINES

Posto de filé, de torçal e peru limbo, renda verdadeiro, imitação de fio de escova, de todos os complementos: levat de pelica, de sand, pelle de ato, mamunjo, castor, vestes de verde lila e aberturas de novidade, meias de fio de escova lila e escocada, legões de madrepérola e tartaruga, de madeira e osso, para theatro e bailes, todos recebidos directamente da Europa, na casa de A. GOMES.

Travessa de S. Francisco de Paula, 22 A

DEP. ADO DO CLUB DOS FINANÇAS

Figura 04: Artigo na íntegra de Chico Trancoso, no Jornal Tagarela, s/d.

O colunista completa sua crítica dando os pêsames a essa prática e fazendo votos para que a praga e a moda dos fonógrafos acabem logo, pois não suporta o maquinismo dos sons. Termina a narrativa dizendo que, no momento em que escrevia a coluna, um fonógrafo anunciou-se a cantar medonhas quadras:

Se Miloca tem feitiço,
 Tem figura tentadora
 Mas, quando tira os postiço,
 Fica um pau de vassora.
 Garrafão tem fundo largo
 Tigela não tem pescoço
 Botija não tem gargalo
 Banana não tem caroço (Ibidem).

Chico Trancoso narra a sensação de mal-estar que tais sonoridades lhe causam. Segundo ele: “Perco a inspiração, fico nervoso, tapo os ouvidos”. A partir de suas reclamações e das outras analisadas, percebe-se que a natureza do mal-estar que o fonógrafo causava era a mesma: sonoridades de fontes da cultura popular misturadas com as possibilidades que a máquina dá ao som. O tema das músicas e o som fanhoso, rouco e alto vão ao encontro dos critérios de mau gosto e de baixa qualidade sonora, segundo critérios das elites culturais da época. Além disso, havia o problema de que essas sonoridades estavam ganhando a cena pública e predominando na paisagem sonora da cidade, a qual buscava o *status* de civilizada e moderna.

Ao mesmo tempo que qualquer tecnologia representava o acesso à modernidade, as suas apropriações eram vistas como retrocessos culturais. Acreditava-se no poder da técnica como um processo civilizador, mas havia a descrença em seus usos e nos agentes sociais que dela se apropriavam. No caso das tecnologias de reprodução sonora, havia esse impasse entre exaltar a possibilidade de reprodução sonora e criticar as suas formas de popularização.

Mesmo em meio a críticas, as tecnologias de reprodução se multiplicavam e continuavam a modificar a relação entre público e privado. Além do fonógrafo, a cidade do Rio de Janeiro ganhará mais um agente de mudanças, o gramofone, o qual será popularizado a partir de 1900 e que consolidará a sonoridade dos discos.

1.6 Gramofone: som mais alto que o do fonógrafo

Fred Figner, que começou a fazer a propaganda do fonógrafo no Brasil a partir de 1889, investe na importação dos gramofones no ano de 1900, percebendo que esta tecnologia era mais potente e tocava o som mais alto. A importação não só de aparelhos, mas de discos gravados da Europa e Estados Unidos, se incorporou ao projeto de transformação da paisagem sonora iniciado com os fonógrafos.

A diferença entre o fonógrafo e o gramofone é que este iria popularizar apenas um tipo de sonoridade, a música, enquanto que o fonógrafo cumpriu a tarefa de fazer circular outros tipos de sons. É importante tal diferenciação, pois este trabalho propõe ampliar a noção de sonoridade com o objetivo de analisar a contribuição dos sons para a localização do sentimento de modernidade que surgia neste período.

Sussekind (1987) analisa que o gramofone uma das inovações técnicas mais populares do início do século XX. Seu funcionamento esteve presente na literatura da época, especialmente no romance *Vida Ociosa*, de Godofredo Rangel, citado pela autora como sendo um exemplo de como a literatura foi afetada pelas tecnologias.

Sussekind reproduz o seguinte trecho do romance que descreve o gramofone, suas funcionalidades e desfuncionalidades.

Desloquei a mola e ele começou. Primeiro foi um roncar surdo de tempestade que cresce; súbito desencadearam-se trovões rolantes de mistura com guinchos inexprimíveis. Em seguida, amainou e pôs-se a piar e a ringir com um acento tão animal que bulia nas fibras do coração (RANGEL, 1917, *apud* SUSSEKIND, s.d., pp. 17-18).

Nesta narrativa, percebe-se que os critérios para descrever os sons relacionam-se com aqueles existentes na natureza. Além disso, os elementos utilizados para a analogia, como tempestade e trovões, comprovam a capacidade sonora do gramofone de produzir sons em alta potência. Por causa dessa sua característica, o gramofone também foi criticado por desestabilizar a ordem urbana. Como mostra a nota do Correio da Manhã, intitulada “Na zona barata”, em que essa tecnologia vira caso de polícia.

Na zona barata
Geme o gramofone, enquanto as três, ao som da valsa, dansam escandalosamente
E a policia nada
O gramophone gemia sobre a mesa da sala de visitas. A agulha corria pela chapa que transmitia as notas agudas de uma valsa de Viúva Alegre, já muito gasta.
Uma mulher gorduchona, os cabellos soltos e um par de seios semelhantes a dois colossaes mamões, assobia à janela.
- Quer dansar? Indagou de um curioso que passava.
- Onde?
- Aqui. Entre, somos três.
O homem desconfiou. Preferiu ver de fora.
Abertas de par em par as janellas, toda gente que passou hontem pela manhã, ali pela Rua da Conceição, testemunhou uma dessas scenas capazes de fazer corar um frade de pedra.

Tres mulheres, semi-nuas, os peitos caídos, cabellos soltos em desalinho, valsando ao som de um trágico gramophone... (CORREIO DA MANHÃ, 3 de maio de 1913, p.?).

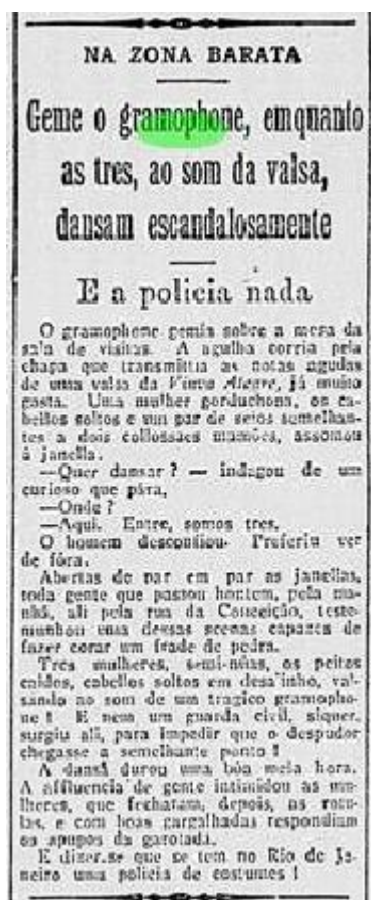


Figura 05: Notícia sobre o barulho do gramofone publicada no Correio da Manhã, em 1913.

Nesta citação, o gramofone protagoniza uma cena da vida cotidiana do Rio de Janeiro, demonstrando a sua inserção na redefinição do entretenimento urbano. Além disso, a narrativa critica o seu critério sonoro ao associar a sua sonoridade a um gemido e por soltar notas agudas, ou seja, a altura dos sons produzidos não condizia com uma noção de escuta adequada ao conceito de ordem e civilidade.

A materialidade do gramofone, sua forma física e seu processo de funcionamento, farão circular outras formas sonoras, diferentes daquelas produzidas pelos fonógrafos. A agulha, por exemplo, quando encostada no disco de cera, misturava um chiado muito peculiar à sonoridade da música.

A nota menciona, em tom de crítica, o território em que o gramofone se encontra: na zona barata da cidade. Descreve o tipo físico das pessoas que se divertem com ele: mulheres de peitos caídos, cabelos desgrehados e seminuas e, sutilmente, associa este fato ao tipo de

sonoridade que ouvem, que é uma valsa muito gasta, ou seja, dá a entender que o som não era límpido, e sim cheio de ruídos pelo uso do disco, que por serem de cera, ficavam gastos com o tempo. Franceschi (2002) analisa que os primeiros discos que circulavam no país tinham problemas de qualidade.

Ao chegarem os primeiros discos contactou-se a má qualidade dessa primeira remessa a qual Figner se referiu: ‘A gravação foi boa, mas a massa dos primeiros discos estava ruim e em pouco tempo o disco estava estragado. As seguintes remessas foram melhorando’. De fato, a má qualidade não estava na gravação, mas na massa e na prensagem dos discos... (FRANCESCHI, 2002, p. 91).

A qualidade dos discos associada ao funcionamento da máquina e ao processo de gravação da música misturava vários tipos de sonoridades que interferiam na marca sonora do produto final. Então, a escuta de uma música vinda de um aparelho de reprodução era uma mistura de novos sons que começavam a se incorporar em um novo regime acústico da modernidade. A rouquidão do Gramofone, portanto, foi uma característica muito ressaltada dessa máquina pelas narrativas de época e que era fruto dessa mistura de sonoridades.

Como foi o caso de um promotor público que dividiu sua fala com a de um gramofone que irrompeu na vizinhança:

COM MUSICA

Quando o promotor público lia ainda o primeiro volume do processo, já havia quem dormisse no recinto destinado aos advogados.

E o promotor lia, lia sempre, no afan de devorar os três volumes, quando irrompeu rouquenho o Fado Liró, em um gramophone da vizinhança.

E dali em diante, promotor e gramophone continuam afinados a remoer a sua musica... (CORREIO DA MANHÃ, 1 de outubro de 1912, p. ?).



Figura 06: Nota publicada no Correio da Manhã sobre os sons de um gramofone, em 1912.

Pelas descrições da presença do gramofone no cotidiano da cidade, percebe-se que a sua sonoridade irrompia de repente e modificava as atividades mais cotidianas, como a leitura de um processo jurídico. A narrativa deixa claro que as sonoridades dos gramofones passaram a conviver e a transformar a rotina dos cariocas. Sua inserção na sociedade foi intensa, tanto que a máquina tomou as páginas dos jornais e até os casos policiais.

Os reclamantes sempre reconhecem a música tocada pelas máquinas falantes. Isso pode ser explicado pela massificação da música popular desde a disseminação dos cilindros para fonógrafos, graças ao movimento de Fred Figner para promover a Casa Edison. As gravações em discos seguirão a mesma proposta dos cilindros: gravar músicas populares cantadas por artistas do povo. Como foi o caso do Baiano, um grande artista da Casa Edison e que gravou a primeira música, intitulada *Isto é Bom*. Fred Figner publicava os catálogos com as músicas em jornais e outras publicações, como na revista *Echo Phonographico*, uma publicação que explicava todas as atividades da nova indústria que surgia.

Com tiragem de 12.000 exemplares, sua redação funcionava na rua XV de novembro 29-A, em São Paulo, sede da Casa Odeon de Federico e seu irmão Gustavo Figner. Aos que fizessem assinatura semestral, o jornal oferecia prêmios ligados ao Clube das Novidades... as modificações estavam na escolha do prêmio ao sócio contemplado: novidades norte-americanas ao invés de um fonógrafo (FRANCESCHI, 2002, p. 55).



Figura 07: Capa da revista *Echo Phonographico*, número II, de 1904 (Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Estado de São Paulo).

Além disso, Figner investia na produção dos catálogos em que indicava o número dos discos, os quais se chamavam chapas, para que as pessoas pudessem comprá-los com mais facilidade. Na imagem a seguir, percebe-se a divulgação dos discos cantados pelo Baiano, o mais popular de seus artistas. Todas as músicas são populares. Mas há também a indicação de que existem em depósito óperas e bandas de Milão. No entanto, a ênfase se dá às músicas populares.

A análise da inserção do fonógrafo e do gramofone permite a identificação sobre as sensações e mudanças que trouxeram para a sociedade, a qual como foi visto, tinha um conjunto de sensibilidades de escuta construídas a partir dos artefatos culturais disponíveis. Com a chegada das tecnologias de reprodução do som, essas sensibilidades entram em disputa e vão pouco a pouco sendo incorporados ao novo regime de audibilidade, formado, dentre outros fenômenos, por novas posturas de escuta. A nova realidade acústica da modernidade, identificada por marcas sonoras, mostra-se, por exemplo, pela identificação que as pessoas faziam se o som era do fonógrafo ou do gramofone e também das músicas que eles tocavam. Os rancos e a voz fanhosa que saíam dos aparelhos são novas sonoridades incorporadas aos critérios de escuta e que representam a mistura de sonoridades existentes na transmissão do produto final dessas máquinas.

Essas tecnologias, ao mesmo tempo que indicavam as marcas da modernidade, por representarem um avanço da ciência, evidenciavam, segundo o imaginário das elites da época, um atraso cultural, por disseminarem sons relacionados aos valores do povo. Existia, portanto, uma postura de ambiguidade em relação à popularização das tecnologias de reprodução do som.

Tal postura pôde ser vista no interesse que a população demonstrou em relação às possibilidades tecnológicas de reprodução sonora. Muitos cidadãos, fora da esfera científica, alguns comerciantes, por exemplo, se aventuraram na construção de tecnologias de reprodução do som e patenteavam seus inventos.

Houve um surto de inventividade, especialmente na área do som, que trouxe reflexos sobre como os cidadãos tentaram interferir no processo de consolidação das tecnologias sonoras. Com essas patentes, percebe-se que, fora da esfera das tecnologias legitimadas, havia um imaginário a respeito de uma escuta emergente, com tentativas de se criarem caminhos paralelos que entrecruzassem essas tecnologias massificadas com outras soluções criativas, num movimento de intervenção de cidadãos na construção do também imaginário tecnológico que marcou o ideal de modernidade do início do século XX.

2 O IMAGINÁRIO INVENTIVO DAS TECNOLOGIAS SONORAS

O Telégrafo Vocativo Cambraia é applicado a transmissão de correspondência universal pelo ocultismo espiritual no espasso, sendo feito por fallanges de espíritos.... no bem e progressitas do nosso planeta Terra; E que pelos sinais transmitidos e verbalmente falados pelos medios, instrumentos próprios de comunicação espiritual aos crentes e descrentes, os quais transmitem a correspondência de qualquer lugar sobre o planeta por nos habitado” (ARQUIVO NACIONAL, documento ref: 8.292, acervo Privilégios Industriais).

O Telégrafo Vocativo Cambraia é uma das invenções patenteadas no início do século XX, no Rio de Janeiro, que simboliza a curiosidade e o otimismo por novas tecnologias que tomaram conta da atmosfera carioca durante esse período. O fascínio por novidades – como o telégrafo e o telefone, que permitiram pela primeira vez a transmissão de mensagens à distância – fez nascer um imaginário construído a partir das práticas inventivas de indivíduos que acreditavam no poder transformador das tecnologias. É o que indica o acervo Privilégios Industriais, do Arquivo Nacional, composto por cerca de nove mil documentos que relatam pedidos de patentes ou solicitam melhoramentos em inventos já existentes.

Esses registros, feitos por indivíduos que não entraram para a história oficial das suas respectivas patentes, e que também não foram idealizados com os aparatos técnicos tradicionalmente usados na construção das tecnologias que se legitimaram, demonstram a existência da criatividade na reapropriação e ressignificação das funções originais dos aparatos técnicos imaginados. Como foi o caso de Francisco Monhor Cortês, que em 1901 pediu a patente de um apito feito de açúcar, denominado “Apito Cortês”, que teria uma dupla função: além de produtor de som, seria um produto de confeitaria, ou seja, o tradicional instrumento de sopro serviria também a um novo propósito: “Dando forma de um apito a este produto, tive em mente não só fabricar um produto alimentício de nova forma, mas também chamar a atenção das crianças, que encontrarão n’elle um meio de diversão” (ARQUIVO NACIONAL, documento ref: 3.028, acervo Privilégios Industriais). Conforme a Figura 09, o formato físico é de um apito, mas seu uso cultural foi idealizado para uma dupla função: a de

produzir som e contribuir para espalhar calda em confeitos. Por meio de um mesmo orifício do apito, é possível produzir som e expelir uma calda que enfeitará produtos alimentícios diversos, com o objetivo de entreter as crianças.

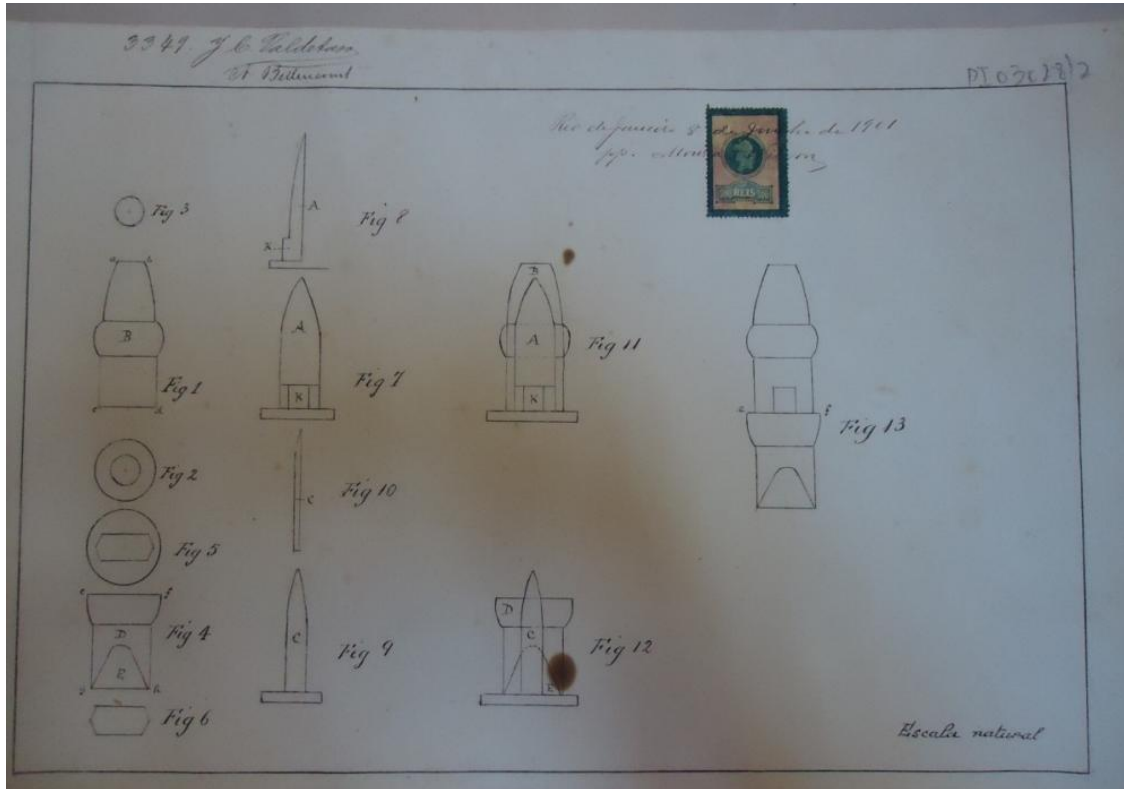


Figura 09: Desenho do apito de açúcar. Documento ref: 3.028 (ARQUIVO NACIONAL, acervo Privilégios Industriais)³.

O mesmo processo de ressignificação acontece com o Telégrafo Vocativo Cambraia, idealizado por Augusto Cambraia. Ao propor que seu invento possibilita a “aplicação do poder espiritual do ocultismo de além tumulo” e também “... a correspondência por elles transmitidas aos medios”, sugere uma nova função para o Telégrafo sem Fio (T.S.F), tecnologia que possibilitava a transmissão de voz humana à distância sem a utilização de fios, por meio de ondas eletromagnéticas, que mais tarde daria origem ao formato do rádio.

São essas apropriações, ressignificações, fruto do entrecruzamento dos usos culturais das tecnologias sonoras que este capítulo pretende abordar como questão central, dando ênfase à análise do impacto dessas tecnologias no imaginário e nas sensibilidades dos indivíduos do início do século XX. Partindo da discussão do capítulo 1 sobre o significado dos sons como processos orientadores de uma experiência de modernidade e de civilização que nascia neste início de século, pretende-se desenvolver uma análise das mediações que

³Disponível no acervo Privilégios Industriais do Arquivo Nacional.

materializavam os sons no ambiente urbano e das formas como os indivíduos, no papel de inventores, tentavam interferir culturalmente na construção ou reinvenção dessas mediações.

A inspiração de análise metodológica será a arqueologia/genealogia das mídias sonoras, proposta por Zielinski (2006), cujo propósito é relativizar a perspectiva sobre a história das mídias ter começado em fins do século XIX e início do XX. Para ele, os meios de comunicação são fruto de transformações que se entrecruzaram ao longo do tempo, desde os períodos mais antigos das civilizações. Fotografia, telefonia, rádio, cinema, televisão e as tecnologias digitais têm uma história muito mais longa do que as narrativas oficiais contam, quando enfocam que a mídia é fruto de um processo de urbanização. Para desenvolver essa visão, Zielinski centra-se no conceito de *Dead Media* para explicar o surgimento, em todas as épocas, de desenvolvimentos tecnológicos paralelos às tecnologias oficializadas pela história, mas que, embora não se tenham consolidado como modelos legitimados, foram relevantes como cristalizações de um imaginário tecnológico.

Muitas dessas tecnologias a que ele se refere não foram popularizadas junto ao público nem desenvolvidas por empresas, e sim criadas por indivíduos que refletiam em seus inventos a forma como sentiam e percebiam as possibilidades tecnológicas de cada período histórico. Segundo o autor, essas tecnologias, que não foram adiante como as oficiais quanto a realizar determinada técnica; são cristalizações de processos culturais, de visões de mundo e das novas formas de sentir que cada época carrega. A partir delas, compreende-se o impacto dos artefatos tecnológicos no imaginário, determinando os usos que os indivíduos farão das tecnologias disponíveis. Esses usos demonstram a interferência da cultura na consolidação dos artefatos, pois as suas finalidades serão determinadas pelas demandas culturais e sociais dos indivíduos que vão dar vida prática às tecnologias no dia a dia.

Os objetos não comercializados nem reconhecidos como oficiais pela sociedade revelam um papel central na compreensão de que a consolidação das tecnologias de reprodução dos sons é resultado de novas sensibilidades criadas por uma nova expectativa em relação às possibilidades dos sons, que transformavam as sensações de escuta; daí a importância dos relatórios das patentes e das projeções a respeito do que era produzir sons e escutar na modernidade.

2.1 A inventividade sonora: novas tecnologias do som como produto de um imaginário tecnológico

Houve um surto de inventividade no início do século XX, que traduziu o deslumbre pelas novas possibilidades técnicas. João do Rio, no livro *Cinematographo*, narra o fascínio de pessoas pertencentes a diferentes classes sociais e profissões pela possibilidade de criar novos objetos. O cronista ironiza esse processo e chama os inventores de palermas, já que se empenhavam em criar objetos inúteis, muitas vezes inverossímeis, na busca de fama e fortuna. Como foi o caso de um cidadão que queria transformar capim em alfafa, pondo óculos verdes nos burros.

Uma multidão de genios ignorados passeava incognita pelos corredores e arredores da Camara. Inventores de uma infinidade de cousas frívolas e inverossímeis, algumas já apparecidas, reaes, palpaveis e inúteis, esperavam-me... Alguns desses cavalheiros superiores tinham abandonado o emprego pelo invento... Dentistas, negociantes, guarda-livros, músicos, appareceram-me sob a auréola de genios inventivos... Fugi então, deixei de apparecer naquelles corredores onde a Invenção Nacional estrebucha, pedindo privilégios e concessões em dinheiro (RIO, 1909, pp. 10-18).

Esse movimento dos cidadãos de diversos perfis, fora do âmbito legitimado da ciência, criando objetos que João do Rio caracteriza como inúteis, é o vestígio onde se pode enxergar o imaginário tecnológico. Objetos com diversos formatos e funções nascerão dessa curiosidade pelas possibilidades da técnica, fruto de um fascínio pelas tecnologias que caracterizou a sensação de modernidade que tomou conta da atmosfera social do período. Nesse âmbito, modernidade estava associada diretamente ao desenvolvimento tecnológico, o qual foi disseminado por diversas representações, como a literatura e a imprensa. O contato dos cidadãos com as novidades técnicas era mediado por essas narrativas, que contêm a resposta de uma das hipóteses deste trabalho: as narrativas impressas, especialmente a imprensa, contribuíram para a construção do fascínio da sociedade em relação às tecnologias, atuando na produção do imaginário tecnológico. Narrando-as como novidades, as quais representavam a concretização da ciência, a imprensa e a literatura do período permitem a compreensão das formas como as tecnologias se incorporaram ao cotidiano e quais usos lhes foram atribuídos pelos indivíduos. Por via dessas narrativas, que mediaram as práticas de inserção das tecnologias, é que se detecta o imaginário, presente nas materialidades das invenções, em seus usos simbólicos e nas descrições de suas funções.

Foi necessária a representação, em algum momento, de um maquinismo... É como se as inovações técnicas impusessem a própria tematização. Rastro, às vezes perplexo, às vezes perverso, que parece chamar a atenção, na ficção brasileira dos anos 90 do século XIX e dos anos 10 e 20 deste século, para um traço que lhe será bastante característico: o diálogo entre a forma literária e imagens técnicas, registros sonoros, movimentos mecânicos, novos processos de impressão (SUSSEKIND, 1987, p. 18).

As narrativas literárias a que Sussekind se refere não só representaram a técnica como incorporaram os procedimentos dela, ou seja, as formas narrativas estavam sendo transformadas pela disseminação das tecnologias. Essas novas formas de narrar o cotidiano trouxeram mudanças nas sensibilidades e nas formas de percepção dos indivíduos, mas ao mesmo tempo representavam um forte indício do surgimento de um novo imaginário, fruto do contato com as possibilidades tecnológicas. Tal imaginário compunha o que Sussekind analisou como horizonte técnico, o qual passou a enformar a produção cultural. Os indivíduos projetavam suas crenças e desejos nos usos que faziam das tecnologias enquanto surgiam novas práticas culturais nas formas como os cidadãos se apropriavam das tecnologias.

Em termos mais simples, pode-se dizer que o surto de uma nova tecnologia, que estende ou prolonga um ou mais de nossos sentidos em sua ação exterior no mundo social, provoca, pelo seu próprio efeito, um novo relacionamento entre todos os nossos sentidos na cultura particular assim afetada (MCLUHAN, 1977, p. 70).

Nesta análise, McLuhan propõe que as tecnologias afetam os sentidos dos indivíduos que compõem uma cultura particular. Tal mudança das sensibilidades pode ser visualizada nos imaginários, que estão presentes em diversas formas de narrativas. Matheus (2010) localizou em narrativas de jornais as visões de futuro sobre as tecnologias. Percebeu que muitas delas foram “sonhadas” mesmo antes de se concretizarem, como o caso do Zeppelin, demonstrando que os jornais tiveram a função de projetar utopias tecnológicas e que se apropriaram de um imaginário técnico. “Ao contar a alunissagem, o Jornal do Brasil já tinha imaginado a conquista do espaço pelo dirigível Conde Zeppelin 39 anos antes” (MATHEUS, 2010. p. 201). Isto quer dizer, como analisa Matheus, que as tecnologias se transformaram em notícia jornalística na medida em que acionaram referências anteriores, normalmente fornecidas pelos próprios periódicos. Ou seja, para que o público compreendesse seu significado, foi preciso recorrer a imagens simbólicas já consolidadas e disseminadas culturalmente.

Tal movimento de recorrer ao passado para significar o presente remete a uma hipótese central deste trabalho que é a de identificar o imaginário popular construído em torno do rádio no início dos anos 1920 como fruto de critérios de escuta forjados anteriormente por outros dispositivos culturais e tecnológicos, como o fonógrafo e o gramofone. Para a discussão dessa hipótese, é necessária a identificação dos fatores que contribuíram para a construção do chamado imaginário, composto pelas projeções e sensibilidades dos indivíduos em relação às novidades tecnológicas.

Felinto (2006) argumenta que as tecnologias vêm sendo problematizadas e pensadas na sociedade ocidental desde a Revolução Industrial e que as tecnologias da comunicação, as quais compõem o corpus deste trabalho, ganharam uma visibilidade central a partir dos anos 1940. Desde então, Felinto analisa que elas atuam como fator determinante das vivências sociais, das sensorialidades e das elaborações estéticas – categorias visualizadas no imaginário que, ao ser discutido, sustenta a teoria central deste capítulo que é compreender de que forma as apropriações das tecnologias sonoras pelos indivíduos, fora da esfera daquelas legitimadas pela história, espelham novas formas de escuta. Antes de compreender o movimento de intervenção de cidadãos na construção das tecnologias sonoras, pela análise das patentes, que comporá nosso corpus para a análise do imaginário tecnológico, é preciso refletir mais amplamente sobre o conceito de imaginário, na medida em que nenhum imaginário é produzido livremente pelos sujeitos, independentemente do mundo material e histórico que o cerca.

Felinto destaca que, por meio da categoria do imaginário, se compreende a sociabilidade e as formas de construção das representações sociais e estéticas de determinada cultura. No caso das patentes que serão analisadas adiante, tais categorias poderão ser observadas na materialidade e nas funções atribuídas a cada invento, como no caso do Terno Fonte de Vozes, um instrumento musical inspirado no formato do violão, mas que continha três braços no intuito de ser tocado por três pessoas ao mesmo tempo. A materialidade dos inventos e suas descrições, nos relatórios de registro das patentes, elucidam que o imaginário tecnológico reflete as expectativas de um imaginário coletivo pautado em noções do que era ser moderno, dentre elas a correlação entre tecnologia, atualidade e sintonia com o futuro. O imaginário tecnológico de inícios do século XX configurava o tempo presente com os valores de um futuro imaginado, pautado em uma noção de que a tecnologia seria o meio para a conquista do ápice da civilidade e dos valores embutidos em uma noção sobre a evolução da sociedade, a qual significava a modernidade.

Segundo Vèdrine (*apud* FELINTO, 2006), o imaginário opera por dentro de todos os sistemas e os obriga a alinhar seus conceitos que se prolongam em diversas áreas, como na estética e na política. Vèdrine considera o imaginário como uma força social fundadora de saberes, práticas e representações sociais. As patentes que serão analisadas representam estas três categorias, pois seus criadores, ao se aventurarem no mundo da ciência, sem ter formação oficial nesta área, demonstram a força que o saber científico teve neste período de incentivar os saberes autodidatas, os quais se disseminavam por manuais e pela imprensa. Tais publicações mediavam o saber acadêmico e o popular e funcionavam como uma saída para o difícil acesso da população às escolas e às universidades neste momento de abertura ao regime republicano no Brasil. Um exemplo é o Manual do Chacareiro, o qual em propaganda no jornal Tagarela, de 1904, explica a função de ensinar dicas acessíveis aos jardineiros, hortelãos e chacareiros, ou seja, a todos os amadores que precisam cuidar dos jardins, sem, no entanto, abrir mão dos nomes científicos das plantas.

O Manual do Chacareiro é um utilíssimo guia para o lavrador, o chacareiro, o hortelão, o jardineiro e finalmente para todo o amador que queira ocupar-se de seu jardim, horta ou pomar. É escripto de modo a servir de fácil consulta a todas as intelligencias, com o nome dos vegetais em linguagem conhecida, sem omitir o nome scientifico e a classificação das famílias (JORNAL TAGARELA, 31 de março de 1904, p. 4. Acervo digital da Biblioteca Nacional)



Figura 10: Propaganda sobre o Manual do Chacareiro. Jornal Tagarela, 1904.

O texto da propaganda, ao deixar claro que o manual é de fácil consulta a todas as inteligências, sem abrir mão do nome científico dos vegetais, demonstra a preocupação de popularizar a ciência com o objetivo de aprimorarem-se as práticas cotidianas, no caso, o cuidado dos jardins. Aqui se percebe a presença de imaginários que se entrecruzam, o científico, o popular e o da técnica, os quais juntos formarão o ideal de modernidade.

Outros exemplos significativos são os manuais de medicina que se popularizavam, principalmente, no interior do Brasil. Segundo Figueiredo (2005), um dos mais famosos eram os manuais do doutor Chernoviz, o *Dicionário de medicina popular e ciências assessórias* (1842) e o *Formulário e guia médico* (1841). O primeiro voltava-se para locais em que não havia médicos, ensinando uma espécie de medicina doméstica. Já o segundo fornecia dicas para boticários e farmacêuticos. Figueiredo (2005) afirma que apesar destas distinções, todos consultavam os manuais: práticos, acadêmicos, médicos, farmacêuticos e boticários, quer nas emergências, por curiosidade ou para aprendizado.

No desenvolvimento dos verbetes do *Dicionário* observa-se um esforço deliberado por apresentar uma linguagem de fácil compreensão para os não-habilitados ao mundo da ciência médica. A descrição do coração, por exemplo, é bastante singela e reveladora. Vamos acompanhá-la: ‘órgão oco e muscular, que se acha no interior do peito, um pouco do lado esquerdo, agente principal de circulação do sangue, tem a forma de um pão de açúcar ou de uma pirâmide achatada. O seu volume, um pouco mais considerável no homem do que na mulher, equivale pouco mais ou menos ao da mão fechada de um homem (FIGUEIREDO, 2005, p. 70-71).

Ao descrever o coração, o manual se utiliza de referências culturalmente compartilhadas, presumindo que elas possam ser compreendidas por qualquer indivíduo, seja ele do mundo letrado ou inserido no senso comum. Dessa forma, a descrição do formato do coração associado ao de um pão de açúcar e a de uma pirâmide achatada, recorre a elementos do mundo empírico dos indivíduos, mostrando assim que o imaginário científico se pauta em critérios de mundo anteriores, próprios da vida cotidiana, para que sejam assimilados pelos indivíduos, formando um imaginário paralelo ao legitimado academicamente.

Percebe-se, portanto, que qualquer tipo de imaginário será composto por outros diversos imaginários anteriores, caracterizando-se por um campo de mesclas de referências, as quais muitas vezes ficam à margem da história, como no caso das *Dead Media*, as quais são fruto de um imaginário que ao mesmo tempo foi resultado e contribuição para a legitimação das tecnologias que se popularizaram e se tornaram hegemônicas. Por trás desses instrumentos, identifica-se o poder do imaginário no sentido fundador de práticas e de

representações, pois cada invento vai ter uma função de utilidade imaginada por seu inventor, representada por uma materialidade específica.

O imaginário tecnológico compreende, portanto, os processos por meio dos quais características, projetos e sonhos de determinadas época e sociedade se plasam em aparatos materiais, bem como o impacto que esses aparatos ensejam, uma vez convertidos em realidades do cotidiano, na imaginação coletiva da cultura no seio da qual foram concebidos (FELINTO, 2006, p. 6).

Os inventos em análise podem ser classificados segundo o conceito de *Dead Media*, pois cada um representa uma brecha que se abre na história oficial das tecnologias legitimadas. “As arqueologias midiáticas têm sido fundamentais para repensarmos nossas relações com as tecnologias, bem como as conexões que cada situação histórico cultural estabelece com determinados sistemas tecnológicos” (Idem, p. 12).

Os sonhos e projeções da sociedade, concretizados na materialidade dos inventos, são um exemplo daquilo que Williams (1977) analisa como diferença entre consciência prática, aquilo que é realmente vivido pelos indivíduos, e consciência oficial, aquilo que se acredita estar sendo vivido. As projeções são exemplo da consciência prática, ou seja, de um tipo de pensamento, fruto de uma vivência cotidiana, que se traduzirá numa prática individualizada. As invenções são exemplos dessas consciências, uma vez que partem de experiências individuais na tentativa de se tornarem experiências sociais, uma vez que são patenteadas e propostas como legítimas de serem utilizadas socialmente. Nas palavras de Williams (1977), representam estruturas de experiências, que são aquelas práticas ainda não reconhecidas como sociais, mas como privadas, idiossincráticas, distantes das legitimadas culturalmente. Muitas invenções foram vistas como um devaneio, uma utopia, como denunciou João do Rio no início deste capítulo, chamando os inventores de gênios incógnitas, criadores de coisas frívolas e inverossímeis.

Barbosa (2010) afirma que o autor se distingue por meio da utopia, que representa a tentativa de transformar a ficção em uma outra realidade. Na utopia, presentifica-se a mistura de passado e futuro, a qual se concretiza na criação ficcional do autor. Nela, pode-se identificar uma gama de ideias e sentimentos presentes na construção material das invenções e em suas funções simbólicas. Para a autora, esse movimento cria a imagem-imaginação em torno do objeto tecnológico, ou seja, uma expectativa presente mesclada com referências do passado e com projeções de um ideal de futuro.

As tecnologias de comunicação que se desenvolvem, a partir de então, vêm suprir essas necessidades e dar resposta a 'estruturas de sentimento', que existem primeiramente como imaginação e que, gradativamente, transformam-se em possibilidade tecnológica real (BARBOSA, 2010, p. 26).

Em cada invento aqui em análise, portanto, há a presença de um imaginário caracterizado pelas expectativas sobre as possibilidades de criação dos sons como estruturas de sentimentos, entendidas como experiências sociais em processo, "experiências sociais em solução, distintas de outras formações semânticas sociais que foram precipitadas e existem de forma evidente e imediata" (WILLIAMS, 1979, p. 136). Tais estruturas são como janelas que se abrem para o mundo. Elas configuram novos horizontes, quando, a partir das invenções tecnológicas, indivíduo e sociedade criam expectativas sobre as transformações do cotidiano. O progresso tecnológico e científico cumpriria o papel de criar um imaginário e novos sentimentos e sensações em torno das possibilidades trazidas pelas inovações técnicas.

A estrutura de sentimento apresenta-se como uma imaginação de possibilidades das relações com o meio de comunicação, uma expectativa para a materialização de uma relação comunicacional, que existe como possibilidade e desejo antes de ser realizar. Novas práticas e hábitos sociais e mentais, que se iniciam e se tornam dominantes numa determinada época, preexistem como imaginação comunicacional, como possibilidade mental, enfim, como estrutura de sentimento (BARBOSA, 2010, p. 26).

Para serem compreendidas as construções imaginárias desencadeadas pelas tecnologias, Sarlo (2004) propõe analisar uma série de fatores que interferem na produção da técnica, como a modernização econômica e mudanças urbanas, as quais configuram ideais de imagens que tem a ver tanto com construções imaginárias como com a aquisição de saberes já provados, os quais compõem a imaginação técnica. Esta é composta de elementos fantasiosos que preveem um futuro e o hipotetiza a partir da ciência e dos mitos da ciência. Para compreender as dimensões simbólicas do imaginário técnico, Sarlo propõe que se faça uma análise de suas imagens e representações discursivas a partir de suas formas textuais, gráficas, ou seja, de suas materialidades, a fim de identificar sua incidência em atitudes, expectativas, identidades e trajetória de uma sociedade.

Sarlo preocupa-se com um tipo específico de imaginário técnico, o qual provém do uso profano da técnica, a qual a partir de inícios do século XX foi vista como uma possibilidade de conquistar notoriedade social. Segundo Sarlo, a técnica reorganiza hierarquia de saberes na medida em que a cultura artística letrada, que não incorporava a técnica como valor central, pode agora ser vista fora e contraposta aos discursos aprendidos nos manuais e

nos jornais que divulgavam o saber-fazer técnico. Os manuais propunham-se ensinar aos leigos procedimentos que envolviam um saber técnico e científico, compensando assim ausência de saber fazer em outras dimensões. Os manuais tinham, portanto, uma dupla função: a de modernização cultural e a de compensação de diferenças culturais, já que a ciência e a técnica até então estavam restritas a uma pequena parcela da elite acadêmica.

A imaginação técnica, conclui Sarlo, ultrapassa a esfera da técnica, pois compara, constrói analogias, metaforiza, proporciona inspiração estética, produz ideias e atitudes no tempo e espaço, além de sonhos, valores e impulsos. A técnica realiza fantasias que não são apenas tecnológicas, mas expectativas culturais em construção, como a superação do tempo e espaço. São essas fantasias que interessam analisar nas patentes de tecnologias sonoras, pois a partir da presença delas nas descrições das patentes, será possível perceber uma possível sedimentação de um imaginário tecnológico em torno das possibilidades dos sons e um conjunto de critérios sonoros que serão determinantes nos rumos do rádio a partir de 1923. Como por exemplo, no *Telégrafo Vocativo Cambraia*, encara-se a tecnologia como mediadora do mundo terrestre com o mundo espiritual. Nas entrelinhas, busca-se aqui a superação do tempo e do espaço, assim como no livro “*Vozes do além pelo telephone*”, de Oscar D’Argonnel, publicado em 1925, e que buscava a partir de “um novo e admirável systema de comunicação”, captar as vozes dos espíritos.

Na página 45 do livro está o capítulo “Detalhe do telefone dos espíritos”, onde o autor descreve seu funcionamento, seguido da foto do aparelho.

A caixa é feita de madeira de lei e adapta-se e perfeitamente de modo que, quando a porta e o lado estão fechados, não há fendas ou juntas pelas quais sons ou fios clandestinos possam ser dirigidos ao transmissor. A Caixa é facilmente movida, e pode ser apresentada e minuciosamente examinada. O transmissor, que está cuidadosamente isolado, é fixado na parte posterior da caixa, de modo que fica de frente para a porta, como se vê na gravura. As baterias para prover a corrente elétrica estão colocadas abaixo do transmissor, e os fios que servem de junção, são levados das baterias e do transmissor às extremidades no teto da caixa e á uma agulha no lado exterior por meio da qual o circuito pode ser completado ou interrompido á vontade. As extremidades são de latão, de 2 polegadas de comprimento, e aparafusadas na madeira. Os fios terminais dessas extremidades são ligados aos fios dos receptores e quando os receptores estão em uso, a tampa da caixa superior fecha-se e os fios passam pelas fendas exatamente abaixo da tampa. Estas fendas estão na parte debaixo (D’ARGONNEL, 1925, p. 45).

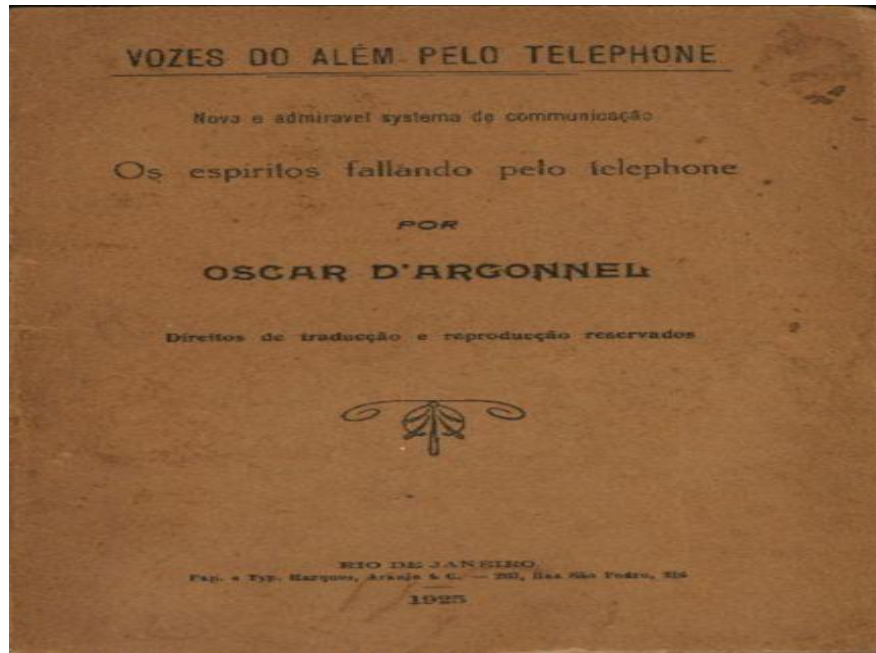


Figura 11: Capa do livro *Os espíritos fallando pelo telephone*, de Oscar D'Argonnel, 1925⁴.



Figura 12: Foto no livro *Os Espíritos falando pelo telefone* (Acervo da Biblioteca Virtual Espírita)⁵.

⁴Disponível em: <<http://bvespirita.com>>. Acesso em: julho de 2013.

⁵Disponível em: <<http://bvespirita.com>>. Acesso em: julho de 2013.

O imaginário de uma sociedade é algo “inventado” (CASTORIADIS, 1982), a partir de uma história completamente imaginada por si mesma ou de uma história que desloca seu sentido, onde “símbolos já disponíveis são investidos de outras significações que não são significações ‘normais’ ou canônicas” (Idem, p. 154). Ou seja, o imaginário é sempre construído por estruturas simbólicas e só se expressa por elas sempre sob a forma de representações. “Todo simbolismo se edifica sobre as ruínas dos edifícios simbólicos precedentes, utilizando seus materiais” (Idem, p. 147). As instituições, completa o autor, racionalizam o simbólico e essa racionalização exerce uma função imaginária que acontece em um processo histórico. De acordo com essa noção, Castoriadis discute o imaginário no mundo moderno, deixando clara a sua posição de que os imaginários são construídos a partir das referências compartilhadas em determinado momento da história.

Para ele, o mundo moderno valoriza por demais a racionalização e despreza as representações imaginárias das sociedades do passado. O que prevalece no imaginário moderno é o silogismo, ou seja, a dedução da lógica entre as coisas, o qual é fruto da autonomia que a técnica ganhou e que “não está a serviço de nenhum fim determinável, é a forma mais imediatamente perceptível e ameaçadora” (Idem, p. 188). Apesar de expor uma visão negativa a respeito de o imaginário moderno ser dominado pela técnica, o autor traz para a reflexão de que a racionalidade é um mito, é a fantasia do mundo moderno, ratificando o argumento até aqui exposto de que qualquer tipo de imaginário é resultado de fantasias e mitos que serão legitimados no momento do compartilhamento social.

As patentes de tecnologias de reprodução dos sons que serão analisadas adiante permitem detectar o imaginário tecnológico de fins do século XIX no Brasil, na medida em que contém promessas de um futuro baseado a crença do sonho da transformação da civilização pela técnica. Seguros de suas criações, muitas delas caracterizadas por uma forte dimensão ficcional com hipóteses fantásticas e outras com projeções antecipatórias ou de aprimorar a tecnologia já existente, os inventores dominam a destreza do saber-fazer técnico a partir de um aprendizado autodidata que lhes atribui o papel de visionários das tecnologias.

Os inventores buscam com suas patentes algo mais do que as possibilidades da técnica. Eles reivindicam a superação de condições históricas e culturais que vinham sendo sonhadas, como no caso dos sons, a sua reprodução superando tempo e espaço, buscando-se a superação das experiências cotidianas possíveis até então. Além disso, identifica-se no trabalho dos inventores uma corrida pela apropriação tecnológica no período mesmo de forma não oficializada e legitimada, que remete à reflexão sobre a relação entre técnica e sentimento de modernização e atualização que compunham o imaginário da época. Nas patentes, o

impacto imaginativo se potencializa de forma mítica, em que a ambição pelo êxito, mesmo em objetos inverossímeis, permitem investigar que o imaginário tecnológico de fins do século XIX e inícios do XX foi fundado a partir de atores sociais que entrecruzaram os saberes legitimados, fazendo surgir uma interlocução dos saberes acadêmicos com os saberes da cultura popular.

Na história das tecnologias de reprodução sonora, que são os objetos desta pesquisa, tais invenções são extremamente relevantes para compreender as expectativas, ou seja, as estruturas de sentimento que giravam em torno das novas possibilidades técnicas dos sons. Os pedidos de patentes representam os desejos em construção e a forma como os indivíduos sentiram a chegada das novidades técnicas, além de deixarem transparecer o movimento utópico de apropriação das tecnologias e suas conseqüentes ressignificações.

A análise de tais aspectos das invenções relativas aos sons é imprescindível no entendimento sobre o que envolvia o imaginário em torno do surgimento do rádio no Brasil sob a ótica de duas hipóteses: 1) as tecnologias imaginadas buscavam critérios sonoros para atender a uma escuta culturalmente sedimentada; 2) o movimento de apropriação das tecnologias por cidadãos fora do âmbito legitimado da ciência foi o fator que mais contribuiu para a construção de um imaginário de mitificação em torno das possibilidades e propõem uma pedagogia acústica, ou seja, novas formas de se produzir e escutar os sons.

2.2 As patentes de tecnologias de reprodução dos sons como proposta de uma pedagogia acústica

A ideia de que toda estrutura simbólica carrega um simbolismo anterior dialoga com o conceito de *Dead Media*, anteriormente analisado, e que pode ser base para a compreensão da realidade das criações das tecnologias sonoras, pois percebe-se que nelas existem marcas sonoras remediadas de aparelhos anteriores a elas (BOLTER; GRUSIN, 1998) Essas invenções marcam não só a trajetória das tecnologias que as inspiraram, mas também propõem uma pedagogia acústica, já que tentam se autorizar como as melhores soluções para se realizar a produção dos sons. Marvin (1988) analisa o fim do século XIX e início do XX como um período em que a cultura anglo-americana estava fascinada pelas possibilidades comunicativas das novas técnicas, como o telégrafo, o telefone, a lâmpada incandescente, instrumentos que instauraram uma espécie de surpresa nas sensibilidades contemporâneas. Essas técnicas inspiravam nos indivíduos, que experimentavam socialmente essas novidades,

fascinação e medo. Marvin afirma ainda que o termo “novas tecnologias” é, historicamente, relativo, pois a coexistência do velho com o novo é uma característica da modernidade.

Sarlo (2004) afirma que a figura do inventor foi um tipo social predominante nesse início do século XX, especialmente nos Estados Unidos, mas que foi inserido na América Latina. Na Argentina, lugar em que a autora analisa o surgimento de um imaginário técnico, houve um movimento semelhante ao do Brasil em relação às apropriações técnicas, onde inventores de origem popular, e não os assalariados dos laboratórios norte-americanos que lançavam as tendências tecnológicas legitimadas, competiam no âmbito do amadorismo, muitas vezes com tecnologias precárias, na fabricação de objetos em que muitas vezes eram imaginados ignorando as dificuldades técnicas de sua realização prática. Sarlo cita alguns exemplos como uma máquina que produz calor no ar sob um milhão de graus de pressão, com o objetivo de realizar investigações científicas no espaço entre a terra e a lua. Havia ainda o mecânico de automóveis que dizia ter descoberto o método de realizar um voo vertical sem hélice e outro que dizia ter inventado um submarino de madeira.

Sarlo chama esses indivíduos de desterrados do paraíso da mecânica, pois sabem da existência desse paraíso, não tem dinheiro para concretizar seus inventos. Isso nos leva a pensar que existiu a construção de objetos quase inúteis na prática, mas que representaram o amor pela técnica e a ambição do êxito. Sarlo afirma que os inventores sabiam que conseguir uma patente era algo difícil e complicado, mas mesmo assim alimentavam suas expectativas de ver realizada a sua façanha. Patentear um objeto requeria a descrição minimamente detalhada da tecnologia imaginada, o que gerava um relatório. Caso não estivesse claro sob a ótica da burocracia da época, teriam que realizar uma nova descrição.

Em pesquisa realizada entre os anos 1890 e 1932, na Argentina, Sarlo (2004) verificou um aumento significativo do número de patentes. Em 1891, por exemplo, não há registros de solicitações. Dez anos depois, em 1900, há 264 patentes. Em 1932, este número sobe para 3.555. Este aumento, ressalta ela, não significa incremento na qualidade dos objetos e nem na definição de qual destino ganharia cada inventor. Entre os inventores incluíam-se empresas e indivíduos independentes, os quais apareciam em maior número.

As patentes significam a concretização do saber-fazer, o qual na visão de Sarlo, teve um papel importante no imaginário do período, pois compensa a ausência de um saber oficializado e legitimado, e favorece os setores populares na medida em que os coloca em vantagem por suas habilidades manuais, alcançando o domínio de um ofício, mesmo que seja artesanal. Nas patentes, o desdobramento do imaginário tecnológico do período está formado por uma acumulação de saberes de diferentes naturezas, os quais provem do âmbito

profissional e do âmbito popular. Sarlo ressalta ainda que essa circulação dos saberes foi possível pela disseminação de discursos e mitos técnicos, os quais cumpriram a função de permear o imaginário com ideias de ascensão social e de legitimidade cultural.

As patentes revelam ainda, segundo Gitelman (1999), as formas narrativas das tecnologias, pois cada uma só poderá ser registrada a partir de um relatório. O significado primordial de cada objeto tecnológico se concretizará nessa textualidade e nas formas em que cada inventor narra sua criação, onde podem ser identificados os detalhes de seus usos e significados práticos e simbólicos. Gitelman (1999) argumenta que é nesta inscrição das tecnologias onde se pode captar grande parte de seu significado. Com base nesta reflexão, as inscrições das patentes podem ser vistas como uma retórica do imaginário tecnológico, já que são capazes de revelar diferentes formas de aquisição de saberes, numa combinação entre componentes verbais e não verbais, o saber-fazer e o saber legitimado. Gitelman diz ainda que a existência simbólica das tecnologias só acontece porque elas vêm representadas por linguagens linguísticas e gráficas, como tabelas, desenhos, diagramas. Em sua maioria, além dos relatórios descritivos, possuem os desenhos com explicações minuciosamente detalhadas de seu funcionamento. Essa textualidade da tecnologia tem a função de fazer circular linguagens que serão apropriadas para descrever e compreender tal tecnologia, ou seja, a circulação de um vocabulário específico será extremamente relevante para a formação do imaginário em torno dos objetos inventados. Os relatórios das patentes, ao narrarem o que são as invenções, portanto, desenvolvem certas convenções e gêneros de palavras apropriadas para criar um consenso em torno de determinado invento.

As tecnologias são, segundo Gitelman, discursiva e fisicamente construídas, ou seja, um objeto é bem sucedido não apenas porque ele tem uma funcionalidade na prática, mas porque ele é descrito como funcional. Isso leva Gitelman à hipótese de que as tecnologias são compostas de padrões deterministas e normas ideológicas que fazem parte de um projeto de construção que tenta se perpetuar cada objeto como legítimo.

Apesar de Gitelman não analisar o caso de patentes não legitimadas, pois ela dá enfoque ao processo de patente do fonógrafo, por Thomas Edison, tecnologia que se oficializou como legítima, o que importa é o poder simbólico das narrativas que envolvem qualquer objeto tecnológico, pois elas representam a identidade oficial do invento, composta de suas convenções e das expectativas em relação às habilidades que os indivíduos devem ter ao utilizá-la.

Nessas textualidades existe ainda uma outra categoria que será relevante na construção do imaginário tecnológico: as autoridades incumbidas de ler os registros das patentes.

Gitelman diz que as autoridades, que no caso dos EUA, estavam entre as cortes federais, podiam solicitar mudanças nos textos das patentes de acordo com suas visões. Isso retira a carga autoral individual do objeto, demonstrando que suas descrições, que o definem enquanto coisa funcional, são fruto de apropriações simbólicas de outras visões de mundo, que coloca as autoridades como importantes nas negociações de sentido das tecnologias. A textualidade dos documentos das patentes mostra, nesse sentido, uma série de contradições. Gitelman conta do pouco valor que foi dado à patente do primeiro fonógrafo de Edison porque em sua explicação existia a repetição da palavra “entalhe”. Não importava apenas a o talento da invenção, mas a capacidade de narrá-la e transformá-la em algo inteligível. As textualidades determinavam também se uma tecnologia teria valor de mercado, ou seja, se migraria do laboratório para ser comercializada. Isso demonstraria se um objeto deu certo ou não. Gitelman conta, por exemplo, que as primeiras empresas fabricantes de fonógrafo fecharam as portas porque não souberam fazer a migração da área científica para a mercadológica.

Os documentos das patentes, portanto, cumprem a função de ser uma fonte para a análise dos elementos culturais e históricos embutidos nas textualidades que representam as tecnologias. Além disso, os registros de patentes demonstram o nível de burocratização e de instrumentalização da área científica, a qual foi consolidada com bases em processos legitimadores oficiais. A prática científica se realizava, portanto, junto ao processo das patentes, o qual exigia a unificação de conhecimentos tecnológicos e textuais, o que demonstra que as patentes revelam novos tipos de conhecimentos que permearam o imaginário tecnológico de fins do século XIX. As patentes, por fim, representavam um tipo de rotulação dos objetos, a partir de narrativas entrecortadas pela estrutura de sentimento do inventor e da autoridade que faria a leitura do relatório.

A materialidade das invenções, suas características físicas, tem importância na construção do imaginário, pois as formas com as quais as coisas se apresentam no mundo contribuem para a formulação de uma ideia sobre elas. Williams (1992) fala sobre a invenção e o desenvolvimento dos meios materiais de produção cultural e as relações entre eles e as formas sociais dentro das quais são usados. Para o autor, quaisquer que sejam os objetivos visados por uma prática cultural, seus meios de produção são indiscutivelmente materiais. Ou seja, os meios materiais são utilizados dentro de formatos sociais, sendo transformados à medida que se modificam os usos que se fazem deles. No caso das tecnologias inventadas sobre os sons, a idealização de novidades técnicas levou os indivíduos ao contato direto com o meio material, produzindo, paralelamente, uma nova cultura atrelada às tecnologias de

reprodução sonora intrinsecamente relacionada a um hábito cultural em formação: o de ouvir pelas mediações tecnológicas.

Para Marvin (1988), o surgimento de novas tecnologias é sempre uma arena de conflitos tendo como foco as suas propriedades tecnológicas. Ao entrar em contato com as novidades, participando, portanto dessas negociações na vida social, os indivíduos constituirão grupos para, a partir desse lugar partilhado, negociar os usos das tecnologias a partir de recursos já disponíveis. Velhos hábitos culturais dos indivíduos são projetados nas novas tecnologias, que podem alterar ou não as distâncias sociais. As técnicas são capazes de modificar a visão de um grupo sobre o outro e precipitar novos tipos de encontros sociais antes mesmo de estabelecer suas formas institucionais.

Um exemplo desses grupos a que Marvin se refere são os inventores que solicitaram patentes de suas ideias na produção sonora. As tecnologias são múltiplas e demonstram a existência de grande quantidade de produtos diferentes inspirados em tecnologias distintas. Uma “floresta de símbolos sonoros” tenta materializar-se pelas tecnologias imaginadas, ou seja, a reprodução da voz, da música, do som de instrumentos musicais, de sinais sonoros de segurança, de buzinas, faz parte desse universo marcado pela audiofilia, em que cidadãos comuns aderiram ao movimento de sedimentação das tecnologias de reprodução sonora, contribuindo, com suas ideias, para a formatação de um imaginário tecnológico em torno dessas novidades.

Uma das questões centrais de Marvin (1988), e que se aplica nesta pesquisa para compreender uma outra categoria do imaginário tecnológico, é o que determinava a compreensão dos indivíduos e da sociedade em torno do que era uma novidade. Marvin analisa que todas as tecnologias existentes se apropriaram de princípios das que as precederam, ou seja, trabalha com o argumento de que uma novidade nunca é apenas uma projeção de futuro no presente, pois ela está carregada de valores simbólicos de um passado próximo. Para sustentar esta reflexão, Marvin, introduz sua obra afirmando que o computador nada mais é do que um telégrafo instantâneo com uma memória prodigiosa e que todas as outras mídias ressignificam de alguma forma as propriedades do telégrafo, tecnologia pioneira na comunicação à distância pela eletricidade.

Para ela, as novas mídias em fins do século XIX e início do XX foram reconhecidas como novidades, pois carregavam determinadas características. Elas mobilizavam um imenso número de estímulos auditivos e visuais que nunca haviam sido sentidos. Elas se expandiam para grandes audiências, superavam a relação do tempo e do espaço, traziam uma nova relação do corpo com as tecnologias da comunicação, além de sedimentarem o que Marvin

chama de *cross-cultural understanding*, pois os meios mediavam mundos culturais até então desconhecidos. Os meios eram considerados novidades, portanto, mais em virtude de seus efeitos do que por suas propriedades tecnológicas em si. O que era novo, dessa forma, eram as demandas a que as tecnologias, como por exemplo, os novos critérios de escuta que surgiam com a então modernidade.

Os inventores que solicitavam registros de patentes de seus objetos se inseriam nesse olhar sobre a novidade e enxergavam os inventos como as melhores formas de realização de alguma prática. Nas patentes das tecnologias de reprodução do som aqui analisadas, existem duas expectativas: 1) aprimorar inventos já legitimados; 2) consolidar novas formas de se produzirem sons, com o objetivo de aprimorar a escuta e de conquistar uma nova acústica.

2.3 A aventura da construção de novos sons: as patentes de tecnologias sonoras

Para a construção da análise das patentes foram consultados 250 (duzentos e cinquenta) documentos no acervo Privilégios Industriais, do Arquivo Nacional, agrupados por categorias: a) Tecnologias de reprodução da voz; b) Tecnologias que transformaram a noção corporal; b) Tecnologias de reprodução da música; c) Instrumentos musicais; d) Tecnologias para produção de sons de alerta. A partir da classificação de tais categorias, pode-se verificar que existiam no imaginário tecnológico múltiplas expectativas em relação à produção dos sons, sempre baseadas em conquistar uma sonoridade que atendesse a uma nova acústica que parecia surgir nessa modernidade. Cada objeto analisado representa o prolongamento das estruturas de sentimento que nesse período foram marcadas pelo deslumbre tecnológico.

Tal fascínio pela possibilidade da reprodução da voz pode ser visto na invenção do professor Gustav Amber, o “Telephone falando alto”, invenção que tinha por objetivo:

Um telefone que fala alto especial, muito mais sensível que os outros, que *reproduz a palavra muito distintamente e a grandes distancias...* o transformador é construído de modo a produzir uma indução tão poderosa e tão sensível quanto possível... como a onda que vem do condensador é produzida pela sobreposição das ondas electricas e sonoras, *a reprodução do som pelo receptor não será perceptível somente para os que ouvem bem mas também para os que ouvem mal...* a reprodução sonora obtida com o meu aparelho... é d’uma nitidez e d’uma intensidade surpreendentes de mais que é absolutamente inutil colocar o aparelho ao ouvido... *a palavra não tem um som fanhoso e não perde nada em nitidez nem em força... a respiração da pessoa que fala torna-se nitidamente perceptível* (ARQUIVO NACIONAL, documento ref: 3.223, acervo Privilégios Industriais, grifos da pesquisadora).

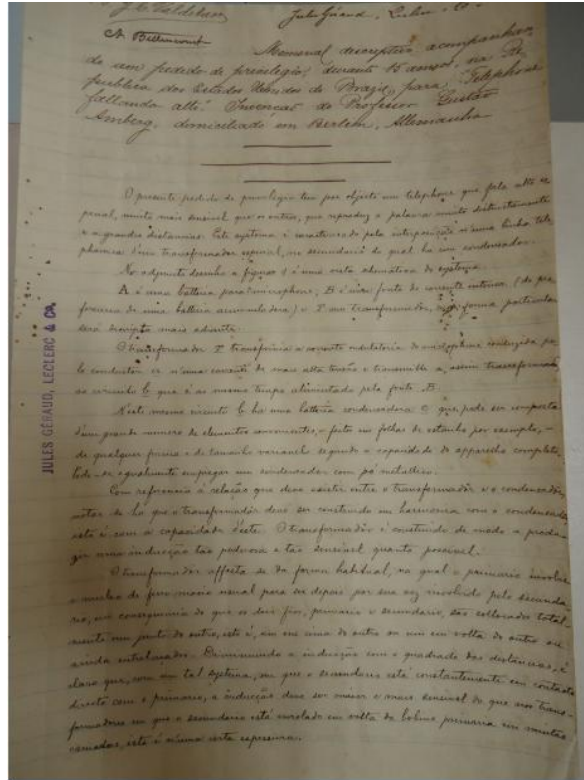


Figura 13: Primeira página do relatório manuscrito da patente do “Telephone fallando alto”, composto de 4 páginas. Acervo Privilégios Industriais. Arquivo Nacional.

Pela descrição da nova tecnologia, percebe-se, em primeiro lugar, a tentativa de superar os telefones já existentes, tratados como não adaptados à ideia de uma acústica ideal, ligada à nitidez, a um som que possa ser ouvido com a maior clareza possível, como se as pessoas que falam tivessem a sensação de que não existe a mediação tecnológica para a voz. Percebe-se também aqui o que Sterne (2003) elucida como novas construções da audição, pois está claro que a novidade busca fornecer uma nova experiência auditiva com base no critério sonoro de clareza da voz, rejeitando a voz fanhosa e afirmando ser uma qualidade da audição “ouvir a respiração de quem fala”. Além disso, esse telefone também busca a potência do som, que chega a ser desnecessário a pessoa colocar o fone ao ouvido, transparecendo assim a relação que se faz entre a potência, ou seja, o poder do som, com a qualidade tecnológica.

Os critérios de clareza da reprodução da voz e da potência são cristalizações culturais do período em questão, que também podem ser percebidas na invenção “Microphono de grande potencia e clareza”, de Giuseppe Angelini, que pretendia ser “um microphono de fácil construcão e que permette uma transmissão intensa e de grande clareza... sem prejudicar as vibrações produzidas pela voz” (ARQUIVO NACIONAL, documento ref: 4.665, acervo

Privilégios Industriais). Essa tecnologia pretende algo mais do que obter clareza e intensidade sonoras e que explica como as práticas culturais da época se refletem na imaginação técnica. A ênfase na facilidade de construção do microfone atende às expectativas desse período inventivo, em que os cidadãos comuns, mesmo sem uma formação formal da ciência e de suas regras canônicas, moviam-se para a construção de produtos de diversos tipos. Schwarcz (1993) analisa a tendência da época de enxergar a ciência não como profissão, mas como um sacerdócio, um chamado. A ciência penetra no país como uma moda e só muito tempo depois como prática e produção. Vivia-se o chamado “período de fé nos resultados da experiência, inocência quase cega dos diagnósticos científicos e nas precisões rígidas” (SCHWARCZ, 1993, p. 29).

A relação das reproduções sonoras com a mudança de visão sobre o corpo está presente no cartão postal para a palavra falada, denominado, Cartão Sonorino, idealizado por Gabriel Marques Carregal, que previa a:

Aplicação, aos cartões postaes, da transmissão phonografica de modo que a pessoa que recebe um cartão postal possa ouvir a palavra da pessoa que mandou o mesmo cartão. Para este fim toma-se um cartão postal com uma das faces preparadas com composição conveniente; colloca-se elle em um aparelho phonographico, dá-se corda ao aparelho, e pela corneta fala-se ou canta-se o que deseja transmitir. O gravador imprime os sons fallados e cantados. Retira-se o cartão do aparelho, escreve-se o endereço, sela-se e remette pelo correio. A pessoa que recebe o cartão por sua vez, colloca o cartão recebido em aparelho igual ou semelhante, ao do expeditor ou remetente do cartão postal e pela corneta, então, ouve a voz, gravada no cartão, tantas vezes quanto quizer (ARQUIVO NACIONAL, documento ref: 4.351, acervo Privilégios Industriais, grifos da pesquisadora).

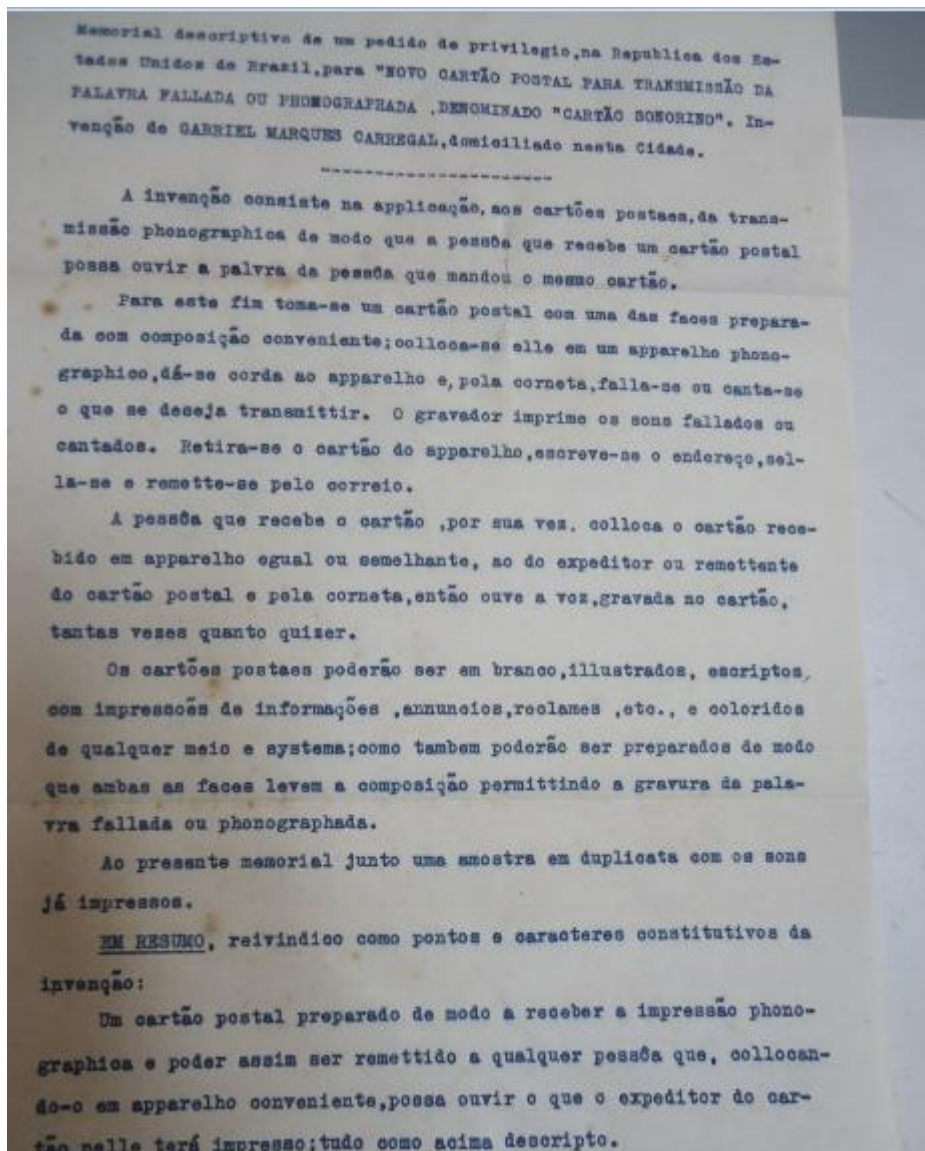


Figura 14: Primeira página do relatório, de duas páginas, da patente do cartão sonorino. Acervo Privilégios Industriais. Arquivo Nacional.

Pela descrição deste invento, existe a expectativa de corpo presente que a possibilidade da reprodução da voz traz para a sociabilidade. Ao sugerir que o cartão postal permite a audição da voz da pessoa que o enviou, e que se pode ouvi-la quantas vezes se queira, o inventor imagina que a tecnologia proporcionará que a mensagem seja mais corporal, mais viva, com a possibilidade de a própria pessoa dizer o que quer, não importa a distância. Aqui há também a ressignificação do papel do fonógrafo, tradicionalmente utilizado para tocar músicas dos discos e cilindros com o objetivo de entretenimento.

Outro tipo de sonoridade, a música, também inspirou a criatividade do cidadão comum. Eduardo José de Souza, em 1905, propôs a fabricação de discos duplos para zonofones, gramofones e aparelhos semelhantes, o qual intitulou "Bidisco". Sua proposta era

acabar com a falta de nitidez da música quando ela era armazenada em um disco de um só lado que transformava o som em uma sensação insuportável. Para corrigir isto, o inventor propôs:

Atenuar o ruído chiante da agulha ou estylette... as vibrações do próprio disco se propagam às cornetas ou pavilhões que quanto maiores mais enervantes, mais insuportáveis tornam taes machinas fallantes, que assim são convertidas em verdadeiros *instrumentos de supplicio, provocando as mais justas imprecações dos amadores de boa musica* (ARQUIVO NACIONAL, documento ref: 4.308, acervo Privilégios Industriais, grifos da pesquisadora).

O bidisco seria mais apropriado do que os já existentes, que gravavam a música de um só lado, pois ao incorporar dois discos em um só, ele seria mais prático, além de mais leve. Os bidiscos seriam coloridos, exceto da cor preta, pois segundo o seu autor, as cores atuam na propagação dos sons. O inventor traz em sua narrativa um vestígio do que seria um som adequado para ouvir a boa música: um som sem ruídos, elementos que transformavam os fonógrafos em tecnologias insuportáveis.

O ruído nos fonógrafos, popularmente conhecidos como máquinas falantes, parecia ser um problema tecnológico. A Victor Talking Machine, empresa norte-americana, solicitou o pedido de privilégio para aperfeiçoamentos do fonógrafo e narrou em seu relatório:

Nas maquinas fallantes em que se usa uma buzina amplificadora para transmittir os sons reproduzidos, é vantajoso para *obter o maximo grau de perfeição na quantidade e volume do som reproduzido*, não somente empregar uma buzina de grandes dimensões, como também collocar a extremidade menor da buzina tão perto quanto possível da caixa sonora ou mecanismo de reprodução... O objeto de minha invenção é fornecer uma machina fallante dotada de uma buzina amplificadora preenchendo estas condições, reduzindo ao mesmo tempo as dimensões, comprimento e peso da buzina, de modo a se poder transportar facilmente (ARQUIVO NACIONAL, documento ref: 4.447, acervo Privilégios Industriais, grifos da pesquisadora).

Este pedido de patente demonstra que a forma canônica do fonógrafo não atendia às demandas sonoras da sociedade. Era preciso recriar a tecnologia para atender a um critério de acústica considerado perfeito, critério este associado à nitidez, e também ao volume, associado à potência dos sons. As tecnologias, neste sentido, estão atendendo a uma transformação das sensibilidades dos indivíduos em inícios do século XX, e vão ao mesmo tempo contribuir para modificar o cotidiano e o imaginário social.

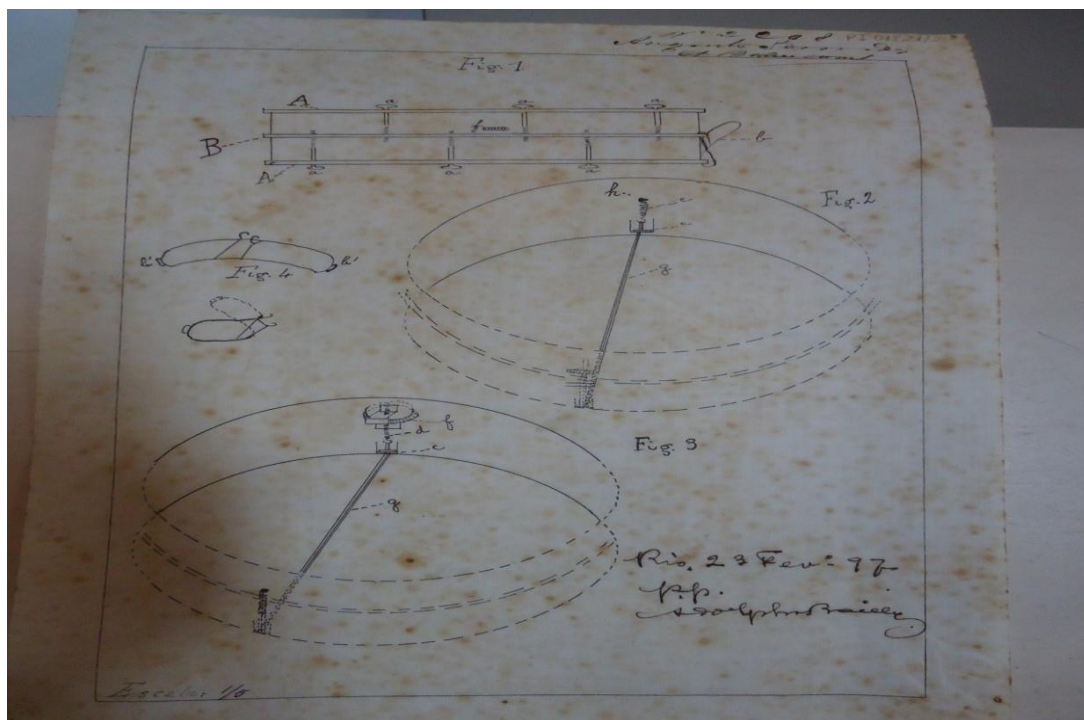


Figura 15: Desenho do sistema para aperfeiçoamento de máquina falante (ARQUIVO NACIONAL, acervo Privilégios Industriais)

O cidadão Arthur Oscar Ferreira Rangel, morador da cidade do Rio de Janeiro, também propôs uma tecnologia para o mesmo fim: acabar com os sons indesejáveis dos fonógrafos. Dizia o relatório intitulado “Meios de evitar ruidos ou zúridos em phonographos”:

A applicacao em phonographos, no conducto acústico ligando o diaphragma ao pavilhão ou aos phones, de uma parede, tampão ou ou cousa semelhante, composta de uma materia sem sonoridade e susceptível de ser afogada convenientemente como algodão, feltro, crina, palha de madeira, ou de papel, etc....., tal parede, tampão, etc..., abrangendo toda a área transversal do conducto acústico no ponto em que se acha collocado (ARQUIVO NACIONAL, documento ref: 4.770, acervo Privilégios Industriais).

A descrição da tecnologia chama atenção, pois o inventor propõe o uso de objetos geralmente não associados aos instrumentos industriais, como algodão, feltro, papel, madeira. Este é um caso de que a bricolagem fazia parte do imaginário tecnológico do período. O inventor dá a entender, quando diz que a coisa deve ser afogada da maneira conveniente, com aqueles objetos, que a tecnologia ter muitas formas de funcionamento, de acordo com o que estiver disponível ao usuário. Esse instrumento demonstra, então, ter múltiplas formas de uso, não representando uma técnica canonizada e padronizada, como aquelas das empresas que

comercializavam tecnologias, tirando-as do âmbito da ciência para o comércio, como previu Marvin (1999).

Os instrumentos musicais também precisavam atender às novas demandas sonoras dos indivíduos. O comerciante José Moreira Barboza inventou em 1908 a Corneta Clarim Marechal Hermes da Fonseca, que no formato de um clarim, prometia obter o tríplice som do cornetim, da corneta e do clarim.

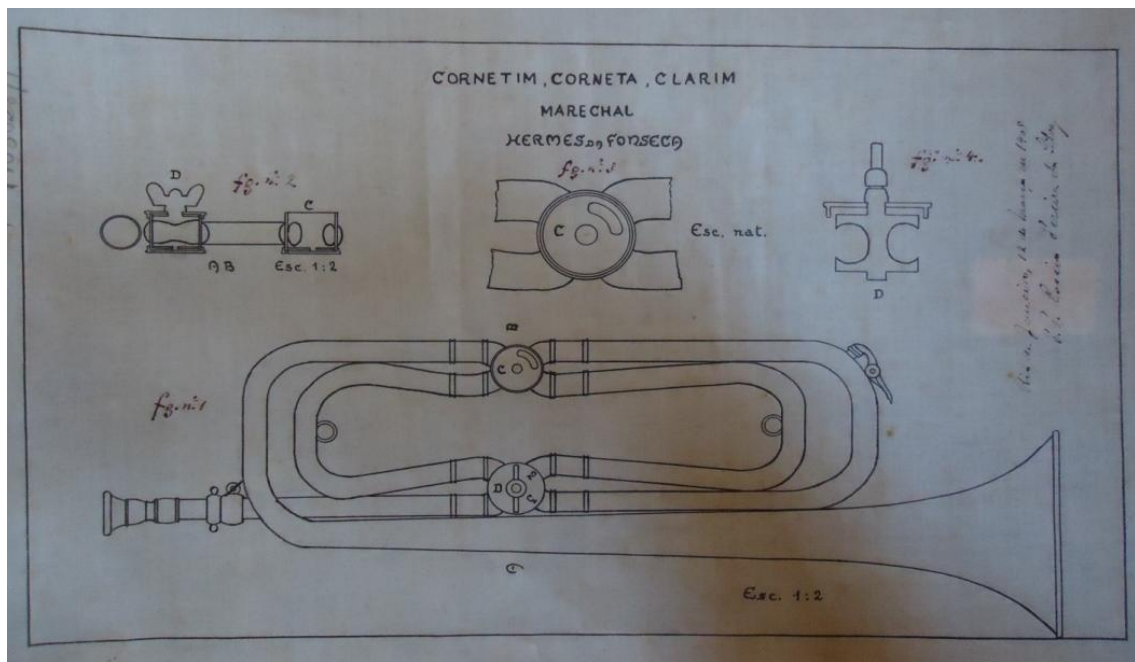


Figura 16: Desenho do cornetim. Documento ref: 5.028 (ARQUIVO NACIONAL, acervo Privilégios Industriais).

O novo instrumento pretendia unir, em um só produto, o som de outros três e ainda ser três vezes mais potente do que cada um deles. Aqui concebe-se uma reapropriação sonora dessas invenções, pensando no que Marvin (1998) propôs como a junção de passado e presente em novas tecnologias e também de tramas culturais que darão forma às suas materialidades.

O “Terno Fontes de Vozes”, patente solicitada por José Ferreira Fontes, foi imaginado a partir da reapropriação dos sons da guitarra, do bandolim e do que o inventor chama de vangelim, todos instrumentos de cordas. O formato do instrumento era composto por “três braços e três boccas, tendo os braços o encordoamento dos instrumentos conhecidos seguintes: vangelin, guitarra e bandolim, sendo as cordas presas em seus cavaletes” (ARQUIVO NACIONAL, Documento ref: 5.140, acervo Privilégios Industriais). O Terno

Fonte de Vozes poderia ser tocado por três pessoas ao mesmo tempo e prometia produzir sons especiais dos três instrumentos incorporados.



Figura 17: Desenho do Terno Fonte de Vozes. Documento ref: 5.140 (ARQUIVO NACIONAL, acervo Privilégios Industriais).

O cidadão João Auto de Magalhães Castro solicitou a patente de seu Electropian, órgão, que consistia em:

Conjunto de harpas-piano, harpas de corda, tubos de órgão, timbales e tubos de carrilhão, que podem ser simultaneamente ou separadamente tocados, por meio de vários teclados ou pedaes, com o emprego da electricidade. A apparencia de todo o instrumento, depois de completamente montado, é de uma pequena construcção de estylogothico, tendo uma torre central ou dous torreões do lado. No corpo central ficam as harpas-piano, dispostas horizontal ou verticalmente, ou mais ou menos inclinadas, conforme o tamanho do instrumento... (ARQUIVO NACIONAL, acervo Privilégios Industriais).

Este instrumento musical reivindicava uma função semelhante a do Terno Fontes de Vozes, a de reunir em um só instrumento as possibilidades da harpa, do piano e do órgão, no intuito de se produzir um tipo de sonoridade específico e alcançar uma nova prática de

manuseio do instrumento. Uma das funções descritas no relatório é a de ser produzido o som de todos os instrumentos já citados, simultânea ou separadamente pela eletricidade. Tal instrumento poderia também ser tocado ao mesmo tempo por um, dois ou mais indivíduos, conforme o número de teclados que se quisesse empregar em qualquer execução musical.

Sons que simbolizavam sinais de alerta também foram imaginados e compreendidos como necessários em um ambiente hiperestimulado que a modernidade ajudava a formatar. João Gonçalves de Oliveira Tito, em 1891, inventou uma buzina automática para bondes e carroças, que anunciam o perigo automaticamente. O inventor narra o cotidiano das cidades no relatório que faz de seu invento e justifica a necessidade de patentear a nova tecnologia.

O objecto do meu privilegio é avisar por meio de apito ou busina, independentemente da vontade do cocheiro ou conductor de carro ou bonde, afim de prevenir os incautos para tomarem sentido e desviarem do caminho. Com effeito, pode acontecer que numa volta de esquina das ruas, numa descida, ou num ponto qualquer onde pode ser pisado alguém, o cocheiro esteja occupado em segurar na mão esquerda as rédeas dos animaes, e a travar a manivela do freio com a mão direita, sem assim poder fazer uso do apito que ficou dependurado, ou no bolso.... não podendo desta forma avisar os distraídos que se deixam pisar infelizmente (ARQUIVO NACIONAL, Documento ref: 708, acervo Privilégios Industriais).

A buzina automática é vista como uma nova tecnologia que atende a uma cena comum cotidiana, ou seja, ela é vista como necessária para que modifique a rotina da cidade. Este invento traz uma narrativa sobre a importância do som na localização dos indivíduos em um ambiente marcado pela intensa circulação com o objetivo de resguardar os corpos dos perigos cotidianos.

Os sons como dispositivos de localização espacial também são imaginados na invenção de Veríssimo Barbosa de Souza, em 1896, que aplicou as novas possibilidades sonoras para a obtenção de informações sobre o fundo do mar. Ele propunha que um aparelho que emitisse sons pudesse fornecer, por indicações acústicas, a altura do fundo do mar, a localização da embarcação e detalhes sobre a natureza do solo marítimo, como sendo de cascalho, de areia.

A invenção tem por objecto um aparelho combinado de modo a fornecer aos navegantes por meio de sons que emite quando funcionando, indicações acusticas, permittindo conhecer não somente a altura do fundo do mar, correspondente ao lugar onde se efetue a observação como também a natureza (cascalho, areia, lodo, etc.) do solo do mesmo fundo. O aparelho é constituído por um transmissor de sons, destinado a ser mergulhado no mar á profundidade conveniente, e ligado por um fio mettalico a um receptor, o qual colocado a bordo do navio, fornece ao observador indicações acústicas permittindo tirar as deducões ensinadas pela pratica do aparelho. (ARQUIVO NACIONAL, documento ref: 1.720,acervo Privilégios Industriais).

O aparelho como suporte para os sons, aos quais denomina de indicações acústicas, exerce um papel mediador de uma nova experiência corporal relacionada ao fundo do mar. Com a mediação da tecnologia, aquele espaço antes inatingível a determinadas funções do corpo, pode ser compreendido a partir da sensibilidade dos ouvidos, criando um novo regime de audibilidade. A busca de uma nova percepção estética deste espaço antes inexplorado se mistura com um imaginário sobre a possibilidade dos sons mediar corpos e lugares. É o corpo como meio de apreensão sonora.

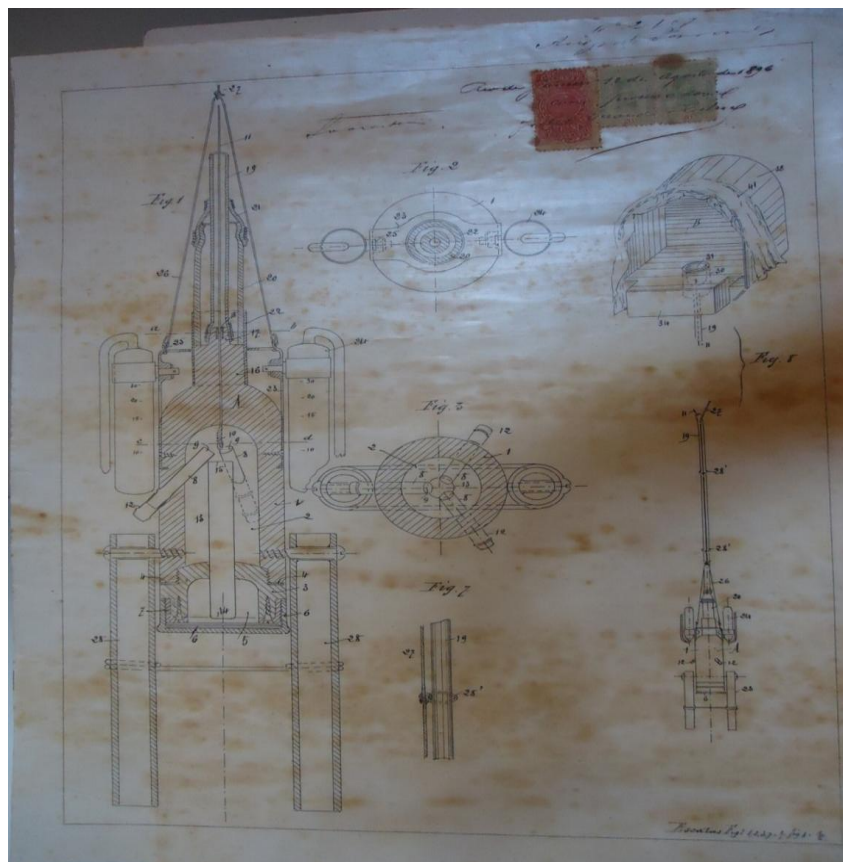


Figura 18: Desenho do aparelho acústico para sondagens no mar (ARQUIVO NACIONAL, Documento ref: 1720, Privilégios Industriais).

A modernidade que se anunciava a partir dos primeiros anos do século XX estava relacionada diretamente ao movimento das inovações tecnológicas. As grandes cidades que surgiam nesse período foram afetadas em suas rotinas cotidianas, pois múltiplas tecnologias inseriram-se na alteração dos fluxos, criando um cenário que Singer (2004) denomina como modernidade neurológica. A técnica, nesse sentido, criou práticas que aos poucos se incorporaram ao dia a dia das pessoas. Ao mesmo tempo, a cultura em que cada indivíduo

estava inserido foi responsável por dar forma e sentido aos usos que se fizeram das tecnologias.

Nesse cenário hiperestimulado, os sons tiveram importância na formatação de uma noção de modernidade, pois novos regimes de audibilidade e formas de produção sonoras estavam sendo criadas nos cenários urbanos. As técnicas de reprodução do som materializavam sonoridades, criando as marcas acústicas da modernidade. Essas marcas, nos documentos analisados, traduziam conceitos de potência, nitidez e reapropriação de sons já existentes, na tentativa de inventar sons e torná-los mais adequados às sensibilidades do momento.

Alguns documentos sinalizaram para a inadequação de tecnologias, como o fonógrafo, em relação a uma noção de sonoridade que nascia. A patente que propunha o aperfeiçoamento da “máquina falante” reivindicava a necessidade de acabar com os ruídos emitidos, os quais precisavam ser removidos a fim de atender às expectativas estéticas sobre o que era o “bom som”. Isso é reflexo de uma transformação de um regime de escuta, sensibilidades auditivas que se faziam presentes no imaginário tecnológico dos inventores.

Cidadãos comuns, mesmo sem ter autoridade legitimada no ramo da ciência, mostravam fascínio com a possibilidade de produção dos sons para a criação de um regime de escuta. Os indivíduos apropriavam-se das tecnologias de reprodução sonora, que transformava, aos poucos, as práticas cotidianas, como foi o caso da buzina automática para bondes e carroças, a qual tinha por objetivo alertar os pedestres que circulavam pelas ruas e também de auxiliar o condutor para que pudesse estar com as mãos livres para acionar qualquer tipo de emergência. É um exemplo de como a tecnologia pode organizar a sociabilidade.

A técnica instigava a imaginação dos indivíduos que se projetavam nas propriedades sonoras de seus inventos. Os meios materiais, nesse sentido, moldavam formas sociais e individuais de lidar com uma nova sonoridade mediada tecnologicamente. Os inventos funcionavam como estruturas de sentimento, capazes de abrir novos olhares e sensações para o mundo, esperanças sobre as transformações do cotidiano. Os inventos representavam uma experiência social em processo, a qual vislumbrava a consolidação de um futuro calcado em ideais civilizatórios próprios dessa modernidade que surgia.

Os possíveis usos que os inventos propunham traziam a sensação nos indivíduos de pertencimento ao tempo presente, o qual era moldado por tramas culturais e temporais de épocas passadas e de uma projeção futura. Como foi o caso do Telégrafo Vocativo Cambraia, que unia a forma tradicional de comunicação, que é a oralidade, o telégrafo, uma tecnologia

do tempo presente, e um imaginário com conotações fantásticas de conquistar um futuro em que a comunicação humana com os espíritos, um sonho imemoriável, se concretizasse finalmente pela mediação da tecnologia.

A partir da reflexão de Marvin (1999) de que as tecnologias se apropriam de propriedades umas das outras, o rádio aparece como novidade resultante da sedimentação das tecnologias de reprodução dos sons, como o fonógrafo e o gramofone.

3 OS APARELHOS DE RADIOTELEFONIA E FORMAÇÃO DE UMA DA PEDAGOGIA DA ESCUTA

Este capítulo pretende discutir a construção do movimento do radioamadorismo no Brasil, a partir da prática da radiotelefonía, vista como tecnologia de reprodução e transmissão de sons, que contribuiu de forma vital para o surgimento do rádio como meio de comunicação massiva. A radiotelefonía será tratada como o rádio em sua forma não midiática e como sendo fruto do imaginário tecnológico em torno das tecnologias de reprodução de sons tratado nos capítulos anteriores.

Será trabalhada a hipótese de que as expectativas em torno da radiotelefonía baseavam-se nos critérios sonoros que vinham sendo constituídos desde fins do século XIX e que se refletirão no imaginário em torno da construção do rádio no Brasil. As estruturas de sentimento, já abordadas anteriormente, serão identificadas na criatividade da construção dos aparelhos de radiotelefonía a partir da bricolagem que reflete o movimento do imaginário tecnológico do início do século XX.

O radioamadorismo foi também uma prática que modificou a paisagem sonora da cidade do Rio de Janeiro e os aparelhos de radiotelefonía se juntam a todo o conjunto de tecnologias de reprodução dos sons que modificaram o cotidiano. Os modelos diferenciados dos aparelhos, a forma de construção e a maneira como os radioamadores lidavam com a tecnologia nos diz muito sobre a relação dos indivíduos com os sons considerados modernos.

3.1 O papel político, econômico e cultural da radiotelefonía no Brasil

Na bibliografia recorrente sobre o rádio, é inegável a citação à presença dos radioamadores e de sua contribuição para a consolidação desse meio de comunicação no país. Nos livros, eles geralmente são retratados como admiradores da tecnologia, muitos deles como aprendizes de gênios inventores, que brincavam de forma não profissional e

despretensiosa com a tecnologia que acabara de nascer e que permitia a transmissão do som à distância sem a utilização de fios.

Esses amadores aparecem na história como homens de elite, inseridos no âmbito da cultura erudita e com extrema identificação com a propagação da ciência. Enxergada pelas elites intelectuais como uma maravilha da ciência, a radiotelefonia reuniu em torno de si engenheiros, médicos, comerciantes, empresários, professores, físicos, além de homens sem formação acadêmica, com o objetivo de viverem mais uma concretização da ciência que representava naquela época para o Brasil a inserção no que se entendia como mundo moderno. Um exemplo desse grupo tão heterogêneo pode ser visto na composição do Conselho Diretor da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, considerada a primeira emissora de rádio regulamentada no país, em 1923. Pelo perfil dos componentes, percebe-se claramente a influência das ideias que circulavam na Escola Politécnica do Rio de Janeiro na constituição do projeto de rádio no país. Foi na Escola Politécnica a fundação da Rádio e também lá funcionou a primeira sede da emissora.

Conselho Diretor da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro

Sócios da Rádio Sociedade	Profissão	Dados biográficos
Henrique Morize (presidente)	Engenheiro Industrial. Diretor da Academia Brasileira de Ciências, do Observatório Nacional e professor da Escola Politécnica	Nascido na França, em 1861, chegou ao Brasil aos 14 anos e, em São Paulo, conseguiu o primeiro emprego numa livraria. Em 1890 formou-se pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro
Edgard Roquette-Pinto (Secretário)	Médico e Antropólogo	Nascido no Rio de Janeiro em 1884. O pai era advogado e a mãe, descendente de uma família de proprietários rurais. Formou-se em Medicina e em 1905 ingressou como professor Museu Nacional. Em 1912, torna-se membro de uma das expedições da Comissão das Linhas Telegráficas de Mato Grosso ao Amazonas, mais conhecida como Comissão

		Rondon.
Democrito Lartigau Seabra (Tesoureiro)	Comerciante. Presidente do Centro de Fiação e Tecelagem do Rio de Janeiro.	Filho de importante família de comerciantes do Rio de Janeiro, mandou construir, em 1920, de presente para sua esposa, a casa que abriga hoje o Casa de Arte e Cultura Julieta de Serpa, na Praia do Flamengo, Rio de Janeiro, que fica na praia do Flamengo
Carlos Guinle	Empresário. Filho do negociante Eduardo Palassin Guinle, sócio da firma Guinle&Cia, fundada em 1904, especializada no comércio de materiais e instalações elétricas. Era representante da General Electric no Brasil.	Membro da Escola Politécnica do Rio de Janeiro. (Roquette-Pinto menciona sua participação, em seus “Ensaio Brasileiro”, mas não há dados sobre a sua conclusão do curso).
Luiz Betim Paes Leme	Engenheiro	Formado pela Escola Politécnica de Engenharia, participou da comitiva que recebeu Albert Einstein no Brasil, em 1925.
Alvaro Ozorio de Almeida	Professor extraordinário de fisiologia da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro	Fisiologista Formado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e membro da Academia Brasileira de Ciências. Irmão do famoso médico Fisiologista Miguel Osório de Almeida.
Francisco Lafayette	Físico e professor	Membro da Academia Brasileira de Ciências. Participou da comitiva que recebeu Albert Einstein no Brasil, em 1925, e fez uma apresentação geral sobre os trabalhos científicos de Einstein, especialmente o movimento Browniano.
Mario de Souza	Professor	Membro da Academia Brasileira de Ciências

Angelo Moreira da Costa Lima	Entomologista (estudo dos insetos)	Professor do Instituto Oswaldo Cruz, Membro da Academia Brasileira de Ciências.
-------------------------------------	------------------------------------	---

Quadro 01: Conselheiros da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e respectivos históricos (Fonte: VIEIRA, 2010, pp. 48-49).

A maioria dos dirigentes era filho de famílias tradicionais e ocupava cargos reconhecidos no âmbito acadêmico no momento em que assumem a posição de dirigentes na emissora. Ao lado desse grupo principal, percebe-se também a existência de alguns empresários (comerciantes e industriais) que davam sustentação econômica ao grupo.



Figura 19: Diretores e alguns sócios da Rádio Sociedade do RSRJ. Sentados: Carlos Guinle, Henrique Morize e Luiz Betim Paes Leme. De pé: Dulcídio Pereira, à esquerda, Roquette-Pinto é o terceiro; os demais são Costa Lima, Francisco Lafayette, Mario Souza, Democrito Seabra e Nestor Serra (Fonte: www.fiocruz.br/radiosociedade)⁶.

Pela observação do perfil dos dirigentes da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, pode-se afirmar que neste período Capital e ciência andavam lado a lado na constituição do pensamento político brasileiro. Foi nessa atmosfera de crença no poder da ciência rumo ao crescimento econômico, ou seja, à modernidade, que a radiotelegrafia se desenvolveu. Ela era vista como sendo capaz de levar civilidade ao povo brasileiro, conceito muito relevante na

⁶Disponível em: <www.fiocruz.br/radiosociedade>. Acesso em: julho 2014.

época para a formação da identidade do país no século XX que se anunciava.

Essa visão política e econômica do movimento da radiotelefonia está presente na bibliografia sobre a história do rádio no país. Os poucos livros que abordam este assunto dedicam suas análises à importância que os radioamadores das elites tiveram para a construção do projeto de Roquette-Pinto que incluía o projeto educativo-cultural para o rádio. As análises enfocam que graças às articulações políticas dos radioamadores, as quais foram vitoriosas por alguns terem prestígio econômico ou cultural, a radiotelefonia pôde se desenvolver culminando com a consolidação do rádio.

Federico (1982) analisa a importância da telegrafia por fio e da telegrafia sem fio (radiotelegrafia) para a consolidação da radiotelefonia no país, entre 1850 e 1900. Segundo ela, a telegrafia, que foi a primeira tecnologia que possibilitou a transmissão de mensagens escritas à distância, se desenvolveu em meio a acontecimentos políticos, como a Primeira Guerra Mundial, momento em que a telegrafia foi utilizada pela Marinha, pois era a forma possível de comunicação entre os navios e as bases terrestres de comunicação. Federico estabelece uma relação direta entre o surgimento da radiotelefonia e a consolidação da telegrafia e da radiotelegrafia. Segundo ela, a radiotelefonia, que representa a transmissão de voz à distância sem a utilização de fios, foi imaginada a partir das conquistas da telegrafia e da radiotelegrafia em relação à comunicação à distância. Se a palavra escrita poderia ser transmitida, por que não a voz? A partir da análise de Federico, pode-se refletir sobre a existência da estrutura de sentimento, ou seja, a experiência social em processo, aquilo que é vivido no presente com base nas projeções de um futuro, de algo que virá a ser e que é concretizado no tempo presente. A radiotelefonia foi pensada a partir desse movimento da experiência que estava em processo, a qual se concretizava na telegrafia e na radiotelegrafia, já que a radiotelefonia foi imaginada a partir as práticas inauguradas pelo telégrafo. Ela era vista como fruto dessas expectativas em torno da tecnologia, as quais compõem o imaginário tecnológico já discutido.

Ao abordar a importância dos radioamadores, Federico ressalta que o trabalho das trocas de mensagens entre eles representava a fase laboratorial do rádio. Reunidos em Rádio Sociedades ou Rádio Clubes, eles são tratados como curiosos pela novidade da tecnologia em desenvolvimento. O lobby político junto ao governo da época desses radioamadores para a regulamentação da prática da radiotelefonia é apontado como sendo o fator central da consolidação do rádio.

Birch (1990) também destaca o papel político e econômico da radiotelefonia ao contar a história de Guglielmo Marconi, considerado pelo senso comum e por muitos autores como o

pai do rádio. Em sua obra, Marconi é visto como o pai da telegrafia, pois foi ele quem patenteou essa tecnologia juntamente com a radiotelegrafia, o que culminou com a fundação da Marconi Telegraph Company, pioneira em comercializar telégrafos e radiotelégrafos. Nesta obra, assim como a de Federico, fica claro o papel político dessas tecnologias e também os interesses econômicos e políticos em torno de sua utilização. Na bibliografia sobre o rádio no Brasil, no entanto, esta visão de que Marconi é o pai do rádio é polêmica, pois a história do rádio no Brasil reivindica a participação ativa e, talvez, pioneira, do padre gaúcho Roberto Landell de Moura. No livro “Padre Landell de Moura: um herói sem glória”, Hamilton Almeida defende a ideia de que Landell de Moura fez experimentos em torno da telegrafia e da radiotelegrafia antes de Marconi e considera que o padre foi um injustiçado pelas narrativas sobre o surgimento do rádio no mundo. Almeida (2006), ao narrar a trajetória daquele que considera um herói, chama a atenção para os problemas políticos que levaram Landell a não patentear seus inventos no Brasil, como o caso em que foi chamado de bruxo pela Igreja Católica por se envolver com a ciência e demonstrar seus inventos tecnológicos que desafiavam o âmbito da fé. Sampaio (1984) também dedica o primeiro capítulo de seu livro, *História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo*, ao advento da telegrafia e da telefonia em fins do século XIX. Sua narrativa, bastante factual, analisa os trâmites políticos e econômicos da consolidação das tecnologias de comunicação à distância ao abordar, por exemplo, os aspectos que possibilitaram o registro da patente da radiotelegrafia. Ele conta, por exemplo, que Marconi procurou apoio do governo italiano para prosseguir com seus experimentos.

Outros livros como o de Prado (2012) também merece ser citado, pois não inicia a história do rádio em 1923, quando foi inaugurada a primeira emissora regulamentada de rádio no país. Considera a radiotelefoneia importante para compreender os rumos que o rádio tomou quando se transformou em meio de comunicação de massa. Tal obra, no entanto, adota a mesma postura das outras já citadas ao abordar o tema.

A intenção deste capítulo, ao abordar a radiotelefoneia, é compreender a questão cultural e as transformações sociais em processo que esta tecnologia trouxe ao cotidiano. Para isso, fazem-se importantes as narrativas dos radioamadores expressas em suas cartas à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e também algumas narrativas na imprensa, a partir das quais fica exposto o imaginário tecnológico em torno das expectativas do que seria o rádio. Essas “vozes” presentes nas cartas não aparecem na bibliografia sobre a história do rádio no Brasil, muito embora sejam os melhores instrumentos de identificação dos critérios sonoros que estavam em processo os quais serão utilizados para a formação de uma ideia do que deveria

ser o rádio, ou melhor, do que deveria ser a sonoridade do rádio. Antes, porém, faz-se necessário a explicação sobre o conceito de radiotelefonia, sua relação com o telégrafo e a história de seu surgimento, pois, em todas as fontes de fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, existe a predominância desse termo e não de sua simplificação “rádio”. É inegável a contribuição das obras citadas e de seus enfoques para a compreensão dos aspectos culturais e sociais da radiotelefonia; por isso, ao abordá-las, cabe esclarecer sob qual enfoque a história dos primórdios do rádio é contada.

Para compreender o rádio como um fenômeno ainda não midiático, é necessário analisar a trajetória da comunicação elétrica, inaugurada com o telégrafo. A partir desse meio, na década de 1840, e que possibilitou pela primeira vez a troca de mensagens escritas à distância, surgiram outros meios como o telefone, além da radiotelegrafia e da radiotelefonia.

O telégrafo nos Estados Unidos, juntamente com as ferrovias, forneceu o cenário no qual foram primeiramente elaboradas as técnicas modernas para a administração de empresas complexas (CAREY, 1989). Ele foi o primeiro produto técnico a introduzir mudanças radicais na natureza da linguagem, no conhecimento comum e nas próprias estruturas de percepção. Pela primeira vez, foi possível a separação entre a comunicação e o transporte. As mensagens, que até então eram transportadas por trilhas de caminhadas, pelos rios, canais, pontes de madeira, foram separadas do movimento físico dos objetos.

Os analistas mais otimistas viam o telégrafo como um instrumento de progresso espiritual, moral, econômico e político. As palavras podiam viajar pelo fio elétrico, sem que precisassem ser deslocadas fisicamente. Além disso, o telégrafo permitiu inverter a lógica da comunicação, fazendo com que ela controlasse os processos físicos, pois o telégrafo passou a ser utilizado na sinalização das ferrovias, além de permitir a movimentação dos signos independentemente ou mais rapidamente do que os transportes.

A partir do telégrafo, outras tecnologias foram criadas com o mesmo objetivo: o transporte da mensagem à distância. Para Carey, o telégrafo serviu como modelo para desenvolvimentos futuros nas comunicações. Após a telegrafia, foi criada a telefonia, ambas as tecnologias que utilizam fios na transmissão da palavra e da voz, respectivamente.

Barbosa (2007) faz menção ao telégrafo como um dos artefatos do progresso que se disseminaram no país no início do século XX. Além de introduzir transformações no cenário urbano, o telégrafo representou um elemento essencial na mudança de rumo da imprensa escrita desde o fim do século XIX, permitindo a atualização constante e rápida das notícias recebidas de última hora.

Graças à sua implantação nos periódicos mais importantes da cidade do Rio de Janeiro, a partir de 1874, é possível noticiar fatos do mundo ocorridos ontem e transportar até províncias longínquas como o Maranhão notícias do século das luzes na capital da recém criada República (BARBOSA, 2007, p. 21).

O telégrafo modificou a concepção de espaço e tempo, além de produzir novas percepções dos indivíduos sobre o cotidiano.

O mundo se torna mais próximo e visível [...] A possibilidade de saber o que se passa no mundo em poucas horas constrói gradativamente nova espacialização. O mundo se torna mais compacto. A temporalidade ganha nova dimensão (BARBOSA, 2007, p. 23).

Schudson (2010) também identifica o telégrafo como uma tecnologia que modificou a rotina dos jornais diários nos Estados Unidos a partir do fim do século XIX, época, segundo ele, que instaura as bases do jornalismo moderno. O telégrafo forneceu instrumentos para que os jornais diários se transformassem em empresas rentáveis. As mensagens vindas das agências de notícias por telégrafo tinham texto curto, objetivo, pois o preço de cada mensagem telegráfica dependia do número de palavras escritas. Esse foi mais um fator, segundo o autor, que forçou a busca pela objetividade dos jornais, que também deixavam de ser partidários, passando a funcionar de acordo com uma lógica comercial, na qual as notícias deveriam ser objetivas para se adequar aos possíveis tipos de leitor.

Marvin (1988) também considera o papel revolucionário do telégrafo. A partir dele, há a transformação nos transportes e nas comunicações, dando origem a outras técnicas, como a radiotelegrafia e a radiotelefonia.

O telégrafo pode ser considerado o meio que fundou o princípio do rádio, que é a troca de mensagens à distância. Mais do que isso, o telégrafo foi o responsável por reunir, em torno da radiotelegrafia, os primeiros radioamadores que formariam um grupo coeso na implantação do rádio no Brasil.

Para uma melhor compreensão dos aspectos científicos do rádio, é imprescindível analisar os meios de comunicação que lhe deram origem, a radiotelegrafia e a radiotelefonia. O rádio surgiu com base em pesquisas no campo da Física sobre a existência de ondas eletromagnéticas realizadas, por volta de 1860, pelo inglês James Clerk Maxwell⁷. O desafio da época em relação à transmissão de sinais à distância, já possibilitada pelo telégrafo e pelo

⁷ Hobsbawm (1996) escreve que a teoria eletromagnética da luz, de Clerk Maxwell, é vista por muitos como o ponto de partida da física moderna.

telefone, era realizar a façanha sem a necessidade de cabos ou fios. Havia a especulação de que seria possível a transmissão de mensagens sem a utilização de aparatos materiais, fios, que ligassem o emissor e o receptor, diferente dos processos da telegrafia⁸ e da telefonia⁹ até então existentes como os meios de comunicação mais utilizados.

Pela teoria de Maxwell, uma onda luminosa poderia ser considerada uma perturbação eletromagnética, capaz de se propagar pelo espaço. Porém, na época em que foi lançada, não foi empiricamente comprovada. Em 1887, o alemão Heinrich Rudolf Hertz ratificou experimentalmente a teoria e as ondas propagadas foram chamadas de ondas hertzianas em homenagem ao descobridor. Na experiência, Hertz verificou que as ondas viajavam com a mesma velocidade da luz. Mas foi Oliver Lodge quem demonstrou, em 1894, a possibilidade de transmitir e receber as ondas eletromagnéticas, passo fundamental para o desenvolvimento da telegrafia sem fio¹⁰.

O rádio também possuía outra denominação: radiotelegrafia¹¹. Tanto esta quanto a radiotelegrafia formam a radiocomunicação, ou seja, a transmissão das ondas eletromagnéticas através do espaço. Tais denominações para o rádio em seus primórdios aparecem também na Revista Radio. Em sua segunda edição, de 15 de outubro de 1923, observa-se a tentativa de definir aqueles termos:

A British Engineering Standards Association acaba de publicar (setembro de 1923) a lista standard de termos e definições usados em radio-comunicações. É um projeto de vocabulário que depois de emmendado e ampliado será oficialmente adoptado.

Julgamos prestar um bom serviço ao publico interessado, transcrevendo e reproduzindo esse repositório. Muitas expressões acham-se interpretadas de modo provisório, visto que em nossa língua ainda é muito pobre o vocabulário tecnico. O vocabulário 'radio' deve ser substituído pela denominação sem fio (wireless) [...]

3) Radio Telegraphia – radio comunicação executada telegraphicamente

4) Radio Telephonia – radio comunicação executada telephonicamente (RADIO, 15/10/1923, p. 21).

⁸ Processo de transmissão de mensagens à distância, por meio de um código de sinais e através de fios.

⁹ Processo de transmissão da palavra falada ou de sons à distância através de cabos ou fios, ou de ondas hertzianas.

¹⁰ Telegrafia em que se usam, para a transmissão de sinais, as propriedades das ondas eletromagnéticas; telegrafia sem fio.

¹¹ Telefonia realizada, no todo ou em parte, por meio de ondas radioelétricas; telefonia sem fio; radiofonia.

Enquanto se buscava uma unificação para os conceitos da radiodifusão, o termo T.S.F, telegrafia sem fio, se tornou sinônimo da nova prática de ouvir rádio. Nas páginas da revista, fica claro também que difundir o T.S.F no país era a função dos intelectuais comprometidos com o progresso da nação. Em seu exemplar de inauguração, a Revista Radio, na página 1, deixa explícito seu objetivo.

A Radio Sociedade do Rio de Janeiro fundou-se para propagar no Brasil o T.S.F como elemento de cultura popular [...] Para realizar seu programma, a Radio Sociedade espera o apoio de todas as pessoas idôneas que se interessam pela cultura scientifica, literária ou artística do Brasil (RADIO, 15/11/1923, p. 1).

No Brasil, os serviços de radiotelegrafia foram inaugurados na primeira década do século XX. No relatório do Ministério da Viação e Obras Públicas, de 1910, é descrito o início dessas atividades no Rio de Janeiro, então capital da República.

O anno de 1910 caracterizou-se pela actividade desenvolvida neste genero de communicações electricas, quer da parte da Administração Publica quer de empresas particulares, embora tal actividade se não tivesse traduzido na abertura de grande numero de estações. A pequena estação montada nesta capital, no morro da Babylonia, inaugurada em 14 de julho de 1909, continuou a funcionar satisfatoriamente, apesar de prejudicada pelas interferências das estações navaes (MINISTÉRIO DA AVIAÇÃO E OBRAS PÚBLICAS, 1910¹²).

O serviço radiotelegráfico fez necessária a montagem de um corpo de profissionais capacitados para este novo empreendimento. O relatório de 1910 refere-se também a esta nova profissão:

Com a montagem de estações radiotelegraphicas na costa brasileira, fez-se logo sentir a necessidade da formação de um corpo de radiotelegraphistas para guarnecer-as, devendo ficar familiarizados não só com a transmissão e recepção de radiotelegrammas, mas também com a regulagem de aparelhos [...] Como era natural, foram escolhidos para o novo aprendizado telegraphistas que se recommendam pela aptidão (Ibidem).

Quatro anos depois, no relatório do Ministério da Viação e Obras Públicas de 1914, o governo, após rígida fiscalização das estações radiotelegráficas, descobriu que existiam estações clandestinas.

¹²Relatório, de 1910, registrado no site do *Center for Research Libraries*, da Universidade de Chicago. Disponível em: <http://www.crl.edu/>. Acesso em: Janeiro de 2008.

Esta providencia permitiu que a Repartição Geral dos Telegraphos pudesse conhecer a existência de estações radiotelegraphicas clandestinas em alguns pontos da costa e ordenar que fossem desmontadas, tendo sido apreendidas seis estações dessa natureza em Recife, Santos, Fortaleza e na capital da Bahia... (MINISTÉRIO DA AVIAÇÃO E OBRAS PÚBLICAS, 1914)¹³.

Em 1917, a proliferação dos radioamadores no país obrigou o governo a promulgar uma lei que impedia qualquer cidadão de praticar a radiotelegrafia ou a radiotelefonía. No relatório anual do Ministério da Viação e Obras Públicas, de 1918, o governo declara sua preocupação com a questão das transmissões das mensagens à distância. O item “Censura Telegraphica”, neste relatório, mostra efetivamente o controle no tráfego de informações, ainda que as razões apresentadas para a ação censória fossem acobertadas por motivos de segurança nacional, em decorrência da Primeira Guerra Mundial:

Até 31 de dezembro de 1918 foi mantida a censura telegráfica, estabelecida em virtude da entrada do Brasil na Grande Guerra. As providencias sobre a censura e restrições no trafego telegraphico internacional foram resolvidas de acordo com os governos interessados (MINISTÉRIO DA AVIAÇÃO E OBRAS PÚBLICAS, 1918)¹⁴.

Roquette-Pinto deixa claro que a criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi uma forma de manter coeso um novo grupo interessado em explorar a nova tecnologia de troca de mensagem à distância. Os entraves para a popularização da Telegrafia sem fio (T.S.F.), primeira nomenclatura para o rádio, que será abordada adiante, deixava-o indignado.

A polícia, de acordo com Roquette-Pinto, prendia quem possuísse um aparelho que não estivesse registrado, o que tornava o radioamadorismo uma atividade clandestina. Para mudar esse cenário, utilizou seu prestígio intelectual e de seu parceiro, Henrique Morize, junto ao governo. Em seus *Ensaioes Brasilianos*, no capítulo em que escreve sobre Morize, conta que foi preciso:

Agir junto ao governo, para obter que velhas leis proibitivas da pratica da T.S.F. fossem revogadas, influir por todos os meios, com o seu prestigio scientifico e social para que o grande sonho se realizasse – um outro exemplo de desinteresse pessoal e grande amor ao Brasil que Henrique

¹³ Relatório, de 1914, registrado no site do *Center for Research Libraries*, da Universidade de Chicago. Disponível em: <<http://www.crl.edu>>. Acesso em: janeiro de 2008.

¹⁴Relatório, de 1918, registrado no Center for Research Libraries – Latin American Microfilm Project – Brazilian Document Digitalization Project – Universidade de Chicago. Disponível em: <<http://www.crl.edu/>>. Acesso em: janeiro de 2008.

Morize ofereceu a este Paiz (MORIZE, s/d, p. 72).

Roquette-Pinto acreditava que a queda da lei que colocava o radioamadorismo na clandestinidade seria possível caso fosse criada uma emissora de rádio privada, acabando com o monopólio da operação de radiotelegrafia e radiotelefonía pelo governo federal. No dia 20 de abril de 1923 a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi fundada na sala de física da Escola Politécnica, no Largo de São Francisco. Porém, sua primeira transmissão experimental só ocorreria dez dias depois, em 1º de maio. Numa ação estratégica, Roquette-Pinto indicou para presidente de honra da rádio Francisco Sá, ministro da Viação e Obras Públicas, a única autoridade que poderia modificar a lei de 1917.

No dia 11 de maio, Francisco Sá assinou a revogação: o rádio no Brasil finalmente estava livre. Já era possível ter um aparelho em casa sem ir parar no presídio da rua dos Barbons, futuro Evaristo da Veiga. Ao governo, caberia apenas licenciar o funcionamento das emissoras (CASTRO, 2005, s/p).

A radiotelefonía no Brasil foi regulamentada apenas em 1924, pelo Decreto nº 16.657, porém o governo já reconhecia a atividade desde 1922. Na Mensagem Presidencial de 1923, fica claro que a prática da radiotelefonía, ainda que restrita, é anterior a 1923, ano de criação da Rádio Sociedade.

Entre nós, desde 1922, foi permitido á Internacional Western Electric Company montar uma estação radio-telephonica, no Morro do Corcovado, e outras, receptoras, em São Paulo, Juiz de Fora e Belo Horizonte, *a titulo precário*, durante o tempo da Exposição Internacional, sendo também permitido, mediante requerimento, *o uso de receptores por particulares*. Data, pois, dahi a introdução desse serviço no Brasil (MINISTÉRIO DA AVIAÇÃO E OBRAS PÚBLICAS, 1918, grifos da pesquisadora)¹⁵.

Pode-se perceber que o rádio, quando foi idealizado, confundia-se tanto com a radiotelegrafia quanto com a radiotelefonía. Porém, é com base neste último formato que ele se estabelecerá como veículo de comunicação de massa, uma vez que esta tecnologia se traduz na transmissão do som, ou seja, ela permite que a voz humana seja reproduzida e

¹⁵Relatório, de 1924, registrado no Center for Research Libraries. Universidade de Chicago. Disponível em: <<http://www.crl.edu>>. Acesso em: janeiro de 2008.

transmitida à distância. Na radiotelefonía, as palavras são irradiadas verbalmente e não por códigos, mais especificamente o código Morse¹⁶, utilizado nos processos radiotelegráficos.

3.2 O radioamadorismo como prática cultural

Além desse papel político, o qual sem dúvida contribuiu para a consolidação do rádio no país, os radioamadores desempenharam um papel cultural em três sentidos: na construção dos aparelhos de radiotelefonía; na troca de mensagens entre os radioamadores; e na busca de determinados tipos de sons a partir da construção técnica dos aparelhos. Sob a ótica da construção dos aparelhos, deflagrou-se um movimento criativo, fruto do imaginário tecnológico do período, em que esses amadores, muitos sem a formação científica formal, aventuravam-se na fabricação de engenhocas, muitas vezes feitas com varas de bambu, caixas de charuto e fones de telefone, as quais mediavam o saber popular e o saber científico. Em cada aparelho percebia-se a estrutura de sentimento, a expectativa de cada amador em relação ao que se compreendia como modernidade.

Dentre essas trocas, alguns mitos se formavam em torno dessa nova prática. Apesar de ser vista e divulgada como resultado do desenvolvimento científico, o qual predominava no imaginário das elites letradas da época, misturava-se com um imaginário religioso e místico, cujo exemplo maior foi a crença de que a radiotelefonía era capaz de captar as vozes do mundo espiritual – hipótese descrita no livro “As vozes do além pelo telefone”, de Oscar D’Argonnel (1925). Na Revista *Radio*, de 15/04/1924, o engenheiro Jorge Leuzinger escreveu um artigo intitulado “Radio=alucinação”, no qual relata a postura do radioamador diante de uma experiência com a radiotelefonía, a qual seria quase uma experiência religiosa.

Um amador radiotelephonico, deante de um aparelho receptor em experiência, se identifica de tal forma com a natureza imponderável das oscillações em hertz, que elle faz abstracção das cousas terrenas. Elle começa por ignorar a existência do seu próprio corpo, não reconhece em ninguém o direito de interrompel-o um segundo que seja, perde por fim toda a noção de tempo e de espaço.

Neste estado somnambulico, com o espírito completamente divorciado do corpo o amador escorrega pela antena acima e corre o espaço, vòa de um extremo a outro do globo com a rapidez maior que a da luz que lhe facilita o seu espírito... (REVISTA RADIO, número 13, 15/04/1924).

¹⁶Código em que cada letra do alfabeto é traduzida por um padrão de traços e pontos.

As expectativas em torno da radiotelefonia eram de extremo entusiasmo não só em relação às novas sensações que ela trazia, mas também a tudo o que ela representava em termos de modernidade. O acesso de todos os cidadãos a essa tecnologia, pois qualquer um poderia construir um aparelho, trazia para o imaginário da época uma noção de que a tecnologia, provinda do avanço científico, nos colocaria no patamar de país moderno.

A imprensa da época disseminava esse imaginário e retratava um apoio incondicional a essa noção de progresso vinculada à entrada de novas tecnologias no Brasil. Em exemplo foi a coluna Radiophonia, publicada pela primeira vez em 19/04/1923, no jornal Gazeta de Notícias, a qual tinha como objetivo divulgar assuntos nacionais e internacionais relativos a essa área. O tom da coluna é de grande entusiasmo e de exaltação à novidade, como se a radiotelefonia fosse uma grande conquista da ciência para a civilização da humanidade, como narra o texto de abertura da coluna.

É tão curioso, tão interessante, tão útil e tão vastas e incalculáveis são as promessas que vae realizando a bem do conforto, da cultura de do progresso humano, que não pode haver povo civilizado que o desdenhe, nem homem medianamente inteligente que não perceba a immensidade de suas applicações (GAZETA DE NOTÍCIAS, 19/04/1923).

A radiotelefonia era, inicialmente, utilizada para a troca de mensagens ou tentativa de captação delas a partir das inúmeras estações que se construíam no país e fora dele. De acordo com a primeira edição da coluna Radiofonia, essa nova tecnologia era triunfante na Europa e nos Estados Unidos, e só em Paris existiam, em 1923, cerca de 50 mil postos de telefonia sem fio. Aqui no Brasil, segundo o Relatório Ministerial de 1925, disponível no site da Universidade de Chicago, até dezembro de 1924 tinham sido concedidas 2.469 licenças para os radioamadores utilizarem seus aparelhos. No fim de 1925 totalizavam-se no país 3.539 licenças.

Pelos usos que os amadores fazem de seus aparelhos e o que esperam obter a partir deles, é que se constrói a ideia de que a radiotelefonia representou uma prática de trocas culturais, em que o imaginário tecnológico esteve muito presente. O Jornal Correio da Manhã, de 31 de dezembro de 1921, retrata que, mesmo dois anos antes da fundação da primeira emissora de rádio regulamentada, havia o interesse de captar sons de todos os lugares do mundo pela radiotelephonia.

Um concerto ouvido pela radio-telephonia
Um concerto executado hontem na estação da Torre Eiffel foi perfeitamente ouvido nesta capital pela radio-telephonia (CORREIO DA MANHÃ, Sábado, 31 de dezembro de 1921)¹⁷.

A radiotelephonia, nesse sentido, exerce uma função de experimento, servindo às expectativas dos amadores de captarem e emitirem sons que poderiam ser sintonizados de qualquer lugar do mundo, assim como mostra a propaganda do início da década de 1920, de um aparelho que promete a captação de sinais até no Polo Norte.

7

A 10.^o
— DO —
POLO NORTE

ZENITH
TRADE MARK

ULTIMA PALAVRA

LONGO ALCANCE — GRANDE SELECTIVIDADE

Modelo 3-R — O receptor-amplificador Zenith, modelo 3-R, para longa distancia, reúne um conjunto de uma valvula detetora e tres amplificadoras em baixa frequencia, não alterando em absoluto a reprodução do som, e ampliando com super-eficiencia em tres circuitos regenerativo Armstrong perfeitamente atunado.

3.000 a 5.000 KILOMETROS EM ALTO-FALANTE!!!

Com o "ZENITH 3-R" obtém-se satisfatoriamente de 3.000 a 5.000 Ks., e ás vezes mais, uma recepção bem volumosa em qualquer Alto-Falante. Não requer para isto nenhuma habilidade especial. O "ZENITH 3-R" é de solida construcção e bella apparenc'a, sendo a sua caixa de Caoba e o seu painel de Radion Mogno.

Modelo 4-R — Este outro receptor-amplificador para longa distancia modelo 4-R, é composto de um circuito regenerativo triodo, com tra-nsluimento. É formado por um conjunto de um detector de lam-pada e um amplifica-dor de tres estapios de baixa frequencia, harmonicamente d'apostos numa so caixa.

O "ZENITH 4-R" pôde ser ligado directamente a qualquer Alto-Falante sem necessidade de qualquer outra amplificacão, dando um perfeito resultado quanto á intensidade e obtendo satisfactoriamente a recepção a distancias superiores a 3.000 kilometros.

Super-portatil — Este tipo portatil como se vê pela gravura ao lado, reúne em si um conjunto completo, transportavel como uma mala. Dentro concentramos seis lampadas, Bateria A, Bateria E, Alto-Falante, e uma Antena em quadro, todo completo. Não é necessario abri-lo para funcionar.

Extremamente selectivo. — Este novo "ZENITH" é o mais compacto aparelho até hoje feito sem alterar a clareza, selectividade, volume e alcance.

ZENITH RADIO CORPORATION — CHICAGO, E. U. A.

Representante
Samuel Meyer
— Bartolomé Mitre, 367 — Departamento, 214 —
BUENOS AIRES

Alberto Fizarro Jacobina
— Rua Buenos Aires, 41 — 2. andar —
TEL. R. 5358 — Rio de Janeiro — BRASIL —

Quando escrever aos annunciantes, mencione — RADIO

S. R. E.
do M. E. C.
BIBLIOTECA

Figura 20: Revista Radio, 1924, Coletânea dos números 13 ao 24 (Acervo da Rádio Sociedade disponível no site da Fiocruz)¹⁸.

A radiotelephonia foi importante para a construção de uma rede de amadores que se construía a partir do compartilhamento de informações e das experiências de cada um com seus respectivos aparelhos. Reunidos em clubes, conhecidos na história do rádio como Rádio

¹⁷ Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: www.bn.br. Acesso em: Janeiro de 2014.

¹⁸ Disponível em: <www.fiocruz.br/radiosociedade>. Acesso em: Junho de 2008.

Clubes, os amadores faziam reuniões, promoviam palestras, todas com intuito de trocar e compartilhar suas vivências com a radiotelefonia e incentivar cada vez mais o aperfeiçoamento da troca de mensagens à distância. Quanto mais longínquo fosse o sinal captado, maior era a sensação de que o progresso havia chegado e de que a radiotelefonia era um símbolo da modernidade. O primeiro número da revista *Radio* noticiou esse intercâmbio entre amadores brasileiros, argentinos e uruguaios.

Ondas do Rio da Prata...

O número de amadores que recebem conferências e concertos de Buenos Ayres e Montevideo, no Rio de Janeiro, é muito grande. Temos recebido muitas consultas sobre horários e outras informações a respeito das estações emissoras platinas. Mesmo porque a maioria desses amadores recebe apenas apagados sinais e, por insuficiência ou má colocação de seus receptores, consegue tão somente excitar-se com o que escuta, sem conseguir decifrar o recebido (*REVISTA RADIO*, 15/10/1923, numero 1. Setor de periódicos da Biblioteca Nacional).

Uma edição da *Revista Fon Fon*, de 1912, dez anos antes da popularização da radiotelefonia, já anunciava como essa tecnologia já permeava o imaginário do início do século XX com as possibilidades das trocas de mensagens de voz.

Um jornal inglez noticia cousas interessantissimas para o mundo scientifico. É o caso de que na Inglaterra os possuidores de aparelhos radiotelegraphicos tem percebido ruídos mysteriosos, vozes humanas e sons de instrumentos de música e phonographicos, sem que saibam a origem desses ruídos. Cuidadasas investigações, realizadas pelo referido jornal, só deram em resultado as suspeitas vehementes de que se trata de ensaios de telephonia, em que se enviam sons de Londres, até além mar. Ouvindo-se esses fragmentos de sons pelos aparelhos receptores ordinários quer dizer que os ensaios tiveram feliz resultado... Os operarios dessas estações ouviram claramente não só notas musicaes como também risos e palavras inteiras.

Os numeros cadinaes de um a dez, transmittidos pela estação mysteriosa, chegaram perfeitamente aos ouvidos dos ditos operários que perceberam-se o seguinte fragmento de diálogo: ‘Ouve-se nossa voz? Sim!; Muito bem; Bons dias’ (*REVISTA FON FON*, 1912, Edição 0045 (1), Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional).

As notícias, além de mostrarem a atividade da sintonização de mensagens à distância, ilustra uma preocupação recorrente dos radioamadores: a materialidade dos aparelhos. Os documentos da época, sejam narrativas na imprensa ou nas cartas enviadas à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, ilustram desabafos dos radioamadores sobre a má qualidade de seus aparelhos, solicitações de conselhos técnicos sobre a fabricação dos rádios ou mesmo a

descrição de seus aparelhos para que outros amadores pudessem construir um igual. Seja qual for a intenção de cada amador, o que interessa nesta pesquisa é compreender essas narrativas sobre os formatos físicos dos aparelhos como um resultado do imaginário tecnológico na medida em que a forma física refletirá uma expectativa de escuta, ou seja, o formato dos aparelhos reflete uma ideia sobre como se pode escutar melhor. É como se cada aparelho pudesse construir uma audição ideal.

Fernandéz (2008) considera esses primeiros momentos do rádio como um período de produção de novidades discursivas, ou seja, analisa o poder das tecnologias na produção de discursos, frutos e fundadores de um imaginário tecnológico. Nesta perspectiva, cada dispositivo técnico utilizado para a construção de um aparelho de radiotelefonía representa uma narrativa sobre expectativas de uma escuta mediada tecnologicamente, capaz de se adequar aos critérios modernos de audição. Além disso, as trocas de informações entre os amadores a respeito das melhores formas de se construir um aparelho, representam intercâmbios discursivos que contém critérios de escuta culturalmente construídos, os quais foram essenciais para a consolidação do rádio como meio de comunicação.

3.3 Os aparelhos de radiotelefonía como formas de discurso sobre a audição moderna

Uma característica marcante e comum entre primeiros aparelhos de radiotelefonía era a presença dos fones de ouvido, os quais possibilitavam um tipo particular de escuta: a individual. De acordo com Sterne (2003), o fim do século XIX foi marcado pela pesquisa e desenvolvimento de técnicas e artefatos de escuta, dentre os quais os fones de ouvido, de acordo com ele, isolavam os usuários em mundos sonoros particulares, pois separavam o ouvinte de outras pessoas que estivessem no mesmo espaço físico. Os fones, completa Sterne, eram elementos isoladores que facilitavam o ouvinte prestar atenção aos mínimos detalhes sônicos que compõem qualquer som e, dessa forma, introduzia a audição dentro das novas noções racionais e científicas do que seria a prática da escuta, ou seja, a escuta mediada pelas tecnologias. Os fones, portanto, eram vistos como aparatos tecnológicos que possibilitavam uma nova orientação para a escuta moderna, a qual buscava critérios sonoros bastante específicos e que já foram analisados nos capítulos anteriores. Tais aparatos tecnológicos são compreendidos por Sterne como sendo tecnologias que moldam o corpo, no caso os ouvidos, e que são capazes de criar uma pedagogia sonora.

O imaginário em torno da “educação dos ouvidos” foi representado no Brasil pela imprensa da época. Em pesquisa na revista *Fon Fon* foram encontradas três charges relativas

aos usos dos fones pela radiotelefonía. Na charge 1, intitulada “As maravilhosas curas da radiotelefonía”, a imagem mostra um radioamador antes, durante e depois do uso da radiotelefonía. Antes, o amador apresenta orelhas grandes, de abano, e uma expressão descontente. Durante o uso da radiotelefonía, ele aparece com uma expressão positiva, quase sorrindo, pois está ouvindo algo mediado pelos fones de ouvido. Na terceira imagem, após a experiência, o homem sorri e as grande orelhas desapareceram, dando a entender que ele foi curado desse mal pela radiotelefonía.

Percebe-se nesta charge a consciência de que o uso de uma tecnologia pode mudar a relação com o corpo e, mais do que isso, de que a tecnologia pode curar um mal. Se antes o homem precisava de uma orelha grande para escutar, agora com a radiotelefonía, dotada de fones de ouvido, suas orelhas voltam ao lugar considerado “normal” em virtude do contato com o fone de ouvido, ou seja, a charge dá a entender que a radiotelefonía “cura” as formas de escuta consideradas inadequadas.

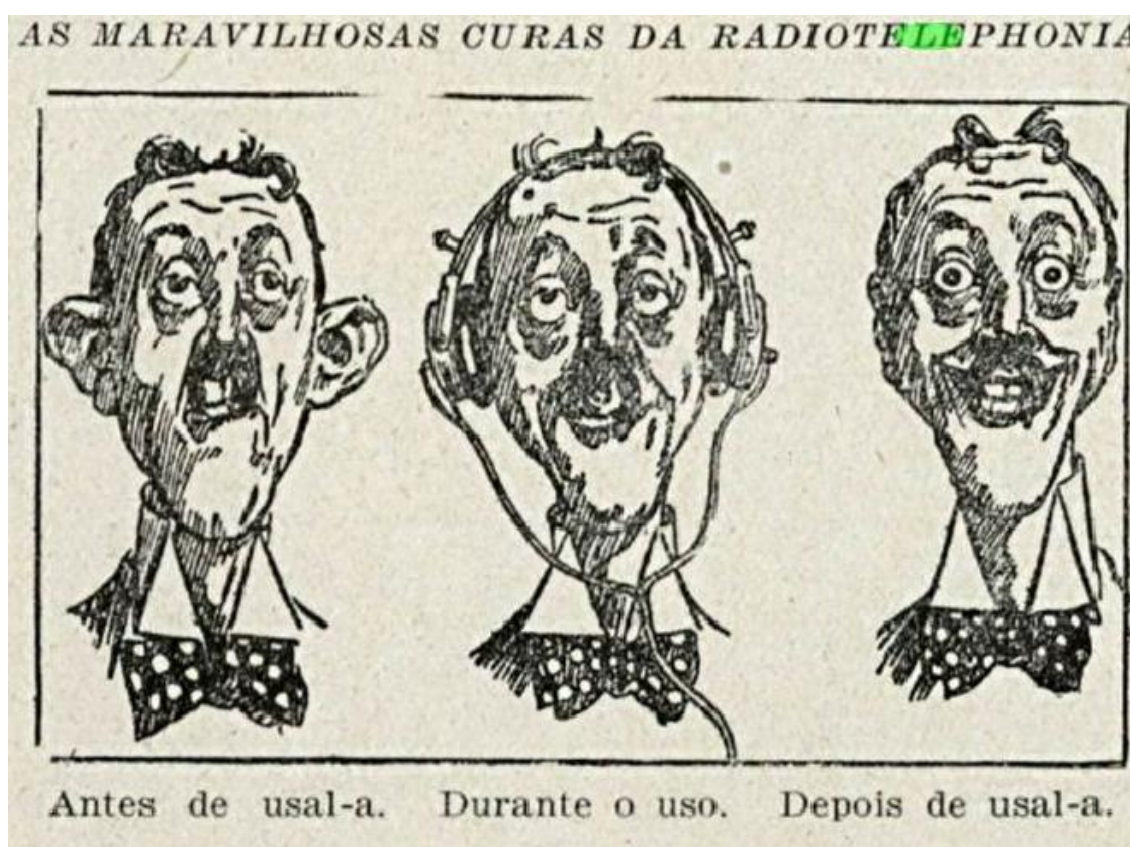


Figura 21: Charge 1, Revista Fon Fon, ano I, número 24, s/d (BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Digital)¹⁹.

¹⁹ Disponível em: <www.bn.br>. Acesso em: Janeiro de 2014.

A segunda charge mostra dois casais em destaque, aparentemente na hora de um jantar, e todos estão com fones de ouvido, entretidos naquilo que ouvem individualmente, deixando de se socializarem. Na legenda, escreve-se “...veiu a radiotelephonia e desterrou aquelle costume, tornando monotonas essas mesmas horas”. Os fones de ouvido dos aparelhos radiotelefônicos individualizam a escuta, isolando cada indivíduo em um espaço acústico particular, como analisou Sterne (2003). Com o uso dessa tecnologia nas atividades mais banais do dia a dia, como um jantar, a sociabilidade se modifica em virtude dessa imersão das pessoas em espaços acústicos, os quais não são compartilhados pela característica que a tecnologia apresenta.

A terceira charge, intitulada “Sacrifício” mostra dois amigos conversando em uma sala de estar, quando um diz ao outro: “Tua mulher gosta da radio-telephonia? Que esperança! Desespera-se porque tem que escutar sem poder replicar”. Ao fundo da imagem, a mulher, sentada sozinha, escuta a radiotelephonia com os fones de ouvido. Essa charge faz alusão ao senso comum sobre as mulheres falarem demais e sempre retrucarem quando ouvem algo. O título “sacrifício” faz uma sátira sobre a mulher ter que ficar em silêncio ao experimentar a radiotelephonia a qual, segundo a charge, modifica antigos hábitos, como o de retrucar.



Figura 22: Charge 2, Revista Fon Fon, 1927, Edição 007 (1) (BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Digital)²⁰.

Pela análise das três charges, pode-se perceber que a radiotelephonia trouxe mudanças para o cotidiano a partir de uma nova postura de escuta. O jantar se tornou monótono, a

²⁰ Disponível em: <www.bn.br>. Acesso em: janeiro de 2014.

mulher teve que aprender a ouvir sem retrucar com o uso de uma tecnologia que trouxe uma forma de escuta específico.

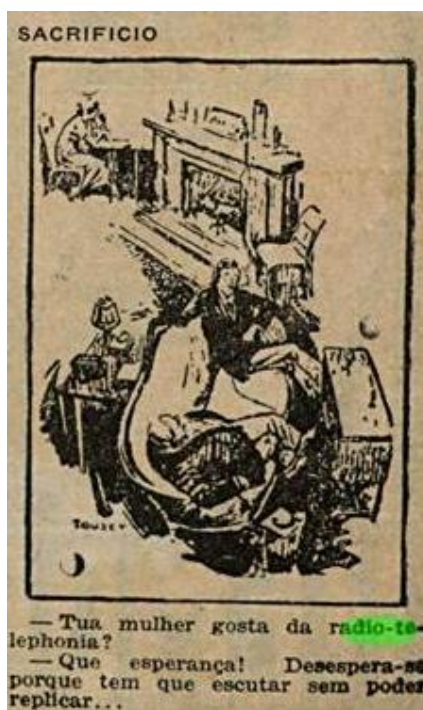


Figura 23: Charge 3, Revista Fon Fon, Edição 008 (BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Digital)²¹.

As formas de escuta trazidas pela radiotelegrafia foram diversas, pois não existia uma padronização de formatos de aparelhos. Havia algumas características em comum para que a escuta se completasse, como a presença de fones de ouvido, mas cada aparelho era construído com peças de diferentes tamanhos, formatos e potência. Em cada tentativa de construção dos aparelhos, percebe-se por parte de seu criador a busca por uma escuta ideal que atenda a seus critérios. A materialidade dos aparelhos de radiotelegrafia forma representações da escuta (STERNE, 2003), pois seus formatos físicos produzem discursos sobre expectativas de escuta, as quais produzirão determinados tipos de sons.

Fernandéz (2008), ao analisar as possibilidades do rádio, afirma que sua materialidade primordial é o som. No entanto, o movimento de construção dos aparelhos pelos radioamadores é anterior a transmissão sonora do rádio e foi por meio das práticas de criação dos radiotelegrafos que se tem a ideia do imaginário que se projetou na sonoridade desse meio. Fernandéz propõe como metodologia uma análise sociodiscursiva do rádio, que possibilite compreender de forma mais ampla seu processo de construção. O autor leva em consideração

²¹ Disponível em: <www.br.br>. Acesso em Janeiro de 2014.

que devem ser analisados revistas especializadas, seções sobre o rádio em publicações, a programação, críticas, anúncios no meio. Além de todas essas categorias, é necessário refletir sobre a preocupação com o formato dos aparelhos, os quais representavam as fontes de sons específicos que seriam gerados de acordo com o tipo físico de cada um.

Os aparelhos de galena, por exemplo, possibilitavam aos radioamadores captarem sinais com a ajuda de um cristal de galena, uma substância mineral, o principal minério derivado do chumbo. O formato desses primeiros aparelhos de captação de sinais nada se parecia com a forma física que o rádio teria nas décadas seguintes. Em carta enviada ao diretor técnico da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (Anexo 1), em 16 de novembro de 1924, um radioamador anônimo descreve o formato do seu galena:

Possuindo um pequeno aparelho receptor de galena, *feito por mim e por isso defeito*, não me sendo permitido separar duas ou mais estações que estejam irradiando... o meu aparelho compõe-se de apenas dois “fundos de cesta”, em fio capilar, e como antena uso o neutro da instalação que como é no arrabalde de S. Christóvão, atinge grande extensão. Note-se, tenho uma antena singela, de cerca de 15 metros, porém a recepção é quasi imperceptível... Como phone apenas possuo um de telefone, simples, de 40 cms (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, Documento Ref. A.3-0037 – Imagem 0217, original sem grifo)²².

Na descrição, o inventor do subúrbio de São Cristóvão, na capital da República, destaca não apenas o fato de ele mesmo ter criado a aparelhagem, mas o aspecto imperfeito de sua criação. Os chiados, a mistura das estações, a pouca percepção auditiva, mesmo com a ajuda improvisada de telefones como fone de ouvido, eram, em sua opinião, consequência da sua pouca habilidade tecnológica. Entretanto, a mistura das estações não era um problema exclusivo do seu rádio: a tecnologia disponível não permitia ainda o som límpido das transmissões.

Mesmo aqueles inventores que usavam aparatos industrializados tinham problemas com os sons que seriam sintonizados em seus aparelhos. Como foi o caso do amador V. dos Santos Ribeiro que solicitou informações técnicas à Rádio Sociedade (Anexo 2) sobre a montagem de um aparelho em Congonhas do Campo.

Aproveito a oportunidade para pedir-lhe uma informação: tenho um receptor ‘De Forest’ Reflex D. 10 com 4 valvulas: 1 em alta e 3 amplificando, com um crystal detectando e vou montá-lo com alto-fallante em Congonhas do Campo a 486 quilômetros do Rio... Vou instalar a antenna

²² Disponível em: <<http://www.fiocruz.br/radiosociedade>>. Acesso em: Janeiro de 2014.

com fio... que extensão deve ter a referida antenna para obter indiferentemente boas audições da Radio?

Há grandes jazidas de ferro nas proximidades do local (6 a 12 km), isso prejudicará as audições? Ainda não há protectores capazes de diminuir a estática? (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento Ref. A.03-0220)²³.

Os amadores demonstravam fascínio por um *hobby* tecnológico exercido por grupos habilidosos que aplicam sua destreza na construção das novas máquinas de escuta. Esses inventores pareciam aficionados e visavam a construir sempre uma técnica que superasse as descobertas já realizadas, seja por leigos, seja pelos inventores legitimados pela ciência. Buscava-se, pela construção tecnológica, a superação de todas as tecnologias anteriores. O radioamador, que se intitula “Ollem” (Anexo 3), escreveu à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 16 de março de 1925, comunicando uma descoberta com o rádio de galena.

Esta tem por fim communicar-vos que, fazendo experiências em um aparelho de galena, cheguei á conclusão de que se ouve perfeitamente bem sem a referida galena, bastando, para isso, procurar com o estylette, o fundo da cubêtta ou mesmo as bordas ou parafusos.

Peço-vos a divulgação desta descoberta, porem sem a mínima vaidade mas unicamente em beneficio dos amadores pobres que actualmente luctam com dificuldades para a aquisição de boas galenas... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE. Documento Ref. A.03-0300.)

O radioamador ressalta neste trecho que sua descoberta em torno de uma nova possibilidade de ouvir as transmissões radiofônicas será benéfica aos amadores pobres, que muitas vezes não podem adquirir o cristal de galena. Isso mostra que o rádio como tecnologia não era um instrumento apropriado unicamente pelas elites e sim por diversos indivíduos pertencentes aos mais variados grupos sociais, interessados na novidade tecnológica.

O interesse da população pelos galenas não se explicava apenas pelo baixo custo. Esses aparelhos representavam a possibilidade de entrar em contato com uma nova técnica, responsável pela criação de relações dos cidadãos com o cotidiano e também pela construção de um imaginário que relacionava a técnica ao progresso e à modernidade. O radioamador Durval Dias (Anexo 4), em 4 de fevereiro de 1925, demonstrou o interesse por construir um aparelho de baixo custo e solicitou explicações à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

Remeto-lhe esta carta, que por meio dela, desejo saber como poderei eu construir um radio telephonico da mais simples [...] e menos dispendioza... Por favor, dar informações detalhadas, sobre todas as peças que forem

²³ Disponível em: <www.fiocruz/radiosociedade>. Acesso em: Janeiro de 2014.

precisas fazer, e as que forem precisas comprar. Sobre as antenas dar também algumas informações, por favor (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento ref. A.03-0242).

O interesse pelos aparelhos de baixo custo, no entanto, crescia e a população era orientada na construção dos rádios baratos. Roquette-Pinto, em sua coluna “Radiophonia” (Anexo 5), publicada na *Gazeta de Notícias* em 11 de maio de 1923, explica aos ouvintes que é possível ouvir rádio sem gastar muito.

É um erro suppor que só se pode ouvir bem uma conferencia em um concerto, em T.S.F, gastando forte somma no aparelho receptor. Uma das maiores seduccões da T.S. F é, precisamente, o seu aspecto immensamente democratico e liberal. [...] os aparelhos necessarios são tão modestos, tão simples, tão escandalosamente simples, que a primeira recompensa do amator primitivo reside na surpresa que lhe causam os meios com que a sciencia lhe proporciona resultados tão grandes [...] o material indispensavel é o seguinte: 1 antenna, 1 bobina de self-indução, 1 detector, e phone (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15/05/1923).

Para Sarlo (2004), a técnica marca as configurações simbólicas no mundo das culturas populares. Desde o início do século XX, a difusão desses novos saberes tem como uma de suas condições a presença forte de um elemento fantasioso que imagina o futuro e cria mitos em torno da ciência.

Esse aspecto é perfeitamente identificável na fala de um radioamador que escreve em 16 de setembro de 1924 à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, solicitando informações para que pudesse construir um aparelho mais potente do que aquele que fizera anteriormente: “*De theoria quase nada entendo*, e assim caso o amigo queizesse me indicar um bom livro, simples e comprehensivel...” (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento ref. A.03-0037). Portanto, mesmo sem deter um “saber técnico” específico, oriundo de um conhecimento conceitual mais profundo, esses sujeitos históricos podiam e usavam a técnica no cotidiano. Ainda que de “teoria quase nada entendesse”, o ouvinte poderia aprender de maneira autodidata o saber técnico fundamental para torná-lo, mais do que um inventor, um usuário da nova tecnologia - um “bom livro”, que fosse, entretanto, “simples e comprehensível”. O amador Álvaro de Souza Paiva, em carta enviada à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (Anexo 6), em 29 de agosto de 1925, também pede auxílio aos especialistas para tentar construir um aparelho mais potente.

Desejando fazer um aparelho... venho solicitar-vos auxilio. Sou ainda muito elementar na matéria de radio-telephonia, pois o meu actual aparelho, que

feito por mim, é de crystal, mas tenho grande interesse em aprender e cultivar a radio-telegraphia... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento ref. A.03 – 0572 – Imagem: 0770).

A construção dos aparelhos de rádio, segundo Sarlo (2004), se inclui em uma prática comum nesse período, o “Saber-Fazer”, o qual potencializava a fruição dos radioamadores no movimento radiotelefonia. A nova tecnologia, segundo a autora, revelava fantasias que até então eram ficções e, especificamente o rádio, relacionava-se com o imaterial, com suas ondas invisíveis tanto para quem emite quanto para quem escuta, a tradução dos impulsos elétricos em impulsos sonoros. Mas a busca pelo saber técnico mostra-se mais voltado para a conquista de uma escuta considerada perfeita, uma escuta que sensorialmente se assemelhasse a uma escuta sem mediação, mesmo que a grande preocupação dos radioamadores fosse com os aparatos mediadores, ou seja, aperfeiçoar as mediações tecnológicas para obter a sonoridade similar à ausência de mediação.

Como foi o caso de um grupo que se intitulava “Os galenistas de Realengo”, que escreveram para a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1926, a fim de solicitar que a emissora regulasse sua aparelhagem para que não houvesse mais interferências em suas recepções provindas de outros radioamadores, com aparelhos de válvulas, que sintonizavam na frequência da emissora.

Os amadores gallenistas desta localidade não tem mais direito de ouvir esta benigna sociedade porque os seus collegas que tem aparelho de válvula põem-se a regularem seus aparelhos a todo o momento, se sorte que nós outros só temos direito de ouvirmos apitos. Assim, por exemplo, já sabemos o ponto em que ouvimos bem a Rádio Sociedade. Começa a irradiação e estamos ouvindo perfeitamente discos, anuncios, jornal da noite, etc... As vozes de uma boa peça que estávamos ouvindo perfeitamente, como por exemplo, a Rapsodia Hungara n. 2, em que se distinguia com claresa o solo de clarinete, já começa o amator com seu aparelho de válvula a nos atrapalhar. Estamos ouvindo tão bem e súbito nos roubam toda a força e não mais ouvimos. De repente voltamos a ouvir com uma intensidade como se estivessemos com um alto-falante nos ouvidos... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, carta de 19/10/1926)

Os radioamadores terminam a carta pedindo para que a Rádio Sociedade fale em sua programação a respeito deste problema e peça para que aqueles que tem aparelhos de válvulas que sintonizem direito seus aparelhos para que os outros amadores possam ouvir. Esta carta traz uma questão problemática na época: a sintonização e a interferência sonora dos aparelhos. Como muitos amadores sintonizavam seus rádios no mesmo horário e na mesma emissora, as interferências eram muitas, o que retirava a clareza dos sons daquele que ouvia.

Os aparelhos que continham válvula, neste sentido, precisavam ser regulados a todo o momento e, por isso, não se mostravam adequados neste início da radiotelefonia, quando o espaço acústico ainda não estava regulamentado e ainda buscava-se a o aperfeiçoamento da técnica transmitir e receber os sons.

O engenheiro civil Altamiro Cardoso também escreveu à Rádio Sociedade (Anexo 7) com o objetivo de buscar o aprimoramento de seu aparelho, na busca de uma escuta específica.

Graças a esse aparelho e a outros mais que construímos e fizemos funcionar, a nossa estação já está com fama por estes recantos... tendo cooperado eficazmente para que muitas outras fossem montadas e estejam em véspera de montagem.

Indo posto, solicito um bom condensador para ondometro, isto é, sobre os preços e fabricantes de material dessa natureza e que se encontre ahi nessa praça. Desejamos tentar seguir as experiências de transmissão do Amador da América do Norte para a América do Sul, e para isso, ondometro nos faz falta, afim de calibrar aparelhos para onda curta... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento ref A.03-0109).

Sarlo (2004) analisa que a arte dos amadores aficcionados é a arte do retoque, pois quando o receptor está montado, começam as dificuldades, como a antena que não sintoniza, a galena que não responde, o dial sem sensibilidade, a lâmpada que queima, as válvulas que falham. E aí residia o entusiasmo dos amadores: brincar de construir e reconstruir suas engenhocas e depois narrar seus feitos para os seus pares ou fazer o intercâmbio de informações que pode ser visualizado nessas cartas. É um mundo de imprevistos e de soluções inventadas.

Esses problemas técnicos inspiravam uma série de ações entre os radioamadores e uma delas era a consultoria técnica prestada pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Todas as cartas que chegavam à emissora, algumas delas analisadas acima, obtinham resposta da “Comissão Technica da Radio Sociedade”, a qual encarregava-se de fornecer dicas de construção dos aparelhos ou mesmo soluções para os problemas técnicos. Em resposta ao radioamador Luiz de Souza (Anexo 8), em 1925, a comissão aconselhou:

Recebemos sua carta em que péde informações sobre a construção de um Neutrodyne e em resposta temos a dizer que não aconselhamos a pessoa alguma a construir tal aparelho, a não ser que o pretendente disponha de conhecimentos especiaes do assumpto, por quanto a sua construção e ajustamento são extremamente delicados... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, doc. Ref. A.02-0020)

Os acertos e erros nas tentativas de construção dos aparelhos, que tinham por fim alcançar determinados tipos de escuta, representam a racionalização, codificação e instrumentalização dos sons (STERNE, 2003) produzidos por elementos das tecnologias de reprodução sonora, as quais eram o símbolo de uma modernidade que carregava em seu significado o peso do poder da ciência. Sterne analisa também que os sons das tecnologias de reprodução sonora operavam a serviço da ciência e que por meio dela qualquer som poderia ser criado, construído, reconstruído ou silenciado. Os amadores, nesse sentido, transformaram-se em arquitetos dos sons e queriam se tornar profissionais na arte de produzir uma escuta a partir de tecnologias, trazendo uma profissionalização da construção de sons, o que acarretaria em uma educação da escuta a partir dos limites dos aparatos tecnológicos.

O movimento de construção tecnológica do rádio marcou seu primeiro momento de inserção no cotidiano, ou seja, esse veículo se inseriu socialmente por meio de um imaginário tecnológico em torno de suas possibilidades técnicas, o que mostrou que o rádio representou primeiro uma prática cotidiana, uma forma de experiência, antes de se consolidar como meio massivo e ganhar forma midiática. Nas cartas analisadas, percebe-se que a construção de cada aparelho se transformou em uma prática discursiva, no sentido de que os amadores descreviam os formatos de seus aparelhos, além de ter sido um indicativo de que nasciam tipos particulares de escuta a partir da materialidade de cada rádio construído. Os aparelhos, portanto, produziam um sentido para a escuta, a qual seria “educada” pelos inúmeros formatos e múltiplas características de cada um. Pode-se dizer, então, que o rádio foi responsável por delinear uma ideia de um modo de escuta moderna, pois mediada tecnologicamente, tal escuta incorporava o imaginário tecnológica forjado pelo triunfo da ciência.

Reto (2008) analisa os desdobramentos do desenvolvimento técnico do rádio em suas primeiras décadas na Argentina. Para ele, essa fase de construção técnica do rádio teve consequências sociodiscursivas para os discursos e modos de escuta do rádio. Para ele, o rádio é resultado da articulação entre diversas maquinarias, dentre elas os aparatos de transmissão e recepção, os modos sociais de uso, aspectos receptivos e situações de escuta. Além disso, Reto concebe o rádio como sendo fruto das tecnologias de reprodução sonoras anteriores. Dessa forma, para o autor, esses primórdios do rádio afetaram o reconhecimento dos discursos radiofônicos e sua produção discursiva. Um exemplo é o que ele chama de situação de escuta, pois o rádio na contemporaneidade pode ser ouvido nos mais diversos ambientes e em diferentes situações: no trabalho, em transportes públicos e em movimento quando existia o antigo walkman e hoje com o ipod e os celulares.

Observa-se, então, que os primórdios do rádio inauguraram um tipo de escuta móvel e individual, pois os aparelhos podiam ser transportados facilmente de lugar e as pessoas poderiam captar os sons a partir dos fones de ouvido, os quais eram dispositivos que também se moviam. Por dispositivos técnicos, Reto conceitua como um conjunto de mecanismos técnicos que permitem a comunicação de voz a distância através das ondas do rádio. Nos aparelhos construídos pelos amadores, esses dispositivos eram escolhidos em função da potência sonora que cada aparelho poderia oferecer e, em consequência, do tipo de sonoridade possível. Então, os dispositivos técnicos incidiram diretamente na forma de escuta, nas cartas analisadas, dependendo da peça usada, haveria interferência, o som seria alto ou baixo, poderia haver intercâmbio entre amadores brasileiros com os amadores de outros países.

O contato dos amadores com a tecnologia criou um público para o veículo antes de sua consolidação como meio de comunicação de massa, a partir da década de 1930. Os amadores, ao manipularem a tecnologia do rádio, criaram aos poucos percepções e sensibilidades relativas à novidade que era a prática de ouvir rádio. No uso normal da tecnologia, diz McLuhan (1964, p. 65), o homem é perpetuamente modificado por ela, mas também encontra novos meios de modificá-la. Os indivíduos se ampliam e se prolongam nos novos meios, transformando o corpo social. No caso do rádio, essa tendência transformadora se torna ainda mais clara, em virtude das possibilidades tecnológicas de disseminação do som para uma grande quantidade de pessoas. McLuhan acrescenta que o rádio tem uma tendência natural de se ligar intimamente com os diferentes grupos de uma mesma comunidade. Assim ocorreu com a trajetória do veículo no Brasil. Os usos do rádio como tecnologia criaram uma comunidade de ouvintes diferenciada, com gostos diversos e que iniciaram, pouco a pouco, um movimento no sentido de manifestar suas preferências em relação à programação, fato que será compreendido nesta pesquisa como resultado de uma pedagogia da escuta que vem sendo construída desde fins do século XIX com as tecnologias de reprodução sonoras.

O som amplificado, irradiado pela tecnologia do rádio, passa a ser o mediador das relações entre o rádio e as expectativas de escuta. De acordo com Schafer (2001), onde quer que o ruído seja imune à intervenção humana, ali se encontrará um centro de poder. A expansão do ruído pelo ar, com o rádio, representa o poder do som, que cria amplo perfil acústico. “Por exemplo, um homem com um alto-falante é mais imperialista que outro que não o possui, porque pode dominar o espaço acústico (SCHAFER, 2001, p. 115). O rádio amplia o excesso de som e “a comunidade, que antes havia sido definida pelos sinos e gongos do templo, era-o agora pelo seu transmissor local” (idem, p. 136). O rádio, acrescenta Schafer, encerra o indivíduo com o que lhe é familiar.

O rádio, na verdade, tornou-se a canção dos pássaros da vida moderna, a paisagem sonora 'natural', excluindo as forças inimigas de fora. Para servir a essa função, o som já não precisa ser apresentado elaboradamente, do mesmo modo que um papel de parede não precisa ser pintado por Michelangelo para embelezar a sala decorativa (idem, p. 138).

Tal como nas patentes de tecnologias de reprodução dos sons, as cartas analisadas deixaram para a história as textualidades do imaginário tecnológico, que no caso dos aparelhos de radiotelefonía analisados, apesar de não terem sido patenteados, são testemunhos de que as transformações tecnológicas não foram um fenômeno passivo, de imposição de modelos, mas um momento de compartilhamento de experiências e de participação dos indivíduos na consolidação de determinado aparato tecnológico.

No caso da radiotelefonía, esse intercâmbio pode ser compreendido como um projeto acústico (SCHAFER, 2003) para o rádio, com o objetivo de aperfeiçoar as possibilidades de escuta e de transmissão de som. Schafer analisa que o projeto acústico tem a função de resgatar uma cultura auditiva significativa, que no caso dos radioamadores, seria a criação de uma cultura de ouvir rádio. Neste momento, o que importava era a possibilidade da escuta, ou seja, não tinham interesse no conteúdo do que se ouvia, o som não era importante, mas sim o trabalho que tinham em construir um aparelho que funcionasse nesse exercício da audição mediada. Schafer completa: "A primeira tarefa do projetista acústico é aprender a ouvir". Foi isso o que os radioamadores tentavam compreender ao construir e reconstruir seus rádios, sempre na tentativa de adequar seus critérios de escuta à nova possibilidade de audição mediada, vista como moderna. Na procura pela captação dos sons, eles trocavam ideias, escreviam para especialistas, reuniam-se em clubes, sempre visando o melhor dispositivo técnico que se adequasse às suas expectativas.

Algumas vezes é útil procurar um som que tenha características particulares. Por exemplo, tentar procurar um som que comece com uma altura ascendente ou um som que consista em pequenas explosões não periódicas; tentar encontrar um som que produza um baque surdo, seguido por um apito agudo, ou um som que combine um zumbido com um guincho. Tais sons não serão encontrados em qualquer ambiente, é claro, mas em sua busca o ouvinte será forçado a inspecionar cada som cuidadosamente (SCHAFER, 2001, p. 291).

O significado dos sons pouco importava para os radioamadores. A intenção era ouvir qualquer som nitidamente, ou seja, sem aqueles sons considerados ruídos e poluídos. Foi

nessa busca que nasce o rádio como cultura, no sentido de prática cultural como sugerem os Estudos Culturais, antes mesmo de ele ser um meio de disseminação de programação.

O que usualmente chamamos de Estudos Culturais é caracterizado por um certo modo de olhar (ou de abordar) os fenômenos sociais. Essa visada singular parte de uma concepção específica de cultura, que é vista como um espaço, ao mesmo tempo, antropológico e sociológico, um lugar caracterizado por diálogos, disputas e tensões; caracterizado por relações de poder (hegemonias) e suas contrapartidas contrahegemônicas (GOMES; JUNIOR, 2011, p. 7).

Em meio a diálogos e disputas surge a cultura do rádio, a ser apropriada por parte de diversos atores da sociedade, com muitas possibilidades de usos e de escutas. Isso pode levar à hipótese de que o público para o rádio surgiu antes mesmo dele se tornar um meio midiático. O movimento de construção tecnológica, portanto, fez surgir uma categoria de ouvinte, com um tipo de expectativa de escuta que se refletirá nos rumos que o rádio tomará na época de sua massificação. A demanda cultural do ouvinte de rádio, na época de sua massificação, é formada, em parte, pelas expectativas de escuta construídas desde que as tecnologias de reprodução sonoras começaram a se consolidar no cotidiano, incluindo o movimento de construção de aparelhos raditelefônicos.

Mesmo que os significados daquilo que se ouvia não fosse prioritário para os radioamadores, há registros de que eles produziam determinados tipos de sonoridade, importantes para compreender de que forma a radiotelefonía interferia no cotidiano em termos de transformação da paisagem sonora, numa construção sociodiscursiva. Os sons produzidos pelos novos aparelhos podem elucidar os critérios de escuta de seus inventores e também a forma como a radiotelefonía modificava o cotidiano e as sensibilidades dos indivíduos.

No próximo capítulo, serão especificadas as sonoridades produzidas pelos aparelhos de rádio, como gêneros musicais, ruídos, barulhos, sons agradáveis, com intuito de identificar que o rádio aos poucos se transformava em uma tecnologia que incorporava características das tecnologias de reprodução do som anteriores a ele, como o fonógrafo e o gramofone.

As expectativas dos amadores em relação ao funcionamento de seus aparelhos visavam às possibilidades oferecidas pelo fonógrafo, gramofone e até o telefone.

4 DO RADIOAMADOR AO OUVINTE: DIFERENTES EXPECTATIVAS DE ESCUTA E FORMAÇÃO DO PÚBLICO PARA O RÁDIO

A proposta deste capítulo é demonstrar que o público para o rádio surgiu antes de ele tornar-se um meio midiático. Na verdade, disseminou-se uma sensibilidade sonora em relação ao som mediado pelo fonógrafo e gramofone, que preparou as formas de escuta do rádio, ou seja, o ouvinte, por causa das músicas disseminadas pelos fonógrafos e pelo gramofone, cria expectativas de audição baseadas nessas experiências anteriores.

O rádio foi construído como mídia a partir de dois tipos de expectativa de escuta: a dos radioamadores e dos ouvintes. A cultura de ouvir rádio se construiu pela existência dos aparelhos com a capacidade de escuta dos radioamadores, os quais não tinham ainda a postura de ouvintes, mas de aficcionados pela construção tecnológica dos aparelhos na busca da arquitetura de sons possíveis de serem criados pelas múltiplas possibilidades que a tecnologia permitia. A radiotelefonía, nesse sentido, será vista como o movimento que construiu a escuta dos radioamadores, considerados neste trabalho como os primeiros ouvintes de rádio, os quais tinham uma expectativa de escuta diferente dos ouvintes, considerados aqueles que tinham interesse exclusivamente em ouvir a programação que as emissoras de rádio transmitiam, sem preocupação com a qualidade do som que saía dos aparelhos. Para os radioamadores, os significados daquilo que se ouvia não era relevante, pois a preocupação focava-se na qualidade dos sons que poderiam ser produzidos. Já para os ouvintes, o foco recaía prioritariamente sobre a programação musical. A demanda cultural do ouvinte de rádio, na época de sua massificação, é formada, em parte, pelas expectativas de escuta construídas pelas tecnologias de reprodução sonoras, que inclui o fonógrafo, o gramofone e a radiotelefonía. Serão identificados, em um primeiro momento, os sons produzidos pelos

aparelhos de radiotelefonia para investigar a expectativa de escuta dos radiamadores, a fim de elucidar seus critérios para a escolha dos sons. O objetivo é analisar a possibilidade de o rádio ter sido consolidado, aos poucos, pelas sensibilidades de escuta desse público, que em um primeiro momento mostrava-se como radioamadores e depois como ouvintes, e que tais sensibilidades incorporavam as experiências de audição das tecnologias anteriores.

Flichy *apud* Barbosa (2013) analisa que desde a invenção do telégrafo a comunicação passou do paradigma do transporte para o da comunicação. Antes do surgimento dos artefatos tecnológicos, pensados pela ciência, especialmente a química e a física, a mensagem só poderia ser transportada juntamente com o aparato que carregava esta mensagem. A partir de fins do século XIX, as mensagens viajam à distância, separadas de seus meios.

Até a invenção do telégrafo, para transportar uma informação era necessário também transportar o meio de comunicação (o impresso, o manuscrito, as tabuletas de argila). A partir do artefato tecnológico as mensagens podiam viajar sem a dependência dos mensageiros e a comunicação à distância não ficava mais atrelada aos meios tradicionais de transporte. Também Carey (1997) assinala que o telégrafo marcou de maneira decisiva a separação entre transporte e comunicação, permitindo que símbolos se movessem independentemente da posição geográfica e do transporte (BARBOSA, 2013, p. 13).

Tal paradigma se aplica à trajetória do rádio, pois esse meio de comunicação, em seus primeiros momentos, foi visto como uma tecnologia com o intuito de transportar os sons pelo espaço e não como um meio de veiculação de conteúdos em programações pré-definidas. A expectativa dos radioamadores era apenas de enviar e receber os sons em um movimento de criação sonora, já que a sonoridade que receberiam ou transmitiriam dependeria do tipo e da potência do aparelho que possuísem. A partir da criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, a radiotelefonia se transforma em mídia e inicia a transmissão de conteúdos com base em programas pré-definidos, e assim o veículo passa da era do transporte de sons para a era da comunicação, quando seu papel central será o de veicular mensagens organizadas em programações para os ouvintes.

Tal transformação ocorreu em função das materialidades do rádio, ou seja, das transformações e dos avanços tecnológicos que os aparelhos apresentavam à medida que iam sendo conhecidos, construídos e utilizados. O movimento remete a novas práticas de ouvir, em função dos suportes materiais disponíveis, fazendo alusão ao pensamento de Chartier (1997) sobre as transformações das práticas de leitura a partir da revolução da cultura impressa. Segundo ele, o que é dito nos conteúdos e as características técnicas desses

conteúdos vão causar transformações, gerando expectativas no público leitor. O mesmo ocorre com o rádio, já que pelas cartas que serão analisadas ao longo deste capítulo, demonstra-se que tanto os radioamadores quanto os ouvintes narravam suas experiências de escuta ora focados na materialidade do rádio ora nos conteúdos que a programação do rádio como mídia veiculava. A transformação do radioamador em ouvinte representa a construção da massificação do ouvir consolidada quando “nossos ouvidos estão sempre à disposição para escutar algo que não pudemos escolher a princípio” (OBICI, 2008, p. 54), ou seja, quando o rádio constrói sua linguagem baseada em programas pré-definidos e serem consumidos por um público que se mostrará bastante dividido quanto aos conteúdos que escutam, pois uns vão demonstrar satisfação e, outros, insatisfação com os rumos sonoros do rádio.

4.1 Os sons dos radioamadores

O movimento da radiotelefonia, abordado no capítulo anterior, é um momento de hiato, de uma expectativa de rádio, que se concretizou nas formas de escuta que cada radioamador demonstrou construir em seus aparelhos, fossem eles rudimentares ou montados a partir das peças industriais. Em cada aparelho construído formou-se uma expectativa de escuta, fruto de um imaginário tecnológico que vinha sendo formado desde que o fonógrafo e o gramofone se transformaram nas mediações tecnológicas dos sons. A radiotelefonia, ao buscar o som limpo, sem ruídos e amplificado, incorpora os critérios de escuta forjados culturalmente e, mais do que isso, a construção dos aparelhos de radiotelefonia foi fruto de um imaginário tecnológico que demonstrou que a audição estava sendo, de fato, transformada pelas mediações dos novos aparelhos de reprodução e amplificação dos sons. O radioamador, portanto, realizava uma escuta técnica, que focava nas características dos aparelhos que poderiam transformar o som em algo considerado “mais limpo”, como por exemplo o “ao vivo”. A busca pelo som considerado “bom”, ausente de ruídos, é fruto do imaginário tecnológico construído a partir das tecnologias de reprodução do som.

A radiotelefonia mostrou que o rádio antes de ser uma mídiarepresentou uma escuta hiperespecializada, pois os amadores precisavam de aparatos tecnológicos muito específicos e diferentes entre si para que conseguissem a façanha da conquista do som. Então, nesse momento a escuta era bastante múltipla, nenhum radioamador ouvia da mesma forma que outro, não existia uma padronização na escuta.

A construção dos rádios, desde a chegada da radiotelefonia, comparava-se a uma atividade de mosaico, em que a escolha de cada peça, encaixadas umas às outras, dava origem

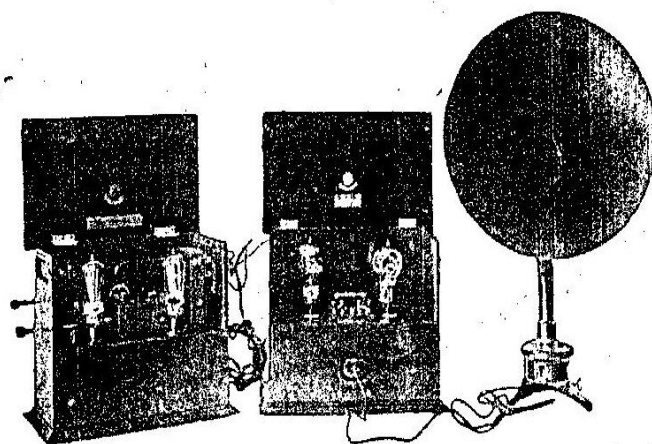
a uma forma autoral, muito específica, de múltiplas aparências materiais e de diversas potências. Cada um podia possuir, portanto, um rádio completamente diferente dos outros, gerando também uma multiplicidade de possibilidades de escutas em função mesmo da materialidade do objeto.

Os exemplos são inúmeros. Para quem quisesse montar um “Receptor de Crystal”, da “Marconiphone”, necessitaria de um fone de ouvido para ouvir a programação das emissoras. Como consequência, a escuta materializava-se numa forma individual e num contato total, sem contato do mundo exterior desse ouvinte com os sons audíveis que percorriam o caminho dos fios até chegar aos sem fones acoplados aos seus ouvidos.



Figura 24: Propaganda 01 da marca Marconiphone, Coletânea da Revista Radio, n. 13-24, abril a outubro de 1924 (acervo da Rádio MEC).

Já o “Receptor de 2 válvulas, LVR2”, também da “Marconiphone”, possibilitava a acoplagem de amplificador e alto-falante, transformando a escuta do rádio de individual (com fone de ouvido) em coletiva.



GRUPO DE APARELHOS

Figura 25: Propaganda 02 da marca Marconiphone, Coletânea da Revista Radio, n. 13-24, abril a outubro de 1924 (acervo da Rádio MEC).

Em 1926, surge o aparelho de rádio completo, da marca “De Forest”, com todas as peças inseridas internamente em um só circuito, dando ao rádio uma aparência mais compacta e possibilitando que fosse transportado mais facilmente de um cômodo a outro da casa.

RADIOTELEPHONIA

**Apparelho receptor completo
“DE FOREST”
2:000\$000**

Vende-se este aparelho, com alto falante, baterias “A” e “B” e installaremos-o na sua residência pelo ínfimo preço supra

Funciona com quadro, não necessitando antenna. É facilmente transportado de uma sala para outra. Ouça a opera na commodidade do seu lar.

Peça-nos uma demonstração

**A INSTALLADORA
A. L. MORAES & CIA.
RUA URUGUAYANA, 150 RIO DE JANEIRO TEL., NORTE 819**

Figura 26: Propaganda de aparelho de radiotelefonía, no Jornal O Globo, 14/8/1926.

A propaganda ocupou duas colunas centrais de uma página do jornal *O Globo*. Logo abaixo da ilustração, há um pequeno texto demonstrando as vantagens do aparelho, entre elas o preço e a praticidade. Em seguida, sugeriam que o potencial comprador podia tirar todas as dúvidas que ainda pairavam sobre a nova tecnologia pedindo uma demonstração: “Peça-nos

uma demonstração. A Installadora”. Em seguida, traz o endereço e o telefone da loja revendedora da marca “De Forest”.

Além dessas informações de caráter imediato, há ainda uma frase que sobressai na propaganda: “Funciona como um quadro, não necessitando de antena. É facilmente transportado e uma sala para outra. Ouça a opera na comodidade do seu lar”.

No texto percebem-se claramente três funções de escuta e de inserção da tecnologia no cotidiano: a primeira diz respeito ao aspecto do novo meio como um artefato decorativo; a segunda enfatiza a portabilidade do veículo, o que permitiria o seu deslocamento por diversos ambientes; e a terceira destaca a comodidade que, em função de características técnicas, poderia ser conseguida na interação com o meio.

Dependendo de seu formato físico, o rádio ia se incorporando de maneira totalmente diferenciada à vida dos indivíduos e fornecendo sentidos distintos às novas práticas de escuta. O indivíduo que escutava rádio com fone de ouvido, por exemplo, optava por uma escuta individualizada. Ouvia o rádio sozinho, atribuindo ao meio um sentido diferente daqueles que construía aparelhos que incorporavam amplificadores e alto-falantes, já que esses artefatos tecnológicos permitiam a amplificação do som e, portanto, pressupunham uma escuta de natureza coletiva. Já o aparelho com as peças acopladas internamente, vendido pronto, tinha o formato de um móvel decorativo, fácil de transportar de um cômodo a outro da casa, fornecendo ao ambiente privado uma nova dinâmica: a casa ganhava novos sons, novos ruídos, que poderiam ser ouvidos por várias pessoas ao mesmo tempo e em vários ambientes, acompanhando os indivíduos em seus afazeres diários.

No artigo intitulado “A Praga dos Alto-Falantes” (Capítulo 1, Figura 1), o engenheiro João Curia assegura que, com a adoção de determinadas técnicas, os radioamadores obteriam, certamente, um som “além de suficientemente intenso”, “de uma clareza admirável e de uma pureza sem igual”. E continua: “No arco cantante a voz do cantor aparece tão clara que da a impressão do próprio cantor presente na sala [...] é a propriedade que tem o arco cantante de eliminar totalmente a estática, as descargas atmosfericas” (REVISTA RADIO, n. 13-24, abril a outubro de 1924).

No “arco cantante”, a voz do cantor apareceria de forma tão audível que se teria a impressão de que ele estava, em presença, na sala do ouvinte. Portanto, está na dependência da tecnologia a sensação de estar em presença a partir da percepção sonora. Com ruídos, chiados, provocados pela estática ou por descargas atmosféricas, o som seria atravessado por interferências, transformando-se em artificial e numa espécie de ausência.

Havia, pois, uma busca pela melhor tecnologia de forma a tornar o som presente, isto é, reproduzir via aparelhos radiofônicos aquilo que de mais próximo o ouvido humano captava em presença de um outrem. O objetivo, em última instância, era transformar o resultado de uma oralidade secundária no mais próximo da oralidade primária (ONG, 1998). Segundo Ferrão Neto (2010), a mistura de sons naturais e manufaturados faz aumentar e intensificar a perspicácia na escuta por parte dos ouvintes, desenvolvida no contato com a palavra, a música, os efeitos sonoros e os intervalos de silêncio igualmente fabricados e imaginados pela técnica.

O desejo dos radioamadores, independentemente do tipo de aparelho que construíssem, era transformar o barulho, o ruído, em som, no sentido de uma limpidez sonora agradável aos ouvidos. A função dos radioamadores era domar a escuta, ou seja, fazer com que a tecnologia se adequasse aos critérios que buscavam, como a limpeza dos ouvidos, livre de ruídos. A radiotelefonía foi marcada, portanto, por práticas de ensaio e erro, as quais visavam civilizar o rádio a partir de seus usos, ou seja, transformá-lo em um meio de veiculação da sonoridade. Só quando ele se tornar sonoridade vai se tornar rádio, a partir da escuta domada, a qual será conquistada com as mudanças das tecnologias na área da radiotelefonía.

Os aparelhos dos radioamadores funcionavam de acordo com o conceito de *Dead Media*, trabalhado no capítulo 2, pois alguns vingavam e outros não, mas ambas as categorias foram paulatinamente construindo o rádio. O radioamadorismo representou a força de um imaginário tecnológico que se consolidava fora da área da ciência e da engenharia, tentando construir seus aparelhos. Em um segundo momento a radiotelefonía cumpriu o papel de transformar, aos poucos, a escuta do rádio de algo privado em algo público, pois os experimentos com as peças e aparatos tecnológicos foram aos poucos livrando o rádio de seus apêndices tecnológicos, como o fone de ouvido, o qual na década de 1930 já estava em desuso. A transformação do radioamador em ouvinte, portanto, demonstra a passagem da escuta individual para a escuta partilhada, no sentido de que o rádio surge como parte da expectativa do som audível individualmente e aos poucos vai sendo partilhado na esfera pública.

Há que se considerar que algumas décadas foram necessárias para que o meio assumisse seu formato e com ele sua forma de estabelecer vínculos com o público. Da transformação da radiotelefonía em rádio houve um caminho a ser percorrido e significou mutações no dispositivo também em função das necessidades e expectativas do público (BARBOSA, 2013, p. 217)

Matallana (2006) complementa a afirmação de Barbosa (2013) ao analisar a construção do rádio na Argentina, movimento que se assemelhou em muitos aspectos ao Brasil. A socióloga diz que fazer rádio implicava produzir um ambiente, limpar os ruídos desagradáveis das transmissões e formar um público que pudesse presenciar as transmissões dos programas ao vivo. Havia também a necessidade de cuidar do âmbito das transmissões e de pensar no ambiente dos estúdios de onde saíam as programações, como o objetivo de suprimir os ruídos que atrapalhavam a audição.

A sensação de que os estúdios deveriam reformular seus ambientes para que o rádio se consolidasse como mídia foi narrada na carta de Gomes Rendy, endereçada a Roquette-Pinto, em 1925. Enquanto radioamador, ele escreveu:

Qual o motivo que não me é possível obter com meu aparelho Magnus de 3 valvulas notas de musica ou tymbres de vozes com som puro (?) quando essa sociedade irradia do estúdio? Haverá remédio que possa sanar esse mal? Mal a razão que até a presente data não me foi possível prosseguir uma recepção, nem ao menos a que obtenho do Studio dessa sociedade... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento A.03-0225, 28/01/1925).

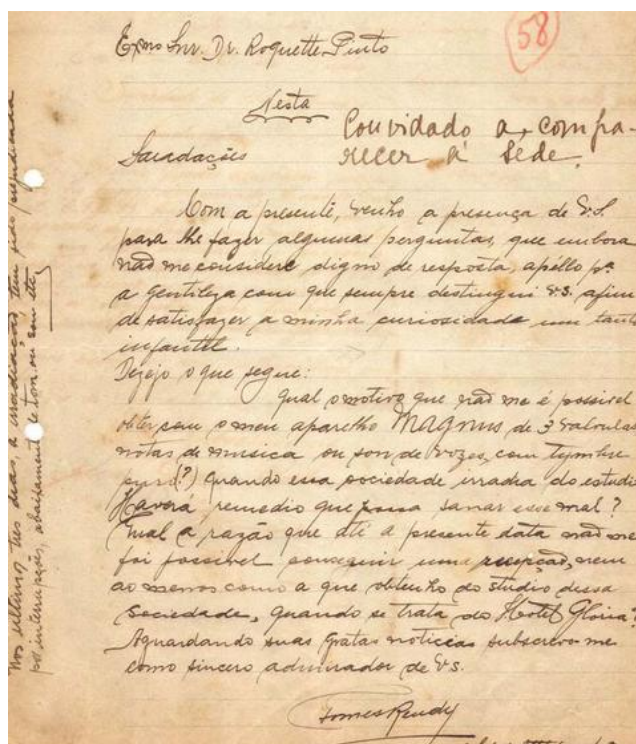


Figura 27: Carta, na íntegra, de Gomes Rendy para Roquette-Pinto (Acervo da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro).

A carta deixa claro que se trata de um radioamador, pois ele dá ênfase ao modelo de seu aparelho, o Magnus de 3 válvulas. A preocupação aqui era encontrar um meio técnico que pudesse captar o som puro, ou seja, estava focado na qualidade técnica do conteúdo e não se a programação agradava ao seu gosto ou não. Como ele afirma, seu desejo era encontrar um aparelho que produzisse as notas das músicas e os timbres de vozes com uma limpidez sonora, não importando aqui em seu discurso que tipos de vozes ou músicas o rádio veiculasse.

A carta registra um exemplo da escuta técnica, já mencionada no início deste capítulo, e que teve a função de, paulatinamente, construir para o rádio uma ideia de sonoridade, baseada na ausência dos ruídos, que iria transformá-lo em mídia massiva. Os radioamadores, nesse sentido, tinham uma expectativa em relação às formas como a tecnologia poderia atuar na construção de uma audição idealizada com base nos critérios de escuta construídos desde fins do século XIX.

Também em 1925, a Comissão Técnica da Rádio Sociedade enviou uma carta em resposta a uma dúvida do radioamador José Isaac Carvalho, no intuito de ensiná-lo a buscar uma escuta mais aprimorada.

Recebi sua carta datada de 10 de dezembro e em resposta tenho a informá-lo que, em geral, os morros são obstáculos para a recepção de Radio, mas, em Petropolis, vi um caso em que a antenna estava cercada de morros bastante altos e a recepção era boa.

Para o seu caso um aparelho regenerativo de 3 valvulas deve dar alto-fallante, uma ou duas valvulas para phone.

Caso deseje cousa mais aprimorada e recepção mais pura, um aparelho typó Neutrodyne deve ser usado; tudo depende de suas condições locais, facilidade para carregar baterias, etc... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento A.02-0104, 14/12/1925).

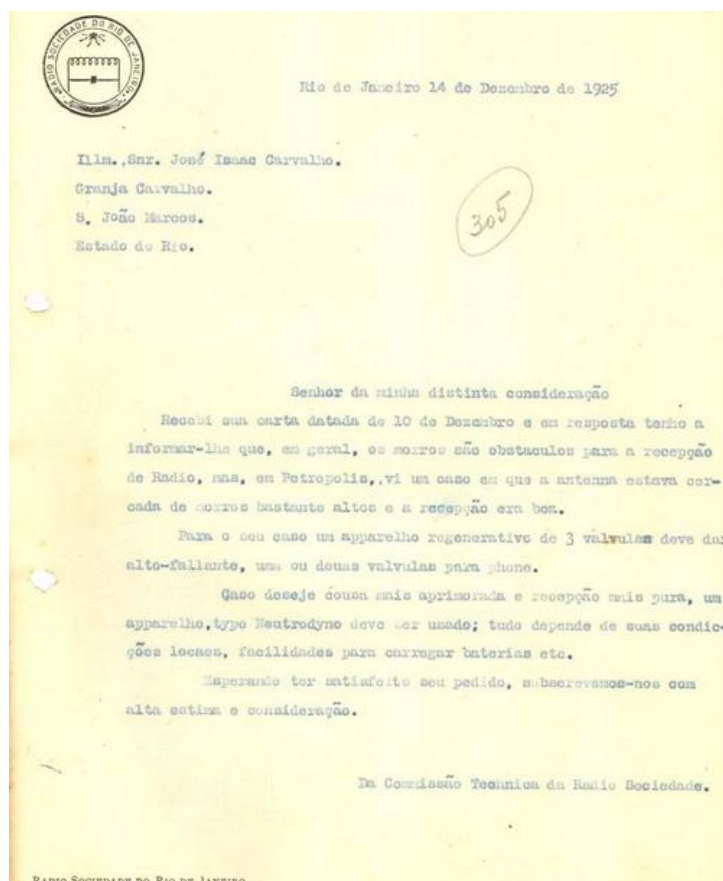


Figura 28: Carta, na íntegra, da Comissão Técnica da Rádio Sociedade para o amador José Isaac Carvalho.

A carta se refere ao problema de recepção de sinais de um radioamador residente de Petrópolis e que precisava obter mais informações da comissão técnica da emissora sobre como construir um aparelho que pudesse dar conta de uma transmissão mais adequada dos sons. A comissão técnica deixa claro que não necessariamente os morros de Petrópolis são um empecílio para a recepção falha das transmissões da Rádio Sociedade, acreditando que com uma boa aparelhagem poderia superar os fatores ambientais na busca da recepção dos sons. Além disso, a comissão cita a importância da busca de um som mais puro e indica a tecnologia adequada para tal prática.

O eletricista Custódio Guerra, em 04/08/1926, narrou a experiência de escuta quase sem mediação, indicando a predisposição da audição na busca da pureza sonora.

Comunico-lhe que estando fazendo experiências c/ um aparelho de radio telefonia... consegui hontem a ouvir vossa estação na irradiação da Opera Mephistophelis que se esta levando ahi. A voz que se dizia o resumo da opera era tão nítida que se tinha a impressão de estar presente a pessoa que fallava... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento A.03-1078)

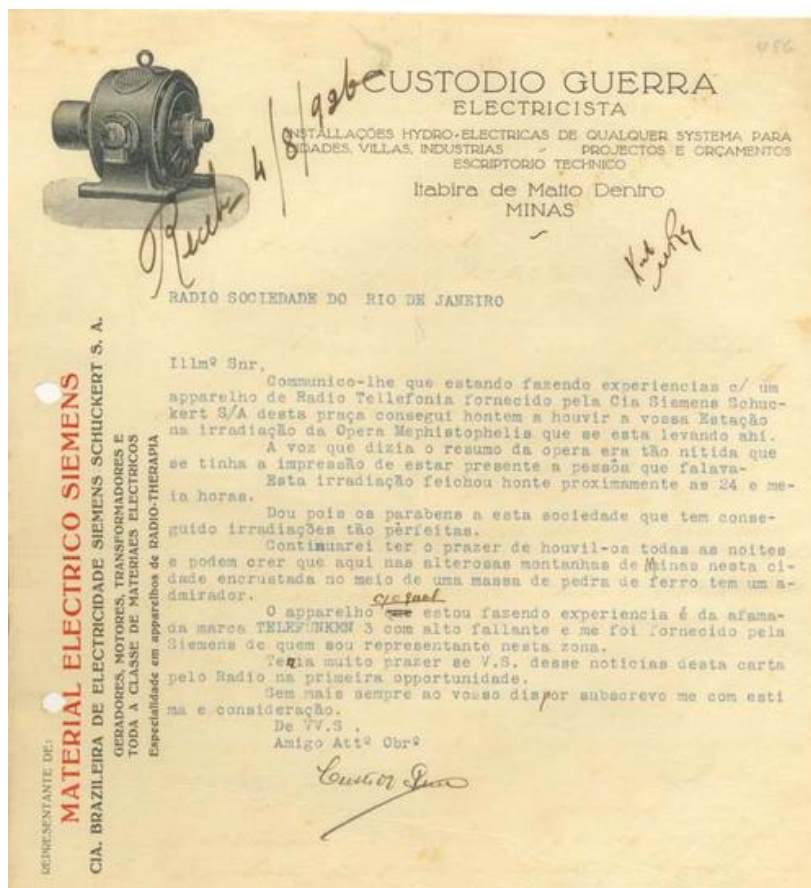


Figura 29: Carta, na íntegra, de Custódio Guerra para a Rádio Sociedade.

Além da busca de uma qualidade sonora que consideravam perfeita, os radioamadores aos poucos prestavam atenção no conteúdo veiculado pela emissora, mas a expectativa em relação a esses conteúdos era sempre sobre a forma como poderiam ser ouvidos. Como é o caso da carta a seguir, escrita em 24/09/1924 e assinada pelos Amadores da Radiotelephonia. Na carta eles pedem que a Rádio Sociedade irradie óperas a fim de reproduzir uma sonoridade dos teatros. Dizem que a ópera no rádio não vai concorrer com a do teatro, e sim vai ajudar a divulgar esse espetáculo. A carta ainda diz que os frequentadores de teatro geralmente possuem um alto falante ou um aparelho de radiotelephonia, e que se ouvirem as óperas no rádio vão virar fregueses da emissora, ou seja, vão se transformar em ouvintes.

Representando grande número de radioamadores da radiotelephonia, dirigimo-nos á essa digna sociedade para lhe pedir por obséquio de obter do Sr. Walter Mocchi, o favor de mandar irradiar todos os actos das operas, pois isso, ao invés de prejudical-o, pelo contrario, concorre ainda mais para a fama da confe (..) Os que tem alto-fallante ou aparelhos de radiotelephonia são em geral os frequentadores do theatro, e que quando não vão ao espetáculo é por motivo de força maior. E é certo que os que não puderem ir e ouvirem ficarão entusiasmados para verem e serão fregueses do Sr.

Concessionário. Amadores de Radiotelephonia (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento A.03-0017).

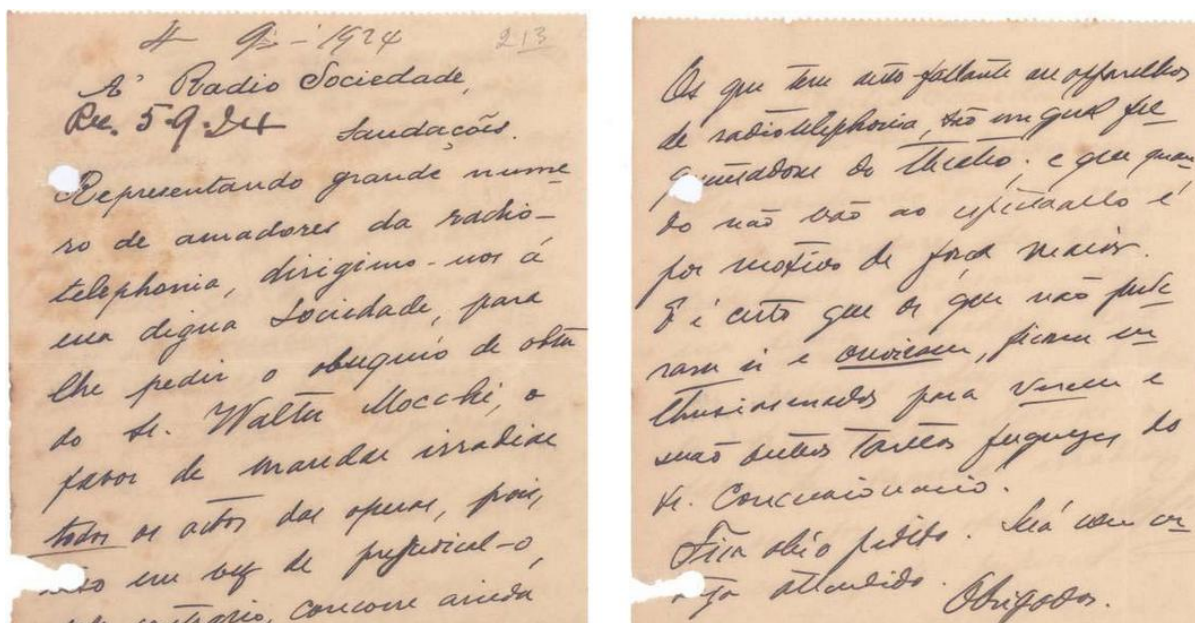


Figura 30: Carta, na íntegra, dos Amadores de Radiotelephonia, para a Rádio Sociedade.

Em 17 de outubro de 1926, os radioamadores de Realengo endereçaram também uma carta à Rádio Sociedade explicitando a programação que ouvem e a preocupação da interrupção contínua da audição em virtude de outros amadores que, provavelmente, tem receptores a válvula e não sabem utilizá-lo, causando interferência na recepção daqueles que recebem os sinais em Realengo. Esses amadores deixam transparecer na carta que a Rádio Sociedade já começava, em seus primeiros anos, a estruturar sua programação como mídia de massa, ao veicular discos, anúncios e um jornal com as principais notícias diárias, além de aulas de inglês. No entanto, esta carta é mais um exemplo da expectativa de escuta baseada na técnica, em que os amadores preocupam-se de ouvir bem aquilo que está sendo transmitido. Eles focam também na possibilidade de diferenciarem os sons, quando afirmam conseguir distinguir o solo de clarinete da Rapsódia Hungara n. 2.

Os amadores galenistas desta localidade não têm mais direito de ouvir esta benigna sociedade porque os seus collegas que tem aparelhos de válvula põem-se a regularem seus aparelhos a todo o momento, se sorte que nós outros só temos direito de ouvirmos apitos. Assim, por exemplo: já sabemos o ponto em que ouvimos bem a Rádio Sociedade. Começa a irradiação e estamos ouvindo perfeitamente discos, annuncios, jornal da noite, etc. Às vezes no meio de uma boa peça que estávamos ouvindo perfeitamente, como por exemplo, a Rapsodia Hungara n. 2 em que se distinguia com claresa o solo de clarinete, lá começa o seu amator com seu aparelho de válvula a nos atrapalhar. Estamos ouvindo tão bem e de subito nos roubam toda a

força e não mais ouvimos. De repente voltamos a ouvir com uma intensidade como se estivessemos com um alto falante nos ouvidos... hontem foi um dia em que só conseguimos ouvir a lição de inglez; assim mesmo porque certamente os taes amadores não entendem nada deste idioma (God be Thanked!). Pelos amadores galenistas de Realengo. A very Friend of Radio Sociedade. (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento A.03-1097).

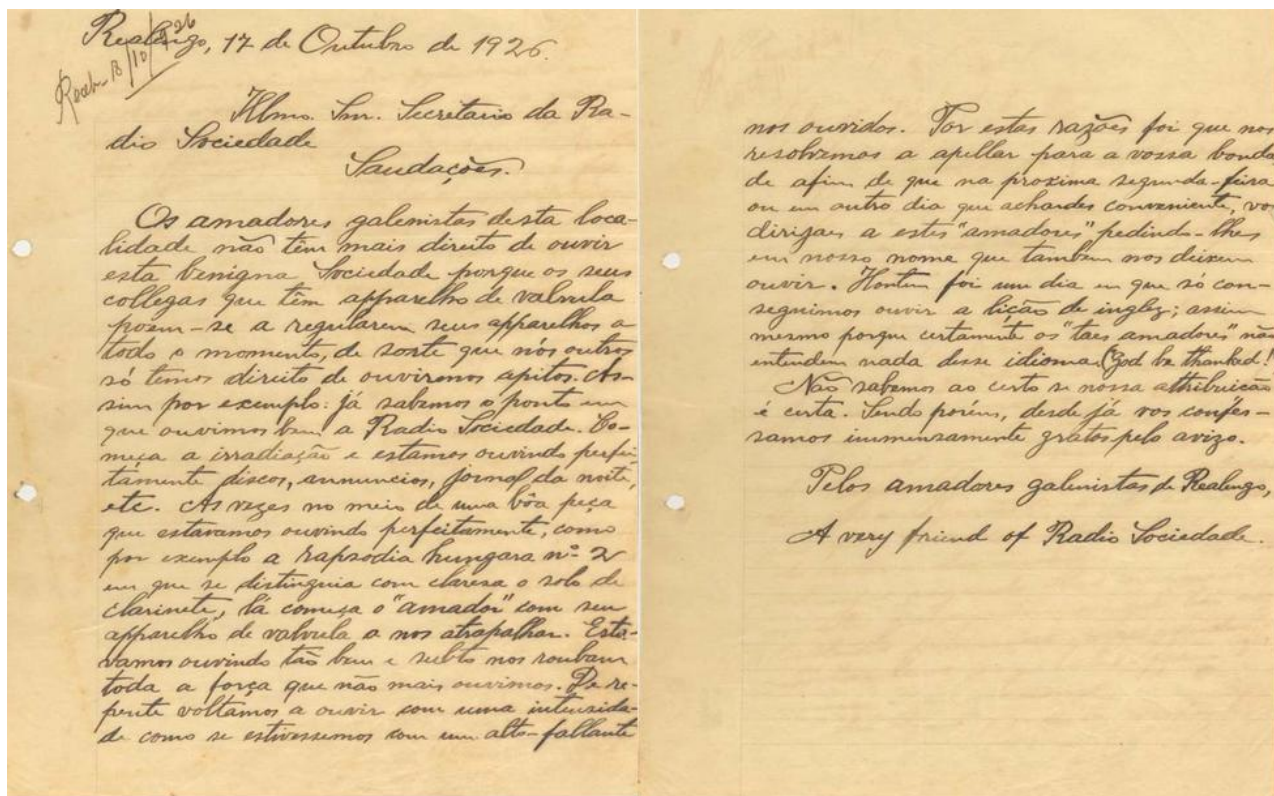


Figura 31: Carta, na íntegra, dos Amadores Galenistas de Realengo.

O amator João da Costa, em 21 de janeiro de 1925, escreveu carta afirmando se sentir admirado por conseguir ouvir perfeitamente a emissora mesmo em posse de um aparelho simples e pequeno. Ele diz escutar as cotações, músicas, além de um aviso sobre um discurso de propaganda do Brasil e a ópera La Traviata. O amator lamenta, no entanto, não ouvir com a mesma perfeição a Rádio Clube do Brasil, emissora criada no Rio de Janeiro em 1924. Aqui suas expectativas também voltam-se para a escuta técnica, já que em nenhum momento opina sobre os conteúdos veiculados, e sim sobre a forma como são ouvidos.

Tenho a satisfação de comunicar-lhes que tenho ouvido distintamente e com máxima precisão, todas as irradiações desta sociedade... O aparelho que possuo e com o qual tenho ouvido é da marca Atwater Kent Typo TA, tão simples e pequeno que causou-me grande admiração o facto de ouvir perfeitamente a irradiação desta sociedade. Entretanto, não tenho ouvido

com a mesma perfeição a irradiação da Radio Club do Brazil na Praia Vermelha a qual entra fraca e às vezes difficil de comprehender a voz. Hoje mesmo acabo de ouvir perfeitamente as suas cotações, musicas, e o seu aviso de que na próxima sexta feira e no dia 26 do corrente se não me engano irá ser irradiado um discurso de propaganda ao Brazil e a opera La Traviata. João da Costa (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento A.03-0209)

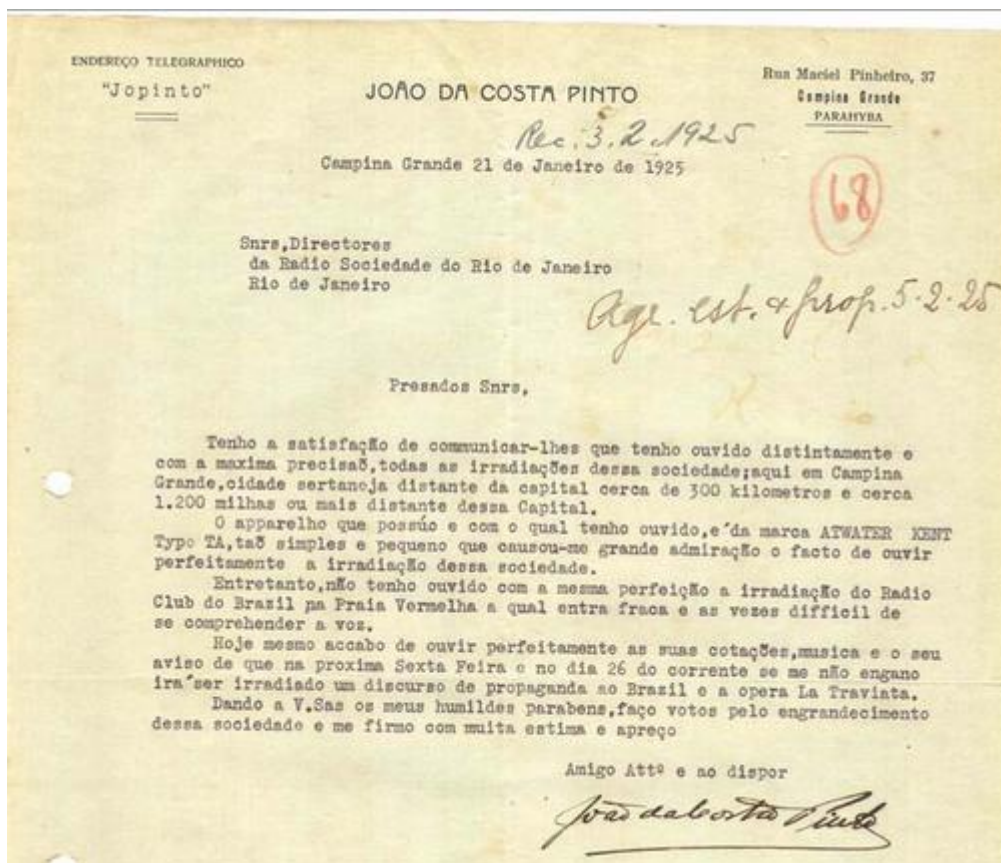


Figura 32: Carta, na íntegra, de João da Costa Pinto, para a Rádio Sociedade.

As expectativas de escuta presentes nestas cartas mostram um fetiche da escuta, em que existem três preocupações básicas para se alcançar essa audição limpa e perfeita: 1) A tecnologia dos aparelhos dos amadores; 2) A qualidade da transmissão da Rádio Sociedade; 3) Distinção dos sons. O fetiche da escuta se baseava também na distância pela qual o som poderia percorrer. Em carta endereçada à Rádio Sociedade, em 13 de abril de 1926, escrita diretamente do navio a vapor Cabedello, pelo comandante Teixeira de Souza, em viagem para Nova Orleans, a radiotelefonía é narrada como algo que ultrapassa fronteiras e quebra barreiras.

Na qualidade de sócio d'essa utilíssima sociedade cumpro o grato dever de levar ao conhecimento de V. Sias que tenho vindo apreciando todos os dias os programmas d'essa sociedade, ouvindo a ainda hoje a irradiação da

“Aida”, cantada no Theatro Lirico desta cidade. Apesar d’este navio, de meu comando, se achar navegando ao largo das costas das guyannas, ou seja, a uma distancia em linha recta por cima de todo o nosso paiz, de 1830 milhas marítimas. Hoje, V. Sias terminaram a irradiação dizendo: são 12 horas e trinta e cinco minutos, pelo relógio do observatório, etc etc etc. Uma noite d’estas, não me recordo qual, V. Sias chamaram o Sr. Menna Barreto, se bem me lembro, do Ceará, agradecendo-lhe o telegrama enviado pelas irradiações (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento A.03-09020).

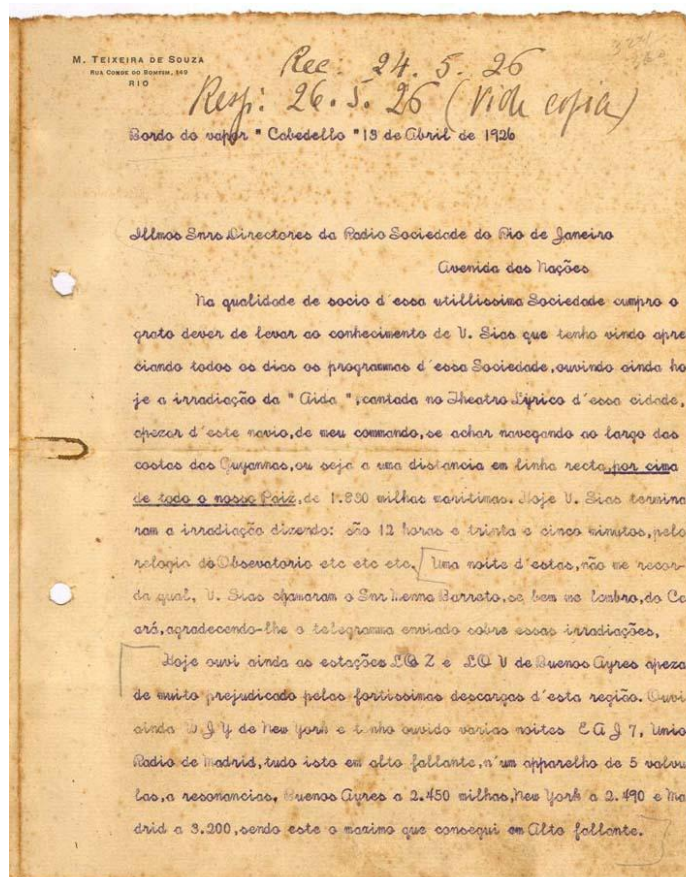


Figura 33: Carta, na integra, do comandante Teixeira de Souza, para a Rádio Sociedade.

O comandante do navio também menciona que escutou a ópera Aída, transmitida diretamente do teatro Lírico da cidade, mas não se deteve na qualidade cultural desta obra. A carta, assim como as outras analisadas, demonstra que as expectativas dos radioamadores direcionavam-se para a sonoridade proporcionada pela tecnologia. Eles citavam as primeiras programações da Rádio Sociedade, mas o fascínio e o interesse giravam em torno da forma pela qual esse conteúdo seria transmitido, ou seja, esse conteúdo tinha um valor sonoro e não cultural.

Os radioamadores podem ser considerados como o primeiro público para o rádio, mas que não se colocavam na posição de ouvintes, suas expectativas não eram de ouvintes, mas de

arquitetos da sonoridade, aqueles que pela manipulação da tecnologia conseguiam manipular os sons de acordo com o tipo de aparelho que possuísem. Nesse sentido, pode-se afirmar que havia um público interagente, sem a noção de passividade que a comunicação de massa sugere. Os radioamadores representaram um público que participou ativamente da preparação de uma ideia de rádio como meio massivo, a partir de uma escuta que buscava uma sonoridade específica.

4.2 O público ouvinte: o rádio surge como mídia

No final dos anos 1920, os novos sons propagados pelo rádio pareciam estar totalmente adaptados ao movimento cotidiano dos indivíduos, fosse daqueles que possuíam um aparelho de galena, caseiro, ou dos que optaram pela fabricação ou compra dos rádios com suportes materiais mais sofisticados. Em 1926, Roquete Pinto estimava que já existissem 30 mil aparelhos em todo o país. (FEDERICO, 1982) E uma análise ainda que superficial dos pedidos de licença para aquisição de receptores mostra o crescimento progressivo e ininterrupto durante toda a década de 1920. Segundo o Relatório Ministerial de Viação de Obras Públicas,²⁴ em 1923 o governo contabilizou 536 pedidos de licença. Até dezembro de 1924, o relatório mostra que tinham sido concedidas 2.469 licenças e, em 1925, somaram-se mais 1.070 solicitações, totalizando, no fim de 1925, 3.539 aparelhos. Já no ano de 1926 somaram-se mais 426 licenças.

Esses números não espelham, entretanto, a real quantidade de receptores existentes, já que muitos não cumpriam a determinação do pagamento das taxas de licenciamento: o Relatório do Ministério de Viação e Obras Públicas, de 1925, indica que “é enorme, portanto, o número dos que se furtaram ao pagamento, não obstante a modicidade da taxa”.²⁵ O registro de cada aparelho custava 5 mil réis.

Federico (*ibid.*, p. 47) analisa que a burocratização no licenciamento dos aparelhos foi mais uma tentativa de elitização da radiodifusão no país que não se cumpriu. Mesmo com formulários, requerimentos para preencher e taxas para pagar, o rádio se proliferou à revelia dos requisitos formais. Em 19/1/1927, segundo o jornal carioca *O Sport*,²⁶ havia 40 mil

²⁴ Disponível no site do *Center For Research Libraries* (<http://www.crl.edu/brazil>). Universidade de Chicago.

²⁵ Relatório de 1925 do Ministério de Viação e Obras públicas. Disponível no site do *Center For Research Libraries* (<<http://www.crl.edu/brazil>>). Universidade de Chicago.

²⁶ Disponível em: <www.fiocruz.br/radiosociedade>.

aparelhos receptores de rádio só no Rio de Janeiro, alcançando 100 mil pessoas. Segundo o Recenseamento de 1920 do Rio de Janeiro, disponível na biblioteca digital do IBGE, a população do Rio de Janeiro era de 790.823 pessoas. Havia, portanto, uma média de 19 rádios para cada habitante. O título da matéria “A radiotelephonia e o proveitoso incremento entre o povo” demonstra que já em fins de 1920 o rádio havia cumprido sua promessa de desenvolvimento e consolidação.

O contato dos indivíduos com a tecnologia criou formas de escuta específica, que foram domando os conteúdos do rádio e, em consequência, criando novas formas de audição. Os indivíduos, ao manipularem a tecnologia do rádio, criaram aos poucos percepções e sensibilidades relativas à novidade que era a prática de ouvir rádio. No uso normal da tecnologia, diz McLuhan (2003), o homem é perpetuamente modificado por ela, mas também encontra novos meios de modificá-la. Os indivíduos se ampliam e se prolongam nos novos meios, transformando o corpo social. No caso do rádio, essa tendência transformadora torna-se ainda mais clara em virtude das possibilidades tecnológicas de disseminação do som para uma grande quantidade de pessoas. McLuhan acrescenta que o rádio tem uma tendência natural de se ligar intimamente com os diferentes grupos de uma mesma comunidade.

Assim ocorreu com a trajetória do veículo no Brasil. Os usos do rádio como tecnologia criaram uma comunidade de ouvintes diferenciada, com gostos diversos e que iniciaram, pouco a pouco, um movimento no sentido de manifestar suas preferências em relação à programação. Além disso, manifestavam o interesse pela programação em si e não mais pela qualidade sonora que o rádio poderia proporcionar.

É o caso de uma carta, sem assinatura, escrita em 01/06/1926, para os diretores da Rádio Sociedade:

Saudações

Velho sócio, pede a atenção de V. Exas., para a forma porque se expressa o empregado que enuncia ao microphone os programmas e demais esclarecimentos dados por essa útil instituição. Tal Sr. não dá á phrase a pausa precisa, ligando syllabas, e por tal, tornando-as um amontoado de palavras, quase sempre, incomprehensivel. Esse Sr. que ouça o seu colega do Radio Club, veja a differença, e no imital-o servirá bem aos ouvintes. (ACERVO RÁDIO SOCIEDADE, documento A03-1031)

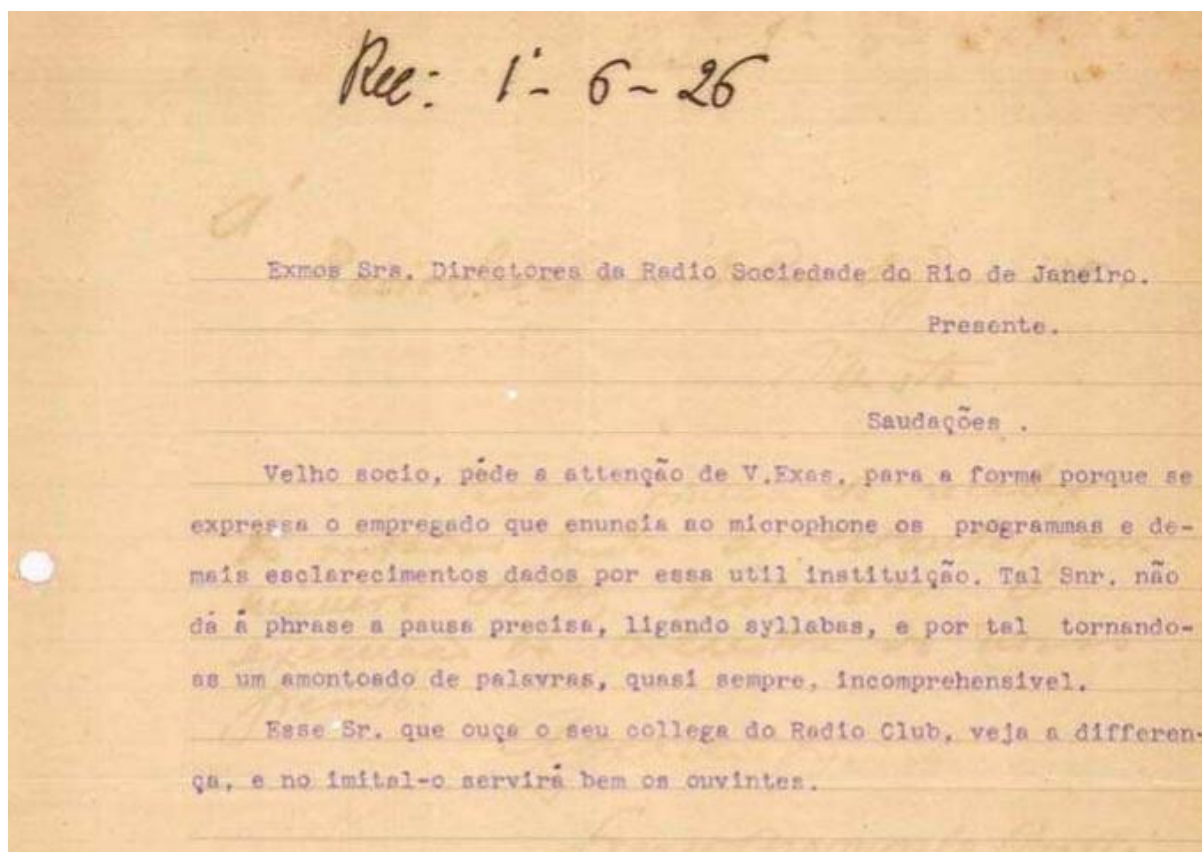


Figura 34: Original da carta anônima para a Rádio Sociedade.

Esta carta expressa a mudança de expectativa do público do rádio, já que existe a reclamação sobre a voz do apresentador da programação da emissora. Além disso, a carta menciona a palavra ouvinte, ou seja, mostrando o perfil desta nova expectativa de escuta. Os ouvintes demonstram preocupação com a sonoridade produzida pelo conteúdo interno do rádio, ou seja, por aquelas sonoridades que ele veicula, e não mais pela capacidade dos aparelhos de possibilitarem o som puro, ausente de mediações. Esta carta deixa claro, portanto, que o rádio deve cuidar dos agentes que produzem as sonoridades que serão veiculadas, pois nesse caso, o apresentador não pausava as frases ao falar, deixando as sílabas incompreensíveis. Essa nova expectativa de escuta preocupa-se com o rádio como comunicador de informações e não mais como meio que possibilita a façanha do alcance do som. Tal projeção de escuta lembra, no capítulo 2, as reclamações sobre o gramofone e o fonógrafo, que transformavam o som em algo incompreensível, em virtude do aspecto fanhoso que davam à voz de quem cantava ou falava.

Outra reclamação sobre a voz do locutor está na carta assinada pelos admiradores de Rádio Sociedade, sem data:

A presença do Speaker que actuou no programma da raça de segunda-feira, 24, foi escarneo lançado aos seus colegas das outras estações onde a desmoralização e o prejuízo causados por tal individuo não permite que essa voz possa ser mais ouvida nos microfones das Sociedades filiadas á Confederação e muito menos na Rádio Sociedade de onde sahio com mancha negra e desmoralizando até o nome impoluto de Roquette-Pinto. O homem desonesto não se pode esconder, pois desprende de si um odor especial que revela a sua presença (ACERVO RÁDIO SOCIEDADE, documento A03-3082)

Dr. Roquette Pinto
 Presidente da Confederação Brasileira
 de Radio Diffusão

A presença do Speaker que actuou ^{Rio} no pro-
 gramma da Raça de Segunda Feira, 24, foi
 escarneo lançado aos seus colegas
 das outras estações onde a desmoralizaçã
 e o prejuízo causados por tal individuo
 não permite que essa voz possa ser mais
 ouvida nos microfones das Sociedades de
 Radio filiadas á Confederação e muito me-
 nos na Radio Sociedade de onde sahio com
 mancha negra e desmoralizando até o nome
 impoluto de Roquette Pinto.

O homem deshonesto não se pode esconder,
 pois desprende de si um odor especial
 que revela a sua presença..

Admiradores da Radio Sociedade
 pelo grupo

Figura 35: Carta original dos admiradores da Rádio Sociedade.

A reclamação deste ouvinte diz respeito a algo que o *speaker* de um programa falou e que não agradou ao público ouvinte. Quando o remetente diz que não deve mais ser permitida a entrada da voz do *speaker* na programação, demonstra a tentativa de se apropriar dos conteúdos do rádio, num movimento de sentir-se no poder de opinar sobre o que o rádio deve ou não transmitir. Esta carta deixa claro que a expectativa de escuta do ouvinte é adequar os conteúdos do meio ao que associa como adequado culturalmente. Percebe-se ainda as muitas semelhanças com a escuta do gramofone e do fonógrafo, quando o público julgava a origem

das fontes de onde partiam os sons. Pode-se pressupor que esse *speaker* fez comentários que desagradou a uma elite intelectual ao afirmar que sua fala desmoralizou a imagem de Roquette-Pinto, o qual era representante de uma elite intelectual e conservadora, baseada no Positivismo.

No acervo de cartas de ouvintes da Rádio Sociedade é comum os registros nas correspondências que denunciam a forma de falar dos *speakers*, especialmente a falta de pausa em suas frases. Como foi o caso de uma carta, com assinatura ilegível, escrita em 1935, que reclama dos anúncios, liberados desde 1932 no rádio.

Prezado senhor: peço a Vs. de recomendar ao sr. Speaker, que faz a irradiação dos meus annuncios, para fazel-o com mais pausa na pontuacao. Tanto no das 12 as 13, como no das 18 as 21 horas, - para poupar alguns segundos, so consegue irradiar um anuncio sem brilho, sem graça e sem interesse para quem o escuta: com isso, fica prejudicado o anunciante, por não dar o resultado esperado de acordo com o preço (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento A03-2971).

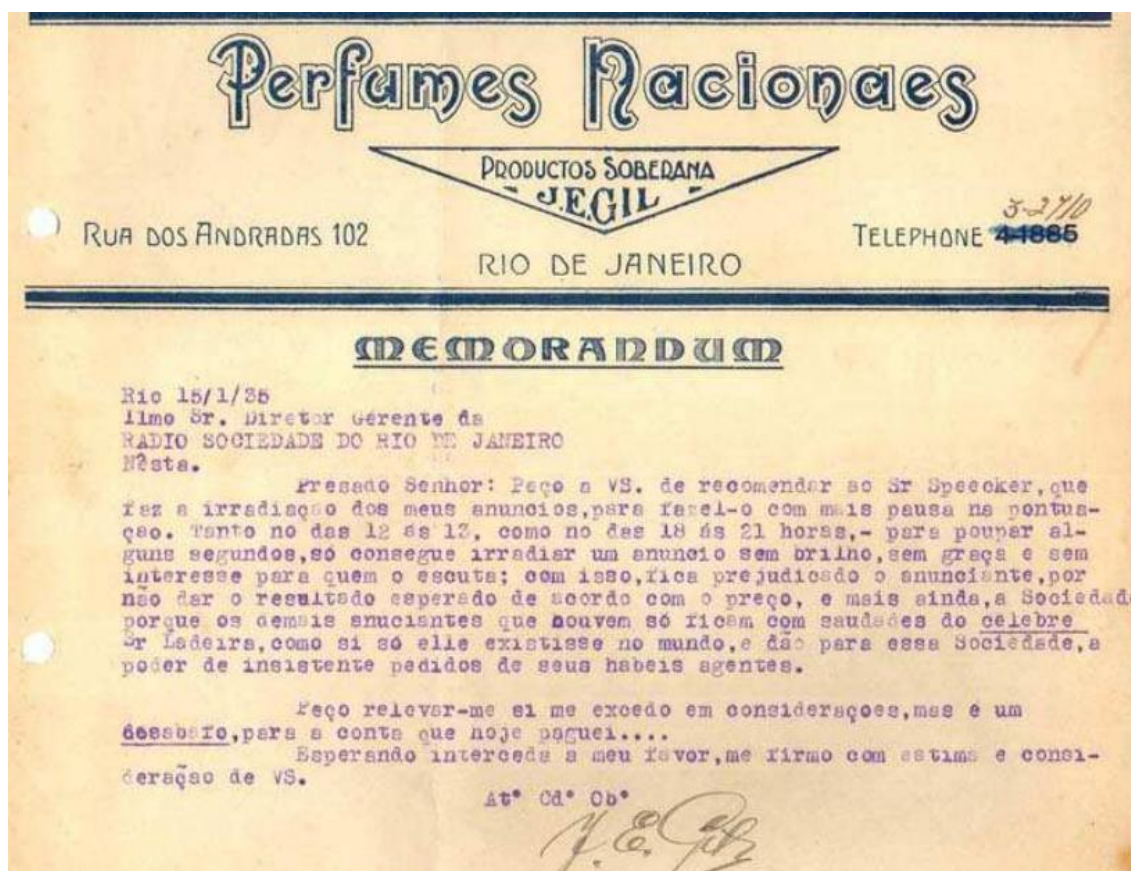


Figura 36: Carta original de anunciante para a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

Esta carta de um anunciante revela-se um desabafo em relação a uma expectativa de escuta sobre o que deve ser um anúncio no rádio. Quando ele diz que o *speaker* irradia a mensagem de forma sem graça e sem brilho, existe uma noção prévia e consolidada sobre como deverá ser uma sonoridade que vende. Isso mostra que aos poucos a programação do rádio vai criando expectativas de escuta, à medida que o meio vai incorporando diversos tipos de linguagem, como o anúncio, a radionovela, os programas de auditório, o jornalismo.

Outro anunciante, das Casas Musselines, em 18/05/1931, também reivindica uma nova postura da voz do *speaker*:

Temos observado, ultimamente, com muito pesar, que as irradiações que confiamos a essa sociedade, não tem sido transmitidas da maneira que o deveriam ser para melhor interpretação dos ouvintes. Notamos que os dizeres dos nossos anuncios são ditos apressadamente, enquanto o essencial de uma dicção é a observância rigorosa da pontuação e não se fallando pausadamente esta não pôde ser observada... (ACERVO DA FIOCRUZ, documento A03-2008).

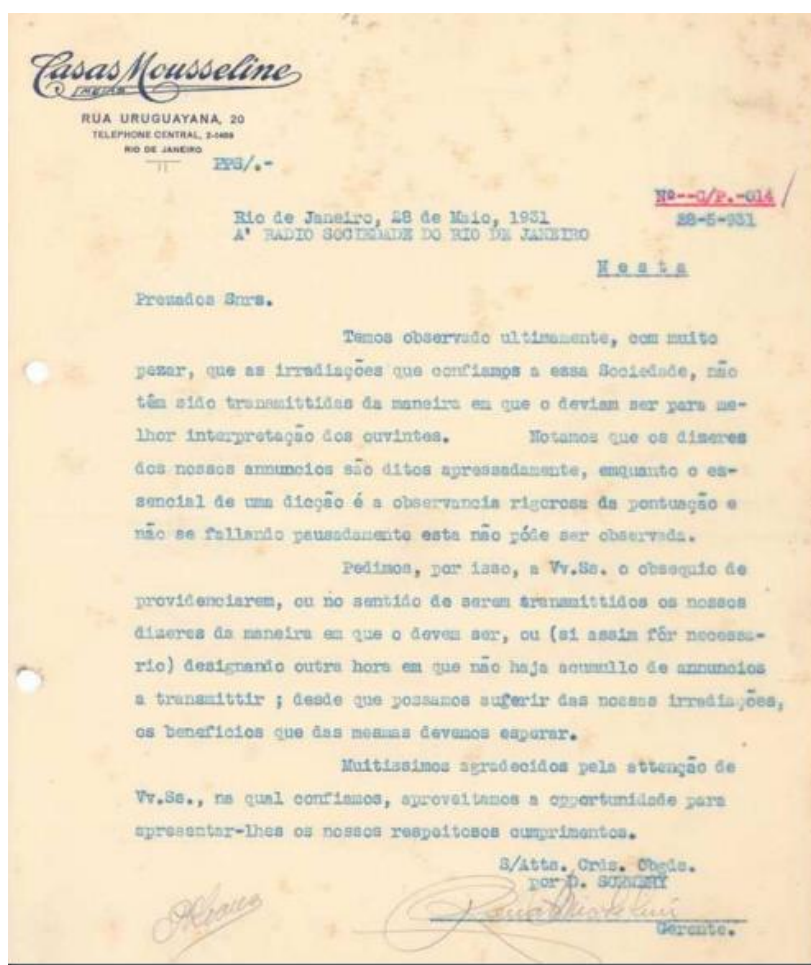


Figura 37: Carta original das Casas Musseline para a Rádio Sociedade.

Esses ouvintes tentam criar, ao estabelecerem, em suas narrativas, posturas ideais da voz para o rádio, idealizar uma sonoridade padronizada, que levará a uma escuta massificada, ou seja, a uma noção padronizada de sonoridade adequada ao rádio, no intuito de atender à audição dos ouvintes. Além disso, tentam estabelecer a pedagogia da escuta, ou seja, eles se autorizam a saber qual seria a melhor forma de se comunicar no rádio e as cartas, neste sentido, é uma tentativa de criar um vínculo de controle sobre aquilo que é veiculado.

Essa expectativa de controle por parte dos ouvintes pode ser vista também na carta de Antonietta Malcher, quando julga a voz de uma cantora que se apresentou na Rádio Sociedade.

De accordo com a sua determinação, cabe-me informar que, effectivamente, a Sra. Barra cantou duas vezes, graciosa e expontaneamente, em nossos programmas. Desde a primeira vez em que a referida senhora se exhibiu, ficou bem claro que sua voz não se presta para a transmissão radiotelephonica. Comtudo, entendi que seria prudente ouvil-a mais uma vez para apurar bem esta circumstancia. Confirmado, não só pela minha observação como pela dos technicos e de outras pessoas, que a voz da Sra. Barra não pode ser bem transmittida pelo aparelho microphonico, e obrigada pelos deveres de meu cargo a zelar pelas exhibições artisticas da Radio Sociedade, fiz ver tudo isso, muito attentiosamente, ao exposo daquela senhora. É tudo o quanto me cabe dizer neste caso (ACERVO RÁDIO SOCIEDADE, documento A03-0248).

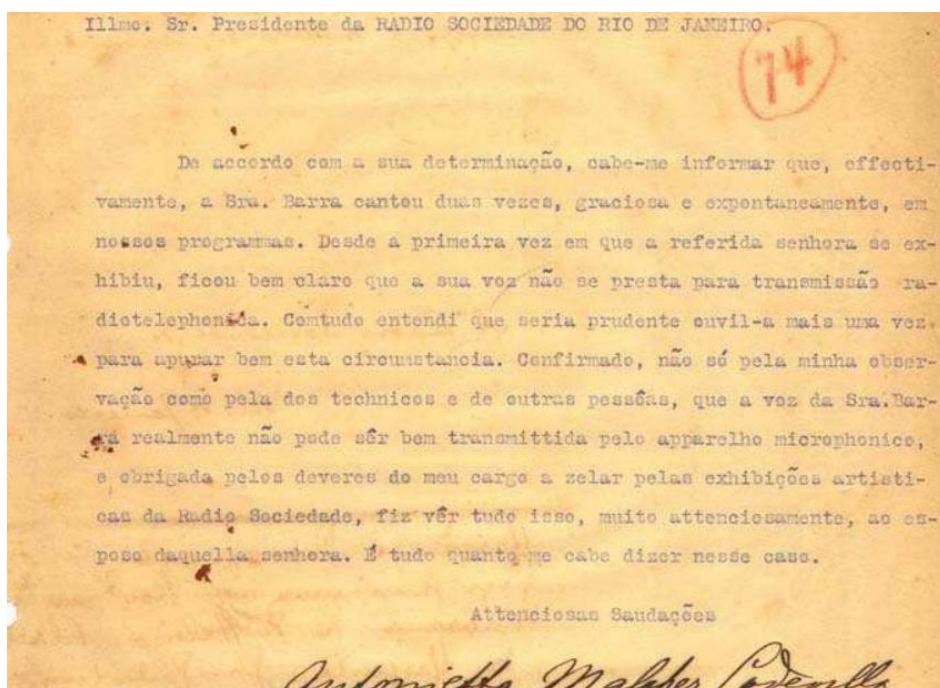


Figura 38: Carta original de Antonietta Malcher para a Rádio Sociedade.

Quando a remetente diz que a voz não presta para a transmissão, pois não se adequa ao microfone, deixa transparecer, assim como nas outras cartas, a existência de uma noção de escuta, provavelmente baseada nos conceitos da cultura erudita, já que a autora da carta diz que precisa zelar pelas exposições artísticas da Rádio Sociedade. A ideia de arte nesta época se baseava nos ditames da cultura erudita e letrada e os princípios da Rádio Sociedade voltavam-se para resguardar o que chamavam de cultura artística, sempre visando a erudição. A voz da Sra. Barra, portanto, como a carta narra, é considerada um ruído para o rádio, o qual deveria investir, segundo a ideologia de seus criadores, na sonoridade carregada dos critérios dos civilizados.

Não era apenas a forma de falar dos speakers e as suas vozes que recebiam críticas ou sugestões. A programação de uma forma geral começou a gerar um movimento de apropriação dos ouvintes, que demonstravam possuir múltiplas formas de escuta que se concretizava nos gostos. Em 12 de março de 1932, um ouvinte opinou sobre um programa humorístico.

Na qualidade de um ouvinte habitual da PRAA do seu programa “Odol”, tenho prazer de applaudir este modo de fazer reclame deleitando. Desde o início das irradiações deste programma até há poucos dias, era agradável ouvir as divertidas piadas e chistosas anedoctas de Manezinho e Quintanilha. Há alguns dias temos notado que os personagens não são os mesmos que iniciaram este programma, e há cerca de 5 dias temos tido a repetição do “lei motiv”, “dona Laura”, que francamente é despido de graça, e, para não dizer – inconveniente para as crianças que também ouvem, e aprendem uma linguagem nada parlamentar, e como escutam pelo rádio, última descoberta da civilização, naturalmente julgam que o emprego de tal linguagem é de uso corrente e perfeitamente permitido entre gente educada... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento A.03-2247).

Illmo. Snr. R. Wanderley
M. D. Speaker de "P R A A"
Nesta Capital.

Fresado Snr.

Na qualidade de ouvinte habitual de "P.R.A.A." do seu programma "Odol", tenho o prazer de applaudir este modo de fazer reclame deleitando.

Desde o inicio das irradiações desse programma até ha poucos dias, era agradável ouvir as divertidas piadas e chistosas anedoctas de Manezinho e Quintanilha.

Ha alguns dias temos notado que os personagens não são os mesmos que iniciaram este programma, e ha cerca de 5 dias, temos tido a repetição do "lei-motiv" "Dona Laura," que francamente é despido de graça, e, para que não dizer - inconveniente para as crianças que também ouvem, e aprendem uma linguagem nada parlamentar, e como escutam pelo radio, ultima descoberta da civilização, naturalmente julgam que o emprego de tal linguagem é de uso corrente e perfeitamente permitido entre gente educada.

Apesar de conservar-se sob anonymato, o signatario tem a honra de conhecer V.S. pessoalmente, e sabe que não lhe falta bom gosto artistico, e como tal, naturalmente, não deixará que continue ~~xxx~~ por essa "Broadcasting", que prima pela difusão da arte e da boa instrução de nosso povo, as "palavras pesadas" que a gente educada evita dizer em publico.

Não nos faltam boas anedoctas e piadas "citatinas" e "caipiras" que podem ser exploradas com sucesso e sem os inconvenientes que acabo de apontar.

Esperamos que a tal "DONA LAURA" seja já "fallecida" e "enterrada", e em seu lugar, venha outra cousa agradável, divertida e sem os inconvenientes da primeira.

Um ouvinte de P R A A

Figura 39: Carta original de ouvinte reclamando de programa humorístico da Rádio Sociedade.

A programação humorística narrada pelo remetente se utiliza de uma linguagem que fere à escuta educada, ou seja, tal ouvinte busca no rádio os sons que considera civilizados e, por isso, próprio para as crianças que também ouvem o rádio. Ele afirma que era agradável ouvir as piadas de Manezinho e Quintanilha antes de trocarem os personagens. Essa noção do que é agradável aos ouvidos será incorporada pelo rádio, o qual, aos poucos, consolidará uma linguagem própria, ou seja, o rádio na era massiva construirá uma identidade acústica, a qual estará baseada na linguagem predominantemente popular.

O assunto preferido dos ouvintes era a música e em relação a ela houve uma disputa de gostos, os quais demonstravam haver muitas formas de escuta possíveis para o rádio, mas que o modelo da escuta massificada, baseada na música popular, era o que predominaria a partir de fins dos anos 1920. As cartas demonstravam claramente o gosto musical de cada ouvinte,

revelando que os gostos são fruto das expectativas de escuta construídas ao longo do tempo e também de projeções sobre como deve ser consolidada a sonoridade do rádio.

Em 22 de abril de 1929, o ouvinte J. Dias enviou uma carta aos diretores da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro com o intuito de defender a irradiação de músicas populares na emissora, mais especificamente de músicas ligeiras na hora do almoço para “não comprometer a digestão da feijoada”. J. Dias refere-se aos destinatários com uma linguagem coloquial. O ouvinte mostra-se também otimista em relação à relevância do rádio para o país.

Louvavel portanto tao importante empreendimento, e muitos são os meus desejos para que não esmoreça nunca a vontade férrea dos Srs. Directores, prosseguindo sempre e sempre com a mesma tenacidade, para melhorar o quanto possivel o movimento de Radio em nosso Paiz, merecedor de todas as grandes conquistas mundiaes. Assim, portanto, me permitto dar uma opinião sobre a organização dos programmas com que nos deliciam. No programma de 12 horas, (hora do almoço), é bastante variado o mesmo, sendo ouvir-se: tangos, Fox, operas, clássicos regionaes, etc, etc... *Imagem os Srs. Directores o prazer que pode sentir uma pessoa que na hora de seu almoço (cito a mim mesmo), em que, como um bom brasileiro, se delicia com uma boa feijoada completa... Ha de convir que a illustre Directoria, que a feijoada, sendo um prato de difficil digestão, muito mais se dificultara com as pesadas irradiações...* Em summa, acho, que [...] VV.SS. deveriam organizar programmas especiaes de musicas ligeiras, quando não fossem puramente nacionaes... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento ref. A03-1812, grifos da pesquisadora).

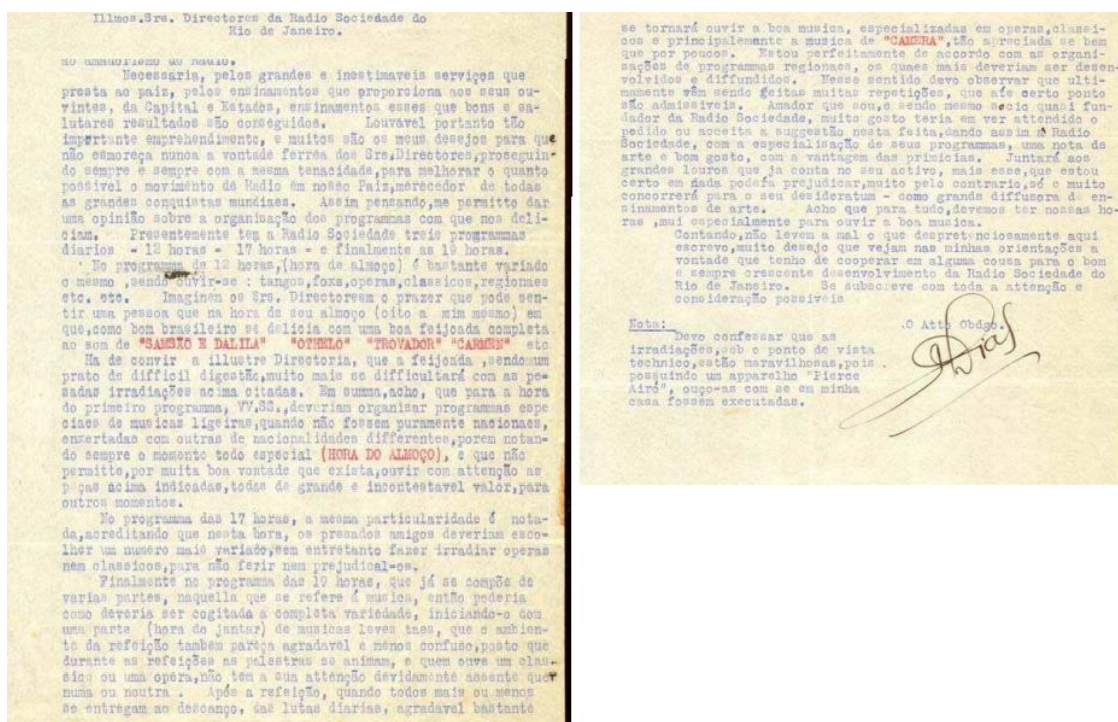


Figura 40: Carta original do ouvinte J. Dias para a Rádio Sociedade.

O trecho menciona a predisposição da escuta deste ouvinte, baseada no consumo de músicas ligeiras e populares. Ao considerar a música erudita como algo pesado, capaz de prejudicar a sua digestão, ilustra a sua expectativa em relação ao consumo dos sons do rádio: deve ser algo leve, com músicas que considera digeríveis. As narrativas analisadas deixam claro que esse tipo de música já se disseminava no Rio de Janeiro com o fonógrafo e com o gramofone, e por isso essas duas tecnologias eram, muitas vezes, motivos de críticas na imprensa.

A incorporação da prática de escutar o rádio torna-se clara quando o ouvinte diz escutar a programação na hora do almoço. O meio de comunicação, nesse sentido, torna-se parte de uma reinvenção de uma prática corriqueira, o ato de almoçar, e desempenha papel importante nos critérios de escuta deste ouvinte.

Para Calabre (2002), a relação de proximidade do rádio com o público veio da mudança de linguagem do veículo na virada da década de 1930, quando se dirige aos indivíduos como amigos ouvintes, deixando de lado o tratamento de senhores ouvintes, dado aos radioamadores no seu período experimental na década de 1920. A mudança sinalizou para a democratização do tom das transmissões e para uma intimidade com o público. “O novo meio de comunicação revolucionou a relação cotidiana do indivíduo com a notícia, imprimindo uma nova velocidade e significação dos acontecimentos”. Segundo ela, “ao partilharem das mesmas fontes de notícia, os indivíduos se sentiam mais integrados, possuíam um repertório de questões comuns a serem discutidas” (CALABRE, 2002 p. 9).

Já em 1925, outro ouvinte da Rádio Sociedade, intitulado “Um assignante”, demonstra também uma sensação de proximidade com a emissora, ao solicitar a música cantada ao invés da instrumental, mostrando aqui seu critério de escuta.

Venho, mui respeitoso como assignante, dessa tão proveitosa Sociedade, pedir a V.S., *que se digne mandar por no programma das erradiações, maior numero de canto, pois muita musica torna-se cacete*. Esperando ser attendido neste justo pedido, muito vos agradeço e *deicho de assignar para não maguar os componentes da orchestra dessa tão educada sociedade [...]*. N.B. são opiniões diversas a esse respeito (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento ref. A03-0289, grifos da pesquisadora).

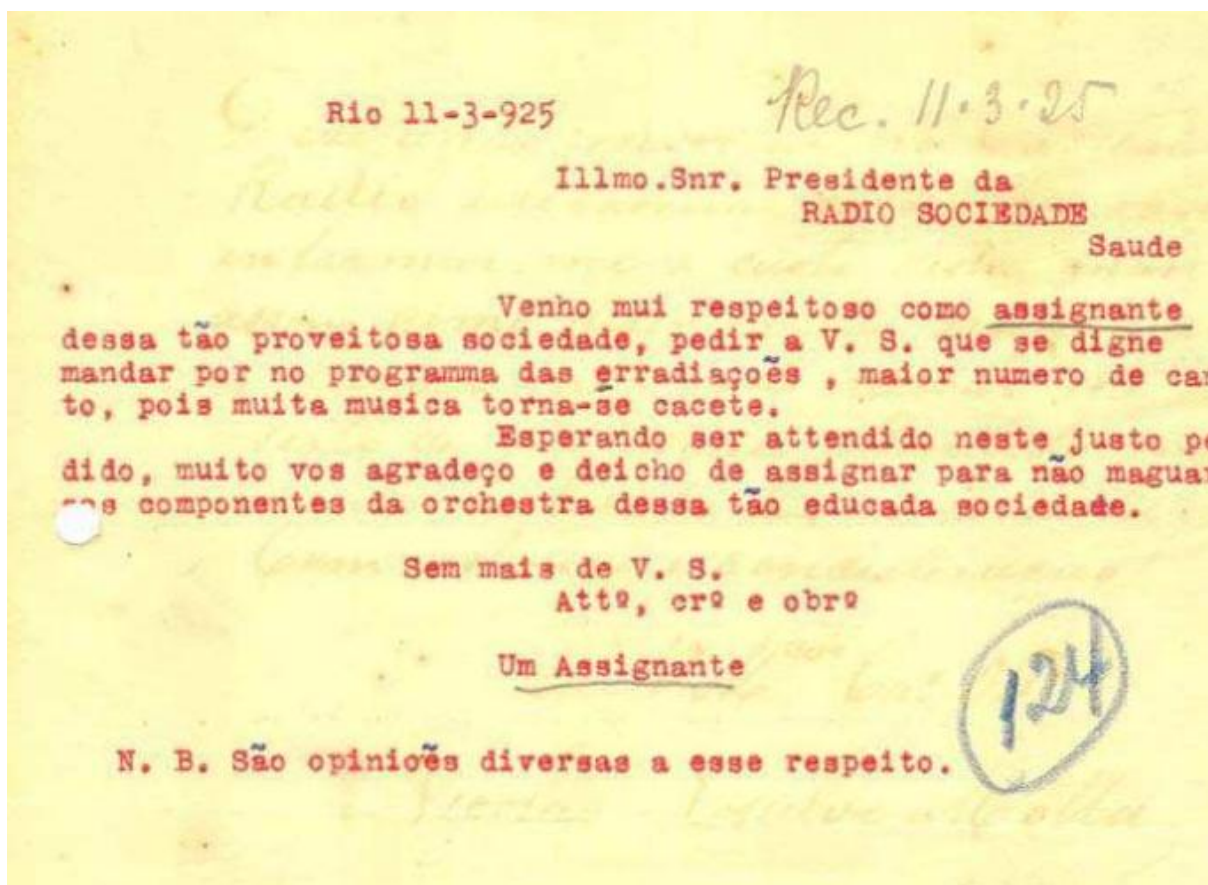


Figura 41: Carta original de ouvinte que intitula-se “Um assignante” para a Rádio Sociedade.

Ao dizer que espera ser atendido em seu pedido de mudança na programação, o ouvinte deposita confiança na emissora e nas suas respostas ao público. Quando prefere não assinar a carta para não magoar os membros da orquestra, deixa transparecer uma relação emocional, sentimental, com aqueles que trabalham na Rádio Sociedade, afinal, as orquestras eram, durante os anos 1920 e até o final dos anos 1940, o principal corpo de profissionais das emissoras. Cada uma delas tinha uma orquestra própria, que foram fundamentais para o formato que assumiu a programação já na década de 1930. A manutenção do corpo de músicos se constituía, mesmo nos anos 1920, numa das principais despesas da Rádio Sociedade. Em sua “Demonstração Geral de Receita e Despesa”²⁷ contabilizada de junho de 1923 a dezembro de 1925, gastou mais com orquestra e maestro (58.900\$000) do que com energia elétrica (11.307\$308) e benfeitorias (20.840\$680). No que diz respeito aos gastos com a programação, também o que pagou aos músicos e maestro era superior aos custos de produção de muitos programas, como o Jornal do Meio Dia (950\$000) e o Jornal da Noite (525\$000).

²⁷Acervo de Edgard Roquette-Pinto, disponível na Academia Brasileira de Letras.

O som amplificado, irradiado pela tecnologia do rádio, passa a ser o mediador de novas expectativas de escuta. De acordo com Schafer (2001), onde quer que o ruído seja imune à intervenção humana, ali se encontrará um centro de poder. A expansão do ruído pelo ar, com o rádio, representa o poder do som, que cria amplo perfil acústico. “Por exemplo, um homem com um alto-falante é mais imperialista que outro que não o possui, porque pode dominar o espaço acústico (Idem, p. 115). O rádio amplia o excesso de som e “a comunidade, que antes havia sido definida pelos sinos e gongos do templo, era-o agora pelo seu transmissor local” (Idem, p. 136). O rádio, acrescenta Schafer, encerra o indivíduo com o que lhe é familiar.

O rádio, na verdade, tornou-se a canção dos pássaros da vida moderna, a paisagem sonora ‘natural’, excluindo as forças inimigas de fora. Para servir a essa função, o som já não precisa ser apresentado elaboradamente, do mesmo modo que um papel de parede não precisa ser pintado por Michelangelo para embelezar a sala decorativa (Idem, p. 138).

As relações íntimas, portanto, que começavam a despontar entre o público e o rádio, podem estar relacionadas com o poder de comunicação que o locutor ganha ao ter a seu favor a tecnologia que amplia o som, expandindo-o, além de transformar a linguagem em coloquial, no intuito de se aproximar dos ouvintes, que apresentavam perfis diversos. No caso da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, esta mudança pôde ser percebida no gênero de programação, especialmente nas músicas, que se tornavam cada vez mais populares a pedido do público.

Em 15 de abril de 1934, Roquette-Pinto recebeu mais uma carta de um ouvinte descontente com as músicas de gênero erudito e, também num tom coloquial, expõe sua opinião sobre como deveria ser a programação.

Caro Roquette,

Como radio ouvinte é que escrevo esta. Soube por terceiros que és o organizador e principal impulsionador dessa entidade empiricamente chamada Radio Difusão. *Não é justo tendo adquirido um rádio para recrear-me, seja prejudicado por deixar de ouvir programas de musica popular, como Cazé, Horas do outro mundo, etc. que são os que agradam a 90% da população deste Brasil, que já tentaste desbravar com a Comissão Rondon, e que agora procuras empanturrar com teu classicismo estrangeiro. Talvez por passares grande parte de tempo no Museu, ainda não tivesses ocasião para prestar atenção á belêsa sentimental do nosso samba canção. Parece que já ouço tua resposta. Será uma bela tirada á moda da “Academia”.*

Mas...Não adianta! Eu não compreenderia. Esse modo tão difficil de falar!!! Só quem lucra com esses programas são milhares de... rádios que têm um enorme tempo de descanso, por serem desligados por seus donos.

Desiste de clássico para o povo...

Daqui a 50 anos... talvez um neto teu possa ser aplaudido, por organizar programas como esses! Mas, poremquanto, NÓS ainda somos muito atrasados, e, eu, que estou na massa do povo, dou, mesmo sem conhecer-te, parodiando uma letra de samba, este conselho:

“DESISTE DISSO, MEU NÊGO”.

Joel de Castro

(ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento ref. A3-2682, grifos da pesquisadora).

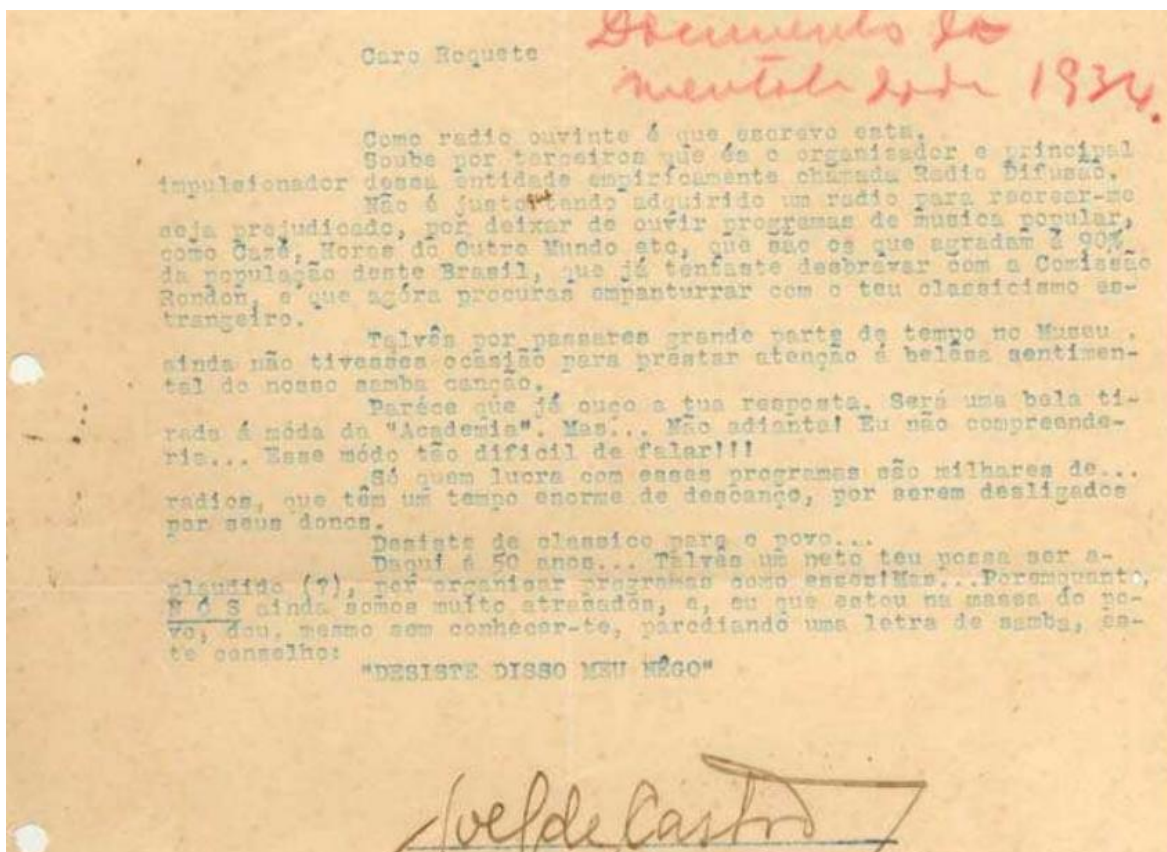


Figura 42: Carta original do ouvinte Joel de Castro para a Rádio Sociedade.

O ouvinte, na carta, além de expor sua preferência musical, sente-se autorizado a representar a vontade da coletividade de ouvintes, ao afirmar a certeza de que a maioria prefere ouvir música popular. Além de sentir-se à vontade para expor sua autoridade, como representante do desejo popular, Joel de Castro ainda afirma a identidade da massa, ao escrever em caixa alta e sublinhada a palavra “nós”. Aqui demonstra-se que a escuta massificada começa a ganhar força com base na transformação do rádio em escuta coletiva e não mais individual como na era da radiotelefonia.

A carta explicita ainda o sentido do rádio na escuta do ouvinte, que espera ouvir o entretenimento, quando ele reclama que comprou o aparelho para recrear-se. O ouvinte aqui nega claramente as premissas do grupo de intelectuais que tentou se apropriar do rádio para

fins educativos. Joel de Castro deixa transparecer seu descontentamento com a linguagem da academia, a qual ele afirma não compreender por ser difícil e por acreditar que a intelectualidade, por não viver no meio do povo, não entende a sua vontade.

Quando o ouvinte afirma que Roquette-Pinto não teve tempo para compreender a beleza do samba-canção por estar confinado no museu, longe da realidade do povo comum, deixa transparecer sua crença em um abismo cultural entre a cultura erudita e o gosto popular. Essa premissa fica clara também quando reclama que Roquette-Pinto quer empanturrar o rádio com um classicismo estrangeiro, o qual seria responsável por manter os aparelhos desligados.

No início da carta, ao apresentar-se, Joel de Castro diz que soube, por intermédio de outras pessoas, a respeito da responsabilidade de Roquette-Pinto na organização da programação. Aqui o ouvinte afirma a distância entre ele e o diretor da emissora e mesmo assim seu discurso apresenta um tom de intimidade e de naturalidade ao expor suas opiniões não só sobre a programação, como também sobre a postura dos intelectuais da academia. Barbosa (2010), quando analisa peculiaridades dos leitores da imprensa escrita no Brasil, ressalta que o “boca a boca” é uma forma de apropriação da mensagem que pode ser responsável pela produção de inúmeras leituras.

As notícias, passado um século do momento em que se implantou a impressão no país, continuam “correndo léguas” e “andando de boca em boca”. Por “ouvir dizer” realiza-se ainda leituras plurais. Por ouvir o texto que outro lia em voz alta, esse leitor, esfumado na poeira do tempo, continua sendo leitor de segunda natureza.” A leitura passa a ser prática cotidiana, ainda que os modos de sua realização sejam múltiplos e as formas de interpretação ainda mais plurais (BARBOSA, 2010, p. 200).

Barbosa ressalta que os modos de realização da leitura sempre foram múltiplos. No caso do rádio, as formas de ouvi-lo eram também plurais, ou seja, os ouvintes apropriavam-se das mensagens de diferentes formas, de acordo com seus gostos, como evidenciam os relatos.

Na carta de Joel de Castro, a associação entre a música e a classe social fica evidente, quando ele, em tom de aviso a Roquette-Pinto, diz que 90% do povo brasileiro prefere a música popular, ressaltando ainda que o gosto erudito está restrito a uma minoria.

Mas a Rádio Sociedade também recebeu cartas de ouvintes descontentes com a inclusão de músicas populares na programação. Há, portanto, uma clara disputa pela apropriação do conteúdo da emissora.

No caso dos ouvintes da Rádio Sociedade, que se dividiam entre os que apoiavam a música popular e os que eram a favor da programação estritamente erudita, ambos tentavam impor suas preferências e também persuadir Roquette-Pinto a respeito de suas avaliações sobre a programação.

Em 15 de fevereiro de 1935, um “ex-ouvinte” diz sentir-se revoltado e farto da presença de músicas populares na programação.

Senhor Director da Radio Sociedade

Estou farto, fartíssimo, enjoado, revoltado, com ancias de vomito de tanto ouvir o *lixo-sonoro* que a mulatada dos morros inventou para o martirio dos ouvidos educados. Só se ouve sambas, maxixes e musicas carnavalescas! Que horror! Chego a ter medo de ligar o radio, pois é quasi certo ouvir essas porcarias Audi-vomitivas (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento ref. A03-3016, grifos da pesquisadora).

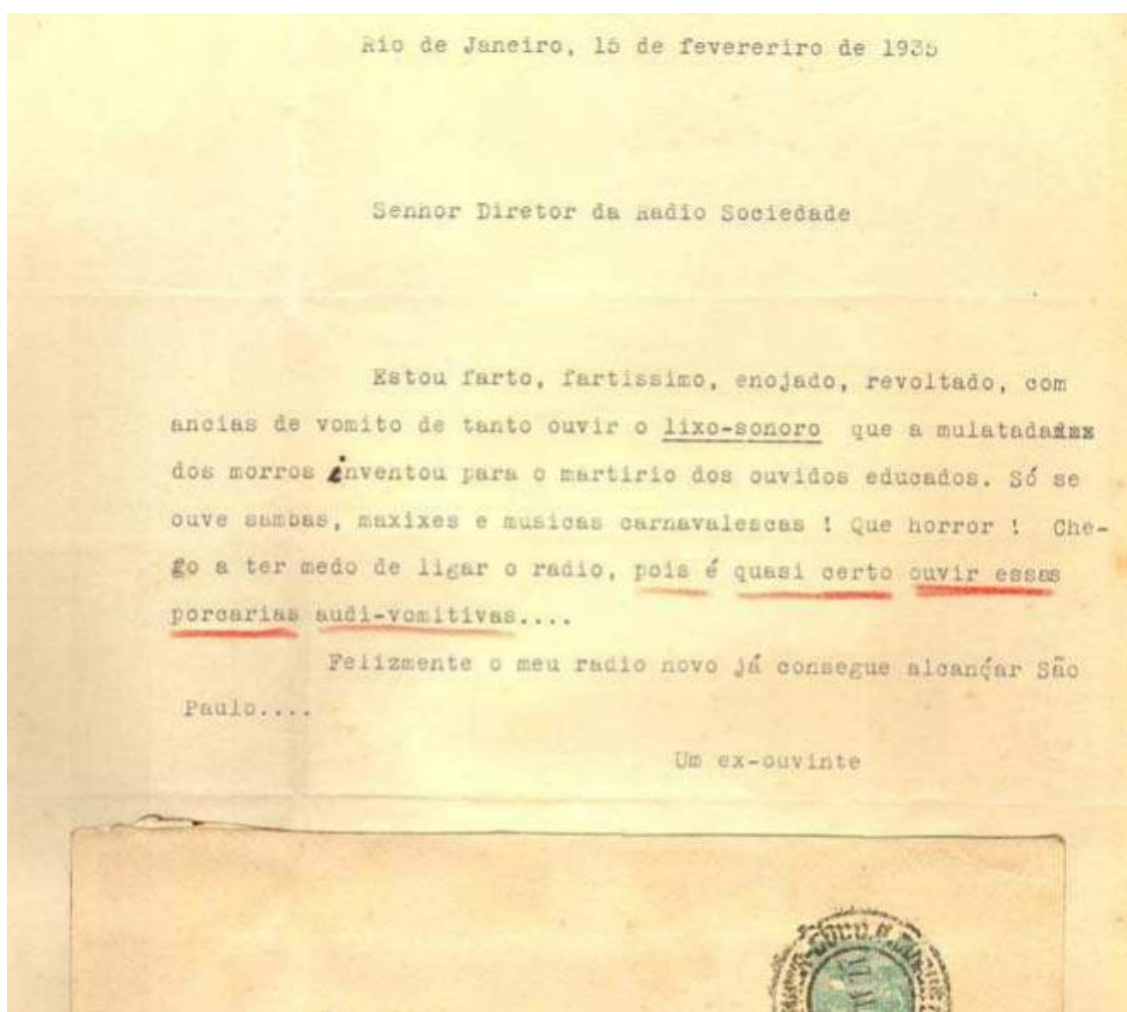


Figura 43: Carta original de ouvinte, que se intitula “Um ex-ouvinte”, para a Rádio Sociedade.

O “ex-ouvinte” associa a música popular a uma cultura não-educada, quando afirma que seus ouvidos “educados” não estão preparados para ouvir o que considera um “lixo sonoro”. Além disso, relaciona a produção cultural com a raça, ao se utilizar do termo pejorativo “mulatada”, a qual segundo ele é responsável pela invenção do tipo de música que considera um martírio. A educação legitimada, para ele, está relacionada às produções de uma alta cultura. A intelectualidade letrada que sonhava em se apropriar dos destinos do rádio no Brasil, também relacionava a educação dos brasileiros ao contato com a produção da chamada alta cultura. Mas, quando expõe as sensações de enjoo, ânsias de vômito e de esgotamento causadas pelas músicas populares, coloca-se diante de um poder que o rádio vai adquirindo ao fazer aflorar os sentidos, as emoções, ou seja, o lado imaginário se materializando em sintomas físicos.

Em 24 de fevereiro de 1932, uma carta sem assinatura revela a Roquette-Pinto que preferia a Rádio Sociedade na época em que ela tocava boas músicas clássicas.

Illmo. Sr. Director

... A Rádio Sociedade que primava por ter um programma de musicas clássicas bem organizado, ultimamente tem feito, justamente o contrario. De 17 horas as 18 é uma cousa horrivel. So se ouve Fox, valsas vagabundas em disco Odeon. Dia 7, domingo de carnaval, por ex. em vez de se ouvir musicas próprias e bonitas relativas ao dia, tocaram e por duas vezes um tal disco Odeon “Cigana” cantado por V. Celestino... Esse speaker... faz um programma que vale mais a pena a pessoa dormir do que ouvil-o. Além de gaguejar muito, creio que não tem gosto nenhum pela musica... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE, documento ref. A03-2230).

Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1932.

Illmo. Sr. Director

É com justa razão que dizem lá fóra que as estações de Radio da Capital não têm programma que xx valha. Preferem ligar seus radios para Sao Paulo e mesmo Argentina. Aqui no Rio, infelizmente, só se póde ligar depois de uma certa hora, isto é, depois de todas se recolherem.

A Radio Sociedade que primava por ter um programma de musicas classicas bem organizado, ultimamente tem feito, justamente o contrario. De 17 heras ás 18 é uma ceusa horrivel. Só se huve fox, valsas vagabungas em disce Odeon. Dia 7, domingo de carnaval, por ex. em vez de se ouvir musicas proprias e bonitas relativas ao dia, tocam e por duas vezes um tal disce Odeon "Cigana" cantado por V. Celestino. C usa antiga e paulificante. E parece que o speaker dessa hora gasta muitot de tal disce que de vez em quando o toca. Esse speaker, que é justamente, e de 17 hs ás 18 faz um programma que vale mais a pena a pessoa dormir do que ouvir-o. Além de gaguejar muito, creio que não tem gesto nenhum pela musica.

É por isso que a numero de socios dessas estações é diminuto, pois não adianta pagar para se ouvir percaria.

O speaker da noite, quando nao'um tal fanhese, já é melhor.

Sendo sómente isso até logo.

Figura 44: Carta original de ouvinte que reclama da programação na Rádio Sociedade.

Nesta carta o ouvinte ressalta a mudança do perfil de programação da Rádio Sociedade, que antes era, segundo a sua opinião, primorosa por contar com músicas clássicas e agora se tornava de mau gosto por conter ritmos populares, especialmente, o disco com o selo Odeon²⁸ "Cigana", de Vicente Celestino.

A transformação do conteúdo da programação pode ser melhor visualizada no quadro a seguir, no qual ficam claras as diferenças entre as músicas tocadas na emissora em 1924, um ano após o início de suas operações, e em 1929, período em que a emissora já possuía nova organização, não só em relação ao que transmitia mas também quanto à divisão das irradiações por horários fixos, indicando a hora em que cada atração seria transmitida. Há também uma diferença relativa à variedade da programação: em 1929 percebe-se um aumento em número de horas na programação.

²⁸ Nome do primeiro selo de discos da Casa Edison, primeira gravadora criada no país.

Programação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro

7 de julho de 1924 (Fonte: Coletânea de artigos da revista Radio, abril-outubro de 1924)	7 de janeiro de 1929 (Fonte: Jornal O Globo, 7/1/1929, p. 8)
<i>Abrico Boito, Prologo de Mephistopheles</i> , Sr. João Athos	17hs- Hora certa. Jornal da Tarde. Suplemento musical
<i>Wagner, Thanhauser, Prière</i> , Professora Marieta Bezerra	18hs– Informações commerciaes, especialmente para o interior do pais
<i>Listz, Réve d’amour</i> , Piano, D. Aracy Wernerck de Andrade, 1 prêmio do Instituto Nacional de Música	18h50 minutos – transmissão em radiotelegrafia de programma a ser executado amanhã, no Studio da Radio Sociedade do Rio de Janeiro
<i>André Messager, Fortunio</i> , Chanson, Sr. Chermont de Britto	19hs – Hora certa, Jornal da Noite, supllemento musical. Discos das casas Paul Christoph, Ligneul Santos & Cia Guitarra, Prata Salgado e Morize, Casa Vieira Machado, Casa das Victrolas e Discos e A. Columbia.
<i>Paul Vidal, Printemps Nouveau</i> , Professora Heloisa Bloem	20h e 30 minutos – programma especial de discos Brunswick, Discos distribuidores: Assumpção & Cia – Av. Rio Branco, 147
<i>Gounoud, Chant d’autoune</i> , Sr. João Athos	21 horas – Radio-jornal do governo do Estado do Rio (Serviço de informações officiaes)
Ephemerides Brasileiras do Barão de Rio Branco	21 horas e 15 minutos – Ephemerides brasileiras do Barão de Rio Branco. Notas e sciencia, arte e literatura. Lição de Francez, pela senhorita Maria Velloso. Programma de música regional no Studio da Radio Sociedade, com o concurso do grupo “Os Fulanos”, composto dos srs. Augusto Calheiros, Leopoldo de Magalhães (Mané pequeno), Ernesto dos Santos (Ponga), Nelson Alves (Nelson Cavaquinho), Antonio Passos e Arthur do Nascimento.
<i>A.Costa, Canto da Saudade</i> , Senhorita Vera Carvalho Lima	Parte I – Maria Helena – choro de Donga; II – Fado da barca – De Donga, cantado por Augusto Calheiros; III – Maria de Lurdes – Chôro de Candinho; IV – Anedotas caipiras nortistas, por Mané Pequeno; V- Sombra do Passado – Canção de Donga, cantada por Augusto Calheiros
<i>Listz, Ah quand jê dors</i> , professora Marietta Bezerra	Parte 2 – VI – Vaidosa, choro de Passos;VII – As flores juram – Canção de Donga, cantada por Augusto Calheiros; VIII – Dulce, choro de Candinho; IX – Miolo de Baiana, samba de Donga cantado por Augusto Calheiros; X – Anedotas caipiras nortistas por Mané Pequeno; XI – Naninha – choro de Passo ^{as} ; XII – Samba de amor, de Donga, cantado por Augusto Calheiros e XIII - [...] da bahianinha – choro

<i>Leopoldo Miguez. Nocturno</i> , Piano, D. Aracy Werneck de Andrade
<i>Mascagni, Serenata da Iris</i> , Sr. Chermont de Britto
<i>Clutsam, Berceuse</i> , Professora Heloísa Bloem
<i>Barroso Netto, valsa</i> , Capricho, Piano, D. Aracy Werneck de Andrade
<i>Verdi, Aida</i> , Dueto Final, professora Marietta Bezerra

Quadro 02: Programação da Revista Radio (acervo da Rádio MEC, disponível no Jornal O Globo).

A programação do ano de 1924, divulgada pela revista *Radio*, é quase toda composta pela irradiação de músicas eruditas de compositores clássicos internacionais. A exceção eram Alberto Costa (A. Costa), Leopoldo Miguez e Barroso Netto, todos compositores brasileiros, com formação erudita, e que compunham principalmente para ópera ou piano. As Ephemerides Brasileiras do Barão de Rio Branco eram histórias cotidianas brasileiras, de autoria do Barão de Rio Branco, e que foram compiladas pela primeira vez em livro em 1893. Percebe-se também que a programação menciona, por último, nomes de professoras e de senhores, os quais a revista não deixa claro se executariam as obras musicais ou se eram ouvintes que emprestavam seus discos para a emissora tocar, o que era comum na época. É mais provável, no entanto, que fossem músicos, já que a emissora priorizava as atrações ao vivo. Nota-se, portanto, que esta programação segue fielmente os princípios educativo-culturais que pretendiam transformar o rádio em um meio de vulgarização da cultura letrada.

Em 1930, outro tipo de conteúdo foi introduzido na programação, como o noticiário, tendo como destaque um programa exclusivo do governo. Além disso, a Rádio Sociedade reservou horários para a irradiação de discos de gravadoras e de casas de venda de discos.

A partir das 21 horas e 15 minutos, percebe-se a mescla entre a programação erudita e a popular, com ênfase maior neste último gênero. Notas sobre ciência, arte e literatura, além de lições de francês, dividem o horário com o programa de música regional conduzido pelo grupo “Os fulanos”, composto pelos maiores sambistas e chorões da época: Mané Pequeno, Donga e Nelson Cavaquinho. A emissora dedicava também espaço para as “anedotas caipiras nortistas”, confirmando a abertura para o entretenimento.

Neste mesmo ano, 1930, em seu relatório de atividades, a Rádio Sociedade o Rio de Janeiro assume a mudança em relação à programação e deixa transparecer que isso aconteceu pela dificuldade encontrada na manutenção da veiculação exclusiva da programação erudita. Assume também que, na verdade, a emissora foi fundada para veicular o que o povo precisava (referindo-se à cultura letrada), no entanto, sentiu-se obrigada a realizar o sacrifício de abrir

suas portas para as produções populares, com a intenção de se manter em atividade. Defende-se das acusações dos ouvintes de que a música popular corrompe o gosto do público ao dizer que a emissora “faz o que pode” e ainda veicula, apesar das críticas dos ouvintes descontentes, uma programação de cunho erudita.

Infelizmente a regra tem sido, por parte de alguns, criticar em vez de auxiliar. É certo que nós não fundamos a Rádio Sociedade para irradiar só o que o público deseja. Nós a fundamos para transmitir principalmente aquilo de que o nosso povo precisa: trechos de sciencia, litteratura ou arte. Mas, as dificuldades sempre foram muitas e grandes na manutenção integral e absoluta do nosso programma.

E a transigência a que nos obrigaram, afinal, nao importou de facto no sacrificio de nossos propósitos.

Basta recordar que ainda no corrente anno transmittimos regularmente os concertos de musica de Camera do Trio Brasileiro, transmittimos todas as conferencias do Instituto Franco Brasileiro de Alta Cultura, sem falar nas lições de outros notáveis mestres e nos concertos dirigidos pela figura sem par de Francisco Braga.

Não falta quem condemne a irradiação de musicas populares, a pretexto que elas corrompem o gosto do publico...

Os que fazem justiça a Radio Sociedade reconhecem que Ella realiza integralmente o que pode. Si não nos faltarem alguns elementos que, esperamos, nos venham auxiliar neste anno próximo, teremos occasião de iniciar o radio-theatro... (ACERVO DA RÁDIO SOCIEDADE documento ref. A12-0001, grifos da pesquisadora).

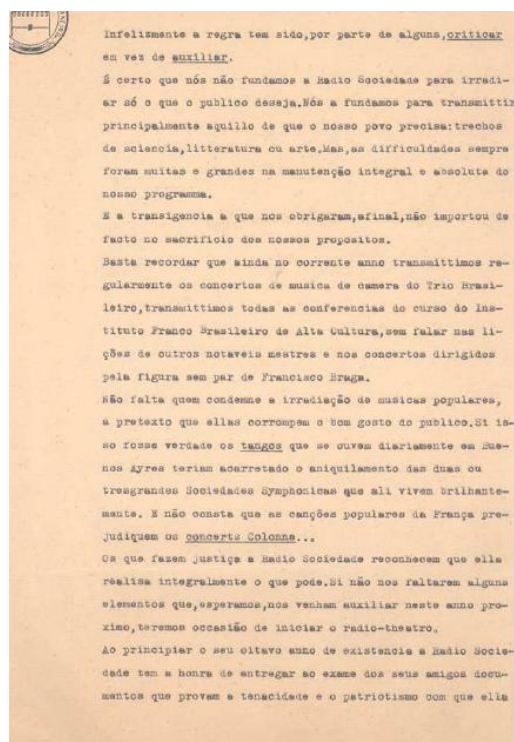


Figura 45: Original do Relatório de atividades da Rádio Sociedade de 1930.

Segundo Travassos (1999), as barreiras entre o erudito e o popular estavam sendo sacudidas pela transformação dos bens culturais em mercadorias produzidas em larga escala e por uma nova postura dos artistas e pensadores relacionados ao que até então era entendido como cultura. Mas é somente nos anos 1940, segundo Ortiz (1988), que se pode considerar a consolidação da cultura de massas no país.

Transformações como o crescimento da industrialização e da urbanização, a expansão das classes operárias e das classes médias, o aumento populacional, que segundo Ortiz, inicia-se no início do século XX, representam características do mundo moderno determinantes na definição de novos parâmetros culturais. E o meio radiofônico será o ambiente propício para o desenvolvimento da cultura popular de massa, a qual será beneficiada, segundo o autor, pela impossibilidade de crescimento econômico em outros setores fora do âmbito cultural. A indústria cultural no Brasil mostra a interpenetração da esfera de bens eruditos e a dos bens de massa, relação que vai reorientar os padrões de orientação cultural, que, até então, restringiam-se a preferências de uma burguesia que valorizava as obras de arte, a literatura e a música clássica. Nesse sentido, a legitimidade do gosto estava restrita a um grupo que se autorizava a impor os valores simbólicos dos bens culturais e, com isso, o consumo cultural definia os critérios de distinção social.

Mas, no fim dos anos 1920, empresários atuaram ativamente tanto no campo da cultura artística quanto na área da cultura voltada para o consumo em massa, ou seja, a cultura de mercado. Este movimento, para Ortiz (1988, p. 72), permitiu o trânsito entre o “erudito” e os meios de massa, sendo que para esse último foi transferido um capital simbólico que aderiu à cultura popular de massa.

Sobre a relação entre o erudito e o popular, Chartier (2009) indica que a cultura popular vem sendo pensada ao longo do tempo tanto como autônoma, fechada em si mesma, quanto como uma instância distante da legitimidade cultural. No entanto, Chartier defende a ideia de que, em cada época histórica, podem ser tecidas relações complexas entre formas impostas e identidades salvaguardadas. A força dos modelos culturais dominantes, dessa forma, não anula as características peculiares dos espaços de recepção. Ou seja, “sempre existe uma brecha entre a norma e o vivido, o dogma e a crença, a norma e a conduta”. (*Id.*, *ibid.*, p. 46) Isso quer dizer que existem possibilidades de haver reformulações, desvios, resistências, fruto de apropriações diferenciadas de sentidos por parte dos indivíduos, os quais estando inseridos numa cultura, negociam com as representações e tradições que circulam socialmente. Dessa forma, Chartier propõe que é inútil pretender identificar a cultura popular

a partir de práticas que sejam específicas delas, pois todo grupo cultural sempre consegue preservar aspectos de sua coerência simbólica.

Com base nessas reflexões e na análise das fontes, percebe-se que o projeto educativo-cultural de Roquette-Pinto ruiu também em virtude de pressões dos grupos populares que iniciaram uma disputa pela apropriação dos conteúdos do rádio. Respaladas por uma indústria cultural em formação, as produções da cultura popular sedimentaram-se no âmbito da radiodifusão e passaram a ditar, cada vez mais, as regras das emissoras a partir da década de 1930.

As cartas dos ouvintes analisadas identificam que a manifestação dos gostos pelo popular ou pelo erudito transformaram-se em representações coletivas sob a forma de esquemas de classificação e juízo, com o objetivo de manter a estabilidade social desses grupos, que percebiam o rádio como espaço de representatividade e de legitimidade.

Neste ponto, é interessante ressaltar os elementos que levaram o rádio a se tornar predominantemente um meio de veiculação das expectativas sonoras do povo e não a seguir o projeto inicial da intelectualidade letrada. Pelas cartas dos ouvintes, cada grupo posiciona-se quanto à classe social que ocupa com a preferência da escuta, que, no caso, é a música popular ou erudita. Além disso, expõem em seus discursos uma autoridade, quando se colocam como conselheiros de Roquette-Pinto, em relação à forma que ele deveria conduzir o conteúdo rádio no país. Isso mostra que, pelo menos em parte, houve certa transferência de autoridade. Os intelectuais letrados, que inicialmente se autoelegeram aptos a transmitir a sonoridade “boa” para a maioria, dividiam, a partir do fim da década de 1920, os espaços do rádio as expectativas de escuta populares, que acabou predominando.

Como a própria emissora explicita em seu relatório de atividades de 1930, a transigência com a programação mais popular foi fruto da pressão dos ouvintes, que obrigava a rádio “a realizar tal sacrifício”, não previsto nas premissas iniciais de sua fundação.

A disputa entre as expectativas de escuta dos ouvintes iniciou-se no período em que o rádio ainda tentava encontrar uma linguagem própria e tornar-se conhecido da maioria da população. Os usos do meio como tecnologia foi fator essencial para a formação de um público generalizado, o que transferia para o rádio o trabalho de encontrar uma estratégia que lhe permitisse dialogar com as diferentes formas de escuta consolidadas desde a criação das tecnologias sonoras.

5 A ESCRITA DA ESCUTA: O PAPEL DA IMPRENSA NA CONSTRUÇÃO DA IDEIA DE OUVIR RÁDIO

O projeto do rádio no Brasil contou com a participação intensa da imprensa, deslumbrada, desde fins do século XIX com as inovações tecnológicas do período. De acordo com Schudson (2010), os primeiros jornais a circular diariamente, por volta do ano de 1830, começavam a se interessar pela vida comum, do homem anônimo e das cenas públicas cotidianas, trazendo um novo conceito de notícia, a qual até então baseava-se nos grandes feitos de homens ilustres e acontecimentos extraordinários. A cena pública da vida comum toma as páginas dos jornais, os quais transformaram, desde seus primeiros momentos, o dia a dia em um espetáculo.

As tecnologias que se introduziram no cotidiano dessa modernidade auxiliaram as transformações das sensações temporais e espaciais, além de trazerem novas práticas e hábitos que marcaram esse cenário moderno, baseadas nos conceitos que a ciência, a racionalidade e as tecnologias traziam. Os carros, a eletricidade, o cinema, os fonógrafos e gramofones, a fotografia, o rádio, os parques de diversões, qualquer objeto, situação ou lugar que remetesse às tecnologias ganhavam uma importância central nas páginas dos impressos, com direito a uma narrativa que misturava a fantasia, o inusitado, até mesmo, em algumas vezes, o grotesco, como era o caso das notícias sobre mortes causadas pela introdução das tecnologias no cotidiano, como os atropelamentos por carros e bondes.

Barbosa (2007) analisa o período entre 1900 e 1910 como sendo o auge da tecnologia como notícia. Segundo ela, a imprensa representava em suas páginas o século das luzes que antecipava um futuro fruto de um imaginário construído a partir de projeções e expectativas que se tinha momento em relação ao horizonte técnico.

A entrada em cena desses aparelhos tecnológicos produz alteração significativa no comportamento e na percepção dos que passam a conviver

quotidianamente com eles. E nos periódicos multiplicam-se as descrições estupefatas com as transformações que a tecnológica coloca em cena. (BARBOSA, 2007, p. 22)

São essas mudanças no comportamento e na percepção que interessam neste trabalho, com o fim de analisar-se de que forma a imprensa escrita disseminou as primeiras noções sobre as diversas formas possíveis de se ouvir o rádio, a grande novidade da época e símbolo da civilização. A imprensa realizou um papel de alfabetização tecnológica da escuta, já que em suas páginas retratava o rádio de forma a sugerir um novo regime de audibilidade (STERNE, 2003) possível a partir da radiotelephonia. A ideia é identificar, nas cartas, quais expectativas de escuta foram construídas a partir não só da consolidação de tecnologias de reprodução dos sons, mas também da divulgação da novidade que era a radiotelefonía desde os inícios do século XX. Também será investigado se a imprensa teve um papel central na construção de um senso comum, que fundamentaria as expectativas a respeito das formas de se escutar o rádio.

Desde antes da criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1923, a radiotelefonía era noticiada gerando a expectativa do que seria o rádio e gerando também uma sensação de um vir a ser de uma nova escuta e de um novo modelo de comunicação. Como fizeram com o fonógrafo e com o gramofone, os jornais participaram da popularização das tecnologias, mas, no caso do rádio, teve uma diferença: os jornais não só divulgavam informações a respeito de acontecimentos ocorridos na área da radiotelefonía, como avanços tecnológicos, sucessos de transmissões à distância, como também assumiram o papel de alfabetizadores tecnológicos, quando publicava em suas páginas dicas de construção dos aparelhos e informações gerais sobre como as pessoas poderiam montá-los. A imprensa, dessa forma, assumiu duplo papel: 1) ser disseminadora das primeiras informações sobre o rádio, no intuito de engajar a população no projeto de consolidação do veículo no país; 2) divulgar um manual de instruções para aqueles que quisessem se aventurar no domínio da nova tecnologia. Ambas as funções, no entanto, eram fruto do imaginário tecnológico em torno do som que vinha se formando desde meados do século XIX e também contribuíram para gerar um imaginário em torno do que seria o rádio no Brasil.

Dois jornais foram relevantes para a disseminação do hábito de ouvir-se rádio. Um deles foi o jornal O Globo, que criou, em 1925, mesmo ano de sua fundação, a coluna T.S.F (Telegrafia sem fio), onde havia não só notícias retratando acontecimentos importantes na área, mas também informações sobre as características tecnológicas do rádio. A Gazeta de Notícias, às vésperas da criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 19 de abril de

1923, criou a coluna Radiophonia, dedicada a noticiar qualquer assunto relativo a esse assunto.

Vieira (2010) chama atenção para a importância não só da imprensa escrita mas também de uma imprensa especializada que também participou ativamente na popularização do rádio como mídia no Brasil. Além das análises do Jornal *O Globo* e da *Gazeta de Notícias*, a revista *Radio*, periódico editado pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, criado em novembro de 1923, assumiu a tarefa de ser a porta-voz oficial das atividades mais relevantes na área da Radiotelefonía. Assim como a imprensa oficial, a revista *Radio* exercia o papel de divulgar todas as atividades do setor e também de alfabetizar o público para os diversos usos que o aparelho poderia ter.

A imprensa consolidou, de certa forma, pelas características múltiplas do rádio, as possibilidades de escutas experimentais, pois o tom das notícias muitas vezes não era apenas o de noticiar, mas o de incentivar o público leitor a experimentar a novidade e a tornar-se um ouvinte. Dessa forma, pode-se afirmar que a imprensa construiu uma padronização de uma ideia de escuta tecnológica, essencial para as formas como o público se apropriou do rádio, interferindo em sua consolidação como mídia.

Um exemplo está no acervo da Fiocruz²⁹, utilizado ao longo deste trabalho. Um dos links deste acervo intitula-se “Jornais” e há mais de setenta reportagens sobre a radiotelefonía na época da inauguração da Rádio Sociedade.

Na década de 1920, época da popularização do rádio no Brasil, existiam em todo o país cerca oitocentos periódicos e a expressiva proliferação dos títulos pode ser explicada por inúmeros motivos, entre os quais se destacam o desenvolvimento urbano acelerado, cisões políticas, aperfeiçoamentos tecnológicos e certa especialização dessa imprensa. Tal crescimento permitiu a ampliação do público leitor, o qual, em relação ao rádio, passou de leitor a ouvinte (VIEIRA, 2010), demonstrando a existência de uma convergência entre o oral e o escrito. Porém, neste trabalho, no intuito de ampliarem-se as discussões daquela pesquisa, adota-se a perspectiva de que a imprensa consolidou um imaginário para a escuta a partir da tecnologia do rádio, a qual representou uma padronização da escuta moderna.

Neste ponto, é importante ressaltar a necessidade de compreenderem-se as características da materialidade e da linguagem dos impressos, no intuito de analisar de que forma elas atuam na construção do imaginário de determinado assunto, bem como as tecnologias existentes, considerando-se que as expectativas que pairavam no senso comum

²⁹ Disponível em: <www.fiocruz.br/radiosociedade>. Acesso em: Julho de 2014.

quanto a elas são importantes para dar forma aos usos que os indivíduos fazem das tecnologias, ou seja, a partir de suas expectativas, é que o uso prático das tecnologias se formará.

5.1 Imprensa escrita como legitimadora do conhecimento

Eisenstein (1998), em seu livro *A revolução da cultura impressa*, analisa o momento da massificação dos materiais impressos, a qual foi essencial para que os jornais se consolidassem. Por volta de 1450, com a introdução da Prensa Gráfica, invenção de Guttemberg, os livros iniciaram a sua massificação. Em 1500, segundo Burke & Briggs (1992), 13 milhões de livros já circulavam pela Europa. O primeiro a ser popularizado foi a Bíblia, trazendo a laicização do conhecimento, o qual até então, encontrava-se nas mãos da Igreja Católica. Com a Bíblia ao alcance de todos, os indivíduos puderam estudar por conta própria e não mais depender do que as autoridades contavam a partir das informações orais. A desconstrução do polo de poder da informação pela laicização, pode ser aplicada na relação da imprensa com o rádio, pois os jornais assumiram um papel de “laicizar” o conhecimento científico, ou seja, ao disseminarem massivamente notícias sobre as tecnologias, as quais foram fruto do desenvolvimento científico, retiravam da área da ciência, dos cientistas e das instituições ligadas à ciência, o poder de ensinar e de divulgar o conhecimento científico. A “laicização” da ciência em fins do século XIX teve seu impulso não apenas com os jornais, mas também com os milhares de manuais técnicos que se proliferavam, analisados no capítulo 2 deste trabalho. Os manuais tinham por objetivo incentivar o “faça você mesmo”, apostando que a ciência poderia estar ao alcance de todos.

A popularização da ciência para os não cientistas foi a base do movimento de Roquette-Pinto para a consolidação do rádio. Este deveria ser um meio para que o povo conhecesse o mundo da cultura erudita e, para isso, precisavam manipular a tecnologia do rádio, a partir do saber técnico. O rádio, que nas palavras de Roquette-Pinto deveria ser a maior escola do porvir, cumpriria o papel de levar ao povo “iletrado” a ciência e a instrução, palavras que segundo o movimento positivista, eram o símbolo do progresso. A finalidade do Positivismo, portanto, era questionar a crença religiosa e defender o estudo da natureza a partir de nossas experiências e observações. A partir disso, determinar as leis que geram os fenômenos e aplicá-las, de forma útil, à realidade. Através da ciência, o Positivismo pretendia reorganizar a sociedade sem Deus, pregando o estabelecimento de uma paz universal. Não

importava aos positivistas saber a razão das coisas nem suas causas, apenas queriam observar os fatos prescindindo de investigar o porquê.

Roquette-Pinto se considerava um civilizador; acreditava que as sociedades haviam alcançado um nível de cultura, mas não de civilização, a ser construída apenas pela educação, com o auxílio da ideologia positivista em direção ao desenvolvimento moral. “Os termos ‘ação’, ‘caráter’ e ‘vontade’ remetem à ideia do papel da moralidade no progresso humano” (GILIOLI, 2008, p. 50).

A consolidação do rádio no Brasil, na visão de Roquette-Pinto, era uma ação urgente para que o país saísse do nível de atraso cultural e civilizatório no qual se encontrava. Para isso, o veículo, pelas mãos de intelectuais, deveria cumprir seu papel civilizador ao se transformar em um meio de divulgação da ciência. Em texto intitulado “Credo”, escrito em 4 de julho de 1935 a pedido dos jovens do Clube da Cultura Moderna, Roquette-Pinto enfatiza seus ideais baseados no Positivismo, os quais serão incorporados no projeto de implantação do rádio.

*Creio que o homem e a natureza são exclusivamente governados por leis imutáveis, superiores a quaisquer vontades [...] Creio que a ciência, integrando o homem no universo, criou em sua mentalidade ao mesmo tempo uma infinita modéstia e uma sublime simpatia para com todos os seres [...] Creio nas leis da Sociologia positiva e por isso creio no advento do Proletariado, conforme foi definido por Augusto Comte, que nele via uma sementeira dos melhores tipos, "realmente dignos da elevação política" [...] Creio, por isso, que a nobre missão dos intelectuais mormente professores é o ensino e a cultura dos Proletários, preparando-os para quando chegar a sua hora; Creio que, sendo muito difícil conciliar os interesses da Ordem com os do Progresso, muitas vezes antagônicos, só existe um meio de evitar perturbação e desgraças: resolver tudo à luz do altruísmo e, principalmente, da fraternidade... (ROQUETTE-PINTO, Edgard. Credo. In: LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*, 7ª série, 1963, grifo da pesquisadora).*

Para que todos pudessem ter acesso às informações científicas, os jornais seriam a saída. BARBOSA (2010) afirma:

Constrói-se, pois, paulatinamente, a imagem do jornalismo como conformador da realidade e da atualidade. As tecnologias são fundamentais para a construção do jornalismo como lugar da informação neutra e atual. Se o telégrafo torna os acontecimentos visíveis, há que informar fatos que ocorrem próximos ao público. A opinião é, assim, gradativamente separada de uma ideia de informação isenta e, neste processo, os novos artefatos tecnológicos desempenham papel fundamental (BARBOSA, 2010, p. 24).

A citação deixa claro que não só os jornais foram importantes na popularização das tecnologias como também estas desempenharam um papel na formação de uma imprensa feita pelo Jornalismo. Quando as tecnologias fornecem aos jornais o caráter de atualidade e de realidade, estão construindo um imaginário em torno dos jornais sobre a sua utilidade, que se traduz em ser indispensável para a localização diária do indivíduo no mundo moderno. Além disso, “Enlevados pela tecnologia que transforma o cotidiano e as sensações, os jornais não cessam em anunciar em tom sempre apologético novos aparelhos que revolucionam apreensão do mundo e instauram múltiplas percepções temporais (BARBOSA, 2010, p. 24). O tom de apologia em relação às tecnologias relaciona-se com o culto aos aparatos que anunciam um futuro civilizado, ou seja, um país moderno nos moldes da Europa. E no caso do Rio de Janeiro do início do século, o futuro é sempre alvo de projetos redentores, que deveriam ser gerados num presente que, esquecendo o passado, instaura um novo tempo. Tal postura da imprensa contribui para a mudança do sentido de tempo, que se transformará em algo acelerado e mítico nas narrativas dos jornais. Os jornais contribuíram, desse modo, para despertarem as novas sensações que se anunciavam, nesse período da história, a respeito da aceleração do tempo.

Sevcenko (1998) afirma que a introdução das novas tecnologias no cotidiano, em fins do século XIX, foi responsável pela sensação de que o tempo anda mais rápido. As tecnologias, segundo ele, imprimiram no dia a dia um novo ritmo, o qual baseava-se na sensação de encurtamento e aceleração do tempo. Barbosa (2010) aponta para a existência de um tempo psicológico, ou seja, um tempo que é formatado pelas sensações dos indivíduos em relação a sua existência. E essas sensações são históricas e pautadas pelas circunstâncias sociais e culturais que determinada época traz para os indivíduos. Em fins do século XIX, período em que os jornais se transformam em publicações diárias, surge uma nova possibilidade de concepção temporal.

A concepção de história como sucessão de transformações parece estar na base do jornalismo, já que a profusão de notícias fornece a sensação de atualização contínua. Por outro lado, seu caráter periódico favorece uma compreensão cíclica do tempo, próxima às narrativas míticas e dos rituais. (MATHEUS, 2010, p. 12)

Dessa forma, a união entre a narrativa dos jornais e a tecnologia do rádio, que representava um projeto redentor, como analisou Barbosa (2010), construiu um imaginário baseado na relação entre tecnologia, atualidade e futuro. Ou seja, falar sobre tecnologia, que garantia a entrada no país em um futuro moderno e progressista, imprimia aos jornais a

sensação de atualidade, de ser digno de confiança por garantir ao público a possibilidade de se localizar em seu próprio tempo e no tempo mítico do futuro.

A relação entre os jornais e o rádio traz a reflexão sobre a existência da convergência entre a oralidade e a escrita. Eisenstein (1998) auxilia tal reflexão quando analisa o período de proliferação dos livros, já mencionado anteriormente, quando houve “a substituição do discurso oral pela varredura silenciosa das linhas e a substituição do contato face a face por interações mais impessoais” (EISENSTEIN, 1998 p. 110). Os impressos quando se popularizaram entraram em contato com um público ouvinte, especialmente os impressos populares, que iam de encontro a um público essencialmente oralizado, já que a alfabetização era um privilégio de alguns nobres e dos membros da Igreja. Segundo a autora, “A difusão de matérias escritas incentivou as adesões silenciosas a causas cujos patronos não poderiam ser localizados em qualquer paróquia definida porque se dirigiam de longe a um público invisível” (EISENSTEIN, 1998, p. 113). Nesta afirmação, a autora dá enfoque na forma como os impressos transformaram a oralidade em silêncio, ou seja, o foco está nas formas de falar. No caso da relação entre rádio e imprensa, a mudança vem em duas direções: no falar e no escutar. Eisenstein observou movimento semelhante porque, no caso da consolidação do rádio, o impresso também reinventou a oralidade. Mas adiciona-se a isso a reinvenção de formas de escuta, ou seja, na época de consolidação do rádio, a escrita trabalhou para a construção de um imaginário das novas formas de falar e escutar. A diferença em relação à oralidade dos anos de 1500 é que a cultura impressa trabalhará, no caso do rádio, com uma oralidade mediada tecnologicamente, como se estivesse disseminando a tecnologia que padronizaria as formas de falar e escutar da modernidade. Nas narrativas sobre o rádio, o papel pedagógico de ensinar a falar e a escutar apresenta-se de formas diferentes, pois a mediação tecnológica é colocada nas narrativas como a grande novidade que transformará as antigas práticas.

A padronização e a preservação do conhecimento foi outra mudança trazida pelos impressos, através de uma organização visual das informações, presentes nos índices, na ordem alfabética, na pontuação, além da escolha da linguagem. No caso dos jornais, quando narravam as tecnologias, estabeleciam uma padronização, pois as tratavam a partir das mesmas categorias narrativas como as maravilhas da ciência rumo ao progresso. Matheus (2011, p. 16) analisa que “as narrativas jornalísticas favorecem a percepção da história como progresso de maneira linear, determinista, para o qual o jornal seria o guia pelo caminho previamente traçado”. Nesse sentido, os jornais construíram uma narrativa determinista em relação às tecnologias, como se elas fossem, por si só, as ferramentas para a transformação do

país em um Brasil moderno. Os jornais apagam a noção de processo, ou seja, que as tecnologias tiveram um passado, uma história, uma trajetória, e que as mesmas terão consequências históricas sobre o presente e o futuro. Os jornais alimentavam o sensacionalismo diante de cada novidade que surgia. Como narra Barbosa (2007) uma notícia publicada no Jornal do Commercio sobre o surgimento do kinetoscópio, na qual fica claro o sentimento de estupefação.

No salão da Rua do Ouvidor, n. 131, inaugurou-se anteontem o fecundo kinetoscópio, a última invenção de Edison, que é, como todas as do estudioso e fecundo inventor, maravilhosa. Vimos uma briga de galos com todas as suas peripécias, os aplausos e gestos de entusiasmo dos espectadores. Depois vimos a dança serpentina corretamente dançada e por fim uma curiosa briga numa taverna (JORNAL DO BRASIL, 9 de dezembro de 1984, apud BARBOSA, 2007, p. 22).

Assim como o kinetoscópio, o rádio foi narrado como uma maravilha da ciência. O texto da primeira coluna “Radiofonia”, da *Gazeta de Notícias*, anuncia que abrirá espaço para falar de um assunto de extrema relevância e que mudará o destino das nações a partir de então. A abertura de um espaço exclusivo para falar sobre o rádio demonstra a força simbólica dessa tecnologia e contribui para a construção de um imaginário que enxerga o rádio como sendo a mais importante dentre tantas outras maravilhas narradas.

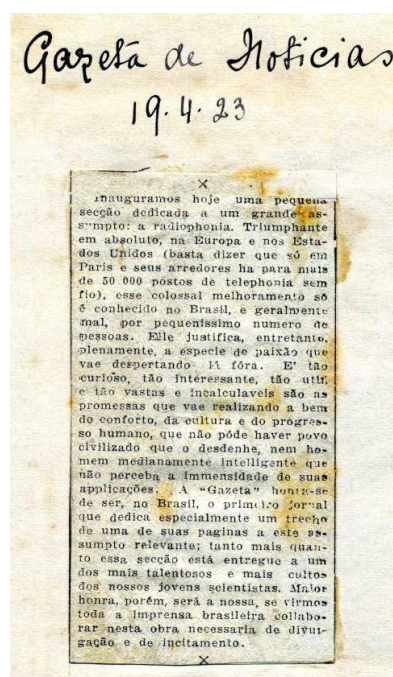


Figura 46: Aviso aos leitores da estreia da coluna Radiophonia, na Gazeta de Notícias, em 19/04/1923.

Na coluna, o tom de estupefamento é claro:

Inauguramos hoje uma pequena secção dedicada a um grande assumpto: a radiophonia. Triunphante em absoluto, na Europa e nos Estados Unidos (basta dizer que só em Paris e seus arredores ha para mais de 50 000 postos de telephonia sem fio), esse colossal melhoramento só é conhecido no Brasil, e geralmente mal, por um pequenissimo numero de pessoas.

Elle justifica, entretanto, plenamente, a espécie de paixão que vae despertando lá fora. É tão curioso, tão interessante, tão uteis, tão vastas e incalculáveis são as promessas que vae realizando a bem do conforto, da cultura e do progresso humano, que não pode haver povo civilizado que o desdenhe, nem homem medianamente intteligente que não perceba a immensidade de suas applicações.

A Gazeta honra-se de ser, no Brasil, o primeiro jornal que dedica especialmente um trecho de uma de suas paginas a este assumpto relevante: tanto mais quanto esta secção está entregue a um dos mais talentosos e mais cultos dos nossos jovens scientistas. Maior honra porém, será a nossa, ser virmos toda a imprensa brasileira collaborar nesta obra necessária de divulgação e incitamento (GAZETA DE NOTÍCIAS, 19/04/1923).

A radiotelefonía é considerada pelo jornal como um colossal melhoramento, já que representa um avanço da ciência, símbolo maior do progresso e da civilização neste período (VIEIRA, 2010), tanto que o rádio foi um projeto de intelectuais positivistas, que associavam modernidade, civilização e pensamento racional. As narrativas sobre o rádio, em sua maioria, tinham um tom de deslumbre, de encantamento, de maravilhamento, colocando a imprensa em uma posição privilegiada de porta-voz das novidades tecnológicas. E não bastava apenas noticiar; era a imprensa que alertava os leitores sobre a importância de se integrar no mundo que abriria os horizontes de um Brasil moderno. Nesse sentido, pode-se perceber que as tecnologias sozinhas, apenas com o apoio dos cientistas, não seriam suficientes para a construção de nosso projeto de civilidade. A ideia de modernidade era a popularização dessas tecnologias a partir de dois movimentos: 1) de uma construção narrativa em torno delas, responsáveis por criar um imaginário pautado no sensacionalismo, o qual transformava as tecnologias em algo fantástico; 2) de uma pedagogia, ou seja, de ensinar aos brasileiros os usos possíveis dessas tecnologias, para que houvesse uma adesão na prática, na manipulação das técnicas enquanto amadores, que adquirissem a ciência como *hobby*. A imprensa cumpriu a função de disseminar a tecnologia como entretenimento, quando abre suas páginas para incentivar a manipulação das tecnologias como a mais nova aventura da modernidade.

Em 11/05/1923, menos de um mês depois da inauguração da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, Roquette-Pinto assina a coluna Radiophonia, na Gazeta de Notícias, e defende a simplicidade técnica e o baixo custo de se montar um receptor.

E um erro suppor que só se pode ouvir bem uma conferência e um concerto em T.S.F gastando forte soma no aparelho receptor. Uma das maiores seducções da T.S.F é precisamente o seu aspecto imensamente democrático e liberal. O T.S.F presta-se a ser recebido com aparelhos baratíssimos, de preço quasi inacreditável.

E pode-se dizer que o amador abastado dono de um receptor que lhe custou 500\$ ou 2 contos, recebe de mais longe e mais forte, mas não ouve mais apagadamente do que o humilde operário ou jovem estudante que organizou seu posto com uns magros 200 ou 100 mil reis.

Pode-se, pois, ouvir muito bem gastando muito pouco... *Saibam quantos operários e moços estudantes e senhoritas inteligentes que lerem, portanto, que se pode ter um excelente posto de recepção de T.S.F., permitindo ouvir admiravelmente concertos e conferências transmitidos pela estação da Praia Vermelha gastando apenas 50 ou 100 mil reis.* (Coluna Radiophonia, Gazeta de Notícias, 11/05/1923, grifos da pesquisadora).

Roquette-Pinto, neste artigo, corrobora o papel da imprensa em ser o instrumento de popularização da novidade, a que ele chama de T.S.F (Telegrafia sem fio). O tom do artigo é de desconstrução do mito de que toda tecnologia custa um preço alto e que por isso não pode ser incorporada no cotidiano de todos. Quando inicia o artigo falando sobre o preço dos aparelhos e também sobre a facilidade de montá-los, enfatiza a função democrática do rádio, em termos tecnológicos, essencial para que o futuro dessa tecnologia tenha sucesso e conseguisse se consolidar no país. O sucesso do rádio, nessas narrativas da imprensa, sempre esteve associado a adesão da população, de ricos e de pobres, que precisavam incorporar o rádio ao seu cotidiano. Como mostrou VIEIRA (2010), o rádio popularizou-se como tecnologia antes que se tornasse popular como meio massivo, como mídia. Ele foi construído a partir de narrativas que o transformaram em uma tecnologia promissora, símbolo da civilidade e da modernização. Como mídia, o rádio consolidou-se a partir do imaginário que se criou em torno dele como tecnologia, para o qual a imprensa contribuiu de forma decisiva.

Nesta coluna fica clara ainda a questão da escuta e as expectativas em torno de novas formas de audição que o rádio trazia. Quando Roquette-Pinto afirma que qualquer um pode ouvir “admiravelmente” concertos e conferências, deixa transparecer esse deslumbre em torno desse novo tipo de escuta, ou seja, as pessoas poderão admirar os conteúdos do rádio a partir dos ouvidos, os quais serão o canal para captar as novas sensações que a modernidade traz. A


imprensa, nesse sentido, cria uma expectativa de escuta, aquela que pode ser forte e nítida, não importando o preço do aparelho.

É interessante reproduzir aqui a imagem da coluna Radiophonia, que vem abaixo, para observar a preocupação didática de Roquette-Pinto que mostra detalhadamente os instrumentos que as pessoas precisam para operar a radiotelefonia e depois sugere um passo a passo sobre o que fazer com cada um deles. Os leitores se deparavam com instruções técnicas, com o intuito de explorar a simplicidade da manipulação da radiotelefonia, prática que dá à imprensa a função que pertencia aos manuais técnicos. O tom do artigo é de “faça você mesmo”, idealizando a modernidade que surgia, onde a tecnologia estaria ao alcance de todos.

Gazeta de Notícias
11.5.23

Sexta-feira 11 de maio de 1923

RADIOPHONIA



Dois motivos invocam habitualmente as pessoas que desejam começar a praticar a T. S. F., para adiar a instalação do seu posto:

1. — Sua dificuldade técnica.
2. — Seu preço da instalação.

No entanto, é um erro supor que se pode ouvir bem uma conferência em uma conferência, em T. S. F., usando forte somma no aparelho receptor. Uma das maiores seduções da T. S. F. é, precisamente, o seu aspecto imenso e decorativo, a liberal. O T. S. F. precisa a ser recebido com aparelhos baratos, não de preço quasi insuperável, pode-se dizer que o amador abastado dono de um receptor que custa cerca de 500 ou 2 contos, recebe de mais longe e mais forte, mas não ouve mais apaziguamento do que o humilde operário ou jovem estudante que construiu seu posto com uns magros 50 ou 100 mil réis.

Pode-se, pois, ouvir muito bem gastando muito pouco. É claro que cada qual deverá escolher o melhor instalação compatível com os recursos próprios. Mas... os que com dinheiro não precisam gastar boa vontade e paciência, e não é, nestes, para elles que são tratadas estas linhas. As outras, para gastar dinheiro, terão (como costumam) de gastar, estão o próprio.

Sabem muitos operários e moços estudantes e senhores inteligentes este leão, portanto, que se pode ter um excelente posto de recepção de T. S. F., permitindo ouvir admiravelmente conferências e conferências transmitidas pela estação da Praia Vermelha gastando apenas 50 ou 100 mil réis.

É bastante fácil, porém não será muito difícil construir os aparelhos necessários? Os aparelhos necessários são tão modestos, tão simples, tão escandalosamente simples, que a primeira esquisitice do amador plúmbeo reside na surdez que lhe causam os meios com que a ciência lhe proporciona resultados tão grandes.

Mesmo então que há de fazer o que sempre disposto a praticar... Porque de facto, todas as pessoas medianamente inteligentes, e até mesmo os que ainda não sabem ler, podem ser, sem exagero, considerados amadores do T. S. F., em estado potencial... Ainda mais, os que se dizem indifferentes, são amadores sem o saber! No primeiro caso, declara-se a doutrina.

Imaginemos caso quasi impossível, que se trata de um amador exclusivamente interessado em ouvir, sem cuidar de quaisquer detalhes técnicos, sem mesmo querer saber como funciona o material indispensável à o...
 1. Antena.
 2. Bobina de self-inductivo.
 3. Detector.
 4. Phone.

ANTENA — Pode ser substituída pelo fio de luz eléctrica, pela arandela de ferro de uma claraboia, pelo fio de um telefonete da Light. Mas não aconselhemos nenhum desses processos. Sappendo que o operador, como todo membro da Radio Sociedade do Rio de Janeiro, conhece o fio de luz e da arandela, requer-se ao Sr. bibliotecário da sociedade, desde que, durante o tempo de usar um quadro, que não seja muito decorativo, ou muito uma antena exterior, fio estendido dentro de casa. Nada disso aconselhemos. Tomem-se dois fios (1) de 30 metros de comprimento, soldados nos supports, dois hastes que expõem...
 Quatro condições são fundamentais para obter uma boa antena:
 1. — Isolamento suficiente.
 2. — Altura maior possível.
 3. — Comprimento suficiente.
 4. — Afastamento de todas as construções, paredes, arvores, etc.
 A antena quer-se absolutamente livre.

O isolamento das extremidades consegue-se com alguns meios de vidro de porcelana com dois fios.

O fio de descida, ligado em cima aos dois pontos, antena sem, se entrar na estação, unta a qualquer fio bem isolado e passado por dentro de um tubo de borracha. A antena será ligada ao posteiro da bobina, isto é...

BOBINA — Cilindro de papelão de 20 centímetros por 8. Fios de cobre, bobinas de arames com pilhas eléctricas. Espiras unidas. Antes de receber as espiraladas, passar no cilindro uma boa camada de verniz gomina (até em álcool) Esquadra a bobina rectamente e fazer de tempo em tempo que force a que se faça a dita o posto) e passar o fio com verniz. Em um dos lados da bobina, sobre a prancheta que a sustenta, ficar o posteiro (uma linha de ferro um arame grosso...). Este posteiro levará a corrente que vem da antena de espiras, movendo-o, para direita ou para esquerda, a corrente, passa a antena bobina basta, ora atravessa a bobina algumas vezes. É o que se quer... O fio da bobina é, neste caso — sustentado e compensado de onde recebe da antena. Por isso, numa antena de 40 metros, não se fará mais de 100 metros de fio da bobina, e a bobina, por uma antena que tem 40 metros de comprimento.

Depois de uma antena multiforme, será preciso encostar a para phone nos 40 metros. Um fio de fio de fio a sustentar em fita, encostado no posteiro, um condutor, em série. Mas no caso de um fio de fio de fio a sustentar em fita, encostado no posteiro, um condutor, em série. Mas no caso de um fio de fio de fio a sustentar em fita, encostado no posteiro, um condutor, em série.

PHONE — Afirma-se antena, pela bobina para escolher de acordo com o posto transmitido a corrente, pode então chegar ao phone. Mas, chego em condições de fio de fio de fio a sustentar em fita, encostado no posteiro, um condutor, em série.

de phone não vibra, é preciso modificar essa corrente, torná-la de baixa frequência, capaz de actuar sobre o phone. É o que se quer. O tipo popular é o de cristal de sílica e fio metálico.

Praticamente, é outra substituição a que começamos: um pedaço de sulfuro de chumbo no fundo de uma capsula metálica (capsula de bala de revólver, de tubo de comprimidos...), um simples fio de cobre. Este tipo, ficando numa variação, são ligados em série à bobina e à terra. A terra é atingida facilmente por qualquer fio, sendo a curto que se procura pelo outro lado, um cano de água que dá ao fio.

PHONE — Este representa a única despesa séria do humilde amador quem tenha prazer em ouvir estas linhas. Seria ótimo comprar um phone duro a preço de radiophonia, são caras. Não é para isso o nosso artigo. Mas em todo o Distrito Federal e Niterói com um posto de tipo: self-inductivo, qualquer phone, mesmo dos empregados no telephono commum dá bons resultados desde que a antena seja boa. O phone será tirado em destaque nos hornes do detector.

O amador então procura depois de ter posto a monta do fio sobre o crystal ouvir algum signal da T. S. F. As 10 e 12 da manhã e ás 8 e 9 da noite executam-se os sinais de hora. Duram o dia e a noite, os gemidos e zunidos das estações de bordo ou de terra. Como é preciso afinar o circuito (tal qual se faz em dois instrumentos de corda quando se quer que um vibre por sympathy) convém mover o posteiro da bobina para alongar gradualmente a antena. Naturalmente, cada espira da bobina corresponde a um considerável aumento da antena.

Se apesar dessas indicações o meu amigo modesto ou económico não se acoutar, convulso o aparelho e leve-o a consulta. Trata-se de algum mal da natureza. A Radio Sociedade do Rio de Janeiro, acompanhada em vulgarizar o grande meio da educação popular, mantém um pequeno consultorio para os humildes amadores que principiam.

Quanto gastou o moço estudante ou o operário naquello posto?
 Fio da antena, 48. Cesta, \$500.
 Uma volta compassada, 84. Pinos, 268. Raapa de chumbo, fio de enrolar, etc., etc. (??).

CONCLUSÃO — O preço com que uma pessoa estudiosa e pobre consegue usar a maravilha da radiophonia é a outra maravilha.

R. P.

Informações
 Sr. A. Nunes — A mensagem de Armstrong, chamada "Super-regenerativa" não contém a recepção de ondas longas. Amplia enormemente (até um milhão de vezes, do que dizem) as ondas menores de 4.000 metros.
 Sr. S. S. — As valvulas termoionicas podem servir para detector ou para amplificar. Há todavia, vantagens em usar, para este ultimo fim, lampadas proprias para o vacuo foi levado ao extremo.

Noticias
 Os debates da Câmara dos Deputados da Republica Argentina serão em breve radiophonados. Todo mundo poderá ouvir em casa as discussões legislativas que em geral movem nos jornais officiaes.

Figura 47: Artigo sobre a didática da construção dos aparelhos de rádio na Gazeta de Notícias, em 11/05/1923.

Em narrativas como esta, a radiotelegrafia permeia o imaginário dos leitores como uma mistura de educação, deleite e entretenimento. Existe uma ideia de que educação pode estar ligada ao entretenimento e à diversão, ligação de conceitos nova para a época. Além disso, a imprensa sugere aos leitores uma postura de escuta. Os textos são bastante opinativos e muitas vezes fornecem o testemunho, ou seja, a experiência de alguém que já conhece a radiotelegrafia e pretende multiplicá-la aos demais. Em relação à nova possibilidade de escuta, as páginas dos jornais são quase unânimes em relacioná-la a algo prazeroso, a uma sensação que até então ninguém havia experimentado, como uma surpresa. Roquette-Pinto explicita a surpresa dos ouvintes iniciantes ao se depararem com aparelhos tão simples que lhes geraria grandes resultados. “Os aparelhos necessários são tão escandalosamente simples que a primeira recompensa do amador primitivo reside na surpresa que lhe causam os meios com que a ciência lhe proporciona resultados tão grandes” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 11/05/1923).

Segundo Burke & Briggs (2004), a imprensa desestabilizou o conhecimento formal sobre os assuntos ao tornar os leitores mais conscientes da existência de histórias e interpretações conflitantes. Além disso, os jornais trazem uma multiplicidade de vozes, as quais são legitimadas não só pelas suas origens como também por ocuparem um lugar de fala no jornal, o qual publicizava os assuntos. Schudson (2010) analisa que a imprensa deste fim do século XIX inventou o conceito moderno de notícia, a qual, segundo ele, teria a função de fornecer experiências de satisfação estética para os leitores, o que os ajudariam a interpretar suas próprias vidas e relacioná-las ao mundo a sua volta. Sob este ponto de vista, o jornal, segundo Schudson (2010), age como um guia para a vida, não apenas por fornecer os fatos, mas por selecioná-los e enquadrá-los – movimento indispensável para que a informação se torne plausível. As afirmações de Schudson provocam o ato de refletir a respeito do tipo de interpretação que os textos dos jornais davam ao rádio; existia uma carga de subjetividade nas narrativas e também nas entrelinhas dos textos, deixando transparecer um senso comum sobre a visão a respeito da ciência e das tecnologias, a qual o rádio incorporou. É o caso de refletir se o imaginário construído em torno do rádio não se apropriou de um senso comum das elites sobre o sentido da ciência e da tecnologia para a modernidade, o qual foi compartilhado com os leitores. Questiona-se também que fator transformava em verossímeis as notícias sobre o rádio. Era a ciência por trás de sua criação ou o papel que o jornal ganhava a cada dia, consagrando-se como o detentor da “verdade” dos fatos? No caso das narrativas tecnológicas, tanto a tecnologia alavancou a imprensa quanto esta deu legitimidade às tecnologias. Aconteceu o movimento que Burke & Briggs (2004) chamam de circularidade cultural, pois o

letramento, por trás da lógica da imprensa, dava legitimidade às suas narrativas ao mesmo tempo em que as tecnologias, vistas como um milagre da ciência, forneciam força simbólica aos jornais. Barbosa (2013, p. 21) analisa: “O pensamento racional é produto direto das competências introduzidas com o modo letrado de ver o mundo. Na medida em que a escrita separa o pensamento do contexto social, permite o afloramento do ceticismo e da análise”.

A citação acima destaca um dos papéis mais importantes que a imprensa exerce: o da possibilidade da construção de um senso crítico nos leitores, representando o imaginário sobre determinado assunto. No caso das notícias sobre o rádio, a intenção das narrativas era produzir um senso crítico favorável à novidade e, mais do que isso, um senso carregado de entusiasmo com aquela que se dizia a maior invenção de todos os tempos, confundida com um milagre.

É importante salientar que no período os jornais se tornaram diários e isso trouxe a exigência de notícias atuais. A ideia de atualidade baseava-se nos conceitos de modernidade e civilização, diretamente ligados a tudo o que vinha da Europa. A dinamização das redações foi possível graças às agências de notícias, que agilizavam a produção de informações a partir do telégrafo. Além de espetacularizarem as notícias sobre as novas tecnologias, a dinamização das notícias eram um espetáculo em si. Isso trazia legitimidade aos jornais e, em consequência, os transformavam em uma nova tecnologia a ser inserida no cotidiano. Então, a imprensa diária espetacularizava-se a si mesma, pois era fruto de uma transformação tecnológica, a qual anunciava e da qual fazia parte ao mesmo tempo. Com isso, a imprensa foi ganhando credibilidade junto aos leitores e consolidando seu papel que, segundo Ball Rockeack & De Fleur (1990), consagrou-se como vigilância. A imprensa enxergava-se como a vigilante da sociedade e incorporou este discurso em torno de si mesma para criar sua identidade junto ao seu público leitor.

Uma outra questão em torno do papel dos jornais, muito discutida entre os historiadores da imprensa, é a sua atuação na construção de uma esfera pública. No caso das notícias sobre rádio, ela tinha, declaradamente, a intenção de construir uma esfera de discussão e de adesão a respeito da novidade. Segundo Burke & Briggs (2004), esfera pública representa uma arena na qual acontecem os debates. Esse conceito foi criado pelo filósofo Habermas (1962) para designar uma esfera constituída de indivíduos que se reuniam privadamente para debater entre si as normas da sociedade civil e da construção do Estado, onde as atividades deste poderiam ser confrontadas e sujeitas à crítica, através da discussão aberta e irrestrita. Os jornais, segundo o filósofo, a partir do século XVII produziu um novo fórum de debate público, pois foram beneficiados pelo surgimento de novos centros de

socialização, como salões e cafés, locais onde o povo e as elites podiam discutir em pé de igualdade. O fato deu-se no início do século XVIII, quando se criaram as condições favoráveis para a emergência da esfera pública, já que o controle político da imprensa tornou-se menos rígido. As discussões críticas eram estimuladas pela imprensa, no entanto, a esfera pública era de natureza burguesa, composta só de homens membros das elites, dominada pela razão.

Em relação ao rádio, a imprensa foi, sem dúvida, um meio de formação de uma arena de debates e a esfera pública em torno desse meio de comunicação se encaixa no conceito de Habermas, pois o rádio foi um projeto de homens da elite letrada e intelectual brasileira com o intuito de “educar” a população. A imprensa foi o lugar de incentivo a esse debate, quando se propõe a divulgar todos os assuntos sobre rádio no Brasil, desde reuniões, visitas de radioamadores estrangeiros até as experiências de radioamadores e as formas como estes conseguiram escutar as mensagens pela radiotelefonía. As notícias sobre o rádio na imprensa davam a impressão de que tinham a tarefa de angariarem adeptos que pudessem não apenas se informar a respeito do rádio, mas se inserir neste projeto, transformando-se em agentes ativos não só para pensarem a consolidação da radiotelefonía no Brasil, mas também assumindo a prática do radioamadorismo. A arena de debates em torno do rádio pode ser melhor visualizada na coluna *Radiophonia*, de 19/04/1923. A coluna apresenta várias notícias diferentes. Em seu texto de abertura, narra as maravilhas que o rádio traz para a humanidade e afirma que ele penetra em todas as casas, demonstrando que realmente houve uma adesão da população ao projeto de consolidação do rádio.

Gazeta de Notícias
19. 4. 33.

RADIOPHONIA

Por toda parte as maravilhas do telephonio sem fios empolgam o espirito das populações cultas. Meio de comunicação geral, barato e efficaz como nenhum outro, representa na hora actual um dos maiores elementos do progresso, disseminando a cultura moral e intellectual por todos os cantos.

Não faz concorrência ao telegrapho, nem mesmo ao telephonio commum. Destina-se a outros fins e sem paradoxo ou hyperboie pôde dizer-se que realiza no mundo intellectual o que a luz faz no mundo physico: penetra em todas as casas, levando a cada qual o serviço de informações uteis e actuaes, ensinando, educando ou delectando.

Numa sala, mesmo num grande theatro, uma conferencia scientifica ou litteraria, um concerto, serão ouvidos por algumas centenas de pessoas. Com o T. S. F., toda gente estará ouvindo a mesma proveitosa lição ou gozando os mesmos doces accordes.

Na França, a Administração dos Correios e Telegraphos transmite as conferencias da Sorbonne. Nos Estados Unidos, até as donas de casa recebem á hora fixada as informações dos mercados, que certas municipalidades mandam radiographar. Um verdadeiro jornal falado, diariamente, é transmittido ao Mundo pela Torre Eiffel.

No Brasil, qualquer sujeito que pense em voltar para a terra sua actividade e empregar seus capitales na lavoura ou na criação, encontra logo, para a desannuar da empresa, a perspectiva de um atroz isolamento. Fora de certas regiões de S. Paulo e Minas, o resto... é o que se sabe. Ir para Goyaz criar bois é quasi emigrar para outro mundo... Pois-bem. Com algumas centenas de mil reis, não haverá mais villa ou povoação isolada do resto do Brasil, graças aos modernos meios de que dispõe o T. S. F. E são, relativamente tão simples e tão baratos esses processos!

Até agora esperet, em vão, que alguém mais autorizado quisesse fazer pela imprensa o trabalho de vulgarização da radiotelephonia que o momento nacional está exigindo. A falta dos que sabem muito do assumpto aqui estou eu que quasi nada sei (modestia á parte...) para auxiliar os nossos amadores incipientes e os que desejarem ser. Estou convencido de que prestaremos um grande serviço ao Brasil, procurando conhecer e divulgar os processos maravilhosos da T. S. F.

R. P.

CORRESPONDENCIA.

Teremos prazer em responder nesta columna, aos pedidos de informações dos leitores da "Gazeta de Noticias", sobre tudo quanto se relaciona com T. S. F.

NOTICIAS

O Sr. professor Bhering, director dos Telegraphos, que se achava na Europa em commissão de estudos, acaba de regressar maravilhado com a extensão da radiotelephonia no velho mundo.

Sabemos que é pensamento seu, trabalhar pela vulgarização no Brasil, desse meio de comunicação. Esperemos que a proxima regulamentação da materia seja realizada nos moldes liberaes adoptados nos paizes progressistas. Nos Estados Unidos os particulares podem não só receber como transmittir, mediante condições muito simples. Em França, os amadores conquistaram no anno passado o direito de transmittir.

*

A Western Electric Co. acaba de convidar os amadores interessados em receber concertos ou conferencias a enviarem seus nomes e residencias á Caixa Postal 219. Cessado o serviço da locação do Corcovado que a Westinghouse Ur. Co. manteve durante cerca de 7 meses com tanta regularidade e proveito para todos nós, é preciso que os amadores prestigiem qualquer outra iniciativa, official ou particular.

*

Os amadores que desejarem fazer parte do Radio Club do Rio de Janeiro, são convidados a comparecer á rua 13 de Maio 15, sobrado, ás 4 horas da tarde.

O Radio Club será um centre de estudos e vulgarização.

Figura 48: Informações sobre as "maravilhas do rádio para a humanidade" na coluna Radiophonia da Gazeta de Notícias.

Na seção “Correspondências”, a coluna se propõe a receber cartas de leitores que tenham qualquer dúvida a respeito do T.S.F, transformando a imprensa em um meio incentivador do debate e das trocas de interesses comuns entre indivíduos. Já na seção “Notícias”, há informações a respeito do desenvolvimento da radiotelefonía pelo mundo e ainda um convite para fazer parte das reuniões do Rádio Club do Rio de Janeiro, o qual funcionava como um centro de estudos para a vulgarização da radiotelefonía.

De acordo com os exemplos acima, percebe-se que a imprensa foi uma facilitadora na construção de uma esfera pública em torno do rádio no Brasil e o seu desenvolvimento só ocorreu a partir destes debates, onde havia a troca de experiências entre os radioamadores, as quais seriam divulgadas pela imprensa depois de ocorridas. O papel da imprensa, portanto, foi o de inserir o rádio na esfera de debates das elites para que estas “educassem” o povo. Além disso, a partir das narrativas construídas basicamente pela utilização do testemunho e de um tom apologético no texto, a ideia que se formava em torno do rádio era de uma maravilha conquistada pela ciência, cujo sucesso só seria alcançado pela adesão de todos os brasileiros na prática da radiotelefonía.

A imprensa, ao dar destaque ao rádio, traz duas questões que permearão o imaginário: 1) as novas formas de escuta estão no centro do debate sobre o que é ser moderno; 2) a oralidade, mesmo há tempos superada pelo letramento, no Brasil ainda se fazia muito presente. Mas a questão central em discussão é a forma como as tecnologias modificaram a escuta e seus critérios, os quais estão presentes nas expectativas do público em relação ao rádio. Com vistas nessas expectativas, frutos de novos critérios de escuta, é possível verificar como a imprensa, ao mesmo tempo que revelava textos que continham o imaginário da época, também foi responsável por construir uma ideia do que seria escutar rádio.

O objetivo, então, é compreender as narrativas como produtoras de discursos que, segundo Fairclough (2001) são fruto de mudanças sociais e capazes de produzir transformações na sociedade. Os discursos, segundo o autor, têm a função de constituir identidades e relações sociais e contribuem para modificar o conhecimento, dentro do qual se incluem as crenças e o senso comum. Nesse sentido, a imprensa foi responsável pela construção de um discurso em torno do rádio e de suas potencialidades na transformação da escuta, o qual pretendia se consolidar como um senso comum, já que tinha um tom democratizador. É relevante ressaltar que os discursos produzidos em torno da escuta do rádio representam um resultado de um imaginário em torno das visões compartilhadas na época sobre as tecnologias, por isso, se faz necessário compreender as formas como foram narradas

em fins do século XIX e início do XX, para que se faça claro o imaginário tecnológico da época atuando sobre as interpretações a respeito do que o rádio era e viria a ser.

Sussekind (1987) apresenta análise sobre os discursos construídos pela literatura em torno das tecnologias, vistas como um grande espetáculo da época. No caso da máquina de escrever, as narrativas destacam a forma como ela funcionava, ou seja, revelavam o mesmo que as narrativas sobre o rádio, acentuando a preocupação de descrever seu funcionamento técnico a fim de ensinar a todos a prática de usar essa novidade tecnológica. Ao analisar as narrativas sobre o gramofone, destaca, por sua vez, que o que impressionava na máquina não era o que ela tinha a oferecer, mas aquilo que estava além dela, ou seja, aquilo que ela produzia, como barulho, voz fanhosa, digressões sonoras, etc. Assim acontecia com as narrativas sobre o rádio, pois o que interessava muitas vezes era registrar o que os amadores ouviam, a partir de que distância, e se ouviam bem ou mal. O foco de muitas narrativas sobre o rádio eram as formas de escuta que ele possibilitava, acreditando-se muitas vezes ser algo semelhante a um milagre da ciência e não algo que pertencia às potencialidades da máquina. Esta, diversas vezes, foi vista apenas como um meio de possibilitar algo milagroso produzido pelas façanhas da ciência.

A autora analisa que nesta modernidade anunciada fez-se necessária a representação de um maquinismo, visto como o símbolo dos valores da República que se anunciava, os quais eram carregados de ideais modernos. Sussekind analisa o horizonte técnico simbolizado pelas narrativas, nos quais as tecnologias representavam um futuro mítico fruto de uma consciência coletiva em transformação, a qual ora aprovava os “avanços” e ora desprezava-os em nome de uma crença nas formas antigas como genuínas culturalmente. “Em parte, é por isso que hesita diante da máquina, diante da substituição do traçado manual pelo registro mecânico. Como oscilaria entre diferentes desdobramentos literários desse diálogo a princípio discreto, mas intensificado desde a virada do século com a técnica” (SUSSEKIND, 1987, p. 28).

Sussekind destaca também que havia um diálogo muito marcante entre imagem técnica e imagem pictórica, o qual se construiu no jornalismo e na produção literária. A autora recorre a Vilém Flusser para explicar como se tornava cada vez mais forte a relação entre texto e imagem. Flusser diz que ao longo da história os textos explicavam as imagens, desfazendo os mitos em torno de conceitos a que elas remetiam. Ao mesmo tempo, completa Flusser, as imagens ilustravam os textos, remitificando-os, ou seja, a imagem traz um fascínio que influencia na leitura do texto. Flusser afirma que o leitor, “ao ler o artigo, está sob a influência do fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas

confirmação” (FLUSSER apud SUSSEKIND, 1987, p. 36). O fascínio da imagem neste período da história esteve presente em muitas notícias sobre o rádio, pois em muitas delas havia gráficos, desenhos e mesmo fotos que explicassem o funcionamento dos aparelhos de radiotelegrafia como também fotos de pessoas ilustres que tiveram sucesso na manipulação da técnica. Como foi o caso da matéria abaixo publicada no Jornal A Noite, em 18/05/1923, onde publicaram-se três fotos de cientistas renomados se utilizando dos fones de ouvido característicos da radiotelegrafia.

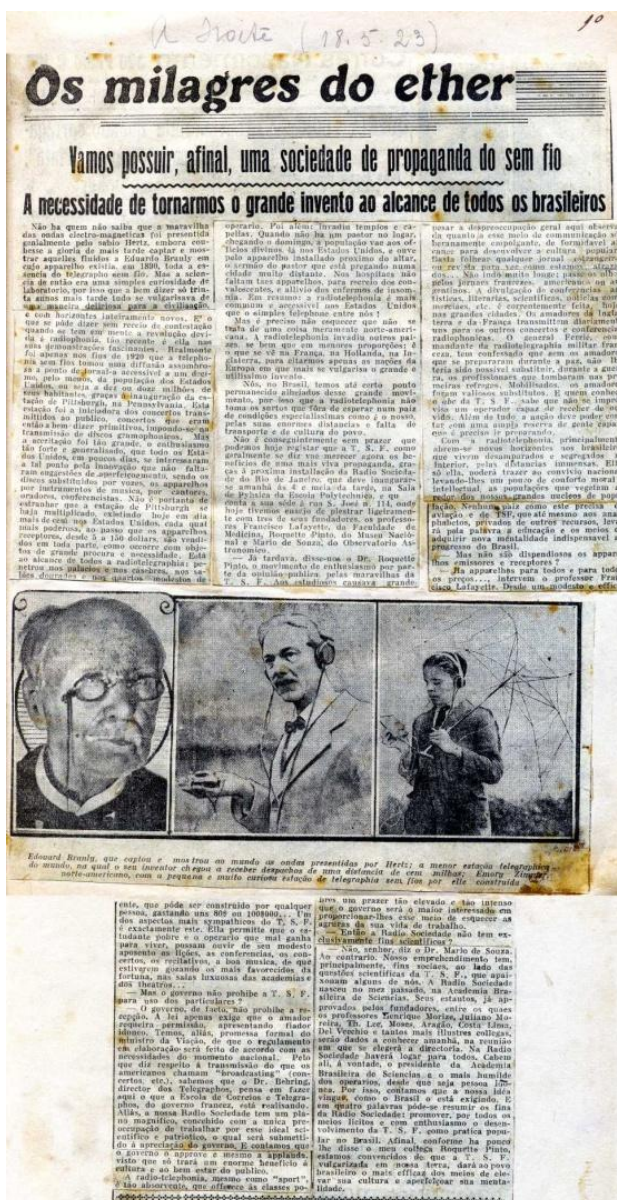


Figura 49: Jornal A Noite, 18/05/1923 (acervo da Rádio Sociedade)³⁰.

³⁰ Disponível em: <www.fiocruz.br/radiosociedade>. Acesso em: Julho de 2014.

O título traz mais uma vez a palavra “milagre”, muito recorrente nas notícias envolvendo o rádio. A ideia de milagre, neste artigo e em muitos outros, está associado à simplicidade das máquinas, da técnica utilizada, em contraponto a um resultado tão grandioso que é a possibilidade da transmissão das mensagens à distância, sem a utilização de qualquer aparato material, que neste caso são os fios. As fotos trazem imagens aparentemente muito simples, dois homens ilustres com fones de ouvido, aparentemente leves e descomplicados, e outro com uma tecnologia que mais lembra um guarda-chuva, objeto do cotidiano das pessoas e bastante conhecido. A aparente simplicidade das imagens reforçam o título com a palavra “milagre”, pois, nas entrelinhas, quer-se fazer acreditar que de aparatos tão simples pode-se conseguir tamanha façanha da ciência.

Retomando a noção de textualidade de Gitelman (1999), não é possível analisar o impacto de cada tecnologia dissociado das narrativas produzidas em torno delas. O conceito da autora sobre textualidade permite avaliar a relação entre seus impactos sociais com as formas como foram representadas. Segundo ela, as tecnologias trouxeram novas formas e tipos de escrita, como por exemplo, o que ela chama de escrita marcada pela excentricidade, muito comum para as tecnologias que provavelmente não funcionariam, como o Telégrafo Vocativo Cambraia, idealizado para estabelecer contato, por via da radiotelegrafia, com falanges de espíritos.

Os significados das tecnologias na vida social, segundo Gitelman (1999), dependeram muito das formas como foram narradas, o que as transforma em tipos de conhecimento. Alguns artefatos tecnológicos, por exemplo, eram considerados úteis à medida que são incluídos nas textualidades, como, por exemplo, os materiais que eram usados no movimento da bricolagem, quando os amadores se utilizavam de aparatos não industrializados, artesanais, para montar seus aparelhos de rádio. Uma carta mostrava o amador se utilizando de um fundo de cesta e de um fone de telefone para construir o aparelho de radiotelegrafia.

As tecnologias, portanto, não são apenas construídas fisicamente, mas discursivamente, o que possibilita uma livre interpretação para seus usos, induzindo muitas vezes a práticas de resignificação. Gitelman (1999) afirma também que uma invenção tecnológica é bem sucedida não porque funciona na prática, mas porque é narrada como funcional e isso gera expectativas em relação a sua consolidação. Esse movimento, segundo a autora, pode explicar porque algumas tecnologias foram aceitas ou não, e que essa aceitação da sociedade, de acordo com a hipótese de Gitelman, depende da forma como as tecnologias foram narradas e lidas. No caso do rádio, muitos aparelhos não vingaram como modelos canônicos e, na prática, não era garantido que a tecnologia narrada pudesse funcionar, pois

muitos fatores, como a interpretação dos leitores, poderiam influenciar nos usos práticos da tecnologia, tal como se propunha a coluna Radiophonia. Para uma tecnologia funcionar, não basta apenas narrar os tipos de aparatos materiais necessários, como Roquette-Pinto fez, a bonina, um fone, um detector e uma antena. Para compreender as tecnologias, é necessária uma compreensão mais específica, a que muitos indivíduos, fora do âmbito da engenharia e da ciência, não tinham acesso. Um exemplo disso são as cartas de amadores que tinham problemas com seus aparelhos e enviavam pedidos ao Departamento Técnico da Rádio Sociedade a fim de saberem como poderiam ouvir melhor ou até mesmo como fariam funcionar seus aparelhos. Contudo, no mercado, existiam múltiplos modelos de rádio, tanto industriais como artesanais, e apenas alguns foram canonizados como modelos convencionais pelo mercado.

As narrativas das tecnologias, portanto, incluem uma carga ideológica de quem narra, fruto de um imaginário que vem sendo construído a respeito do lugar simbólico da tecnologia em determinado momento histórico. Em fins do século XIX e início do XX, elas tinham um lugar central na sociedade ocidental, especialmente na Brasileira, que aguardava ansiosamente um projeto de modernidade em busca de uma identidade civilizada. A linguagem das tecnologias, segundo Gitelman (1999), é carregada de imaginação, ou seja, é uma linguagem imaginada, geralmente voltada para anunciar um presente promissor para a construção de um futuro baseado em conceitos de “avanço”. A linguagem das tecnologias envolve um vocabulário de um “vir a ser”, baseado em um presente que deu certo por cumprir seu compromisso com a construção de um futuro. E a noção de futuro, de olhar para frente, faz parte deste projeto de modernidade.

Os discursos produzidos em torno das tecnologias, portanto, são carregados da criatividade de quem narra e geralmente dão foco na performance da máquina, ligada a potência e velocidade, dois valores muito cultuados em fins do século XIX, além da noção de segurança. Tais valores transformavam os inventos em *commodities*, os quais eram capazes de retirar simbolicamente as tecnologias dos laboratórios dos inventores e transformá-las em objetos de mercado, industriais.

A percepção de intensificação e aceleração do presente terá como uma das consequências – e, de forma dialética, uma de suas condições – a transformação parcial e gradativa do estatuto do acontecimento, sobretudo na forma midiática, na virada do século XIX para o XX (MATHEUS, 2011, p. 169)

A imprensa, ao narrar as tecnologias, modificava a relação com o tempo. Como Matheus observa, construiu-se uma noção de um presente acelerado a partir do acontecimento das inovações tecnológicas. O que interessa analisar é, portanto, as estratégias utilizadas pela imprensa para transformar as tecnologias, mais especificamente, o rádio, em um fato relevante, ou seja, em um acontecimento.

É difícil saber o grau de participação das mídias na produção dos sentidos de um acontecimento, já que fazem parte de um sistema cultural mais amplo e complexo, no qual integram ações comunicacionais diversas. É igualmente difícil traduzir a intensidade da experiência desses acontecimentos em termos quantificáveis. A forma de apreensão que nos resta é a narrativa. (MATHEUS, 2011, p. 170)

As narrativas sobre as tecnologias constroem uma promessa de futuro e, por isso, agregam valor simbólico ao jornalismo, que converte os acontecimentos tecnológicos em acontecimentos midiáticos (MATHEUS, 2011). Em relação ao rádio, a intenção da imprensa era justamente midiaticizar tal novidade, a ponto de acreditar que sem o auxílio dos jornais o rádio não seria um acontecimento. Na primeira edição da coluna Radiophonia, de 19/04/1923, o texto termina com o seguinte pensamento: “Maior honra porém será a nossa, se virmos toda a imprensa brasileira colaborar nesta obra necessaria de divulgação e de incitamento”.

A imprensa, de fato, aderiu à causa do rádio, disseminando uma padronização de seus usos por via de uma pedagogia da escuta; ao ensinar a usar o rádio, ela exercia papel pedagógico sobre como os indivíduos poderiam ouvir novas coisas de diferentes formas, o que representaria a forma como a modernidade estava reinventando a escuta.

5.2 Narrações sobre o rádio: o ideal da escuta na modernidade

Os jornais mais populares do Rio de Janeiro, na virada para o século XX, aderiram de fato à causa da consolidação do rádio, em nome da conquista da utópica modernidade. Em uma pesquisa preliminar na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, em três jornais populares na época, havia claramente o interesse de transformar o rádio em notícia com vistas a sua vulgarização. Em pesquisa ao *Jornal do Brasil*, entre 1920 e 1929, década de consolidação do rádio no País, há 3.228 (três mil, duzentos e vinte e oito) registros com a palavra Radiotelephonia. No *Jornal do Commercio*, há 2.898 registros com este termo e, no *Correio da Manhã*, 2.678 (dois mil, seiscentos e setenta e oito) registros. É com base neste jornal que se pauta a análise a respeito e um imaginário sobre construção dos usos do rádio a

partir de novos tipos de escuta. Este jornal era o de maior tiragem nesta época no Rio de Janeiro.

Antes da criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que deu formato midiático ao rádio, a imprensa já noticiava a novidade que se anunciava. Em 21 de março de 1920, o *Correio da Manhã* publicou matéria sobre os avanços que a radiotelegrafia vinha sofrendo. O título “Pelo Progresso da Nossa Radiotelegrafia” ressaltava a questão da escuta prolongada, já que a notícia principal da matéria foi a comunicação de mais de meia hora, mediada pela radiotelegrafia, entre Rio de Janeiro e Sergipe. A possibilidade de estender simbolicamente os ouvidos para que comunicações acontecessem à distância foi um valor muito cultuado nos primeiros momentos do rádio, pois representava, nas entrelinhas, uma redefinição do espaço da escuta, a qual até a chegada do rádio e dos primeiros aparelhos de reprodução do som, só poderia ser realizada no “aqui e agora”, no mesmo tempo e no mesmo espaço dos interlocutores, já que o som é algo inapreensível. Com a tecnologia como mediadora, os ouvidos conseguem pela primeira vez chegar a espaços até então inimagináveis. A noção de tempo para a escuta também está reconfigurada aqui, pois a distância permitiu uma troca de informações a partir da audição prolongada, até então desconhecida.

Esta notícia traz o rádio e as novas possibilidades da escuta para o centro do debate, acessando uma utopia de modernidade, pois o tom do texto traz nas entrelinhas o inusitado, a superação do tempo e do espaço para a escuta, que até então era algo tão natural e corriqueiro, e que só as tecnologias deste fim do século XIX puderam transformar, implicando a ideia de milagre e maravilhamento.

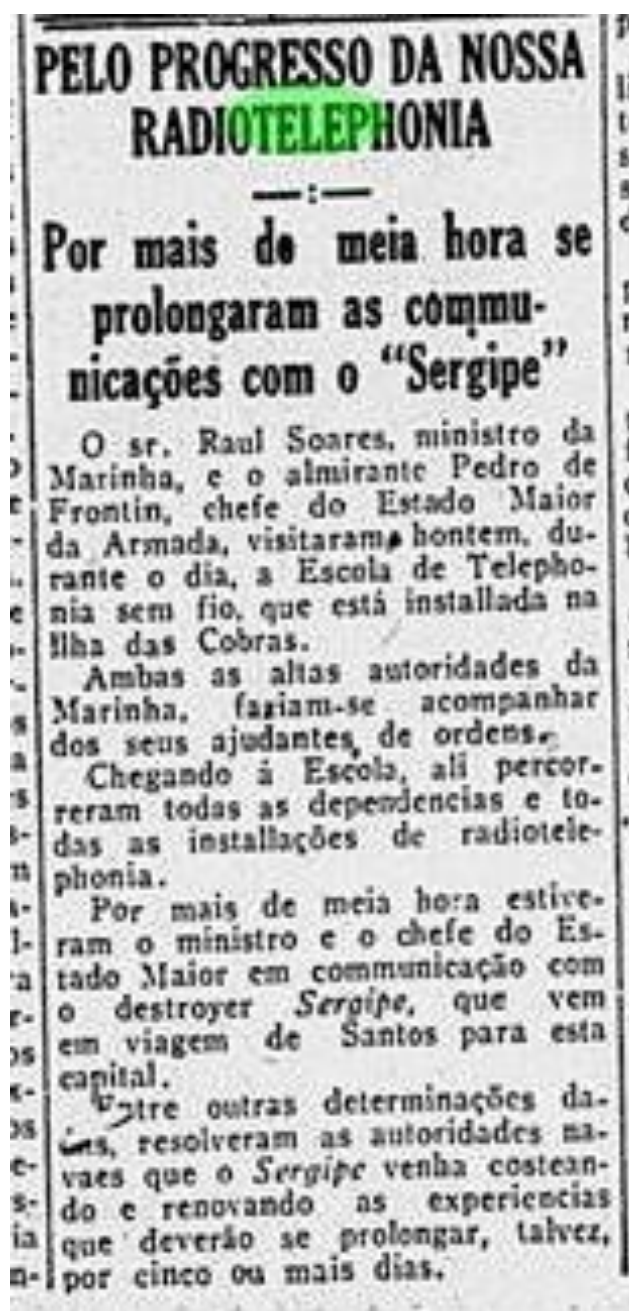


Figura 50: Correio da Manhã, 21 de março de 1920³¹.

Na notícia de 18 de novembro de 1923, quando já existia a noção de rádio como mídia, o *Correio da Manhã* publicou a informação sobre um livro que desmitificava a radiotelefonía. A notícia inicia falando sobre a radiotelefonía ser, até bem pouco tempo, um mistério, uma ciência rara e inacessível. Mas graças à vulgarização a partir da cultura impressa este cenário mudou. A matéria traz a informação sobre um livro novo, “La radiotelefonía al alcance de todos”, que servia para mestres e principiantes nos usos do rádio. Aqui, a imprensa, divulgando este livro, coloca em pé de igualdade os cientistas, engenheiros

³¹ Disponível em: www.bn.br. Acesso em: Julho de 2014.

e o público em geral que está se aventurando com o rádio. O que é ressaltado é que o livro trata de assuntos importantes, sem banalizá-los e prejudicar o sentido original, apesar de simplificá-los. Aqui percebe-se uma tentativa de padronização da escuta tecnológica, pois o livro pretende ser um manual de instruções simples para os usos da radiotelefonía. Além disso, a notícia traz o tom de apologia à tecnologia, ou seja, a radiotelefonía, que trouxe basicamente uma nova possibilidade de comunicação por via da oralidade e da escuta, representa, como o texto afirma, uma descoberta maravilhosa que transformou a vida cotidiana. A ideia de transformação é essencial para a passagem de um mundo visto como selvagem para o mundo civilizado. A noção de mudança, muito trabalhada pelos jornais nas narrativas das tecnologias, traz a sensação de que o presente está em movimento para a construção de um futuro promissor.

LIVROS NOVOS

— —

“La radiotelefonía al alcance de todos”

Descoberta maravilhosa, que transformou as condições da vida actual, a radiotelefonía era, até lá pouco, sciencia arida, ou inacessível para os amadores e mesmo para os professores. Entretanto, nestes ultimos tempos, alguns sabios a vulgarizam de maneira definitiva.

Da “Librería Española” recebemos o bello, claro e profundo livro intitulado “La radiotelefonía al alcance de todos”, escripto pelo engenheiro “yankee” James Irwing e traduzido para o hespanhol por Aguilar Muñoz. O autor dessa utilissima obra é chefe de machinas dos famosos estabelecimentos Hutchinson e muito se tem saientado como completo expositor de materias scientificas. Seu estylo é facil e agradavel, e nunca prejudicado por obscuridades e falhas. O que logo chama a attenção nos seus ensaios technicos é a decidida lucidez das explicações sobre assumptos graves, pois elle os simplifica sem prejudical-os.

“La radiotelefonía al alcance de todos” é o manual insubstituível, que serve para mestres e principiantes. Cumpre-nos declarar que a edição hespanhola de tão interessante livro é primorosamente cuidada.

Figura 51: Correio da Manhã, 18 de novembro de 1923³².

³² Disponível em: www.bn.br. Acesso em: Julho de 2014.

As propagandas também funcionavam como informação relevante para a radiotelefonía. A que pode ser vista abaixo, não “vende” a radiotelefonía, em si, mas um instrumento intitulado piano-pianola, o qual se diz muito fácil de tocar e apropriado para aqueles que entendem ou não de música. A empresa fabricante fornecia aulas práticas por meio da radiotelefonía, ou seja, as pessoas aprendiam um instrumento a partir de uma escuta prática, técnica, e pelo tom da propaganda, muito simples de aprender. A propaganda coloca a possibilidade de se adquirir uma habilidade musical a partir dos ouvidos, ou seja, de aprender ouvindo, remetendo à questão da pedagogia da escuta, que aqui ganha o sentido de educar os ouvidos para a aprendizagem do instrumento.



Approxima-se o Natal

Já pensou você no que deve presentear a sua família??

Sem duvida que um piano-pianola-**Steck-Duo Art**, um instrumento em que todos podem tocar, quer saiba musica, quer não saiba, será o melhor presente recebido em casa e que conservará sempre a alegria no lar.

Depois das provas praticas dada pelo **Steck-Duo-Art**, por meio da radio-**telephonia** da estação da Praia Vermelha, ainda haverá quem pense em comprar outro instrumento que não seja desta marca e deste aperfeiçoamento?

Visite o salão da **Casa Beethoven**

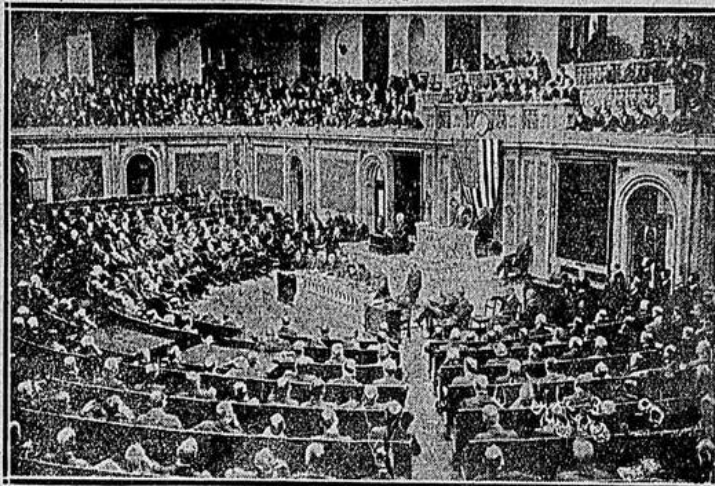
RUA DO OUVIDOR, 175 - RIO DE JANEIRO

(20464)

Figura 52: Correio da Manhã, 25 de novembro de 1923.

A primeira mensagem do presidente Coolidge

A radiotelephonia e a politica



Hontem, ás 12 e 30, o presidente Coolidge leu a sua primeira mensagem em sessão conjunta do Congresso americano. Graças á radiotelephonia, todos os Estados da Confederação, até nas longinquoas cidades da costa do Pacífico, puderam acompanhar as palavras do successor de Harding.

Quando o seu antecessor assumiu o cargo, uma companhia que explorava a radiotelephonia requereu privilegio para experimentar os seus aparelhos de intensificar a voz humana, ampliando o discurso proferido pelo presidente Harding, de fórma que fosse perfeitamente ouvido pela immensa multidão de cerca de 100.000 pessoas, que rodeavam o Capitólio. Concedida a permissão official, foram installados os aparelhos e todo o povo que aguardava a cerimonia inaugural, até uma distancia de meia milha, pôde apreciar claramente as palavras de Harding.

Desta feita, porém, o cidadão americano não teve necessidade de sair de casa para ouvir a mensagem de Calvin

lado também na Casa Branca um microphone especial, que permite ao presidente, do seu gabinete ou mesmo da cama, dizer as suas mensagens ao Congresso. Por identicos aperfeiçoamentos o chefe do Estado ouvirá, immediatamente,

tribuna em que os congressistas fazem os discursos importantes, além de um para cada *leader*— Democrático e Republicano.

Cada cidadão americano tem, de agora em diante, o seu Congresso em familia.

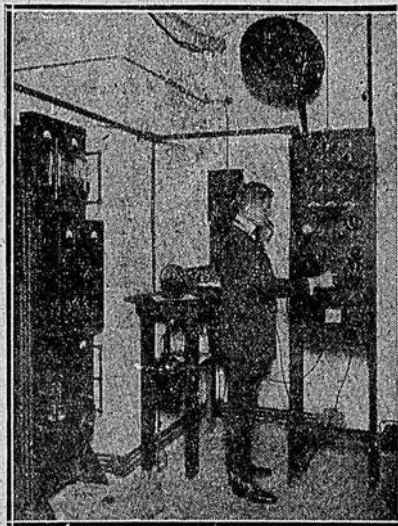


Figura 53: Correio da Manhã, 1923.

A troca de mensagens pela radiotelefonía, especialmente entre pessoas ilustres, era tratada com destaque pela imprensa. Na matéria, acima a notícia tem foco na mensagem transmitida pelo presidente Coolidge que, graças à radiotelefonía, permitiu que todos os Estados da Confederação pudessem ouvir as palavras oficiais. A matéria traz em destaque que agora não é preciso sair de casa para ouvir uma mensagem importante. Além disso, ressalta-se

que a radiotelefonía amplifica a voz humana, ampliando o discurso perfeitamente ouvido por uma multidão de mais de 100 mil pessoas que rodeavam o capitólio, além daqueles que escutaram de casa a partir de seus aparelhos radiotelefônicos. Há destaque também para a novidade de ter sido colocado um microfone na Casa Branca, que permite ao presidente falar com o público de seu gabinete ou até mesmo de sua cama. O interessante desta matéria é que não é o conteúdo do discurso que está em foco e sim a tecnologia que permitiu a escuta de milhares de pessoas que estavam presentes no evento assim como as de outros estados do país.



Figura 54: Correio da Manhã, 9 de fevereiro de 1924.

As duas matérias supracitadas trazem a sensação de que a radiotelefonía disseminou-se rapidamente na Europa e nos Estados Unidos, fato extremamente relevante para o imaginário da época, pautado nos conceitos de civilização. A ideia de escuta globalizada está presente nesta matéria, quando narra a disseminação de um concerto para fazer propaganda do Esperanto, língua que supostamente seria universal. Unir a radiotelefonía a esta língua faz acreditar que a tecnologia contribui para a democratização e o cosmopolitismo. Há também a questão da superação do tempo e do espaço por apresentar as localidades da transmissão, Sibéria e Moscou, o que dá a sensação de potência da radiotelefonía por ligar lugares tão

distantes. A notícia sugere uma escuta que supera tempo e espaço, com foco nos conteúdos estrangeiros e considerados civilizados. Em termos de tecnologia, os ouvidos podiam alcançar mundos até então muito distantes e, em termos de conteúdo, a escuta se torna educada e civilizada por entrar em contato com a cultura europeia, no caso a cultura erudita europeia.



Figura 55: Correio da Manhã, 1 de março de 1924.

A manchete acima ressalta a questão da escuta à distância e da comodidade de se poder ouvir os conteúdos no âmbito privado. Além disso, a ideia de que se pode ouvir tudo, até práticas religiosas, que até então eram restritas aos seus locais de rituais, faz acreditar que a radiotelegrafia transforma o âmbito público e o privado. Ou seja, o que se era possível ouvir apenas em ambientes privados agora se tornam públicos para quem quiser ouvir, ou seja, mundos possíveis e inimagináveis chegam às casas a partir dos ouvidos e da escuta mediada pela tecnologia. Dessa forma, o mundo se tornava conhecido por aquilo que se ouvia, o que reforça a importância da sonoridade para localizar os indivíduos na modernidade. Era uma escuta pautada em sons vindos de longe, do estrangeiro, capazes de transformar o país em um lugar em pé de igualdade com os considerados civilizados.

Na notícia a seguir, há duas informações diferentes a respeito da radiotelegrafia: uma tratando da autorização de funcionamento de mais um posto de radiotelegrafia e a outra a respeito da possibilidade de se ouvir, por meio dessa tecnologia, músicas de Alberto Nepomuceno. Tais notícias remetem à popularização da tecnologia, primeiro com a abertura de mais um posto de transmissão do Rio Grande do Sul e depois da tentativa de se utilizar o rádio para construir uma escuta com uma sonoridade nacional, no intuito de educar o povo. O

jornal, neste sentido, presta um serviço para a Rádio Sociedade, já que divulga o dia e o horário de sua programação. Dessa forma, a imprensa cumpre um papel de transformar o leitor em ouvinte, dentro do conceito de circularidade cultural já analisado. A imprensa, ao prestar serviço para o rádio, constrói um ouvinte letrado, ou seja, uma escuta letrada, pois só aqueles que sabem ler poderão ter acesso à programação.




Figura 56: Correio da Manhã, 10 de abril de 1927.

No projeto de consolidação do rádio, portanto, havia uma proposta de democratizar uma escuta elitizada, que segundo as elites letradas que projetaram o rádio no Brasil, a prática de ouvir já era algo que pertencia a todos, que todos conheciam, diferente do letramento. A coluna *Radiophonia*, de 22/03/1923, diz: “Nem todos sabem ler. Todos os são, sabem ouvir”. A ideia que a escuta era algo natural a todos e, por isso, a partir dela, conquistar-se-ia o letramento, próprio de uma sociedade civilizada. A radiotelefonía, neste artigo, é compreendida como uma forma de evolução social de forma a acabar com o analfabetismo. Então, a partir da audição, acreditava-se poder sanar esse problema considerado um entrave

na modernidade. Mas não era qualquer tipo de escuta. Deveria ser uma escuta erudita, mediada tecnologicamente. Por via dos ouvidos ignorantes, iletrados, acreditava-se poder construir ouvidos educados que logo se transformariam em leitores.

Gazeta de Notícias
22.3.23



Nem todos sabem ler. Todos, os
sãos, sabem ouvir.

Quando mais não fosse, bastaria
isso para garantir à Radiophonia
o posto de culminante destaque na
evolução social do Brasil onde os
analfabetos são numerosos.

Quem considera por um momen-
to o alcance do novo meio de edu-
cação popular, que atinge mesmo
os que não leem, compreende logo
a revolução social que no Brasil se
processará quando a maioria das
cidades dotadas de serviço de ener-
gia eléctrica, começar a pôr em
prática programma identico ao da Ra-
dio Sociedade do Rio de Janeiro.

Agora podemos falar em pro-
gramma da Radio Sociedade. Ella
aí está, forte, direi mesmo, bri-
lhante, viva.

Sua instalação ante-hontem, na
Escola Polytechnica, todos confes-
sam, foi um dos mais felizes espec-
taculos para os brasileiros que vi-
vem embriagados no sonho, a ima-
ginar progresso e cultura para nos-
sa terra.

Lidos os estatutos, da assemblea
presidida pelo sabio e bondoso pro-
fessor Morize poucos foram os que
não deixaram seus compromissos
nos livros sociaes. Caso nunca vi-
sto no Brasil: procurava-se o livro
dos socios effectivos como si fosse
uma folha de pagamento, no the-
souro. Em poucos minutos contou
o fundo social com cerca de 10
contos, para começar...

Não era uma empresa commer-
cial promettedora de grandes lu-
cros; não havia em perspectiva de
ninguma futura companhia prehe-
de provaveis vantagens. Ao con-
trario. Tratava-se de dar, dar ao
povo, dar á nação; dar ás crianças;
dar aos enfermos; dar á todos...

Dar o que? Dar cultura, prazer
intellectual, jogo moral. Dar ao
paiz uma fonte de industrias novas,
uma alavanca robusta em condi-
ções de o mover avante no seu des-
tino. Propagar por todos os meios,
a T. S. F., facilitando a todos a
instalação de seus postos, traba-
lhando junto aos poderes publicos
pela adopção de idéas libérrimas;
manter abertos a todos os socios
bibliotheca e laboratorios onde os
estudiosos desamparados de outros
meios possam continuar suas pes-
quisas, obter licença do governo
para realizar aqui o "bjord casting"
unicamente educativo e instructi-
vo, irradiando conferencias, musi-
cas, etc.

Uma epidemia surge nos Estados
proximos. A doença encontra uma
população ignara e mata farta-
mente. A Radio Sociedade, espal-
ha aos quatro ventos os conselhos
da sciencia que todas as fazendas,
todas as casas podem receber ao
mesmo tempo.

O operario paga para que os tra-
cos se libertem do Municipal. Mas,
de ora em diante, o Estado ajuda
a Radio Sociedade, assim não
será. Ella fará chegar a todos os
lares modestos o que até agora tem
sido privilegio dos frequentadores
das salas engalanadas dos theatros
e dos salões.

O que se exige dos membros da
Radio Sociedade é irrisoriamente
pouco ao lado do que se lhes ofe-
rece. E' só ler os estatutos, na sede
provisoria da sua secretaria, á rua
S. José, 114.

Para coroar a linda solennidade
da instalação da Radio Sociedade,
ha que registrar o formoso jacto da
casa Patam de Buenos Aires que
offereceu a primeira estação emis-
sora.

E' a voz do progresso argentino,
chamando os brasileiros á realida-
de da hora presente, momento de
cultura e de progresso.

Agradecendo a dadiva gentil, um
dos fundadores da Radio Sociedade
terminou dizendo:

"Se algum dia a paz houver de
ser realidade definitiva entre os
homens, será isso milagre das on-
das mystericas que espalham no
infinito o pensamento humano e
transportam, silenciosamente, as
harmonias..."

R. P.

Hoje, á noite, a estação da Praia
Vermeha, da Western Electric,
transmittirá, ás 8 horas e 30 minu-
tos, alguns sonetos de Amadeu
Amaral, o grande poeta paulista.
Os versos serão recitados por um
sócio da Radio Sociedade.

Figura 57: Gazeta de Notícias, 22/03/1923.

A partir das notícias analisadas, pode-se perceber que a imprensa se dedicou ao movimento de vulgarização da radiotelefonia, vista sempre como um milagre da ciência e, por isso, transformou-se em espetáculo midiático. Ao espetacularizar esta nova tecnologia, os jornais deixavam transparecer que era por via de uma nova modalidade de escuta, de uma nova postura dos ouvidos, que se chegaria a um modelo de modernidade. Ao ensinar a usar o rádio, ao enaltecê-lo como um milagre da ciência, a imprensa adotou uma postura pedagógica, de alfabetização tecnológica, que no caso do rádio, ao alfabetizar tecnologicamente, alfabetizava também as novas práticas de escuta. A imprensa favoreceu a padronização de uma ideia de rádio, ao utilizar, na maioria das notícias, os mesmos critérios para sintonizar o que seria ouvir rádio com os ideais modernos. Assim, ela pode ter contribuído para a construção de um senso comum em torno dos sentidos do rádio na sociedade e também para disseminar a noção de que, a partir de uma escuta mediada tecnologicamente, se poderia alcançar o tão esperado progresso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a história do rádio na época de seu surgimento me pareceu, num primeiro momento, algo inviável de acontecer, devido a uma questão fundamental: como analisar um meio de comunicação que tem no som a sua principal característica e que, por apresentar-se ao vivo, não utilizava de gravações em seus primeiros anos de existência?

No ano de 2004, mesmo diante dessa dúvida, surgiu o primeiro projeto que deu início a esta pesquisa. Como graduanda de História, comecei a buscar fontes primárias, marca essencial da metodologia nessa área de estudo. Iniciei pela busca da bibliografia, que no Brasil é bastante rica, mas focada na Era do Ouro do rádio, com a Rádio Nacional e seus primeiros ídolos e programas de entretenimento. O desafio de estar voltada para a base bibliográfica foi bastante complicado, pois a ideia era investigar os anos de 1920, década em que as informações são bastante escassas e focadas na noção de que o rádio atendia, principalmente, as elites em virtude do projeto educativo-cultural de Edgar Roquette-Pinto. O que se sabe dos anos de 1920, por meio dos livros, são detalhes sobre a estrutura das emissoras, a programação, os nomes dos personagens importantes para a consolidação do rádio no País, além de informações sobre as poucas emissoras que se juntaram ao modelo de Rádio Clube nos anos de 1920.

Munida das primeiras informações adquiridas nos livros, parti para a Biblioteca Nacional, que logo apresentou o acervo da *Revista Radio*, publicação que foi a chave para a trajetória da pesquisa. A partir dela consegui detectar um grande equívoco histórico: a ideia de o rádio ser voltado para as elites. Parei aqui. A bibliografia até hoje é unânime: o rádio, nos anos de 1920, era voltado para as elites e sua popularização só aconteceu em 1930, quando ele começa a adotar um modelo comercial, abandona os conteúdos eruditos na programação e começa a tocar samba. E o meu interesse foi nesse hiato entre a decadência do modelo

educativo-cultural e a popularização do rádio. Por que ele se popularizou? Qual foi o processo, que acontecimentos se entrecruzaram para a mudança de perfil do rádio no País?

A *Revista Radio* revelava que Roquette-Pinto não pretendia restringir o rádio para as elites em termos tecnológicos, já que liderou o movimento de popularização da tecnologia do rádio, quando escreveu, em diversos artigos, que esse novo meio de comunicação deveria ser um “elemento da cultura popular”, não no sentido de apropriar-se de seu conteúdo, mas no do conhecimento tecnológico para a montagem do aparelho, facilitando ao cesso à escuta.

À primeira vista, parecia uma contradição: por que popularizar a tecnologia e elitizar os conteúdos? Essa questão deu origem a esses mais de dez anos de pesquisa, iniciada numa monografia de graduação em História, com prosseguimento no mestrado em Comunicação e com ampliação nesta tese. São mais de dez anos trabalhando basicamente com o mesmo acervo: os exemplares da *Revista Radio* e os documentos da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, disponibilizados, desde 2005, pelo projeto “Memória da Rádio Sociedade”, hospedado no site da Fiocruz. Graças a este projeto, que reúne cerca de quatro mil documentos, as visitas regulares à Biblioteca Nacional não eram mais necessárias, o que facilitou muito o andamento da pesquisa e a descoberta, a partir das fontes primárias, de questões ainda sem solução.

Parti para pensar que a consolidação do rádio como meio de comunicação de massa, a partir de 1930, como os livros apontam, poderia ser compreendida no passado, em período anterior à criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1923. Novo rumo foi tomado: tendo o passado como referência, compreender o processo dos acontecimentos, com o objetivo de ir ao encontro da pré-história do rádio, quando a telefonia e a telegrafia foram inventadas, ou seja, buscar no passado as evidências para a construção de um futuro. Tal abordagem fez-me romper com uma história linear, presente em grande parte da bibliografia sobre o rádio, e buscar na ideia de processo, de entrecruzamento dos acontecimentos, as respostas para compreender os destinos do rádio brasileiro.

Uma das primeiras conclusões foi que as projeções de presente, passado e futuro – imaginário formado por essas três temporalidades – foram muito importantes para a consolidação do rádio como veículo de informações e entretenimentos. A história oficial do rádio dá ênfase às questões mais factuais em seu período de criação, e foca no projeto educativo-cultural, com o esforço de vários intelectuais da época, especialmente o de Edgard Roquette-Pinto. Mas não foram apenas os homens das letras os responsáveis por criarem a curiosidade no público para o rádio. A imprensa escrita, a publicidade, os manuais técnicos, as revistas especializadas, as tecnologias de reprodução dos sons anteriores ao rádio, como o

fonógrafo e o gramofone, os critérios de escuta criados ao longo do tempo, o público ouvinte, os radioamadores, todos interagiram de alguma forma e foram preparando o terreno para que se construísse uma expectativa em torno das possibilidades dessa nova tecnologia.

A questão temporal, do passado, presente e futuro, aparece no chamado imaginário tecnológico, que surgiu muito antes da criação do rádio e que recaiu sobre os usos e projeções do público em relação a ele. O que se projetava no rádio era um passado que deveria ser rompido, o da escuridão mental, que, nas palavras de Roquette-Pinto, designava o atraso intelectual e também o atraso do Brasil se comparados aos avanços europeus. A incorporação da tecnologia na cultura carioca refletia os conceitos da modernidade, baseada ideais de civilização, avanço científico e tecnológico que viria a trazer o progresso. Acreditava-se que o projeto de rádio abarcava um futuro próspero, civilizado e capaz de acompanhar as mudanças que a modernidade freneticamente trazia, sempre pautadas pelo o que acontecia na Europa, “berço da civilização”. Mais do que um projeto educativo-cultural de um grupo de intelectuais, o rádio foi um projeto da sociedade quando diversas classes sociais e instituições, como a imprensa, incorporaram o imaginário de que a nova tecnologia romperia com um passado atrasado, por via de um presente que tratava a tecnologia como sinônimo de atualidade e modernidade, com o objetivo de alcançar um futuro cada vez mais em evolução.

Neste movimento de adesão da sociedade à ideia do que viria a ser o rádio, estão as mudanças na paisagem sonora da cidade do Rio de Janeiro, que traziam, desde o início do século XX, uma localização sobre o que era ser moderno. A paisagem sonora da emergente modernidade trouxe novas possibilidades de escuta e novos critérios de audição, os quais “educaram” os ouvidos para os “sons da modernidade”: gramofones, bondes, carros, instrumentos de sopro como apitos, sons de máquinas, além do próprio burburinho das grandes cidades, causados pelos gritos e pregões das aglomerações de pessoas, próprias das metrópoles. Essa paisagem sonora representava o novo mundo acústico, com marcas bem visíveis, dentre as quais a amplificação dos sons, o barulho, a poluição sonora e as múltiplas vozes produtoras dos sons. Nas metrópoles, a esfera pública foi democratizada, e um dos indícios é a mistura dos sons oriundos de diversas fontes culturais e de classes sociais, que conviviam num mesmo espaço físico, gerando, em consequência, um novo espaço sociocultural, tendo o som a característica de poder demarcá-los.

Esta pesquisa sugere que esta fase (fins do século XIX e início do XX) seja caracterizada como uma *belle époque* sonora, pois o entrecruzamento de diversos tipos de sons, como barulhos, ruídos, diferentes gêneros musicais que circulavam nas ruidosas metrópoles, graças à indústria fonográfica, foram essenciais para que os indivíduos

compreendessem os valores da modernidade. Pelas transformações na paisagem sonora pela introdução de diversos dispositivos produtores sonoros, advieram-se novos critérios sonoros que vão gerar uma nova expectativa de escuta e de possibilidades de audição. Os ouvidos modernos criarão filtros para a audição e iniciarão um processo de julgamento dos sons entre agradáveis ou bons, e ruins ou desagradáveis.

A imprensa escrita é essencial para a compreensão da formação dos novos critérios de escuta nascidos da nova paisagem sonora. Na pesquisa realizada no capítulo 1, mostrou-se que os critérios baseavam-se mais nas fontes produtoras dos sons do que na própria sonoridade produzida. Ou seja, se a fonte de produção de som fosse legitimada culturalmente, como o sino da Igreja, que soava alto e podia ser ouvido à distância, esse som será caracterizado como uma sonoridade, algo agradável aos ouvidos. Isso demonstra que os significados dos sons são redefinidos ao longo do tempo, sendo capazes de deixar marcas sonoras na história.

As marcas sonoras mais comentadas neste período provinham das duas primeiras tecnologias de reprodução dos sons: o fonógrafo e o gramofone. O primeiro, com a capacidade de gravar qualquer som em cilindros, foi importante para disseminar, nos ambientes públicos e privados, uma sonoridade mediada tecnologicamente, a qual muitas vezes ganhou críticas por deixar a voz fanhosa, muito diferente do “ao vivo”. O fonógrafo levou o som dos ambientes privados para os públicos, pois era enorme sua capacidade de amplificação sonora. As reclamações frequentes da proliferação dessas novas tecnologias significavam um incômodo, em um primeiro momento, com esse som que não era “puro”, mas sim criado por uma tecnologia que deixava os ouvidos incomodados tanto pela quantidade de sons que se proliferavam por essa máquina quanto pela qualidade, já que havia ruídos misturados à voz, produzindo uma mescla de sons. O fonógrafo mexeu com a sociabilidade, pois eram frequentes na imprensa reclamações do fonógrafo do vizinho que interrompeu alguma situação cotidiana, causando paralização das atividades do dia a dia e uma imprevisibilidade na sociabilidade. O fonógrafo trouxe um novo regime de escuta e de produção de sons que mexeu com a vida em sociedade e mostra como, a partir de uma nova postura da audição, o cotidiano é rearrumado e ressignificado.

Assim como o fonógrafo, o gramofone sofreu muitas críticas, pois voltava-se basicamente ao entretenimento, pois sua propriedade tecnológica permitia apenas que reproduzisse músicas. Então, a imprensa denuncia a presença desta máquina nas zonas baratas da cidade, onde tocavam apenas músicas consideradas sem conteúdo cultural. Músicas consideradas pela alta cultura como contrárias ao ideal de civilidade. Os chiados das agulhas

quando em contato com os discos de cera, os quais quanto mais velhos ficavam mais se distanciavam do som “puro” do ao vivo, representavam um incômodo aos ouvidos “educados” da época, mas, ao mesmo tempo, preparava os indivíduos para o que viria ser a escuta da modernidade, marcada pelo o que foi considerado como um caos sonoro.

A incorporação da nova paisagem sonora pelos indivíduos na virada do século XIX para o XX foi essencial para a compreensão do que viria a ser o rádio, e mais do que isso, para as apropriações que o público atribuiria ao novo meio. Os amadores, antes da formação do rádio como meio midiático, com a criação da primeira emissora regular, buscavam pela radiotelegrafia conquistar o som limpo e perfeito, realizando uma série de tentativas de ensaios e erros, manipulando as peças dos aparelhos e testando os sons possíveis que poderiam obter de suas experiências. As pesquisas às fontes primárias revelam que as expectativas em relação à sonoridade do rádio, enquanto tecnologia a ser manipulada, eram semelhantes às expectativas que foram construídas ao longo do tempo pelas tecnologias de reprodução do som. Esperava-se das tecnologias um som limpo, puro, sem chiados, ruídos, que fosse parecido com o som produzido no “ao vivo”. No entanto, o rádio tinha uma peculiaridade: quanto mais alto saísse o som melhor seria considerada a sua performance, ao contrário do que ocorria com o fonógrafo e o gramofone que foram criticados pelo alto volume dos sons que produziam. Essa diferença pode ser explicada pelas fontes produtoras dos sons. O rádio foi um projeto de intelectuais e por isso foi logo visto como algo legítimo pela sociedade, especialmente pelos homens ligados à engenharia e à ciência. Dessa forma, qualquer que fosse o som conseguido pelos aparelhos de radiotelegrafia era considerado uma conquista, mesmo que apresentasse barulhos, chiados e ruídos. A Radiotelegrafia era considerada um milagre da ciência e esta era a chave para um futuro com base na ideia de progresso. Os ouvidos que vinham sendo educados pelas tecnologias de reprodução dos sons pareciam naturalizar esses ruídos e compreender que haveria sempre formas de melhorar o som. Ou seja, na radiotelegrafia, os ruídos eram inevitáveis, mas eram encarados como uma fase intermediária, necessária, rumo à conquista de um som limpo e puro.

As possibilidades imaginárias sobre como poderiam ser construídos os sons não foram exclusividade do fonógrafo, do gramofone e da radiotelegrafia. A ideia de que os sons poderiam ser fabricados foi movimentada por um imaginário tecnológico em torno de outras tecnologias de reprodução dos sons, as quais muitas não vingaram como tecnologias oficiais, mas que demonstram uma adesão de parte da sociedade no projeto de acreditar nas tecnologias. O processo de manipulação do rádio como tecnologia foi fruto deste imaginário, em que participavam pessoas ligadas ou não à ciência e à engenharia. Os documentos do

Acervo Privilégios Industriais mostram que pessoas com perfis bastante diversos, como comerciantes, aventuravam-se na criação de tecnologias ligadas ao som e patenteavam suas invenções. Muitos objetos mostravam-se sem utilidade prática e mesmo inverossímeis a primeira vista, no entanto representavam o fascínio da sociedade pelas possibilidades das tecnologias e também as formas como a tecnologia se incorpora no cotidiano. Cada invenção demonstrava, em seu formato físico, em suas narrativas dos relatórios das patentes, um imaginário, uma expectativa sobre até que ponto a tecnologia poderia chegar.

O movimento de adesão da população à tecnologia do rádio não representou um momento único de contato de indivíduos de perfis diferentes com as tecnologias. Quando a radiotelefonía surge e conquista os autodidatas na construção dos aparelhos, o surto de inventividade acontecia concomitantemente. Então, a popularização do rádio como tecnologia não foi fruto apenas da divulgação do projeto educativo-cultural de Edgard Roquette-Pinto, mas também de uma mudança cultural pela qual passava a sociedade em relação aos signos do que era ser moderno, que no caso as novas tecnologias eram o símbolo principal. A consolidação do rádio como meio de massa só foi possível graças a esse movimento de construção dos aparelhos, fruto de um imaginário tecnológico anterior que transformava qualquer cidadão em inventor, qualidade até então restrita a homens ligados à ciência. O rádio, portanto, é consequência de uma vulgarização do saber técnico, não especificamente sobre a radiotelefonía, mas de um saber mais amplo, divulgado por revistas, pelos jornais e manuais técnicos, o qual representava a tão almejada entrada na modernidade. A tecnologia era um fetiche, pois muitas vezes não importava o resultado que dela pudesse obter. A grande façanha era entrar em contato com ela, independentemente se iria funcionar bem ou mal, se teria alguma utilidade.

Assim aconteceu com os radioamadores – o primeiro público para o rádio. Para eles importava saber quais as peças necessárias para a construção de um aparelho radiotelefônico mais adequado às suas necessidades. E assim nasceram rádios para todos os gostos e bolsos, com peças de diferentes preços e formatos com tamanhos e potências diversas. A radiotelefonía representou uma prática de trocas culturais, em que o imaginário tecnológico esteve muito presente. Os radioamadores eram fascinados pela possibilidade de transmissão e recepção dos sons à distância, sem a utilização dos fios. Não importava os conteúdos do que estava sendo transmitido, o fascínio estava na prática de trocar mensagens. Tanto que, em algumas cartas analisadas, o foco das narrativas era se o som tinha chegado bem ao seu destino, se o aparelho em questão servia para escutar os sons com qualidade e nitidez. Estes eram os critérios dos radioamadores. Nesse sentido, o radioamadorismo virou uma aventura

de captar sinais. Quanto mais longínquo fosse o sinal captado, maior era a satisfação em relação aos progressos da nova tecnologia.

A busca pela construção do aparelho perfeito, que produzisse uma escuta ideal, representa o imaginário tecnológico atuando na consolidação do rádio. Sem esse movimento de contato dos indivíduos com a tecnologia do rádio, ele não teria se popularizado tão rapidamente como meio de comunicação de massa. Isso nos leva a afirmar que o rádio para se popularizar como mídia, precisou se vulgarizar como tecnologia, incorporando em seus ideais o imaginário tecnológico e uma ideia de que existem sempre possibilidades de uma escuta melhor e de maior qualidade. O rádio é reflexo, portanto, da consolidação de uma escuta tecnológica, criada a partir dos critérios de audição formados pelas tecnologias de reprodução do som anteriores a ele e também de expectativas sobre o progresso trazido pelas tecnologias. A radiotelefonía reflete os critérios da audição moderna, aquela mediada tecnologicamente na busca do som puro, claro e limpo, como se fosse um desafio à sobrecarga sonora do universo das grandes cidades. Acreditava-se que a radiotelefonía era mais poderosa do que os próprios ouvidos e poderiam transmitir aquilo que antes mesmo os ouvidos não podiam escutar. É a ideia do poder da tecnologia, que amplia os sons e as suas possibilidades, desafiando a natureza do corpo humano e suas limitações. Outra característica da escuta moderna trazida pela radiotelefonía foi a multiplicação de possibilidades de escuta, já que os aparelhos eram tão diferentes em seus formatos e potências. Não havia uma padronização na ideia de escutar rádio. Cada um poderia construir uma tecnologia mais favorável às suas expectativas de audição.

Tais expectativas diferentes geraram públicos distintos para rádio. A tecnologia, por sua vez, permitiu o surgimento dos radioamadores, antes de o rádio transformar-se em meio midiático. Os radioamadores preocupavam-se com a tecnologia do rádio, não se importando com os conteúdos. Já os ouvintes disputavam os sentidos que o veículo deveria ter e opinavam sobre sua programação, incluindo os conteúdos disseminados. Assim, pode-se afirmar que o rádio consolidou-se a partir de duas expectativas de escuta: a escuta tecnológica dos radioamadores e a escuta que recaía basicamente sobre a programação musical, a qual refletiu os critérios disseminados pelo fonógrafo e pelo gramofone.

Nas cartas de ouvintes, percebem-se não só a disputa pela apropriação dos sentidos do rádio, quando há opiniões distintas entre a programação ser marcada por música erudita ou música popular, como também reclamações das vozes dos speakers e também de chiados, próprios dos aparelhos técnicos Rádio Sociedade, que atrapalhavam a audição da programação. As opiniões dos ouvintes representam uma demanda cultural, que foi formada,

em parte, pelas expectativas de escuta construídas pelas tecnologias de reprodução sonoras, como o fonógrafo e o gramofone. Os gêneros populares, como samba, maxixe, polca etc, foram popularizados pela indústria fonográfica, através dos cilindros e discos de cêra, e criaram experiências e uma postura de escuta. Os ouvintes solicitavam, por cartas, que o rádio tocasse determinado disco ou uma música em particular, tentando reproduzir aquilo que o fonógrafo e o gramofone cumpriam, que era basicamente o entretenimento.

Quando os ouvintes reclamam da falta de dicção dos speakers ou das vozes não agradáveis aos ouvidos, assumem a mesma postura do público em relação ao fonógrafo e ao gramofone, quando acusavam tais tecnologias de transformar a voz em um som fanhoso e ininteligível, irritante de se ouvir. Aqui os critérios usados para criticar o rádio são muito semelhantes às críticas que recebiam as tecnologias de reprodução de sons anteriores. É como se os ouvintes quisessem que o rádio reproduzisse a sonoridade do fonógrafo e do gramofone em termos de gosto musical. Mas, em relação aos ruídos, parece que não houve transformação na qualidade sonora das tecnologias, pois o som limpo e puro, mesmo o rádio sendo uma tecnologia que se dizia inovadora e promissora, não era possível ainda, salvo em alguns casos em que aparelhos de radiotelegrafia, muito potentes, conseguiam a limpidez tão almejada.

A imprensa escrita foi a grande responsável por disseminar uma ideia de ouvir rádio, já que tratou essa mídia como uma grande novidade da época, sendo o símbolo da civilização. Mas não foi apenas pelo rádio que a imprensa se interessou. Antes de sua criação, na época do fonógrafo e do gramofone, as páginas de jornais é que disseminavam as novidades tecnológicas, ressaltando suas qualidades e defeitos. No caso do rádio, a imprensa realizou um papel de alfabetização tecnológica da escuta, já que retratava o rádio de forma a sugerir as múltiplas formas de escuta a partir da radiotelegrafia. As expectativas de escuta, tanto dos radioamadores quanto dos ouvintes, foram construídas a partir não só da consolidação de tecnologias de reprodução dos sons, mas também da divulgação da novidade que era a radiotelegrafia desde os inícios do século XX. A imprensa disseminou a construção de um senso comum, o qual fundamentaria as expectativas a respeito das formas de se escutar o rádio. O senso comum era baseado na ideia de que o rádio representava o ápice da transformação da ciência em tecnologia e que o povo precisava comprar essa ideia para que o país integrasse o rol daqueles que buscavam a civilização e o progresso.

A imprensa escrita, respaldada pelo grupo de intelectuais que lideraram a consolidação do rádio no país, legitimou todo o conhecimento em torno do rádio e a ideia de que ele realmente representava uma possibilidade de abrir as portas do progresso ao país. Desde as colunas voltadas exclusivamente aos assuntos do rádio até reportagens de jornais e artigos

assinados, além das propagandas, todo esse conteúdo contribuiu para alfabetizar tecnologicamente a população em relação às questões técnicas, mas também foi uma construção ideológica sobre esse veículo no país. Em relação às formas de escuta, a imprensa, ao trazer manuais técnicos que ensinavam as pessoas a construir seus aparelhos e também explicavam os princípios da radiotelefonía, sugeria que o rádio representava a audição moderna, tudo aquilo que os ouvidos contemporâneos esperavam: o som potente, amplificado, que vem de onde os ouvidos sozinhos jamais conseguiriam captar. A imprensa vendia a ideia da façanha da escuta, do alcance do mundo pelos ouvidos, já que alguns aparelhos de rádio sintonizavam frequências de qualquer lugar do globo.

Os impressos reinventaram o rádio, pois reinventaram a oralidade, no sentido de ensinar, como se suas páginas virassem manuais, as formas de se falar e de se escutar pelo novo meio nessa modernidade que surgia. Dessa forma, a imprensa legitimou o rádio como a grande novidade do momento e este atribuiu à imprensa uma importância de atualidade, pois narrar tecnologias naquele momento sugeria um presente que se tornaria um futuro próspero.

A história do rádio, portanto, não se inicia com a criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1923, nem com a primeira demonstração pública da tecnologia, na Exposição Internacional, em 1922. O rádio como meio de massa começou a ser imaginado já na virada do século XIX para o XX, quando a paisagem sonora inicia uma transformação radical com a entrada das tecnologias de reprodução dos sons. Os radioamadores podem ser considerados os pais do rádio antes mesmo daqueles que lhe conceberam o projeto educativo-cultural adotado, pois sem eles o rádio como tecnologia não se teria popularizado, levando a adesão da sociedade à ideia da disseminação desse veículo. A imprensa escrita cumpriu papel essencial na disseminação dos critérios sonoros e da ideia do que seria ouvir rádio. Além disso, a consolidação do rádio no Brasil foi fruto de um imaginário tecnológico que formulou um ideal de escuta moderna e que encontrou no veículo a sua forma mais concreta.

BIBLIOGRAFIA

- ALBIN, Ricardo Cravo. – *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALMEIDA, Hamilton. – *Padre Landell de Moura: um herói sem glória*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. – *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DEFLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH, Sandra. – *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.
- BARBOSA, Marialva. – *História cultural da imprensa: Brasil. 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- _____. *História cultural da imprensa – Brasil 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BIRCH, Beverley. – *Guglielmo Marconi: a história das comunicações via rádio e de como tornaram o mundo pequeno*. 1ª ed. Lisboa, Replicação, 1991.
- BOLTER, Jay D; GRUSIN, Richard. *Remediation. Understanding new media*. USA, MIT Press, 2004.
- BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. *Uma história social da mídia. De Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.
- CAREY, James W. – *Communication as culture: essays on media and sociology*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- CASTORIADIS, Cornelius. – *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTRO, Rui. *O homem multidão*. Disponível em: <<http://www.soarmec.com.br>>. Acesso em: janeiro de 2005.
- D'ARGONNEL, Oscar. *Vozes do além pelo telefone. Novo e admirável sistema de comunicação. Os Espíritos falando pelo telefone*. Tradução da versão original de 1925, Digitalizada por: L. Neilmoris, 2008, Brasil. Disponível na Biblioteca Virtual Espírita. Disponível em: <<http://bvespirita.com/Livros-O.html>>. Acesso em: Julho de 2014.
- ELIAS, Norbert. – *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: J. Zahar, v. 1, 2011.
- EISENSTEIN, Elizabeth. – *A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa moderna*. São Paulo: Ática, 1998.

- FAIRCLOUGH, Norman. – *Discurso e mudança social*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001.
- FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. – *História da comunicação: rádio e tv no Brasil*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1982.
- FELINTO, Erick. – Os computadores também sonham? Para uma teoria da cibercultura como imaginário. *Revista Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 15, p. 1-15, julho/dezembro 2006.
- FERNANDÉZ, José Luiz. *La construcción de lo radiofónico*. 1ª. Edição, Buenos Aires: La Crujía, 2008.
- FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. – Os manuais de medicina e a circulação do saber no século XIX no Brasil: mediação entre o saber acadêmico e o saber popular. *Revista Educar*, Curitiba: Ed. UFPR, n. 25, p. 59-73, 2005.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. – *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002.
- GILIOLI, Renato de Sousa Porto. – *Educação e cultura no rádio brasileiro: concepções de radioescola em Roquette-Pinto*. Tese (Doutorado). São Paulo, 2008 – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), 2008.
- GITELMAN, Lisa. – *Scripts, grooves, and writing machines: representing technology in the Edison Era*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- GOLDFEDER, Miriam. – *Por trás das ondas da rádio Nacional*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- GOMES, Renato Cordeiro. – *Todas as cidades a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GOMES, Itania Maria Mota; JUNIOR, Jeder Janotti. (Orgs). – *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: Edufba, 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. – *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HABERMAS, Jürgen (1984). – *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (trad. Flávio R. Kothe), 1962.
- MATHEUS, Letícia Cantarela. – *Comunicação, tempo, história: tecendo o cotidiano em fios jornalísticos*. Tese (Doutorado em Comunicação). Rio de Janeiro, 2010 – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2010.
- _____. – *Comunicação, tempo, história: tecendo o cotidiano em fios jornalísticos*. Rio de Janeiro: Mauad-X, 2011.

- MARVIN, Carolyn. – *When old technologies were new, thinking about electric communication in the late nineteenth century*. New York: Oxford University Press, 1988.
- MCLUHAN, Marshall. – *A galáxia de Gutenberg*. 2.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.
- MOURA, Roberto. – *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- MURCE, Renato. – *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- NASCIMENTO, Márcio. – *PRA-9 Rádio Mayrink Veiga: um lapso de memória na história do rádio brasileiro*. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.
- NAVES, Santuza. – A canção popular entre a biblioteca e a rua. In: CAVALCANTE, Berenice;
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta – mídia e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- PRADO, Magaly. – *História do rádio no Brasil*. São Paulo: Boa Prosa, 2012.
- RETO, Matías Gutiérrez. Dispositivo radiofónico y vida cotidiana em los inicios de la radiodifusión. IN: FERNANDÉZ, José Luiz. (Org) *La construcción de lo radiofónico*. 1ª. Edição, Buenos Aires, La Crujía, 2008.
- RIO, João do. – *Cinematographo*. Rio de Janeiro: Livraria Chardon, 1909.
- _____. – *Os dias passam*. Porto: Livraria Chardon, Lello & Irmão, 1912.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. – Credo. In: LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*, 7ª série, 1963.
- SÁ, Simone Pereira de. (Org). – *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagem e audibilidades*. Porto Alegre, Sulina, 2010.
- SAMPAIO, Mário Ferraz. – *História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SARLO, Beatriz. – *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- SCHAFER, R. Murray. – *A afinação do mundo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- SCHUDSON, Michael. – *Descobrimos a notícia: uma história social dos jornais nos Estados Unidos*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. – *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. – *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- _____. – A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (Orgs). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, v. 3, 1998.
- SINGER, Bem. – Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. THOMPSON, Regina. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs). – *Decantando a República*: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, v. 1, 2004.
- STERNE, Jonathan. – *The audible past*: cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.
- SUSSEKIND, Flora. – *Cinematógrafo das letras*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- THIBAUD, Jean-Paul. – *The sonic composition of the city*. In: BACK, Les; BULL, Michael. *The auditory culture reader*. Amsterdam: Berg Publishers, 2003.
- THOMPSON, Emily. – *The soundscape of modernity* – architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- VENTURA, R. – *Estilo tropical*: história cultural e polêmicas literárias no Brasil –1870-1914. 1ª. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- VIEIRA, 2010. – *De inventores a ouvintes*: o rádio no imaginário científico e tecnológico (1920/1930). Universidade Federal Fluminense. 2010. Dissertação de mestrado.
- WILLIAMS, Raymond. – *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.
- _____. – *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ZIELINSKI, Siegfried. – *Deep time of the media*: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means. Massachusetts: MIT Press, 2006.

FONTES CONSULTADAS

- Acervo Privilégios Industriais – Arquivo Nacional.

- Coletânea de artigos da revista *Radio* dos números 13 ao 24, ano de 1924. Disponível no acervo da Rádio MEC.

- Edições do Jornal Correio da Manhã (Acervo digital da Biblioteca Nacional): 16 de agosto de 1901, 10 de fevereiro de 1907, 6 de fevereiro de 1908, 10 de fevereiro de 1908, 30 de dezembro de 1908, 24 de abril de 1909, 23 de julho de 1909, 2 de fevereiro de 1910, 1 de outubro de 1912, 3 de maio de 1913.

- Edições do Jornal Tagarela (Acervo digital da Biblioteca Nacional): 31 de março de 1904 e Números do ano de 1911.

- Revista Echo Phonographico, número II, de 1904. Acervo digital do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

- Exemplares números 1 e 2 da Revista *Radio*, 15/10/1923 e 1/11/1923. Disponíveis na Biblioteca Nacional.

- Decreto 16.657, de novembro de 1924. Actos do Poder Executivo, Vol. 3, p. 356, disponível no Ministério da Fazenda.

- Documentário - British Broadcasting Corporation. *O Rádio no Brasil*. Londres: Serviço Brasileiro da BBC, 1998, 1º programa da série.

- Documentos da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro digitalizados pelo projeto Memória da Rádio Sociedade, disponíveis em www.fiocruz.br/radiosociedade

- Documentos do acervo de Edgard Roquette-Pinto da Academia Brasileira de Letras

- Depoimento de Edgard Roquette-Pinto, disponível em www.radiomec.com.br

- Gazeta de Notícias, coluna *Radiophonia*, ano de 1923. Disponível na Biblioteca Nacional e alguns números digitalizados no *site* www.fiocruz.br/radiosociedade

- Jornal O Globo, coluna “O Globo na T.S.F.”, de 1925 a 1930. Disponível no acervo do jornal O Globo.

- Relatórios anuais do Ministério da Viação e Obras Públicas de 1924. Disponível no *site* *Center for Research Libraries/ Latin American Microfilm Project Brazilian Government Document Digitization Project* (<http://brazil.crl.edu/>).

- Revista *Electron*, Disponível em www.fiocruz.br/radiosociedade

- Site Rádios Antigos: <http://www.bn.com.br/radios-antigos/galena.htm>

ANEXOS

ANEXO 1

292

Rio de Janeiro, 16 de Setembro de 1924

Illmo Snr.
Dr. Director Technico da Radio Sociedade do Rio de Janeiro.
Nesta Capital

Prez° Snr.:-

Rec. 17.9.24

Possuindo um pequeno aparelho receptor de galena, feito por mim e por isso deffectuoso, não me sendo permitido separar **DUAS OU MAIS ESTAÇÕES QUE ESTEJAM IRRADIANDO**, vinha solicitar de V.Sa, caso lhe fosse possível, dizer-me pela volta do correio, qualquer coisa s/o assumpto e relativamente á preleção que ha dias se não me engano, V.Sa fez por irradiação, e justamente por não ter podido separar a estação de "Arpoador" ou Praia Vermelha que na occasião estava irradiando signaes Morse, não me foi possível comprehender a referida preleção em que V.Sa parece ensinava como removermesse inconveniente. O meu aparelho compõe-se ~~de~~ apenas dois "fundos de cesta" em fio capiãar, diametro de 8 ctms no maximo, e como antena uzo o neutro da instalação que como é no arrabalde de S.Christovão, attinge grande extensão. Note-se tenho uma antena singela, de cerca de 15 metros, porem a recepção é quasi imperceptivel, o que não se dá com o neutro, que é muito clara. Como phone apenas possuo um de telephone, simples, de 40 oms (?). De theoria quasi nada entendo, e assim caso o Amigo queizesse me indicar um bom livro simples e comprehensivel, (mesmo em francez) eu muito grato lhe ficaria., Sem mais, na expectavia de s/noticias, de antemão agradecido de V.Sa Amigo e Obrgd°

e pedindo desculpas, firmo-me

[Handwritten Signature]

ANEXO 2

Rec. 27.1.1925
Lafayette 26 de Janeiro de 1925

(52)

EMPRESA LUZ E FORÇA
"CONGONHAS DO CAMPO"
DE
V. dos Santos Ribeiro

Ilmo. Sr. Secretario da "Radio Sociedade do
Rio de Janeiro"

Amigo e Sr.
Cordiais saudações. ^{Fig proposta} ^{Wilton em 30.1.25} ^{mancei comunicação, info} ^{meço sobre guind e registo}
Tenho o prazer de enviar-lhe junto um vale postal
de 30\$000 para pagamento de minha contribuição
como associado da "Radio Sociedade", durante 6 meses.
Caso seja necessaria outra formalidade, peço-lhe
o obsequio de comunicar-m'a para immediata-
mente preenchê-la.

Aproveito a oportunidade para pedir-lhe uma in-
formação: Tenho um receptor "De Forest" Reflex D.10
com 4 valvulas - 1 em alta e 3 amplificando, com
um crystal detectando e vou montá-lo com altofa-
lante em Congonhas do Campo, a 486 kilometros
do Rio, pela E. F. C. B. Vou installar a antena
com fio de cobre nu, n.º 14, a uma altura de 15 me-
tros (maximo que posso obter). Que extensão deve ter
a referida antena para obter indiferentemente
boas audições da "Radio" e de S. P. E. ?

Ha grandes jazidas de ferro nas proximidades
do local (6 a 12 kms), isso prejudicará as audi-
ções? Ainda não ha protectores capazes de dimi-
nuirem a estatica?

Esperando me desculpe a importunação, sub-
crevo-me com alta estima e consideração

De V. S.
Atte seu
Dr. V. dos Santos Ribeiro Lafayette. E. F. C. B.

ANEXO 3

Rec. 17.3.1925

Rio de Janeiro, em 16/3/1925

Illmº Snr. Director Technico da Radio Sociedade de Rio
de Janeiro.

Saudações. (142)

Esta tem por fim comunicar-vos que, fazendo ex-
periencias em um aparelho de galena, cheguei á conclusã
de que se ouve perfeitamente bem sem a referida galena,
bastando, para isso, procurar ^{de} com o estylète, o fundo da
cubêta ou mesmo as bordas e parafusos.

Peço-vos a divulgação desta descoberta, porém sem
a minima vaidade mas unicamente em beneficio dos amadores
pobres que actualmente luctam com difficuldades para a
acquisição de bôas galenas.

Sem mais, agradece-vos

OLLEM

Pº o Detector de Brauly (Tripe metallico)
contato imperfeito

ANEXO 4

Rec. 5.2.1925
 São Paulo 4-2-1925

Censuete a
 Av. "Radio"

Saudações
 Resp. 9.2.25 (69)

Remeto-lhe esta carta, que por meio dela, desejo saber como poderei eu construir um radio telephonico da mais simples, ^{maneira} e menos dispendioza, que possa receber Radio Sociedade e S.P.C.

Por favor, dar informações detalhadas, sobre todas as peças que forem precisas fazer, e as que forem precisas comprar. Sobre as antenas dar também algumas informações por favor.

Com mais fico agradecidissimo, e espero que em breve terei resposta.


Rua Amazonas n.º 3. Bairro da Luz São Paulo.

Herval Dias.

ANEXO 5

Gazeta de Noticias
11.5.23

Sexta-feira 11 de maio de 1923



RADIOPHONIA

Dois motivos invocam habitualmente as pessoas que desejam começar a praticar a T. S. F. para adiar a instalação do seu posto: 1 — O preço da instalação. 2 — Suas dificuldades técnicas.

No entanto, é um erro supor que só se pode ouvir bem uma conferência em um concerto, em T. S. F., estando o forte som do aparelho receptor.

Uma das maiores adições da T. S. F. é, precisamente, o seu aspecto imenso e democrático e liberal. O T. S. F. presta-se a ser recebido com aparelhos baratíssimos, de preço quasi inacreditável, e pode-se dizer que o amador abastado dono de um receptor que lhe custa 500 ou 2 contos, recebe-se mais longe e mais forte, mas não ouve mais apagamado do que o humilde operário ou jovem estudante que organiza seu posto com uns metros 50 ou 100 mil réis.

Pode-se, pois, ouvir muito bem gastando muito pouco. É claro que cada qual deverá escolher a melhor instalação compatível com os recursos próprios. Mas, os que tem dinheiro não precisam gastar boa vontade e paciência, e não é, destarte, para elles que são trapezadas estas linhas. As outras, para gastar dinheiro, terão (como conveni...) de gastar esforço próprio.

Sabam quantos operários e meios estudantes e senhoritas inteligentes este leram, portanto, que se pode ter um excelente posto de recepção de T. S. F., permitindo ouvir admiravelmente concertos e conferencias transmitidos pela estação da Praia Vermelha gastando apenas 50 ou 100 mil réis.

E gastando tão pouco não será muito difícil construir os aparelhos necessários? Os aparelhos necessários são tão modestos, tão simples, tão escandalosamente simples, que a primeira recompensa do ardeur pluriativo reside na surpresa que lhe causam os meios com que a sciencia lhe proporciona resultados tão grandes.

Vejamos então que ha de fazer o que estiver disposto a praticar... porque, de facto, todas as pessoas medianamente inteligentes, até mesmo os que ainda não sabem ler, podem ser, sem exagero, consideradas amadores do T. S. F. em estado potencial... Ainda mais, os que se dizem indifferentes, são amadores sem o saber! Na primeira occasião... declara-se a doença.

Imaginemos, caso quasi impossível, que se trata de um amador exclusivamente interessado em ouvir, sem cuidar de quaisquer detalhes técnicos, sem mesmo querer saber como surge.

O material indispensavel é o seguinte:

- 1. antena.
- 1. bobina de self-indução.
- 1. detector.
- 1. phone.

ANTENA — Pode ser substituida pelo fio da luz electrica, pela arame de ferro de uma claraboia, mas não de um telephote da Light. Mas não aconselhamos nenhum desses processos. Suppondo que o emissor, como todo membro da Radio Sociedade do Rio de Janeiro é um receptor da lei e da auto-ajuda, claro é que antes de mais nada repare-se a Sr. ministro da Fazenda, desde que, portanto, deve montar uma antena. Seria mais tarde descreverem, ou mesmo uma antena interior, fio estendido dentro de casa. Nada disso aconselhamos. Tomem-se dois fios de cobre ou de bronze (n. 12 ou 14), de 20 metros de comprimento, isolados dos supports, dois bambus, por exemplo.

Quatro condições são fundamentais para obter uma boa antena:

1. — Isolamento dos fios nas extremidades.
2. — Altura maior possivel.
3. — Comprimento sufficiente.
4. — Afastamento de todas as construcções, postes, arvores, fios.

A antena quer-se absolutamente livre.

O isolamento das extremidades consegue-se com alguns meios: placas de porcellana com dois furos.

O fio de descida, ligado em cima aos da propria antena será, ao entrar na estacao, unido a qualquer fio bem isolado e passado por dentro de um tubo de borracha. A antena será ligada ao ponto de da bobina do self.

BOBINA — Cylindro de papelão de 20 centímetros por 8. Fios delgados, levdados de ardeas campalinas electricas. Espiras unidas. Antes de proceder ao enrolamento, passar no cylindro uma boa camada de verniz (gomma laca em alcool).

Enrolada a bobina (poucos et poucos de temps font plus que force et que race... dizia o poeta) — passar o fio com verniz. Em um dos lados da bobina, sobre a mancha que a supporta, ficar um metro (uma tira de lã) um arame grosso... Esse ponto ficará a direita que vem da antena se espiras. Movendo-o para diante ou para trás, com a corrente, passa pela bobina, e a travessa apenas algumas espiras. É o que se quer... O papel da bobina é, neste caso — augmentar o comprimento da onda propria da antena. Por isso, numa antena de 40 metros, esta onda seria, mais ou menos, 160 e 240 metros, mas se se quiser a mesma antena, por uma antena que tem 450 metros de comprimento, de uma antena muito longa seria preciso encurtá-la para chegar aos 450 metros. Um meio facil de o realizar consiste em intercalar no circuito um condensador em serie. Mas no caso figurado esse aparelho, aliás irrisoriamente simples, é inutil.

DETECTOR — Afinada a antena pela bobina para escillar de accordo com a onda transmissora, a corrente pode então chegar ao phone. Mas, chega em condições de baixa frequencia que... a membrana

do phone não vibra. É preciso modificar essa corrente, torná-la de baixa frequencia, capaz de actuar sobre o phone. É o que faz o detector. O tipo normal é o de crystal de azena e fio metallico.

Praticamente, é outra supressão de uma degressão, seria, do humilde amador para quem fôr prazer em trazar estas linhas. Seria optimo comprar um phone duplo e proprio a radiophonia, são caros. Não é para isso ouvido. Mas em todo o Distrito Federal e Niteroy com um posto de tipo, aqui descrito, qualquer phone, mesmo dos empregados no telephone commun da bons resultados, desde que a antena seja boa. O phone será ligado em derivacão nos bornes do detector.

O amador então procura depois de ter posto a porta do fio sobre o crystal ouvir algum signal da T. S. F. As 10 e 55 da manhã e ás 2 e 5 da tarde acoutam-se os sinais da hora. Duram... etc.

é a noite, os gemidos e zumbidos das estações de bordo ou de terra. Como é preciso afinar o circuito (tal qual se faz em dois instrumentos de corda quando se quer que um vibre por sympathy) convem inverter o ponto de da bobina para alongar gradualmente a antena. Felizmente, cada espira da bobina corresponde a um consideravel augmento da antena.

Se, apesar dessas indicações o meu amador modesto ou economico não a escoutou, embuile o aparelho e leve-o a consulta. Trata-se de algum mal de nascença. A Radio Sociedade do Rio de Janeiro, empenhada em vulgarizar o grande meio de educação popular, mantém um pequeno consultorio para os humildes amadores que principiam.

Quanto gastou o moço estudante ou o operário naquella posto? Fios da antena, 4\$. Cables, \$500. Uma volta campalina, 5\$. Phone, 26\$. Raça de chumbo, flor de enxofre, etc. (7!).

CONCLUSÃO — O preço com que uma pessoa estudiosa e pobre consegue usar a maravilha da radiophonia — é outra maravilha.

R. P.

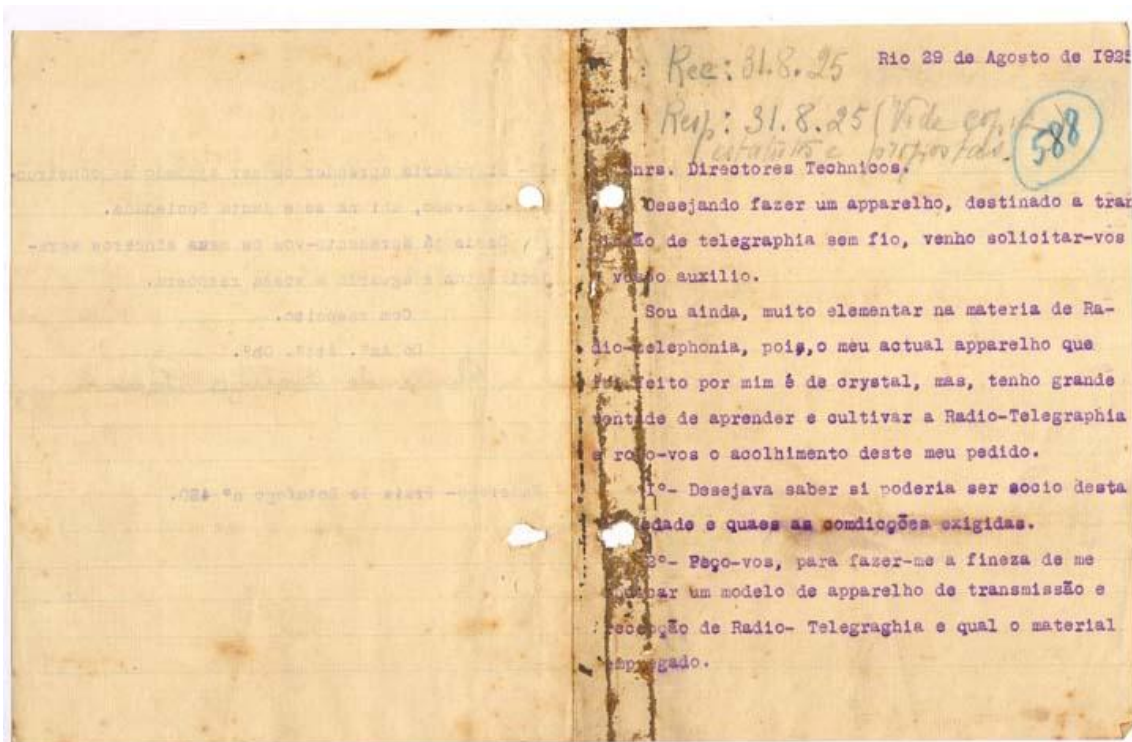
Informações

Sr. A. Nunes — A montagem da Armstrong, chamada "Super-regressiva" não convém a recepção de ondas longas. Amplia enormemente (até um milhão de vezes, ao que dizem) as ondas menores de 4.000 metros.

Sr. S. S. — As valvulas termoionicas podem servir para detector ou para amplificar. Ha todavia vantagens em usar, para este ultimo fim, lampadas proprias em que o vacuo foi levado ao extremo.

Noticias

Os debates da Camara dos Deputados da Republica Argentina serão em breve radiophonia. Todo mundo poderá ouvir em casa as discussões legislativas que em geral morrem nos jornais officias.

ANEXO 6

ANEXO 7

ALTAMIRO CARDOSO

Eng. Civil



Séde 14 de Julho, 26 de Outubro de 1924

Rec. 21.11.24.

Illm^o sr. Boquette Pinto, D. Director

Secretario da Radio Sociedade

Rio de Janeiro

360

Caro senhor

Accuso a recepção de vosso estimado favor de 8 do corrente, ficando inteirado a respeito de seu conteúdo.

De accordo com as instruções que houve por bem mandar-me, inclusive lhe remetto os documentos, ora exigidos para a obtenção de licença para uma estação receptora. Seria obsequio informar-me a respeito dos requisitos necessarios para obter-se licença para instalar uma estação transmissora, pois pretendo restabelecer a estaçõesinha transmissora que fiz funcionar clandestinamente até principios deste annos.

Foi com alegria que recebi a nova da nossa inclusão como membros da Radio Sociedade, porque até agora as nossas relações officiaes com amadores de radio cifram-se nas poucas que fizemos com os argentinos...de outiva e por intermedio da Associação Arrentina de Broadcasting, directamente.

Quanto ao nosso apoio a Radio Sociedade terá sempre em nós uns furiosos torcedores, sendo que a nossa propaganda não tem sido desprovida de effeitos praticos. Apesar de estarmos com os nossos apparelhos ameaçados de confisco pelos funcionarios do Telegrapho, a ordem do eng^o chefe do 19 Districto Telegraphico, franqueamos a nossa estação a todos aquelles que se interessam pelo assumpto, fazendo proselytismo. Si o Telegrpho quizer tornar effectiva a ameaça que nos fez, procuraremos por-nos debaixo do pallio protector de um Habeas corpus...salvador. Si não fôr possivel obtel-o e o telegrapho nos levar o apparelhos que está funcionando (no instante em que escrevo está recebendo a A. A. B. - 18,5 h.) montaremos outro melhor que já está armado em deposito - um neutro dyno de cinco lampadas...

ALTAMIRO CARDOSO

Eng. Civil



Graças á esse aparelho e a outros mais que construímos e fizemos funcionar, a nossa estação está já com fama por estes recantos ... tendo cooperado efficazmente para que muitas outras fossem montadas e estejam em vespas de montagem.

Isto posto, solicito da Radio o obsequio de me informar a respeito de um bom condensador para ondmetro, isto é, sobre preços e fabricante de material dessa natureza que se encontre ahí nessa praça. Desejamos tentar seguir as experiencias de transmissão de amador da America do Norte para a do Sul e, para isso, o ondmetro nos faz falta, afim de calibrar aparelhos para onda curta.

Fiz encomenda de um ondmetro para uma casa franceza, porem não sei si tal aparelho chegará a tempo.

Outrosim, solicito informar-me sã além da mensalidade de cinco mil resi, teremos joias a pagar e qual a sua importancia em caso affirmativo.

Aguardando suas estimadas ordens, reitero-lhe os meus protestos da mais alta estima e elevada consideração, subcrevendo-me

De Vae^amp^ e obgd^

ANEXO 8

Rio de Janeiro 19 de Setembro de 1925.

Ilm. Snr. Luiz de Souza.
R. Floriano Peixoto nº626 c/2
S. Gonçalo. E. do Rio.

225

Senhor da minha distinta consideração

Recebemos sua carta em que pede informações sobre a construção de um neutrodyn, e em resposta temos a dizer que não aconselhamos a pessoa alguma a construir tal aparelho, a não ser que o pretendente disponha de conhecimentos especiais do assumpto, por quanto a sua construção e ajustamento são extremamente delicados, tendo nós a certeza que o Sr. não ficará satisfeito.

Si em todo caso, quizer tentar a sua construção é mais commode comprar um "Kit" isto é uma caixa com todas as peças necessarias e as instruções detalhadas para sua montagem.

Sem mais, queira aceitar os protestos da minha alta estima e consideração

Da Comissão Technica da Radio Sociedade