

# **CANTORES PARAENSES E MERCADO MUSICAL BRASILEIRO: RÁDIO, MEMÓRIAS, CARREIRAS E PERFORMANCES, 1940 A 1970**

## ***PARAENSE SINGERS AND BRAZILIAN MUSIC BUSINESS: RADIO, MEMORIES, CAREERS AND PERFORMANCES, 1940 TO 1970***

Antonio Maurício Dias da COSTA\*

**Resumo:** O artigo analisa a produção de memórias em torno das carreiras e performances de três cantores populares com trajetórias iniciadas em emissoras de rádio paraenses em meados do século XX. A pesquisa se concentrou no levantamento da história de vida dos cantores abordados. Buscou-se, com isso, avaliar o desenvolvimento de carreiras e performances como ajustes a padrões de profissionalização no mercado musical. Sucesso e/ou insucesso de inserção no mercado da música são analisados como aprendizado sociocultural, reavaliado continuamente pela memória.

**Palavras-chave:** Cantores de Rádio – Memória – Carreira – Performance – Mercado Musical.

**Abstract:** The article analyses the creation of memories concerning the careers and performances of three popular singers who started working in Pará state radio stations in the mid Twentieth Century. The research focused on the life history of these singers. Thus, it was possible to evaluate the development of careers and performances as adjustments to professionalizing patterns in the music business. Success and/or failure in joining the music business are analyzed as social and cultural apprenticeship, continually re-evaluated by memory.

**Keywords:** Radio Singers – Memory – Career – Performance – Music Business.

O mundo da canção popular no Pará de meados do século XX, assim como em outros estados do Brasil, passava necessariamente pelos programas de rádio. Os jornais diários daquele período estampavam com frequência os eventos importantes em que brilhavam as estrelas da canção popular.<sup>1</sup> A divulgação de shows em clubes, teatros, bares e demais espaços de apresentação tendia a ser comumente acompanhada, nas notas da imprensa, da identificação do cantor e/ou cantora com a sua emissora de origem.

No Pará da década de 1950 em diante, os artistas da canção se dividiam entre duas únicas emissoras: o Rádio Clube (assim chamado, no masculino), fundado em 1928, de prefixo PRC-5, e a Rádio Marajoara, criada em 1954, de prefixo EYZ-20. A

---

\* Doutor em Antropologia Social, USP – Universidade de São Paulo, SP - Brasil. Professor do Programa em Pós-Graduação em História Social da Amazônia – UFPA, Universidade Federal do Pará. E-mail: [macosta@ufpa.br](mailto:macosta@ufpa.br).

primeira emissora foi criada como rádio de associados no final dos anos 1920 e acompanhou o processo de profissionalização da radiofonia no Brasil, promovido por leis que permitiram a comercialização de anúncios. Já a segunda emissora fazia parte da rede nacional de Diários e Emissoras Associadas de Assis Chateaubriand e estava ligada, no Pará, aos jornais “A Província do Pará” e “A Vanguarda”. Acompanhando as atividades das emissoras, os demais meios da imprensa escrita local, jornais e revistas, se dedicavam a promover e a divulgar os eventos musicais das estrelas do rádio.

A repercussão desses eventos na imprensa em geral, de meados do século XX, atestava o peso do empreendimento radiofônico como meio de comunicação de massa, e como iniciador de um mercado da canção popular enquanto bem simbólico de consumo. Com exceção de algumas emissoras de rádio em capitais importantes (como Recife, Porto Alegre e Belo Horizonte, por exemplo), as demais regiões do país orbitavam em torno da centralidade da mídia situada no eixo Rio–São Paulo, e/ou proveniente dos países industrializados (ROCHA, 2007, p. 17). Este quadro se manifestava de forma categórica na recepção unilateral de produtos culturais, oriundos destes centros, como a canção popular (TINHORÃO, 1981, p. 73-77).

O rádio, no entanto, abria espaço com suas programações musicais, para a formação de um cenário musical local, mesmo nas regiões marginais aos “centros midiáticos”. Isto era possível pelo sucesso de artistas locais, cantores e/ou compositores, em programas musicais e em apresentações por capitais de estados ou pelo interior. Isto, por exemplo, favoreceu tentativas de cantores paraenses de desenvolver carreiras nacionais. O primeiro passo seria tornar-se integrante do elenco de importantes emissoras de rádio localizadas no nordeste ou no eixo Rio–São Paulo.

O prestígio alcançado localmente e tornado notório pela imprensa seria indicativo da possibilidade de uma carreira promissora. Algumas notas em jornais paraenses como “A Província do Pará”, “O Liberal” e “A Folha do Norte”, de 1950 a 1952, por exemplo, eram pródigas na divulgação da presença de artistas da canção popular em festas dançantes em grêmios esportivos e recreativos na cidade de Belém. Nessas notas, era comum a diferenciação entre espaços concebidos pelos jornalistas como “elegantes”, os chamados “clubes sociais”, e aqueles situados nos bairros periféricos, os assim chamados “clubes suburbanos”.

As implicações dessa classificação socioespacial quanto às opções de lazer em Belém de meados do século XX já foi por mim explorada em outro texto (COSTA, 2012). Neste artigo, em particular, tal fato nos ajuda a entender os caminhos percorridos

pelos cantores de rádio paraenses em busca de projeção e sucesso nacional. Estes caminhos, em geral, começavam com um itinerário local. As estrelas de rádio costumavam fazer-se presentes em apresentações musicais em clubes ou grêmios de “elite”. Eram apresentações *solo* ou acompanhadas pelas assim chamadas Jazz Orquestras, em que cantores ou cantoras animavam o público com mambos, choros, valsas, boleros, foxes, baiões e sambas.

O repertório variado de gêneros nacionais e estrangeiros marcava um percurso obrigatório nas apresentações musicais. Mas, em grande medida, o público da época concentrava a atenção principalmente no personagem do artista, na sua figura construída nos/pelos programas de rádio. É o que pode ser deduzido a partir de notícias do início da década de 1950 sobre apresentações divulgadas nos jornais paraenses de grande circulação.

A performance artística, no sentido de desempenho profissional, era avaliada pelo público e pela imprensa dentro e fora do palco, considerando os caminhos de sucesso ou insucesso seguidos nas carreiras, além do bom ou mau aproveitamento das oportunidades de projeção midiática. Por isso, entendemos a noção de performance artística como a prática de ajustes dos sujeitos às expectativas do seu círculo social na forma de uma representação (GOFFMAN, 1983, p. 40).

Esses eram os critérios para que as emissoras e os jornalistas atribuísem aos cantores títulos como “os valores do rádio paraense” (O Liberal, 03/07/1952, p. 3, “Festival artístico de Edmundo Reis”), destacassem sua presença em eventos públicos como a Semana da Pátria (O Liberal, 05/09/1952, p. 2, “Os Festejos da Semana da Pátria”) ou festejos juninos em clubes “elegantes” (O Liberal, 27/06/1952, p. 4, “Quadra Joanina: uma festa na roça”) e mesmo reportassem apresentações fora do estado.

Este artigo faz o exame de algumas pistas sobre as carreiras de três cantores oriundos do rádio paraense, cujas trajetórias no “sem fio” abrangem as décadas de 1940, 1950 e 1960. O estudo destes trajetórias profissionais permite lançar luz sobre o contexto histórico em que atuavam os artistas da canção popular. Trata-se da época do apogeu do empreendimento radiofônico no país, a “Era do Rádio”, especialmente marcada pela circulação de grandes verbas publicitárias, pela programação variada e de grande popularidade, e pelo investimento das emissoras na manutenção de um grande elenco de técnicos, produtores e artistas (AZEVEDO, 2002, p. 5).

Mas a “Era do Rádio” pode ser compreendida por outro caminho, que escapa à esfera única do negócio midiático e que pode ser apreendido mais de perto a partir das

memórias e experiências de alguns dos protagonistas do cenário musical radiofônico. Nesse caso, a menção à “Era do Rádio”, deve ser apreendida aqui menos como um tempo definido e definitivamente “áureo”, e mais como uma invocação memorialística. A presença recorrente desta referência nos relatos dos participantes do meio radiofônico da época assinala sua relevância histórico-sociológica.

Por esse caminho, será possível compreender como as trajetórias de alguns personagens importantes desse meio esclarecem o sentido das relações travadas entre profissionais e empresários do rádio e da música, representantes da imprensa e o público ouvinte e de auditório.

Para isso, a pesquisa buscou a produção de memórias sobre as carreiras de artistas locais, focalizando a construção narrativa registrada com o recurso da história oral. Os artistas pesquisados desenvolveram trajetórias mais ou menos sequenciais ao longo do tempo. Apresento a seguir sínteses das trajetórias profissionais dos artistas pesquisados e que foram coletadas em entrevistas de história de vida<sup>2</sup> (QUEIROZ, 1983).

Lucíola Araújo iniciou sua carreira na PRC-5 no fim dos anos 1930. Tornou-se conhecida por um repertório majoritário de canções folclóricas, que foi mantido durante toda a sua trajetória no rádio. Trabalhou em emissoras do Rio de Janeiro e de Pernambuco na década de 1940, quando se tornou mais conhecida por cantar composições de Gentil Puget e Waldemar Henrique. Retornou a Belém na década de 1950, vindo a integrar o elenco de um programa folclórico-musical na Rádio Marajoara em 1954. Encerrou a carreira no rádio no final da década, em razão do declínio de popularidade de canções folclóricas e por conta de obrigações familiares.

A carreira de Ary Lobo como cantor e compositor começou em 1954 no Rádio Clube do Pará, após ter saído vencedor em um concurso de calouros. Teve uma rápida ascensão em termos de popularidade local e, já em 1955, gravou seu primeiro compacto no Rio de Janeiro. A iniciativa da gravação contou com a ajuda de um produtor paraibano, Pires Cavalcanti, que atuava no rádio paraense e tinha contatos no Rio. Após a gravação do compacto, Ary Lobo iniciou uma rotina de apresentações em casas noturnas e bares, além, é claro, de compor *casts* radiofônicos em emissoras cariocas. Também se apresentou regularmente em emissoras de rádio de capitais nordestinas ao longo da década de 1960, destacando-se por cantar e compor canções na forma de baião, côco, rojão e forró. Ary Lobo gravou 9 LPs e sua carreira entrou em declínio nos anos 1970, mas foi mantida até seu falecimento em 1980.

Walt Ramôa é filho de Lucíola Araújo e deve seu ingresso no meio musical e radiofônico à veia artística materna. Sua carreira iniciou-se no fim dos anos 1950, após ser revelado em um concurso local de calouros, que o conduziu a um concurso nacional. O jovem Ramôa, com 17 anos, participou do certame musical “Voz de Ouro ABC”, em 1958, promovido pela empresa paulista ABC Rádio e Televisão. O terceiro lugar obtido no concurso abriu portas para uma carreira em São Paulo, mas que não se realizou por interferência familiar. No entanto, Ramôa continuou cantor no Pará, fazendo parte do elenco da Rádio Marajoara, intercalando sua atuação local com experiências em emissoras do Rio de Janeiro e do Recife. Walt Ramôa tornou-se então conhecido como cantor de músicas românticas, priorizando no seu repertório a apresentação de valsas, boleros e samba-canções. Encerrou oficialmente sua carreira no início dos anos 1970, já que as necessidades econômicas familiares demandavam a reorientação de sua atividade profissional.

Os contatos para as entrevistas de história de vida seguiram um percurso peculiar. Os primeiros entrevistados com experiência no rádio paraense dos anos 1940 e 1950 tinham sido locutores de programas jornalísticos e humorísticos. Esses contatos foram importantes para que a pesquisa seguisse os rastros da atuação das “estrelas da canção”. Foi desse modo que consegui realizar a entrevista com o cantor Walt Ramôa, que ofereceu um longo e detalhado relato de sua trajetória e de sua mãe, Lucíola Araújo, no rádio. A entrevista cobriu dois tipos de relato memorialístico: a representação do vivido por Ramôa, como cantor, e o que ele conheceu acerca da trajetória de sua mãe. Trata-se, portanto, de uma “memória herdada”, conforme a definição de Pollak (1992, p. 202), embora se refira, nesse caso, a uma memória familiar herdada pelo filho cantor e “continuador” da mãe.

A entrevista com dois filhos do cantor Ary Lobo, em São Luís do Maranhão, seguiu por caminhos parecidos. Ela resultou de indicações preciosas do cantor e compositor paraense Alan Carvalho, por conta da afinidade de interesses que temos pela carreira e pela música de Ary Lobo. As indicações me levaram até Lucy Lobo e Gabriel Lobo, que repassaram valiosas informações sobre a trajetória profissional e familiar paterna. O relato, aliás, foi produzido na forma de uma entrevista coletiva, de modo que as informações apresentadas fossem ajustadas e negociadas ao logo da fala dos entrevistados. Na maior parte, os relatos enunciados se basearam em memórias de infância e distinguiram claramente as lembranças particulares da “herança” da memória materna, referente à vida de Ary Lobo.

Parto, neste texto, de uma premissa norteadora da análise dos dados aqui apresentados: o relato que resulta da história oral não é a própria história (ALBERTI, 2010, p. 158). Isso quer dizer que desde o momento em que as entrevistas foram idealizadas e os primeiros contatos realizados, até a transcrição do que foi gravado, tudo está permeado pelas intencionalidades da pesquisa. Trata-se, na verdade, de uma motivação planejada, voltada para a construção e/ou organização do relato memorialístico.

O fato é que em pesquisas como esta, a iniciativa de propor o tema abordado é sempre do pesquisador (ALBERTI, 2010, p. 167), seguida de negociações informais com o entrevistado sobre os assuntos tratados. Foi assim que surgiu o relato sobre a carreira de Lucíola Araújo, a partir do ponto de vista de seu filho. Ao mesmo tempo, a própria carreira deste foi esquematizada no relato como continuação da trajetória iniciada pela mãe. É nesse caminho que o objeto da memória acaba sendo reconstituído numa atmosfera de negociação, na relação entre entrevistador e entrevistado (ALBERTI, 2010, p. 168). A ação interativa estimula o discurso e ajuda a transformar o que foi vivido em linguagem.

No caso de Ramôa, houve boa abertura para o diálogo desde o início. Isso talvez se deva à importância do intermediário (um ex-locutor de rádio), amigo do entrevistado, como avalista da seriedade da pesquisa. Mas deve-se acrescentar também que Ramôa já possuía um acervo particular e organizado de registros da própria carreira e da mãe cantora. A parte final da entrevista foi enriquecida com um número razoável de fotografias, vários recortes de jornais, um diário (de Lucíola Araújo), um LP e o seu currículo artístico.

Aliás, durante a entrevista, Ramôa fazia questão de assinalar a precisão de sua memória. Foram recorrentes menções como “eu me lembro de tudo”, “eu tenho uma memória muito boa”. As informações apresentadas na entrevista, de fato, confirmam a acuidade de sua memória, algo especialmente louvável para um homem de 71 anos de idade.

Mas também é possível acrescentar a isso o valor que Ramôa atribui à memória de sua trajetória como cantor. Seu acervo particular atesta essa atribuição de valor. Além do mais, a preocupação com os registros pessoais foi algo aparentemente herdado da mãe, que transmitiu ao filho um diário com letras de canções, recortes de jornal e anotações de fatos da carreira. A memória também herdada fisicamente foi continuada

por Ramôa, podendo ser acessada sem dificuldades por pesquisadores e demais interessados em sua carreira de cantor.

O cuidado de Ramôa com o registro de sua trajetória artística se revela não só pelo zelo com os objetos de recordação, mas também com o manifesto saudosismo quanto à sua carreira de cantor. Durante a entrevista ficou claro que o que foi vivido no passado é rememorado sempre em comparação com o presente. Foi o caso da lembrança da vontade de sua mãe que ele cantasse música romântica, ao contrário de sua preferência por *rock*. Isso foi dito depois de várias vezes ter ele destacado sua identificação como cantor romântico. Podemos entender esse aparente lapso como a busca do entrevistado por demarcar a diferença de sua trajetória em comparação à de sua mãe. Lucíola Araújo era muito conhecida nos anos 1940 e 1950 por se apresentar como cantora de temas folclóricos em emissoras de rádio do Pará, do Rio de Janeiro e de Pernambuco.

Já na entrevista com os filhos de Ary Lobo, talvez por se tratar de uma conversa coletiva, destacou-se a preocupação por demarcar o que era lembrado, por ter sido de fato vivido, e aquilo que era proveniente das histórias contadas pela mãe. O desafio, neste caso, foi o de considerar a construção memorialística não só como resultante da interação com o entrevistador. Os relatos surgiram também da negociação entre sujeitos que partilharam experiências e relatos familiares ao longo da vida, cada um gerenciando essas fontes memorialísticas à sua maneira (POLLAK, 1992, p. 201).

Situações engraçadas de desacordo quanto aos relatos ocorreram durante a entrevista e ilustraram os pontos de negociação pelos quais se costura a memória. Foi o caso em que o filho mais novo, Gabriel Lobo, não se viu contemplado pela fala da irmã, que não situou seu nascimento num momento em que a família havia mudado de cidade. Noutro momento, o próprio Gabriel Lobo concedeu à irmã mais velha a prerrogativa de dar o “veredicto” sobre fatos familiares, dizendo: “Tá bom, vai falando. Tu que tem mais memória do que eu, vai.”

Estas construções memorialísticas em torno da biografia de personagens oriundos do cenário musical do rádio paraense de meados do século XX são valiosas para a compreensão da importância social do cantor popular na época do apogeu do empreendimento radiofônico no país. No caso das emissoras paraenses, que ocupavam uma posição periférica frente à estrutura em construção da indústria cultural do país, as carreiras de estrelas regionais da canção seguiam a “fórmula de sucesso” dos *cartazes* nacionais. Deve-se observar, no entanto, que esse modelo de sucesso midiático

apresentava peculiaridades e adaptações próprias ao meio musical local, além das escolhas e cálculos pessoais que conduziram em diferentes direções as carreiras dos cantores aqui focalizados.

Tais escolhas e cálculos levaram em consideração obstáculos e possibilidades reais de sucesso, bem como refletiram seu envolvimento subjetivo com o mundo da música e com seus campos de sociabilidade e atuação profissional. Os fragmentos variados e desconexos dessas histórias de vida foram organizados pelos entrevistados como um “eu biográfico” aparentemente uno, mas que, na verdade, é múltiplo (BOURDIEU, 2006), como os “eus” em diferentes fases da vida. Ao mesmo tempo, essa construção é fruto de um real vivido, cuja avaliação pessoal julga relevante para dar significado ao presente. As entrevistas aqui analisadas são as informações sobre esse real vivido pelos artistas em suas carreiras e apresentado como relato memorialístico (CHARTIER, 2010, p. 24).

#### *A Canção Popular como Carreira Artística*

A trajetória de Walt Ramôa como cantor começou com o sucesso de sua classificação em 1958, aos 17 anos de idade, para o concurso nacional “A Voz de Ouro ABC”, ocorrido naquele ano na capital paulista. Ramôa já cantava de forma não profissional desde os 14 anos na Igreja Católica, mas sua profissionalização só veio a ocorrer quando participou em um programa de calouros da Rádio Marajoara no ano decisivo de 1958. Dos 17 concorrentes, Ramôa foi o vitorioso e pôde daí participar das várias eliminatórias regionais que o levaram ao concurso nacional.

A ida para a final de São Paulo significou para ele a oportunidade de conhecer uma parcela do meio artístico da canção popular de seu tempo. Enquanto seguiam os últimos preparativos, Ramôa e os demais 21 concorrentes da final nacional (após os concursos regionais) foram levados pelo organizador do concurso para cantar em boates paulistas. A experiência serviria para habituar os concorrentes ao palco e à presença de um público grande e exigente. Não por acaso, ao final do concurso, vários proprietários de casas noturnas ofereceram contratos aos participantes melhor colocados.

Ramôa ficou em terceiro lugar ao final do concurso, antecedido pelo primeiro lugar, a cantora paulista Maria Inês Costa, e pelo segundo lugar, o cantor gaúcho Edgar Poça. De todo modo, a boa classificação renderia contrato para uma



carreira na “noite de São Paulo”, como de fato ocorreu. Mas, o convite do proprietário da Boate Cave não pôde ser aceito por oposição paterna, que não consentia que o filho de 17 anos seguisse morando em São Paulo, sem a presença de familiares e se apresentando numa casa noturna. No dizer de Ramôa: “Mas aí, naquele tempo o negócio era diferente (...)”. Mesmo que se tratasse, conforme ressaltou na entrevista, da boate onde cantava o nacionalmente famoso Cauby Peixoto e sua irmã mais velha, Andiará Peixoto, o pai não voltaria atrás na decisão.

Com volta à Belém, Ramôa retornou ao ambiente musical do rádio paraense, ingressando então profissionalmente na Rádio Marajoara. Esse período de atividade na emissora paraense acabou sendo breve por conta do convite de uma tia que morava em Recife e que ouviu sua atuação no rádio. A tia contava com amigos pessoais na Rádio Jornal do Comércio de Recife e assim conseguiria, facilmente, a transferência de Ramôa. A promessa da tia era taxativa: “(...) se você for pra Recife você vai ganhar dinheiro!”.

Mas Ramôa deixou bem claro em sua entrevista: “Eu nunca pensei em dinheiro na minha profissão (...)”. Para ele, o prazer de cantar convivia, na juventude, com o quase natural desinteresse pelo dinheiro. No início de carreira, era desse modo que o jovem cantor se concebia como nova estrela do cenário musical local e perante outra oportunidade de sucesso profissional. A noção de carreira aqui adotada segue a perspectiva ensejada por Oswald Hall (1948, p. 327), enquanto “conjunto mais ou menos promissor de ajustamentos a instituições, bem como a organizações formais e informais.”

A vocação musical no início de carreira é avaliada por Ramôa no presente como algo quase diletante. Embora a regularidade de horários de trabalho e existência de regimes de pagamento, a ideia de um envolvimento passional com o canto, em grande medida, indica uma característica incomum desta profissão. Howard Becker (2008, p. 94) concebe esta característica como uma tendente percepção social da carreira musical como um “misterioso dom” distinto dos demais. Daí o porquê do estilo de vida do profissional da música tender a associar-se, na visão de Becker (2008, p. 123), a uma forma de “desdém pelas regras da sociedade em geral”.

Não que a carreira de Ramôa desdenhasse dos ditames da vida profissional, especialmente no ambiente das emissoras de rádio, mas seu ingresso naquele meio combinava o elã do artista com o impulso do fã. Ramôa ia à sede da Marajoara mesmo em dias em que não cantava: “mas eu fui lá assistir o programa

porque eu era viciado naquele negócio”. O prazer do fã em acompanhar as demais apresentações musicais no auditório da emissora se combinava com suas escalas de trabalho, no sábado e no domingo.

A condição de artista e espectador, neste caso, assinala situações de compartilhamento de experiências. Este era, provavelmente, um dos caminhos para se estabelecer um patamar comum para a recepção coletiva das canções pelo rádio e para o sucesso do efeito emocional pretendido com as apresentações musicais nos auditórios das emissoras (BECKER, 2008, p. 213).

Da mesma forma, a sintonia com as preferências do público foi certamente fundamental para a rápida ascensão de Ary Lobo para o sucesso musical no rádio paraense em 1954. Lobo era muito divulgado na imprensa local em 1954 como cantor de sambas, presente em vários programas musicais do Rádio Clube do Pará<sup>3</sup>. A transferência para o Rio de Janeiro em 1955 e a gravação de um compacto com ritmos nordestinos pela RCA foram seguidas pela inserção no meio radiofônico carioca, com a assinatura de contrato com a Rádio Mayrink Veiga.

Mas a gravação não significou pronto sucesso num dos principais centros da indústria cultural brasileira. Ary Lobo ingressou a partir de 1955 numa rotina de apresentações musicais em bares e praças, paralelamente ao trabalho no rádio, intercalado por viagens a cidades do norte e nordeste do país para shows em emissoras de rádio ou em eventos ao vivo.

No intervalo das atividades, Ary Lobo costumava receber amigos e colegas de trabalho em casa, no Rio de Janeiro, para conversar e beber conhaque. Na maior parte, tratava-se de pessoas envolvidas com o universo da canção popular. Na memória de infância de Lucy e Gabriel Lobo, seus filhos, são marcantes as muitas reuniões em casa. Segundo Gabriel Lobo:

(...) Eles se encontravam pra conhecerem músicas, um passar a música pro outro. Tinha aquele clima boêmio que toda área musical tem. Eles faziam show, mas nenhum se preocupava muito com o futuro. Eles estavam vivendo aquele auge, aquela... eram maravilhados com aquilo...<sup>4</sup>

No julgamento atual dos filhos, cantores da geração e do meio onde atuava o seu pai viviam os acontecimentos da carreira como uma espécie de diversão, como uma atividade prazerosa, apesar de todos os obstáculos enfrentados. Esta avaliação deriva, certamente, das muitas dificuldades econômicas que viveu a família dos entrevistados

na fase de declínio da carreira do pai, em fins da década de 1970. A lembrança da época de sucesso e das fartas quantias de dinheiro recebidas com os shows é sopesada pelas dificuldades dos últimos anos de carreira. Provavelmente a filtragem dessas lembranças pela memória materna contribuiu para o foco nos problemas econômicos familiares.

Vale dizer que essa apreciação englobava o círculo de relações paterno, que compreendia artistas como Jackson do Pandeiro, Genival Lacerda, João do Vale, Gordurinha, Waldik Soriano, dentre outros. Trata-se, portanto, de uma espécie de estilo de vida partilhado entre cantores e compositores em busca de sucesso. A despreocupação com o gerenciamento do dinheiro ganho e a busca do prazer com a performance musical compunham uma espécie de marca relacional do cotidiano desses cantores, que atribuía a suas obras um sentido passional, correspondente à expectativa de recepção por parte do público.

Esta correspondência se avizinha da função sociorelacional proposta por Alfred Gell (1998, p. 07) para a obra de arte. O universo de relações, os hábitos e os padrões de interação cotidiana dos artistas no meio musical das emissoras de rádio e das casas noturnas ajudavam a forjar referenciais estéticos que orientavam suas carreiras, suas performances e suas obras.

Isso explica a ênfase dos entrevistados em destacar a preferência do pai pela “música popular, música do povão mesmo”. Canções de ritmos nordestinos (rojões, côcos, baiões, etc.), compostas e/ou gravadas por Ary Lobo, buscavam o padrão de popularidade daquelas de colegas seus, que frequentavam sua casa, como Jackson do Pandeiro e João do Vale. Ao mesmo tempo, almejavam o grande público nacional do norte e nordeste, além dos muitos apreciadores cariocas e paulistas e das demais regiões do país. Essa meta foi plenamente alcançada com as gravações de “Eu vou pra lua”, em 1960, “O Último Pau de Arara” e “Vendedor de Caranguejo”, ambas em 1964, e de “Súplica Cearense”, em 1966 (ALBIN, 2006)<sup>5</sup>.

O quadro de referência desses artistas para a composição de canções e para a escolha de repertório para gravação era construído nas trocas realizadas entre si em momentos de lazer, como nas “rodas de conhaque” na casa de Ary Lobo. Sua rede de relações pessoais certamente ajudou na orientação de sua carreira artística, compreendida nos parâmetros coletivos e convenções que presidiam a atuação performática dos cantores.

É possível assim explicar o destaque dos entrevistados para os conselhos que o pai dava ao amigo Genival Lacerda, que adotou as canções com letras de duplo sentido

como uma marca do seu repertório e de seu personagem artístico. Ary Lobo, de acordo com a lembrança dos filhos, era um crítico do que classificava como “música apelativa”, por considerá-la de gosto duvidoso.

Talvez fosse esta visão um posicionamento ligado à perspectiva estética mais conservadora de cantores de música nordestina, como Ary Lobo. Os forrós de duplo sentido de Genival Lacerda foram gravados e tornaram-se famosos a partir de meados da década de 1970 e abriram espaço para outros artistas que adotaram este caminho. Apesar das diferenças, as trocas entre amigos e colegas de profissão eram periodicamente atualizadas, como revelam as memórias dos filhos de Ary Lobo.

Os momentos de convivência boêmia, como outros possíveis, assumiam a função de enquadramento social da atuação artística dos cantores populares, que partilhavam seus julgamentos e inclinações como componentes de um campo de ação coletiva (BECKER, 1977, p. 221).

No caso de Ramôa, sua identificação com gêneros como bolero, samba-canção, valsa e demais variações se pautava pela correspondência de gosto musical com os cantores e músicos com os quais conviveu no rádio. Este foi um fator importante para a promoção de sua carreira nos anos 1950 e início dos 1960. Mas esta marca de sua performance artística se transformou em obstáculo no início dos anos 1970, quando a popularização da Jovem Guarda impulsionou novos interesses de programação musical midiática e de gravação em disco.

O fato é que depois da experiência na Rádio Jornal do Comércio em Recife, Ramôa retornou a Belém, após um ano de atividade, aproximadamente, para prestar serviço militar. Mas a permanência na caserna foi curta, sendo interrompida por consentimento de um general local que sabia do talento de Ramôa para o canto e que, por ventura, era casado com uma tia sua. Os laços familiares contribuíram para sua volta à Marajoara, onde permaneceu até 1969 como estrela do *cast* musical, badalado cantor romântico e vencedor de vários concursos locais de canção popular. Neste período Ramôa constituiu família e, por isso, sua atividade de cantor assumiu um contorno profissional mais forte.

Sob orientação de um diretor de sua emissora, Ramôa resolveu transferir-se para o Rio de Janeiro para ingressar na Rádio Tupi, sede da Rede Associada da qual a Marajoara era integrante. A temporada carioca, no início da década de 1970, foi difícil economicamente para Ramôa. Os cachês ganhos na rádio e nas apresentações esporádicas na TV e em casas noturnas não eram suficientes para garantir sua

permanência no Rio e o sustento de sua família em Belém. Pior ainda: a Rádio Tupi e as gravadoras cariocas não estavam muito interessadas em cantores românticos, o que tornava mais difícil a realização do sonho de gravar um disco.

Ramôa destacou, em sua entrevista, a promessa vazia do produtor da gravadora RCA/Vitor, Rildo Hora, de que após o carnaval seguinte seria contatado para uma possível gravação. Mas, no momento, Agnaldo Timóteo já bastava como cantor romântico do elenco da gravadora. O que se buscava, na verdade, eram cantores de *rock*, para a disputa por mercado aberta pela Jovem Guarda.

A “fórmula de sucesso” dos cantores da época do apogeu do rádio declinava no período em que os programas musicais televisivos e os festivais de música popular projetavam o *rock* da Jovem Guarda, além de cantores e canções de cunho bossanovista e tropicalista (MELLO, 2003). Neste ponto, as possibilidades de ajuste da carreira de Ramôa às novas tendências do meio musical tornaram-se limitadas, resultando no seu retorno à Belém e no início de uma nova atividade profissional na área de vendas.

É verdade que a falência gradual da Rede Associada já nos anos 1970, experimentada por Ramôa na Rádio Tupi, contribuiu para o seu afastamento da atividade musical. Os atrasos no pagamento de cachês, cada vez mais comuns, tornaram inviável sua permanência no Rio. A obrigação de sustentar a família no Pará foi decisiva para o retorno à terra natal e para a adoção de um novo rumo profissional, longe do mundo da canção.

Situação parecida foi vivida pela mãe de Ramôa uma década antes. Lucíola Araújo começou sua carreira na Rádio Clube do Pará nos anos 1930, como já foi dito. Mas, já na década seguinte, trabalhou em emissoras no Rio de Janeiro e em Recife, sendo os deslocamentos motivados exclusivamente pela carreira militar do marido, que era oficial da Marinha. Em sua entrevista, Ramôa enfatizou a não interferência paterna na carreira da mãe, mas deixou claro que suas transferências para outras emissoras eram uma forma de acompanhar os remanejamentos do marido.

As transferências eram possibilitadas pela rede de contatos agenciada por Lucíola Araújo a partir do Rádio Clube do Pará. Sua incorporação em elencos radiofônicos no Rio e em Recife seguiu o papel já desempenhado em Belém: o de cantora de temas folclóricos amazônicos, na perspectiva folclorista da canção ensejada pelos ideais modernistas atualizados desde os anos 1920 (COSTA, 2010). As “canções populares” de músicos eruditos como Waldemar Henrique e Gentil Puget se inspiravam em imagens e histórias da vida no interior da Amazônia<sup>6</sup>, tomadas como matriz de uma

linguagem musical legitimamente brasileira, tal como preconizava Mário de Andrade (1972).

As canções dos compositores citados eram o carro chefe do repertório de Lucíola Araújo, como pude perceber em seu caderno de memórias de carreira, um dos itens mais importantes do acervo particular de Walt Ramôa. Esta identificação musical abriu portas para Lucíola em emissoras de rádio dentro e fora do Pará nos anos 1940 até meados dos anos 1950. Após retornar com a família a Belém em 1952, Lucíola Araújo foi convidada dois anos depois para ser cantora permanente de um programa de músicas folclóricas da Rádio Marajoara. O programa “Serões da Casa Grande” foi apresentado até 1956, quando, segundo Ramôa, o desinteresse do público por esse tipo programa ocasionou o seu encerramento.

O fim do programa da Marajoara assinalou também o término da carreira de Lucíola Araújo. O declínio da popularidade de programas de música folclórica se deu no mesmo momento em que problemas de saúde do marido tornaram inviável seu trabalho no rádio. Ao mesmo tempo, a idade avançada de uma cantora que começou sua atividade nos anos 1930 reforçava a escolha pela saída de cena. A partir destes condicionantes, é possível compreender a carreira do cantor popular, no contexto abordado, como uma sequência de posições ocupadas e de possibilidade (ou impossibilidade) de realizações (HUGHES, 1937, p. 409), até que se chega ao ponto final.

As realizações ou sua impossibilidade, no caso da trajetória de cantores populares, são, em geral, condicionadas pelos interesses familiares. É o caso da constatação de Howard Becker (2008, p. 124-125) no estudo da carreira de músicos de jazz norte-americanos na Chicago dos anos 1950. Assim podemos entender o impulso (ou pelo menos, concordância) familiar para o ingresso de Ramôa na carreira musical ainda no Pará, aos 17 anos de idade. Da mesma forma, foi a proibição paterna de permanência em São Paulo, após a vitoriosa participação no concurso “A Voz de Ouro ABC”, que limitou as possibilidades de projeção artística de Ramôa.

Estas pressões internas do meio familiar se combinam também com as condições próprias do mercado da música. Declínio ou sucesso são decorrentes de ajustes exercitados pelos artistas, ao longo da carreira, as forças (do mercado, das relações pessoais) de enquadramento e aproveitamento profissional. A projeção artística está ligada a isso, em grande medida. Exemplo notório de uma escolha bem sucedida foi a

gravação da canção “Súplica Cearense” por Ary Lobo em 1966, que alcançou imensa repercussão no Ceará a partir de então. Como disse Lucy Lobo:

Então eu me lembro às vezes de ter esse comentário de acharem que ele era cearense por causa da “Súplica” e do sucesso, que ele fez muito sucesso no Ceará. Talvez mais do que em qualquer outro estado. Durante todo o tempo. Logo que lançou “Súplica Cearense” ele passou a ser muito adorado no Ceará. Isso eu sei por que isso eu vi, quando moramos lá e quando eu fui agora. (...) Muita gente no Ceará conhece meu pai, mais do que aqui ou em qualquer outro estado. Talvez mais do que no Pará. (...) Que aí os cearenses se acharam homenageados, que tinha sido feito pra eles, embora falasse de toda a seca, de todo o Nordeste<sup>7</sup>.

A gravação original da composição de Gordurinha e Nelinho é de 1960 (AZEVEDO-NIREZ, 1982), mas a repercussão da gravação de Ary Lobo, seis anos mais tarde, ampliou ainda mais a popularidade da canção e sua identificação regional. Vale observar a ênfase da memória particular da entrevistada: a lembrança do que foi “visto” (no passado e no presente) ressalta a veracidade e a grandiosidade da repercussão da carreira do pai no Ceará. De fato, a repercussão bem sucedida da canção abriu caminho para uma boa recepção de Lobo entre o público cearense, o que teria ajudado, inclusive, no estabelecimento do cantor com sua família naquele estado até o final de sua vida.

Noutros momentos, o mesmo tipo de oportunidade teria sido desperdiçada, na opinião dos entrevistados. Essa apreciação deriva diretamente das queixas maternas quanto, por exemplo, à oportunidade perdida da gravação da canção “Cidadão”, de autoria de Lúcio Barbosa, oferecida a Lobo para gravação por Zé Geraldo. A recusa resultou na gravação da canção por este último em 1979, no álbum “Terceiro Mundo”<sup>8</sup>, vindo a tornar-se um grande sucesso.

Segue mesma linha a lembrança dos filhos de Ary Lobo do lamento da mãe quanto ao sucesso da gravação de “Último Pau de Arara” com Luiz Gonzaga. A canção, gravada por Venâncio e Corumbá em 1964, foi registrada em disco por Ary Lobo em 1958, mas não teve a mesma repercussão que a versão na voz do Rei do Baião<sup>9</sup>.

No fluxo da memória dos entrevistados, o declínio da carreira paterna é associado a um tempo subsequente ao sucesso de “Súplica Cearense”. Os anos 1970 são lembrados pelos entrevistados como o período de declínio na popularidade da música nordestina. A fala, nesse ponto, girou em torno do desinteresse do público pelos ritmos do nordeste, o que supõe uma diminuição da vendagem de discos e de repercussão

radiofônica e televisiva. Nesse particular, Gabriel Lobo é enfático: “Ele era meio magoado com isso, da mudança de interesse que o povo passou a ter com Jovem Guarda. Porque na cabeça dele era uma coisa que foi imposta pela mídia”.

O sucesso da Jovem Guarda, por certo, diminuiu o espaço de projeção de artistas de música classificada como regional no mercado da canção popular. Mas, ao mesmo tempo, permitiu o aparecimento de novas estrelas da canção popular que seguiram os parâmetros de sucesso musical da Jovem Guarda nos anos 1970. Este desdobramento conformou uma nova vertente da canção popular no país, denominada por Napolitano (2003) de música popular cafona.

Numa resenha ao livro de Araújo (2002), Napolitano apresenta esta safra da canção popular urbana como “a trilha sonora cotidiana dos segmentos mais populares das periferias das grandes cidades e do interior” (2003, p. 378). Apesar da diversidade musical das canções, que oscilavam das guarânias ao iê-iê-iê, as composições de sucesso de cantores “bregas”, como passaram a ser apresentados pela imprensa em fins da década de 1970, tornaram-se um elemento a mais na disputa por espaço no mercado da canção.

Talvez, por esses fatores, não possamos falar categoricamente em declínio de artistas do estrato de Ary Lobo, mas sim em intensificação concorrencial pelo sucesso de massa. De todo modo, para a família Lobo, esse período é lembrado como o da diminuição de contratos do pai para shows, das apresentações mais comuns em circos e das dificuldades econômicas. Ao mesmo tempo, o declínio é explicado também pela escolha paterna de um caminho “ortodoxo”, segundo Gabriel Lobo, de “não se curvar aos esquemas do mercado musical da época”. Como ficou claro até o final de sua carreira, esta acabou se revelando uma escolha não promissora. O estilo bem sucedido de carreira das décadas anteriores, em grande medida ligado à popularidade dos programas musicais de rádio, mostrou-se ineficiente e, possivelmente, inadaptado ao mercado musical dos anos 1970.

No caso de Walt Ramôa, a linha descendente da carreira abriu espaço para a atividade profissional no ramo de vendas, até a conquista de uma função bem remunerada numa empresa petrolífera. Com isso, sua vida de cantor passou a limitar-se ao ambiente familiar e ao seu círculo de amigos. Mesmo assim, o sonho de gravar um disco persistiu e foi realizado em 1981, na forma de um registro em vinil, com instrumental em *playback* para baratear os custos, feito num pequeno estúdio de Belém. As apresentações do cantor tornaram-se então um *hobby*, uma atividade secundária nos



momentos importantes da vida doméstica e não mais o envolvimento absorvente que o afastava de seus familiares.

Para os três artistas aqui abordados, temos a ligação familiar como referência e suporte para os sucessos e os insucessos da carreira na canção. Contatos, vínculos e compromissos no mundo profissional condicionam os trajetos dos artistas da canção popular, como observamos no caso estudado. No entanto, essas relações são contrabalançadas pelas obrigações familiares, que interferem no rumo das carreiras e no repertório de valores a elas atribuídas pelos artistas. É o que podemos deduzir das memórias produzidas pelos entrevistados, tanto na avaliação do foi experimentado pessoalmente, tanto no que se baseia em memória herdada, no “ouvir falar” trazido desde a infância.

### *Performance e Canção Popular no Rádio*

Os cantores da época do apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa no Brasil elaboravam e apresentavam seus personagens artísticos de acordo com as características próprias da produção radiofônica: espetáculos de auditório, acompanhamento por séquito de fãs e artistas apresentados como galãs e divas envoltos numa aura aristocrática, vide os signos ostentados nos concursos de rei e rainha do rádio: coroa, centro, manto, etc. Talvez seja isso que Tinhorão avalia como “nostalgia pequeno burguesa das pompas da monarquia” (1981, p. 77), envolvendo as estrelas musicais do rádio.

Os assim chamados “cartazes” tinham seus shows noticiados de forma destacada na imprensa e atualizavam seu desempenho artístico na troca regular com os fãs: nas cartas às emissoras e à imprensa, no contato direto com fãs e com a plateia de auditórios, bem como nas apresentações externas às emissoras.

Essas trocas eram determinantes na construção socializada da performance artística, moldada e modificada permanentemente para adaptar-se ao entendimento e às expectativas do público (GOFFMAN, 1983:40). No caso do cantor popular, trata-se de um comportamento ritualizado e reflexivo, pelo qual se realiza um ato comunicativo (SCHECHNER, 2012) (LANGDON, 2006) com o público e demais profissionais do meio.

O comportamento de Walt Ramôa no primeiro concurso em que participou na Marajoara é revelador dessa prática ritualizada e comunicativa. O jovem calouro só

tinha experiência junto ao público da igreja que frequentava até então. No entanto, sua primeira participação no concurso de calouro do apresentador Clodomir Colino revelou-se o êxito de alguém aparentemente habituado aos auditórios de rádio. Ramôa destaca: “Aí eu peguei e fui com ele. Aí eu cantei. Eu fui o primeiro cantor. Então eram 17 cantores naquele dia e eu fui o primeiro, cantei. Aí tem um trono lá, eu sentei no trono lá e só saí quando terminou o concurso e ganhei”.

A ocupação do trono, ressaltada na entrevista, pode ser tomada como reveladora do talento e do reconhecimento público do cantor revelado ainda muito jovem. Nada foi dito na entrevista sobre os preparativos para essa apresentação, a não ser a menção ao convite de um amigo de igreja para inscrever-se no concurso. A presença no trono, talvez como gesto ritualizado do próprio concurso, é retomada pela construção memorialística como representativa de um início vitorioso no meio musical. Da mesma forma, gestos como esse compreendiam o repertório simbólico ritualizado (TURNER, 1985, p. 04-05) do universo da canção popular, tal como era vivido pelo público frequentador de auditórios.

Anos mais tarde, Ramôa experimentou a força da repercussão midiática de sua carreira, quando foi convidado a estar presente (e não necessariamente cantar) no aniversário de 15 anos da filha de um desembargador paraense. O registro desse fato é pormenorizado na memória de Ramôa, talvez porque represente um dos pontos altos de sua carreira. O cantor foi trazido de carro da emissora de rádio onde estava para o evento por um motorista enviado pelo desembargador. Na chegada, uma multidão esperava na entrada do local da festa a estrela do rádio: “quando eu cheguei no carro, todo mundo correu em cima”. Ramôa acompanhou a aniversariante durante todo o evento sem precisar cantar. Ao mesmo tempo, sua presença na festa eliminava temporariamente a distância do palco e do “sem-fio” em relação ao público.

Num outro caso extremo, o contato com o público foi de grande intensidade, seguindo o modelo da veneração dos fãs pelos grandes cartazes musicais do rádio brasileiro. A prática dos fãs clubes de rasgar as roupas de seus ídolos em público (para ficar com um pedaço ou uma peça como lembrança) era reproduzida com estrelas regionais, provavelmente por todo o país. Diz Ramôa: “Então, os artistas daqui eram tratados como se fossem grandes artistas do exterior, de São Paulo, do Rio. (...) A nossa vida era aqui. Cheguei a ser rasgado lá na Marambaia. (...) Tiraram gravata, arrancaram tudo.”

Apesar do tom aparente de surpresa implícita na fala de Ramôa quando relatou esse episódio, ações como essas dos fãs eram esperadas e, quiçá, estimuladas pelos próprios artistas, considerando a importância por eles atribuída à publicidade de suas carreiras. Tal como aponta Wasserman (2008), era comum a presença dos próprios cantores em colunas de jornais e revistas de variedades, para conversar com os fãs, expor sua agenda de trabalho e comentar fatos da vida pessoal.

Da mesma forma, os concursos de calouros eram etapas de preparação para a atividade profissional. Ao mesmo tempo em que eram aplicadas as seleções, os concorrentes iam sendo treinados no ofício e na interação com o público, como nas apresentações de Ramôa em boates paulistanas para “pegar cancha”, por iniciativa do diretor do concurso “A Voz de Ouro ABC”.

Mais que um padrão comportamental partilhado por artistas e pelo público, podemos inferir por este e outros exemplos que a dimensão estética da canção popular era perpassada por tais processos de interação social (SCHECHNER, 2012, p. 77). No caso de Ramôa, interpretar canções que estimulassem o público tinha relação com o personagem-cantor a ele associado desde seus primeiros anos de carreira: jovem, romântico, de voz forte e melodiosa. Essas foram características assinaladas pelo próprio Ramôa em sua entrevista, como reelaboração do que foi experimentado por ele em sua carreira (e que não pôde ser observado nos casos de Ary Lobo e Lucíola Araújo, por não serem possíveis depoimentos de primeira mão).

Tais elementos performáticos eram certamente levados em conta pelo público na apreciação das canções de Ramôa. Aliás, a própria interação entre o artista e seus fãs tem características performáticas, no sentido de atos simbólicos que indicam e reforçam o papel da “estrela” e a veneração do público. Este padrão de interação se manteve com vitalidade no cenário da canção popular divulgada pelo rádio até fins dos anos 1960, quando ocorreram transformações importantes no mercado musical brasileiro. Esse foi o momento em que as carreiras de Ramôa e Lobo seguiram, cada uma à sua maneira, uma linha descendente. A ascensão da MPB, a partir da “Era dos Festivais” televisivos e da Jovem Guarda, também ancorada na televisão, assinalou a emergência de novos padrões performáticos a serem seguidos pelos cantores populares, distantes daqueles vigentes desde a Era do Rádio.

*Carreiras e performances sob o escrutínio da memória*

Os indícios aqui analisados das carreiras e performances de três cantores paraenses do rádio de meados do século XX foram coligidos a partir de relatos memorialísticos, numa situação de pesquisa por mim estipulada e organizada. Temos, portanto, somente pistas embaralhadas com juízos pessoais sobre as escolhas e ações realizadas por esses artistas frente às condições profissionais de sua época.

Mas, exatamente por se tratarem de avaliações de trajetórias artísticas no presente, com as perspectivas atuais filtrando a experiência do passado (HUGHES, 1937, p. 410), temos um quadro vivo, específico, sobre o sentido de carreira musical no mundo da canção brasileira da Era do Rádio. E mais, trata-se de um olhar das margens, que põe em foco carreiras pouco conhecidas do grande público e de repercussão limitada ao regional. Assim é possível conhecer alguns sentidos ligados a essas trajetórias de integrantes do cenário da canção popular brasileira. Vale dizer, integrantes oriundos das margens do mercado musical e que transitaram por seu centro.

Algumas questões se destacam na comparação dos diferentes relatos compilados. Em primeiro lugar, a inserção em emissoras de rádio é um ponto inicial comum das carreiras em questão. Era o trabalho no elenco musical radiofônico que podia abrir caminho, naquele contexto, a uma ampla rotina de atividades, incluindo contratos para apresentações fora da emissora e gravações musicais.

Dos três artistas estudados, Ary Lobo foi o único a desenvolver uma sólida e regular carreira marcada pela gravação de discos (com mais de 20 LPs gravados) e apresentações em vários pontos do país. Podemos dizer que sua carreira teve um alcance nacional, embora suas canções de sucesso tenham obtido maior identificação com o público nordestino.

Já Lucíola Araújo e Walt Ramôa não produziram registros musicais que viessem a ser comercializados. Lucíola, em particular, encerrou a carreira na época de declínio dos programas musicais de cunho folclórico, o que inviabilizou sua profissionalização no mercado musical, apesar de vigorosa atuação em emissoras de rádio dentro e fora do Pará.

No caso de Ramôa, a busca pela tão sonhada oportunidade no Rio de Janeiro não rendeu frutos significativos. As obrigações familiares, em fins da adolescência e na idade adulta, forçaram sua atividade local, limitada a apresentações em auditórios de rádio e participações em concursos de música popular. Sua inserção no mercado musical carioca, no início dos anos 1970, não foi além de apresentações em rádio e algumas temporadas no Beco das Garrafas.

Temos, nos três casos, exemplos de sucesso e insucesso na adaptação de carreiras às condições impostas por emissoras de rádio e gravadoras. Três carreiras situadas num momento de transição das formas de percepção estética e de alcance social da música popular no país (NAPOLITANO, 2010). Junto a isso, se destacam outros fatores que condicionaram os rumos das trajetórias aqui abordadas: as formas de interferência familiar nas decisões a serem tomadas; as trocas e as ações de cooperação entre artistas e profissionais da indústria cultural; as práticas de interação direta e emotiva com o público.

Todos esses elementos estão implicados na produção de memórias sobre estas carreiras e contribuem para destacar suas singularidades. Quer dizer, as lembranças sobre as condições em que se produziram as carreiras tender a ressaltar o que elas tiveram de não convencional e, ao mesmo tempo, de excepcional.

Através das memórias se revelam ações e visões de artistas que foram protagonistas, em escalas diferentes, da “Era do Rádio”, entre o local e o nacional do mercado musical. Esse tipo de apreciação é um resultado que emergiu justamente no evento performático da entrevista. Por isso, a crítica histórica deve levar em consideração que a memória produzida sobre essas carreiras tem, em geral, uma intenção de valorização, de dar destaque, de tirar do esquecimento e, talvez, de contribuir para atualizar e repensar o conhecimento construído sobre os nomes e as histórias de uma “outra época” da música popular brasileira.

Essa é uma pista fecunda que o estudo crítico da memória pode seguir para compreender, neste e em outros casos, os sentidos que envolvem as repercussões do vivido no passado e no presente.

## **Referências Bibliográficas**

- ALBERTI, Verena. Fontes Oraís: histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla (Org.), *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010 (p. 155-202).
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. São Paulo: Record, 2002.

- AZEVEDO, Lia Calabre de. *No Tempo do Rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil, 1923-1960*. 2002. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2002.
- AZEVEDO-NIREZ, Miguel A. et al. *Discografia Brasileira em 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- BECKER, Howard. “Arte como Ação Coletiva” In: - -, *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão Biográfica”. In: FERREIRA, M.M.; AMADO, J. (Orgs.), *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, pp. 183-191.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 32, n. 63, 2012.
- COSTA, Tony L. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan.-jun. 2010.
- DIAS, Robert M. *Em águas e lendas da Amazônia: os outros brasis de Waldemar Henrique e Mário de Andrade (1922-1937)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.
- ESTEPHAN, Sérgio. Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955) e a Era do Rádio no Brasil. *Projeto História*, São Paulo, n. 43, pp. 161-183, dezembro de 2011.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- HUGHES, Everett. Institutional Office and the Person. *American Journal of Sociology*, vol. 43, n. 3, pp. 404-413, Nov., 1937.
- LANGDON, Esther. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha, Revista de Antropologia*, v. 8, n. 1-2, pp. 163-183, 2006.
- LEMOES, Rebeca S. *Gentil Puget: música na Amazônia e identidade nacional*. 2012. Monografia (Graduação em História) – Faculdade de História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.
- MELLO, Zuza H. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. O Retorno do Reprimido – O lugar da música “cafona” na historiografia da cultura brasileira. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, nº 4-5, pp. 378-381, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. A Música Brasileira na Década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n.87, pp. 56-73, setembro/novembro 2010.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, pp. 200-212, 1992.
- QUEIROZ, Maria Isaura P. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- ROCHA, Amara. *Nas Ondas da Modernização: o rádio e a TV no Brasil de 1950 a 1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano / FAPERJ, 2007.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner* (LIGIÉRO, Z., Org.). Rio de Janeiro : Mauad X, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

WASSERMAN, Maria Clara. Decadência A Revista da Música Popular e a cena musical brasileira nos anos 50. *Revista Eletrônica Boletim do TEMPO*, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 22, 2008.

## Notas

---

<sup>1</sup> A programação musical de rádio de meados do século XX era marcada, no dizer de Estephan (2011, p. 162), pelo “culto à voz”, promovido pelos fãs dos ídolos da canção de massa.

<sup>2</sup> Walt Ramôa, 71 anos, cantor e petroleiro aposentado, entrevistado em dezembro de 2012 em Belém-PA. Lucy Lobo Martins, 47 anos, empresária e Gabriel Carlos Alves Lobo, 43 anos, técnico em eletrônica, entrevistados em março de 2013 em São Luís - MA.

<sup>3</sup> Como atestam notas publicadas na coluna “Aqui se fala de rádio”, da Revista Amazônia, publicada em Belém entre 1955 e 1962.

<sup>4</sup> Gabriel Carlos Alves Lobo, 43 anos, técnico em eletrônica, entrevistado em março de 2013 em São Luís-MA.

<sup>5</sup> Informação sobre as gravações disponível em Azevedo-Nirez (1982). Ver também “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira”. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/ari-lobo>>. Acesso em: 17 set. 2013.

<sup>6</sup> Para estudos que tratam do cunho folclorista da obra desses dois compositores seguem algumas indicações de consulta: para uma pesquisa sobre o tema da identidade nacional associada à Amazônia na obra de Gentil Puget, ver: Lemos (2012); para um trabalho sobre a vinculação modernista da obra musical de temática amazônica de Waldemar Henrique, ver Dias (2009).

<sup>7</sup> Lucy Lobo Martins, 47 anos, empresária, entrevistada em março de 2013 em São Luís - MA.

<sup>8</sup> Ver: “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira”. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/ze-geraldo>>. Acesso em: 17 set. 2013.

<sup>9</sup> Consultar as entradas Luiz Gonzaga, Ari Lobo e Venâncio e Corumbá no “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira”. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 17 set. 2013.

Artigo recebido em 01/10/2013. Aprovado em 03/12/2013.