

De aliado a arauto: O rádio nas canções sobre catástrofes

From ally to herald: The radio in songs about catastrophes

De aliado al heraldo: La radio en canciones sobre catástrofes

Nísio Teixeira e Ricardo Lima

Resumo

O presente trabalho parte de considerações gerais sobre a relação entre canções e catástrofes, sobretudo a partir da relevância do rádio como elemento de experiência social, propondo um inventário em torno de seu papel nessa tipologia de canções, selecionadas a partir de pesquisa exploratória em bases de dados diversas na internet. Como resultado da pesquisa, duas indicações da ação do rádio emergem das canções sobre catástrofes detectadas: seu desempenho como aliado no processo de mitigação da catástrofe e seu papel como arauto da má notícia catastrófica, numa gradação que vai da simples menção a um dado acontecimento trágico até um alto nível de detalhamento do fato catastrófico, entre outras características.

Palavras-chave

Rádio; canção; catástrofe; desastre; tragédia.

>> Informações adicionais:

artigo submetido em: 26/07/2020 aceito em: 03/11/2020.

>> Como citar este texto:

TEIXEIRA, N.; LIMA, R. F. De aliado a arauto: O rádio nas canções sobre catástrofes. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v.11, n.03, p.133 -158, set./dez. 2020.

Sobre os autores

Nísio Teixeira

nisioitei@gmail.com

Professor do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (Fafich/UFMG). Graduado em Jornalismo (PUC-MG), com mestrado e doutorado em Ciência da Informação (UFMG). Atualmente dedica-se à pesquisa histórica da programação das FMs mineiras e das canções populares como vértices da indústria cultural brasileira na primeira metade do século XX. Pesquisador colaborador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na linha de Textualidades Midiáticas. Co-líder do Grupo de Pesquisa Escutas – Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade.

Ricardo Lima

ricardo.frei.lima@gmail.com

Docente das Faculdades Promove, graduado em Jornalismo (UFMG), mestre em História (UFMG) e doutor em Música (Unicamp). Atualmente dedica-se à pesquisa de gestualidades vocais e de processos disruptivos em mídia digital e integra o Grupo de Pesquisa Escutas – Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade (Fafich/UFMG).

Abstract

The present work starts from general considerations about the relationship between songs and catastrophes, mainly from the relevance of radio as an element of social experience, proposing an inventory around its role in this type of songs, selected from exploratory research in several databases on the internet. As a result of the research, two indications of the radio's action emerge from the detected catastrophes's songs: his performance as an ally in the catastrophe mitigation process and his role as herald of catastrophic bad news, in a gradation that goes from the simple mention of a given tragic event to a high detail level of the catastrophic fact itself, among other characteristics.

Keywords: radio; song; catastrophe; disaster; tragedy

Resumen

El presente trabajo parte de consideraciones generales sobre la relación entre canciones y catástrofes, principalmente a partir de la relevancia de la radio como elemento de la experiencia social, proponiendo un inventario en torno a su papel en este tipo de canciones, seleccionadas a partir de investigaciones exploratorias en bases de datos diversas en Internet. Como resultado de la investigación, dos indicios de la acción de la radio emergen de las canciones sobre catástrofes detectadas: su actuación como aliado en el proceso de mitigación de catástrofes y su papel como heraldo de malas noticias catastróficas, en una gradación que va desde la simple mención al evento trágico hasta un alto nivel de detalle del hecho, entre otras características.

Palabras-clave: radio; canción; catastrofe; desastre; tragedia

Introdução

Foi Caetano Veloso, numa canção nomeada "Livro" (1997), que usou de alegoria para reler antiga obra do cancionista popular brasileiro¹, construindo poeticamente a imagem de alguém que se via com os pés embaraçados, erráticos, topando e esbarrando, com passos vidrados e errantes, em constelações, ou melhor, em exemplares do objeto-título da canção: "tropeçava nos astros desastrada" (LIVRO, 1997). Livros e astros equiparam-se semanticamente aqui, sendo os

1. Caetano Veloso, cancionista brasileiro, toma como referência o trecho "tu pisavas nos astros distraída" da canção "Chão de Estrelas", composição de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, lançada pelo 78 rotações da Odeon (CHÃO DE ESTRELAS, 1937). É conhecida uma afirmação do poeta Manuel Bandeira de que este trecho de Caldas e Barbosa seria o verso mais bonito de toda a literatura brasileira.

primeiros os responsáveis por criar e lançar "mundos nos mundos", sinalizando as rotas e caminhos de expansão do "universo", fazendo as vezes do agente celeste: os livros, sob equivalência astral, promoviam, segundo a canção, uma espécie de "radiação" envolvente, sedutora, esclarecedora. Radiar é emitir, difundir, fazer propagar energia valendo-se de ondas, de matéria, de partículas. A radiação da canção apontava para o cosmo, do grego *kosmós*, que orienta, dá ordem ao universo, à coletividade, ofertando uma perspectiva que organiza e providencia o arranjo coletivo. O que nos remete a algo que experimentamos com nossas "radiações" radiofônicas, midiáticas.

Os astros como agentes de conformação dessa cosmovisão não só abasteceram de poesia nossa cultura, mas também nos entregaram caminhos de conhecimentos, tais como aqueles que nos levaram à astronomia e à astrologia. Sumérios, babilônicos, mesopotâmicos e gregos olhavam para o céu, buscavam por predições, respostas, crenes que eram de que eles, os astros, cumpridores de um papel cósmico, influenciavam, quando não determinavam, as ocorrências telúricas, tanto naturais como humanas. Quando alguma coisa se apresentava fora da ordem, contrariando expectativas, produzindo rupturas na organização do coletivo, logo se recorria novamente aos astros para qualificar a ocorrência. Temos, então, um desastre, algo com consequências ruins, funestas, de influência danosa, indesejada e inesperada dos astros.

Também se trata de um descumprimento de expectativas aquilo que significa e compreende a raiz etimológica do termo catástrofe. Tal como a tragédia, outro termo costumeiramente usado como sinonímia de desastre, o vocábulo catástrofe surge no antigo teatro grego e sinaliza para algum tipo de infortúnio ou infelicidade. Utilizava-se a palavra *katastrophe* (*strophein* significa virar e *kata* quer dizer para baixo) para indicar uma circunstância dramática que desembocava em uma reviravolta, em algo capaz de revelar o infortúnio com consequências indesejadas para boa ordem, seja ela individual ou coletiva.

Neste esforço ainda exploratório, que conjuga a investigação de palavras e sons, leituras e escutas, capturamos, por meio de irradiações cancionais e

radiofônicas, canções que revelam, frente a um ato dramático, o papel encenado pelo rádio. O foco deste trabalho, portanto, consiste em verificar alguns exemplos de representação do texto radiofônico considerando tanto a presença de elementos técnicos como discursivos junto às canções de desastre. A tentativa é não só de apenas anunciar a ruptura, mas também de providenciar reordenamento do universo impactado por catástrofes, tragédias, enfim, eventos desconstrutores de expectativas e ordenamentos coletivos.

A metodologia empregada consistiu em realizações de busca, recorrendo a palavras-chave e aplicando-as em sites de letras de canção e também de música, elencados nas referências eletrônicas. Entendendo tais palavras como *tags* ordenadoras e também como guia para o acesso aos acervos, pesquisamos pelos termos "rádio"; "desastre", "tragédia"; "catástrofe", bem como suas (quase não) variantes nos idiomas espanhol ("radio"; "desastre"; "tragedia"; "catástrofe"); inglês ("radio"; "disaster", "tragedy"; "catastrophe") e francês ("radio"; "désastre", "tragédie"; "catastrophe"). Em um primeiro momento, a busca foi feita somente com a palavra-chave "rádio" e depois com a inclusão de cada um dos outros três termos. A escolha dos idiomas se deu não só pelo nível de compreensão e entendimento dos autores, bem como também pela ideia da composição de uma amostragem que não corresse o risco de ser exclusivamente do cancionário brasileiro ou anglófono, embora tenham sido as de maior ocorrência. Entre os sites de letras pesquisados estão genius.com; lyrics.com; songfacts.com; e entre os sites de música estão discografiabrasileira.com.br; youtube.com.

Diante de cerca de 40 canções encontradas, duas linhas de resultados foram relevantes, mas fogem ao escopo pretendido deste artigo ao abordar o texto radiofônico e o desastre na canção em uma dicção de ouvinte que se manifesta, tanto de forma crítica, como apaixonada ao texto da programação musical radiofônica. No primeiro caso, canções que apontam o rádio como "tragédia", "desastre" ou "catástrofe" em sentido figurado, de crítica à programação como "Se o rádio não toca" (Raul Seixas, 1974²); "Radio Radio" (Costello, 1978); "Radio Waves" (Roger

2. Diante de ampla profusão de títulos encontrados, os autores do presente artigo optaram pela referência direta e

Waters, 1987); "Radio Ga Ga" (Queen, 1984); "Panic" (Smiths, 1988); "Radio song" (R.E.M., 1991); "The last DJ" (Tom Petty & The Heartbreakers, 2002) ou "Nothing changes", presente no álbum de sugestivo título *Radio Tragedy* (Tea Leaf Green, 2011): "And the radio is a tragedy of/Country songs and fuzz/In other words... Nothing will change" (NOTHING CHANGES, 2011)³. Ainda nessa chave da crítica ao texto da programação radiofônica, surgem outras ocorrências em contraponto, que pedem ação militante e combativa, através do próprio rádio, nem que seja clandestino, como "Rádio pirata" (RPM, 1985); "This is radio Clash" (Clash, 1988); "Guerilla radio" (Rage Against the Machine, 1999).

Em uma segunda linha de resultados emerge uma chave mais positiva, como uma "janela auditiva" ao mundo. O texto da programação radiofônica é veículo de canções afetivas como "cápsula de memória" (VALENTE, 2003) que minimiza os dissabores, inclusive, de tragédias pessoais. Por exemplo, "Radio", de Beyoncé: *I think I'm in love with my radio/Cause it never lets me down/And I fall in love with my stereo/Whenever I hear that sound* (RADIO, 2008)⁴; "Radio" (Sixpence None The Richer, 2012); "Radio" (Ricker, 2013); "Radioland": (Ashley McBride, 2018) ou "Radio song" (Buckcherry, 2019).

Por fim, diante do material encontrado, emergem outras especificidades do texto radiofônico das quais destacamos dois conjuntos: i) canções em que o radiofônico surge como aliado para alertar ou mitigar uma catástrofe; ii) canções em que o radiofônico emerge como arauto de uma catástrofe específica, com várias das características indicadas por Sparling (2013 e 2020) em torno das canções de desastre.

entre parêntesis para os/as artistas responsáveis pela canção previamente citada, em caixa baixa, seguida do ano de seu lançamento, quando a mesma for abordada como simples menção – como no exemplo desta nota. Destarte, serão referenciadas detalhadamente ao final apenas aquelas canções cujos trechos de letras forem efetivamente transcritos e incluídos no corpo argumentativo do texto, respeitando as normas da publicação, como se verificará adiante.

3. Para as ocorrências de citação de letras, além das referências finais, optamos no corpo do texto pelo movimento oposto à tradução nossa dos trechos de estudos: manter o original - até para demarcar na estrutura a presença desta citação como uma letra ou trecho de letra - e incluir a tradução nossa no rodapé, como neste caso: "E o rádio é uma tragédia de/canções *country* e confusão/Em outras palavras... nada vai mudar".

4. Tradução nossa: "Eu acho que estou apaixonada pelo meu rádio / Porque nunca me decepciona / E eu me apaixono pelo meu aparelho de som / Sempre que ouço essa música"

Antes de apontarmos tais características e avançarmos em nosso estudo, cabe apontar como, neste conjunto dos resultados como um todo, o rádio emerge como personagem que ocupa o proscênio de arranjos associativos dinâmicos. Consideramos assim sua força e relevância para intervir e atravessar a construção de imaginários e experiências sociais, aspecto que merece um destaque em nossa próxima seção.

O radiofônico na experiência social

Segundo Maffesoli (2001. p. 76), o imaginário, tal como os processos comunicativos, "estabelece vínculo. É cimento social [...] momento de vibração comum", que produz uma sensação partilhada, unindo atmosferas, impregnando coletivos: "o imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional" (MAFFESOLI, 2001, p. 80). Assim, como algo que extrapola o individual, cerzindo proximidades, "o imaginário, enquanto comunhão, é sempre comunicação" (MAFFESOLI, 2001. p. 80). Portanto, o rádio, diante de sua potência comunicativa, atestada pela capacidade de promover a circulação e distribuição de signos, compete para constituição de relações, para a configuração de grupamentos, guarneecendo constantemente o imaginário de elementos sensíveis vinculadores e mobilizadores da coletividade.

Não foram poucas as vezes que essa condição dos meios de comunicação se viu representada no cancionário nacional e internacional. Entendida como "cápsula de memória" (VALENTE, 2003), a canção testemunha e tece uma historicidade sonora de momentos e/ou manifestações, por exemplo, destas várias formas de comunicação humana: de cartas a telegramas, passando pelo telefone, televisão ou até mesmo a contemporaneidade das redes sociais – do extinto Orkut ao Facebook.

Com o rádio não poderia ser diferente. Estas percepções são expressas através de diversas canções cujas referências ao rádio se dão não só pela menção a seus elementos técnicos constituintes, como microfone, estúdio, "no ar", dial, prefixos etc., mas também, e sobretudo, às suas dicções discursivas em torno do

humorístico, do noticioso, do dramaturgicamente. Afinal, como lembra Fernández (1998), o texto radiofônico é um texto polifônico, e a interação pelo que eventualmente chamamos de rádio se dá mais a partir da identificação desse jogo intertextual e discursivo do que o propriamente técnico manifesto. O autor inclusive rompe com um caráter fetichizante e essencialista do meio ao defender um estudo mais complexo dos contratos de escuta de rádio, que não podem ser demarcados exclusivamente por seu espaço físico de ocorrência, como numa sala de estar, oficina mecânica ou automóvel. Mas os direciona ao interesse de compreensão específica dos usos sociais desses textos radiofônicos. "Sempre um texto radiofônico (que, como vimos, excede o verbal) se estabelece a partir de um nós (ao menos locutor + emissora)" (FERNÁNDEZ, 1998, p. 62, tradução nossa), emergindo sempre um componente vocal. Fernández reitera citando Zumthor: "a voz é o corpo do emissor. Fragmentado, mas plenamente corporal como componente de individualização absoluta" (ZUMTHOR, 1983, apud FERNÁNDEZ, 1998, p. 28). No que complementa Vianna (2014), citando Schaeffer (1970), Tudesq (1984), Barthes (1990) e Antón (2005), ao dizer que o texto interpretado pelo locutor ou pelo ator é o que confere sentido e, assim, a palavra escrita, ao ganhar voz por meio da interpretação do locutor, pode se tornar tributária de uma técnica, sugerir sentidos diversos ao humanizar e personificar as palavras, evidenciando uma maneira de ser que não é desencarnada. "O texto que se torna oral possui um desenho melódico, ritmo e harmonia. Assim, conforme as inflexões utilizadas em determinada linguagem oral, pode-se sugerir sentimentos diversos ao interlocutor" (VIANNA, 2014, p. 231). E, em outro estudo, ecoando novamente Schaeffer (1966), aponta como um "objeto sonoro é criado a partir de elementos sonoros, mas sua unidade e sua possibilidade de sugerir uma imagem para o ouvinte é que o definem como tal" (VIANNA, 2009, p. 44).

Então, avançando um pouco na argumentação específica aqui proposta para um uso/representação social do texto radiofônico na canção, é interessante perceber não só como o rádio está tecnicamente representado nas canções, mas como as mesmas incorporam elementos intratextuais que evidenciam as representações discursivas e, eventualmente, os contratos de escuta radiofônicos. Se considerarmos

que uma canção deva ser analisada, minimamente, a partir da tripla articulação de elementos como performance, letra e música, muitas vezes podemos nos deparar com canções em que tanto a dicção do intérprete musical coincide com uma dicção discursiva de locução radiofônica, quanto pode também expressar a manifestação de um ouvinte diante de um contrato de escuta. Em quaisquer hipóteses, elas serão amalgamadas por essa onipresença da voz, que vai sendo ajustada conforme a dicção predominante em que alguma intenção específica da canção dialoga com um ou mais elementos específicos do texto radiofônico.

Em um dos principais estudos do rádio como tema de música popular no Brasil, Tinhorão (2014) reitera como, desde os anos 1930, o caráter da marca sonora radiofônica de uma "intimidade consentida, por parte dos ouvintes, e logo buscada deliberadamente pelos artistas e locutores" (TINHORÃO, 2014, p. 149) inspirou compositores nacionais a usar o meio de comunicação como tema de suas canções. Neste inventário de Tinhorão, o radiofônico aparece representado no cancioneiro popular primeiro em seu pioneirismo, como parte de cenas cômicas e letras irônicas em torno da novidade e dos primeiros anos da transmissão. Mas já a partir de 1933, início de maior difusão do meio, ocupa um lugar de fascínio sobre o público urbano até alcançar dimensão mais crítica nos anos 1950 – coincidência ou não, quando há o surgimento comercial da televisão no país (TINHORÃO, 2014, p. 159). O autor esclarece:

[...] os compositores souberam acompanhar exatamente a evolução psicológica da ligação entre o rádio e o ouvinte, partindo da curiosidade inicial para a quase humanização no momento seguinte até chegar, afinal, ao restabelecimento da realidade e mesmo à crítica desmistificadora do fenômeno de comunicação (TINHORÃO, 2014, p. 150).

Outro aspecto que também emerge deste estudo diz sobre o reconhecido papel desempenhado pelas próprias canções, desde os tempos dos menestréis e trovadores, como mensageiras dos fatos e acontecimentos, inclusive catastróficos, num momento anterior ao advento/incremento dos meios de comunicação de massa. A presença desse elemento faz com que muitas vezes a canção seja conduzida sob o ponto de vista de uma narrativa verossímil, próxima, digamos, a uma

textualidade jornalística e sintonizando-a de forma mais imediata com aquilo que Zumthor (1993) aponta como vocalidade.

Para o medievalista, deve-se pensar no canto como signo que diz a verdadeira natureza da voz; pensar no ritmo poético como um ato de pressionar a linguagem, acrescentando o corpo à expressão. Retomando como exemplo a manipulação sintática dos trovadores, Zumthor destaca que toda sintaxe nessa poesia é mais ou menos uma encenação, sendo tal cena aquela em que se desempenha a performance. Sobre isso, também podemos acionar o trabalho de Tatit (1996) sobre semiótica da canção para compreender a gestualidade vocal oralizada, que procura fazer emergir a voz que fala por meio da voz que canta num processo de afetar o sentido, inclusive, na audiência:

a grandeza do gesto oral (...) está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação linguísticas e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só dicção. E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo [...] compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido (TATIT, 1996. p. 10).

Tatit aponta para formas de se enlaçar melodia e letra capazes de revelar o gesto compatibilizador de alguém que articula um projeto de sentido ao equilibrar elementos melódicos do universo musical e aqueles linguísticos próprios da enunciação coloquial, do universo da fala. O caminho escolhido pelo compositor procura aparar arestas entre a fala e o canto, construindo uma dicção, uma singularidade entoativa. Um dos modelos de compatibilização, muito próprio de expressões do universo da oralidade, é chamado de figurativização. Ele se encontra frequentemente em formas cancionais como as baladas, mas também em ritmos como o samba, a embolada, o coco brasileiros ou, ainda, o rap. Nessa solução cancional, "a voz que materializa a existência do sujeito da narrativa" atualiza o discurso e confere corporeidade ao sujeito da enunciação (MACHADO, 2012, p. 16). A figurativização amplia o espaço para entoações muito próximas às condições de fala, conferindo veracidade e atualidade ao canto, ajudando assim a dar o recado.

Com o surgimento da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, a canção, sobretudo a canção de desastre, preservou em seus elementos algumas dessas características de oralidade/vocalidade, ainda que associadas a esse novo expediente de produção massivo, no qual, todavia, canções de peso excessivamente factual tornam-se cada vez mais esporádicas.

À medida que novas formas de mídia noticiosa se desenvolveram, incluindo rádio, televisão e internet, a música deixou de ter um papel a desempenhar na divulgação de notícias. A indústria da música cada vez mais exigia canções novas e exclusivas que pudessem ser protegidas por direitos autorais, bem como letras “universais” e atemporais que atraíssem o maior público possível durante o período mais longo possível. (SPARLING, 2020, tradução nossa)

Para Scanlon et al. (2012), este caráter realista, verossímil da canção, às vezes produzido no calor da hora trágica, opõe este tipo de música a outros produtos culturais como filmes ou livros realizados sobre desastres, já mais distantes no tempo e mesmo na solução e estrutura narrativas. Também por essa razão, pareceu-nos interessante perceber como o rádio seria representado no interior das canções sobre desastres, visando ampliar a elas algumas observações em torno do texto radiofônico para além da manifestação técnica: sua notável importância social na representação, não só na transmissão, mas também no protagonismo de eventos catastróficos, sobretudo, mas não circunscritos, à primeira metade do século XX. O rádio como um agente não humano capaz de conduzir, tal como um arauto, uma narratividade que agencia o senso de realidade. Ao evocar o arauto, trazemos um outro termo também típico do medievo, que se coloca como outro agenciador importante desse jogo sensorial da percepção, sobretudo numa perspectiva comunicativa do um que enuncia a muitos. “A verdade do direito é concreta, é percebida sensorialmente. A promulgação de uma lei, de um édito, é sua proclamação. Os agentes régios, os arautos, dedicam-se a esse ofício” (ZUMTHOR, 1993, p. 87). Afinal, “interpelar o auditório é uma das regras da performance” (ZUMTHOR, 1993, p. 224) e com isso se verifica que mesmo nas canções medievais já havia essa espécie de exercício metalinguístico quando elas incorporavam estruturas e soluções narrativas típicas dos arautos.

Na maioria das vezes, a intervenção articula-se sobre um verbo que denota a audição, *audire*, *ouir*, *escouter*, *hören*, de preferência no imperativo, às vezes no condicional. Conhece-se o sucesso em francês da primeira dessas fórmulas, o *Oyez!* dos arautos e anunciadores, já bem integrada aos costumes quando, no século XII, os romancistas apropriam-se dela, com alguma preferência, é verdade, por *escouter* e *entendre* (em alemão, *vernemen* ou *merken*), menos univocamente corporais do que *ouir* ou *hören*. Por vezes, o futuro substitui o imperativo: *Encore orrés canchon ...* (“Ireis ouvir ainda uma canção...”), assegura o cantor da *Chevalerie Ogier*, entoando no v. 11 158 (!) do poema *sua estrofe* contra os jograis incompetentes. Menos fortemente demarcado, esse futuro na segunda pessoa serve – em alternância com *je dirai* ou *conterai*, referentes ao locutor – para constituir as fórmulas anunciatórias que surgem no fio da narrativa: *Vous entendrez bientôt parler de...* (“Logo ouvireis falar de...”). (ZUMTHOR, 1993, p. 225, grifos do autor)

Certamente, inúmeras são as canções que partem dessa estrutura em que o intérprete é arauto e testemunha, especialmente, como visto, quando se trata de canções que abordam desastres, catástrofes e tragédias. Todavia, consideramos aqui quando e como o compositor e/ou intérprete vocal menciona ou assume (às vezes de maneira efusiva) essa dicção de arauto radiofônica. Dicção essa que, como veremos, será presente na poética das canções de desastre juntamente àquela outra em que o radiofônico emerge como aliado importante para superar ou minimizar uma situação de catástrofe.

De fato, quando em cena, pelas tramas da canção, seja cumprindo o *script* de arauto ou de aliado, o rádio cumpre aquilo que Maffesoli (2003) apontou anteriormente como a principal agência de uma mídia: ser o cimento social de dada coletividade. O meio de comunicação trabalha para que haja a *reliance* dos sujeitos e coisas que conformam uma dada configuração associativa. Trata-se de considerar que, por ser parte de processos comunicativos, trabalha sob um princípio de relação que nos une ao outro para que possamos participar de uma mesma comunidade de destino (MAFFESOLI, 2003). Se pensamos o rádio pelas notícias ou pelas canções, ou como agente de circulação desses elementos que o escalam para compor sua textualidade, somos levados a tratá-lo como algo capaz de comunicar, na medida em que nos põe em relação, mas também de informar, entendendo-o como aquilo que dá forma, como uma forma formante, servindo para fornecer elementos de “organização de um *puzzle* de imagens dispersas”, aptas ao melhor encaixe (MAFFESOLI, 2003, p. 17).

E assim, a partir desta ação que comunga e reúne, o público passa a ser

inserido numa comunidade de destino. Todo o arranjo comunicativo que compreende as canções em si, mas também os meios de circulação dessas mesmas canções, faz gerar proximidade, um uso social muitas vezes específico do texto radiofônico, na medida que o público consome do menu de estímulos ofertados aos seus sentidos “aquilo que faz vibrar e estabelece comunidade”, operando a “partilha cotidiana e segmentada de emoções e de pequenos acontecimentos” juntivos (MAFFESOLI, 2003, p. 16). Dessa forma, partilhando a informação sobre eventos, celebrações, desastres; comungando afetos, aflições, querências e projetos, mantemo-nos em relação, vibrando juntos, chorando juntos as tragédias, festejando juntos as conquistas. Ficamos assim atualizados e alinhados com o curso da vida:

Os jornais, as emissoras de rádio, a televisão, internet, todos fornecem torrentes de material, mas cada um absorve algo, um fragmento que faz sonhar, estabelecendo-se uma comunidade espiritual, um grupo virtual de afinidades. Certas cenas tocam o coração, atingem o estômago, provocam reação. Essa vibração, mais uma vez, cria comunidade (MAFFESOLI, 2003, p. 17).

Entender como essas cenas, sobretudo trágicas, acabam se manifestando à dicção da canção do desastre é tema da próxima seção.

Canções de catástrofe – características

A pesquisadora canadense Heather Sparling (2020) criou um blog para o qual converge parte de levantamento realizado em torno de mais de 500 canções sobre catástrofes, que incidem, sobretudo, em canções que abordam desastres marítimos da costa atlântica e, também, aqueles relativos às operações minerárias ocorridos ao longo da história do Canadá. Sparling recorre ao trabalho de Ronald Perry (2006), o qual indica, por exemplo, os desastres como sendo algo que se define mais em função de seu impacto em uma dada estrutura social do que propriamente algo próprio do fenômeno em si: “Não é o vento do furacão ou a tempestade que causam o desastre; estas são a fonte do dano. O desastre é o impacto nos padrões individuais de enfrentamento e nas entradas e saídas dos sistemas sociais” (PERRY, 2006 apud SPARLING, 2013, tradução nossa). Como complementa a pesquisadora,

[...] se houver um furacão, mas ninguém se machucar e houver um dano físico mínimo, não será um desastre. Um desastre só existe se algo impactar negativamente o funcionamento regular da sociedade de alguma forma, como

morte e ferimentos (geralmente em grande número) ou interrupção maciça da infraestrutura [...]. Essa definição é ampla o suficiente para abranger desastres de início rápido, como desastres naturais (furacões, terremotos, tornados) e desastres tecnológicos (como explosões de minas), bem como desastres de início mais lento, cuja fonte pode ser mais difícil de identificar (como fome ou derramamento tóxico, pandemias, alterações climáticas). (SPARLING, 2013, tradução nossa).

Em outro texto, Sparling (2020) reitera que, diferentemente dos desastres lentos, os repentinos acontecem e terminam rapidamente, com claros pontos de origem e conclusão, mas que podem ser tanto involuntários e não intencionais (como desastres climáticos), como também intencionais (como assassinatos em massa).

Enquanto uma guerra tem muitas características de um desastre de início lento, muitos dos momentos mais terríveis de uma guerra, como batalhas ou queda de uma bomba atômica, são mais como desastres de início repentino. Desastres de início lento são aqueles que demoram muito para evoluir e podem não ter um ponto de origem claro, evoluem gradualmente e chegam a uma conclusão lenta. Desastres de início lento incluem fomes, secas e pandemias como o coronavírus. (SPARLING, 2020, tradução nossa).

E assim direciona sua proposta: "para os propósitos deste projeto de canção, portanto, aceitamos como desastres os eventos que causam ou ameaçam prejudicar as pessoas, que rompem com expectativas e que estão fora da experiência normal" (SPARLING, 2013, tradução nossa). A autora destaca outras características sobre canções de desastre: i) autoria amadora ou profissional⁵; ii) autoria de alguém por "dentro" da tragédia, que a vivenciou (*insiders*), ou por alguém de fora dela (*outsiders*), sendo esta mais comum, embora possa se considerar aí possíveis empatias à comunidade afetada; iii) música e letra: no caso da pesquisa de Sparling sobre o desastre em minas e embarcações, ela percebe que a maioria das músicas se insere no gênero "balada". Tais composições primam por uma textualidade narrativa próxima à jornalística e enfatizam detalhes factuais da

5. A autora vincula o termo profissional à autonomia financeira propiciada pela ação trabalhista exclusivamente musical. Em seu estudo atual sobre a pandemia do novo coronavírus, Sparling aponta como "alguns artistas profissionais estão adicionando referências do coronavírus às suas canções de sucesso existentes e outros estão gravando novas canções do coronavírus. [...] Mas um grande número de pessoas que fazem canções sobre o coronavírus parecem ser amadores e semiprofissionais. Afinal, as restrições do coronavírus significam que muitos de nós temos uma quantidade de tempo sem precedentes para explorar a composição, gravação e produção" (SPARLING, 2020, tradução nossa). A autora também define que a atual epidemia mundial do novo coronavírus transforma todos agentes cancionais, amadores ou profissionais, em *insiders*.

catástrofe: data, natureza, local, número de vítimas, às vezes nomes e equipes de resgate; iv) referências a Deus: a) como se o desastre fosse uma expressão da vontade Dele; b) as vítimas que estão com Ele no Céu ou c) advertência aos ouvintes que se preparem, pois ninguém sabe o dia e a hora da morte.

Todavia, apesar da predominância das baladas factuais, de surgimento rápido, espontâneo e próximo ao momento do desastre, Sparling também percebe e nomeia outro tipo de canções, que julga ser significativo: as canções reflexivas, menos factuais e mais poéticas. Normalmente, esse tipo é produzido fora do calor do acontecimento, gozando do amortecimento fórico que o tempo induz. Não obstante, Sparling demonstra surpresa com o incremento atual de canções reflexivas ainda muito próximas à data de ocorrência do desastre, o que talvez hoje se explique pela facilidade de divulgação propiciada pela Internet (supondo que possam ter existido canções reflexivas feitas no calor do evento, mas que não conseguiram ser ouvidas por falta de condições de circulação)⁶. E, assim, voltamos ao ponto de partida de nossa proposta, na qual analisamos, nas canções de desastres, o rádio como aliado e arauto.

O radiofônico como aliado para o alerta, superação ou mitigação de catástrofe

Nesse quesito, em parte das ocorrências, não há uma especificação sobre a qual desastre ou catástrofe a canção se refere, pois é algo não muito claro que impacta a humanidade de modo geral. Mas em outra parte, a guerra torna-se referência. No caso, a Segunda Guerra Mundial. Trata-se da faixa de abertura "A tragedy on progress", do álbum *Mechanical Weather* (Radio Revolt, 2014 – a faixa-título, aliás, faz referência aos tornados que atingiram a costa sudeste estadunidense, na qual moram alguns integrantes do grupo). É uma interessante e gótica remixagem do discurso final de *O Grande Ditador* (*The great dictator*, 1940), dirigido e protagonizado por Charlie Chaplin. Nesta sequência, o barbeiro judeu deve realizar o discurso no lugar do seu sócia, o líder totalitário Adenoid Hynkel (ambos

6. Também chamou a atenção da pesquisadora uma presença inédita do humor como um fator incorporado às músicas produzidas e por ela coletadas em torno do coronavírus.

protagonizados por Chaplin), pelo qual fora substituído. E, diante de uma multidão e de microfones das principais estações de rádio do país, ouve-se, inesperadamente, um discurso pela tolerância e fraternidade humanas. *"Don't give yourselves to these unnatural men! Machine men with machine minds and machine hearts! You are not machines! You are men! You have the love of humanity in your hearts! You don't hate!"* (CHAPLIN in RADIO REVOLT, 2014)⁷. Todavia, destacamos que se trata, propriamente, do uso de uma representação de texto radiofônico de reconhecida referência audiovisual transmutada em canção, que ainda inclui paisagens sonoras de estática de rádio. A catástrofe fica implícita no sugestivo nome da faixa e, claro, pela notória crítica ao totalitarismo e às guerras da época à qual o filme e, conseqüentemente, sua trilha, estão originalmente vinculados.

A fala de Chaplin ecoa como uma convocação, mas também um alerta pelas ondas do rádio para que a humanidade não perca de vista a proposição de um projeto antifascista, antibelicista. A nosso ver, esse é o ponto dos próximos dois exemplos: o termo "rádio" em jogo duplo, como um alerta para o perigo bélico, sobretudo nuclear. A canção "Radio Bikini" (Vaccines, 2015) faz referência direta aos testes nucleares ainda hoje pouco discutidos e problematizados do atol de Bikini, nas ilhas Marshall, no Pacífico, levados a cabo pelos Estados Unidos, sendo inspirada pelo documentário homônimo de Robert Stone, lançado em 1987 – o qual, por sua vez, utiliza diversos depoimentos gravados para o rádio. Em Bikini, foram 23 dispositivos nucleares detonados entre 1946 e 1958, incluindo duas bombas atômicas como as lançadas sobre Nagasaki e a bomba de hidrogênio *Bravo*, em 1954, que destruiu três das cinco ilhotas do atol, deslocando e afetando a população local. Nas palavras do vocalista dos Vaccines, Justin Young, em entrevista à *New Musical Express* (NME), "Radio Bikini" é a resposta da banda à canção "Holiday in Cambodia" (Dead Kennedys, 1980): "É uma canção sobre o bombardeio do atol de Bikini [após a Segunda Guerra Mundial] disfarçada de canção sobre verão" (YOUNG in COOPER, 2015, tradução nossa) – e faz, portanto, outro jogo duplo crítico com o sentido de vestimenta de *bikini*.

7. Tradução nossa: "Não se entreguem a esses homens não naturais – homens máquinas com mentes e corações de máquinas! Vocês não são máquinas! Vocês são homens! Vocês têm o amor da humanidade em seus corações! Vocês não odeiam!"

Em torno desse gesto de alerta para a indiferença geral, portanto, recai a canção: *Return to bikini on time, to bikini/Return to bikini on time, to bikini/We have minds on the rush/Sandals and socks/Sentimentally sick/But you don't be ordering thick/Just bring me at the end/Don't you wanna see me?/I'm an European summer/Come on, come on* (RADIO BIKINI, 2015)⁸. Apesar de se ancorar em um evento específico em cadência sonora que reforça o ritmo enumerativo, o tom geral da canção é de atenção, alerta e lembrança, com referências indiretas ao acontecimento.

A canção "Radioactivity", do grupo Kraftwerk, torna-se um outro exemplo interessante nessa direção. Ela foi lançada no álbum homônimo da célebre banda alemã em 1975, e também joga com o duplo sentido dos termos "radio" e "atividade" (que opera bem em diversos outros idiomas) referenciando, a partir da capa do disco (um aparelho de rádio), tanto o sentido da importância comunicativa das ondas do rádio como também o problema da radioatividade nuclear. Esse jogo é explícito logo no início da faixa-título, que parte dos versos "*Radioactivity/ Is in the air for you and me. Radioactivity / Discovered by Madame Curie/ Radioactivity/ Tune in to the melody*". (RADIOACTIVITY et al, 1975)⁹.

Aqui, não por acaso, a música incorpora a sonoridade do código Morse para o sinal de socorro – S.O.S. – à construção melódica da canção. Mas, em termos gerais, joga-se esse duplo aspecto da capa até o título de outras canções do álbum como "Antenna" ou "Transistor" (do tópico radiofônico) versus "Geiger counter" ou "Uranium" (tópico nuclear). Em versões mais recentes, a partir de 2009, a canção assume um tom ainda mais urgente ao incorporar na letra, e na performance ao vivo do grupo, referências de lugares marcados por catástrofes nucleares – como Hiroshima (Japão, 1945), Sellafield (Inglaterra; Windscale, 1957), Harrisburg (na Pensilvânia, EUA, local do acidente de Three Mile Island, em 1979), Chernobyl (União

8. Tradução nossa: "Voltar para o biquíni a tempo/voltar para o biquíni a tempo/Temos mentes apressadas/Sandálias e meias/Sentimentalmente doente/Mas você não está pedindo muito/Apenas me traga no final/Não quer me ver?/ Eu estou em um verão europeu/Venha, venha".

9. Tradução nossa: "Radioatividade/ Está no ar para você e eu/ Radioatividade/Descoberta por Madame Curie/Radioatividade/Sintonize a melodia."

Soviética, 1986), se aproximando da temática da seção seguinte, em que alguma especificação de acontecimento trágico é dada na canção. "*Tschernobyl, Harrisburg, Sellafield, Hiroshima/Stop radioactivity/Is in the air for you and me/Stop radioactivity/Discovered by Madame Curie*". Além dos lugares, agregou-se o termo *stop*, explicitando o pedido para parar a radioatividade, bem como ainda uma terceira estrofe: *Chain reaction and mutation / Contaminated population* (RADIOACTIVITY, 2009)¹⁰. Paradoxalmente, nessa versão contemporânea há uma seção mais "dançante", minimizando um escopo sonoro então mais reflexivo, como sugerido por Sperling, da versão original, mas acionando algo que Tatit, no seu rol de compatibilizações entre letra e música, chama de tematizações: fórmula que valoriza o aspecto rítmico, doando celeridade e velocidade ao percurso cancional, convocando o corpo e o movimento (TATIT, 1996).

Do rádio como aliado no alerta para a superação de uma catástrofe emergem então de nosso levantamento outras canções, curiosamente próximas até mesmo de um cenário mais pós-apocalíptico (nuclear ou não) do que de uma tragédia específica. Aí o rádio surge como aliado em busca de um contato, uma companhia. A primeira delas, a nosso ver, é "Radio Nowhere", de Bruce Springsteen (2007), que traz o trecho: "*I was spinnin' 'round a dead dial/Just another lost number in a file/Dancin' down a dark hole/Just searchin' for a world with some soul/ This is radio nowhere, is there anybody alive out there?*" (RADIO NOWHERE, 2007)¹¹. Em entrevista, o próprio artista enfatiza o contrato de escuta da canção. "É um cenário de fim do mundo – ele está vendo o apocalipse. Todas as comunicações estão desligadas. Esse é o meu negócio, é disso que se trata – tentar me conectar com você" (SPRINGSTEEN in LEVY, 2007, tradução nossa).

Outra canção que emerge da evocação de contexto similar é "Aviso aos

10. Tradução nossa: "Reação em cadeia e mutação/Contaminada população". Em 2009 o grupo traz nova remasterização da faixa para o lançamento de *The Mix*, posteriormente também presente e atualizada para *The Catalogue – Kraftwerk 12345678*, de 2017. E aí incluiu-se mais uma menção de lugar de catástrofe nuclear: Fukushima, no Japão, ocorrida em 2011.

11. Tradução nossa: "Eu estava girando um dial morto / Apenas outro número perdido em um arquivo / Dançando em um buraco escuro / Apenas procurando por um mundo com alguma alma / Este é o rádio de lugar nenhum, há alguém vivo aí?"

navegantes", *hit* do álbum "Anti ciclone tropical", de Lulu Santos (1996), como no trecho: "Instalei uma antena/E lancei um sinal/Nada no radar/Procuro no *dial*/ Aviso aos navegantes/ Tem mais alguém aí?/Só ouço o som da minha própria voz/ A repetir, oh!/ SOS solidão." (S.O.S SOLIDÃO, 1996). A presença de claros elementos da comunicação radiofônica, como antena, dial, ar, não deixa elementos para dúvida da presença de uma dicção técnica do rádio aqui, embora para cada uma das canções de Santos e Springsteen se percebam dicções interpretativas e melódicas que diferenciam claramente a direção apelativa da mensagem de cada locutor-emissor: mais urgente neste e mais moderada naquele. Então, curiosamente, o contexto sugerido dessas canções é aquele no qual o texto radiofônico surge como um aliado para o encontro, a mitigação da solidão e a construção de um projeto humanitário, sobretudo a partir de um intérprete que se assume explicitamente como locutor-emissor. Passemos então a apontar outra ocorrência para o texto radiofônico nas canções em torno das catástrofes: arauto da má notícia, explicitada no jogo da dicção em um acontecimento específico.

O radiofônico como arauto da catástrofe: a tragédia de Niterói

Em nossa pesquisa, chegamos nesta seção final a um conjunto de canções que nos pareceu ainda mais próximo das características examinadas por Sparling em torno das *disaster songs*, sobretudo em seu caráter reflexivo, *outsider* e profissional, embora cronologicamente próximo do acontecimento, com enumeração lítero-musical de elementos constitutivos da paisagem catastrófica, além das questões da Providência Divina. Tais características se verificam nas canções relacionadas ao incêndio do Gran Circus Norte-Americano, em Niterói. Ocorrido em 17 de dezembro de 1961 naquela cidade fluminense, numa sessão, como era de se esperar, lotada de crianças, já em clima de festejo natalino, estima-se que o incêndio tenha deixado mais de 500 vítimas fatais e outras centenas de feridos. Perin (2015), em resenha sobre o livro lançado pelo jornalista Mauro Ventura (2011) em torno do trágico episódio, comenta que se trata da maior catástrofe circense da história:

O fogo teve início próximo na entrada do circo, queimando de baixo para cima. Os trapezistas foram os primeiros a dar o alerta, no momento de sua apresentação. Teve início o tumulto, e as pessoas ficaram desesperadas com o incêndio, que se alastrou rapidamente. Boa parte do público direcionou-se para o local da entrada do circo, criando uma espécie de gargalo, de onde muitos não escaparam. Outras pessoas fugiram por debaixo da lona, e também por buracos abertos por canivetes. Os artistas buscaram a saída atrás do picadeiro, local menos conhecido do grande [público]. Uma das saídas inusitadas foi criada pela elefanta Semba que disparou e abriu um buraco na lona, por onde muitas pessoas puderam escapar (PERIN, 2015, p. 85).

Para este episódio, destacamos três canções produzidas já no ano seguinte ao triste fato. Na primeira que apresentaremos aqui o rádio já aparece como arauto da tragédia – mas nela, assim como nas demais, o elemento do detalhe, a precisão das datas, dos personagens, a reconstituição da comoção e a menção divina são notórios. Na introdução de "Tragédia de Niterói", de Charanga e Chará (1962), tem-se o som de sinos, emulando os toques destinados ao anúncio de mortes e enterros (também como arauto) e uma introdução explicitamente falada antes da parte cantada:

17 de dezembro muitos lares se enlutou (sic)/Quando o rádio deu a notícia, o Brasil inteiro chorou/Com a tragédia de Niterói o mundo se abalou/O Grande Circo Americano no incêndio se acabou/Quantos corações de luto/Quantas lágrimas rolou (sic)/Eram 16h30 quando o incêndio começou/Terminava o espetáculo, tão triste, cheio de dor/A trapezista viu o fogo/para a rede ela pulou/Não pensando em mais nada, seus colegas avisou:/ "A nossa lona está em chamas! Ajudai Nosso Senhor!" (TRAGÉDIA DE NITERÓI, 1962).

Quando o canto, muito característico das duplas sertanejas, tem início, experimentamos a continuidade dos relatos, numa compatibilização entre letra e melodia que instila, apesar do conteúdo passional, a mobilização principalmente de recursos oralizadores. Quando a canção se propõe a revelar estados de paixão, de dramatização, segundo a semiótica da canção de Tatit, encontramos uma valorização do percurso melódico, fraturas intervalares (maior extensão entre uma nota e outra), uma desaceleração do andamento. Tomando o plano do conteúdo da letra da canção, poderíamos julgar estarmos diante de um predomínio de traços passionalizadores, mobilizadores de sentimentos apaixonados (TATIT, 1996).

Embora eles se encontrem postos na obra, identificados no andamento mais lento e na gestualidade das vozes dos cantores, que recorrem, por exemplo, a vários glissandos¹², o que nos chama a atenção é a opção por uma rota melódica de intervalos pequenos, frases construídas com durações curtas, aplicando estratégias de figurativização. Com inflexões previsíveis e acentos que não se distanciam sobremaneira da fala cotidiana, fica clara a intenção oralizadora, apostando na comunicação do plano do conteúdo, na primazia do recado, assumindo o papel de narrador da circunstância, de meio oral de divulgação de notícia, tal como o rádio. "O menino de dez anos/muitas vidas ele salvou/cortando o pano do circo/muita gente escapou/um homem chegou correndo/desesperado falou:/"vou salvar os filhos de alguém/minha família Deus levou!" (TRAGÉDIA DE NITERÓI, 1962)

Outra canção destinada a registrar e destacar a tragédia, "Niterói de Luto" foi também composta em 1962 por Tino Reis. Numa proposta passionalizante, ao contrário do item anterior, o intérprete aciona um andamento bem lento, utilizando-se de uma voz empostada e cheia de ornamentos (vibratos, por exemplo), valorizando as durações e o percurso melódico repleto de saltos, fazendo ecoar e perdurar a dor do acontecimento, mas também assumindo um papel de intérprete-emissor.

Vou contar um fato triste/que se deu em Niterói/meu peito não resiste/de
tristeza ainda me dói/17 de dezembro foi um domingo tirano/choro porque
ainda me lembro/do circo americano/ só por causa de um malvado que ateou
fogo no pano/e o circo iluminado/ quando em plena matinê/o povo alvoroçado
a gritar/ pôs-se a correr/e o pano entre as cordas lá no mastro desabou/ caiu
sobre o povo/já em corpo abrasador/ Niterói ficou de luto/ transformou-se em
luz de dor/ aqueles que se salvaram/por milagre de um instante/ foi porque
acompanharam/ o rastro de um elefante/ e também ao menininho/ que no
instante se lembrou/do seu bom caniveteinho/e o pano ele rasgou/quantas
dores, quantas vidas, esse menino salvou/ (...) Ó Virgem Nossa Senhora/Ponha
sempre em bom lugar/Aqueles que a esta hora/Lá no céu hão de estar/Nesta
prece vos imploro/ Por Jesus, o filho seu/ Dai consolo a quem chora por um ente
que perdeu/entre eles, encontraram, um pobre filhinho meu. (NITERÓI DE
LUTO, 1962).

Como é possível notar, novamente se emula o discursivo radiofônico, no

12. Movimento de "escorregar" com a voz entre uma nota e outra, sem interrupção da emissão sonora.

caso, dramaturgicamente. Já nos instantes finais e em explícita conexão com a letra, incidentalmente escutamos a citação musical de uma "Ave Maria", obra recorrentemente veiculada em emissoras AMs (e algumas FMs) não apenas para registro e convocação de fé e devoção, mas também para demarcação do tempo (18h), regulação da vida cotidiana, como agente, tal como rádio, de comunidade, provocador de proximidade.

Também no ano seguinte à tragédia, Henrique Sodré e Kleber do Pandeiro lançam "Incêndio do circo", um samba choro, que reúne o detalhamento do fato e, novamente, o radiofônico como arauto da catástrofe nessa construção lírica da canção: "Em 17 de dezembro foi abalado o mundo inteiro [...] tacaram fogo no circo/ no estado do Rio de Janeiro (...) liguei meu rádio de pilha/e logo após noticiou:/que o circo pegou fogo que o malvado botou (INCÊNDIO DO CIRCO, 1962). Para além dos detalhamentos, o intérprete cuida também de acionar traços passionalizadores para dizer do drama, das paixões derramadas, num samba, gênero recorrentemente ligado às tematizações, aos festejos. Além de um andamento mais lento, algo que reacende os aspectos passionais, temos uma voz que por vezes tenta mitigar os recortes consonantais tematizadores, procurando ligar o percurso melódico, além de recorrer também aos vibratos e à prolongação do desfecho frasal como em destaque (/Abusaram da justiça/ de Jesus o Salvador/). Tudo isso ajuda a compor uma peça que ameniza a pulsão somática em prol de uma oralização um tanto quanto passionalizada, que se encarrega, assim, de garantir a entrega do conteúdo num diapasão emotivo mais adequado: não há nada o que celebrar! A procura do efeito passionalizador fica bastante evidente no final, quando o enunciador afirma que a justiça divina será feita, e, para isso, altera a rota melódica, indo a um agudo quase de pranto e súplica, impulsionador dos sentimentos envolvidos: "as condenação da terra (sic)/ não são sentimentos meus/ quem vai mesmo condenar é o poderoso Deus" (INCÊNDIO DO CIRCO 1962).

Outro exemplo é a toada-milonga "Tragédia no Circo" (Teixeirinha, 1963), em que, novamente, detalhes como data e local são anunciados logo nos

primeiros versos da canção e, ao final, a referência à Divindade. E, anos mais tarde, em deriva da história do incêndio, o personagem Gentileza – como passou a se chamar José Datrino, o qual, segundo relatos, uma semana após o fato, no Natal daquele ano de 1961, escutou “vozes astrais” (outra vez os astros!) e partiu rumo ao local do desastre para plantar um jardim sobre as cinzas do que restou. Ali ficou por anos seguidos e depois começou a vagar, pintando os arcos do viaduto do Caju, no Rio. Sua história e ações inspiraram as canções “Gentileza”, do álbum “Cavaleiro Solitário” (Gonzaguinha, 1993) e também “Gentileza”, do álbum “Memórias, crônicas e declarações de amor” (Marisa Monte, 2000). Mesmo aqui, se o rádio não é escalado para atuar diretamente no enredo, cumpre outro *script* que não custa lembrar: o de principal divulgador desses relatos cancionais no radiofônico da programação, fazendo soar distante e de forma reiterada a história; construindo memória e distribuindo informação sobre a tragédia decantada. Além disso, propõe um modelo enunciativo próprio da oralidade, que tangencia a tarefa elocutiva do intérprete.

Considerações finais

De aliado a arauto, este primeiro exercício exploratório de pesquisa sobre as manifestações radiofônicas no contexto das canções especificamente sobre catástrofes, mostrou-se promissor para evidenciar sua notória relevância e apreensão pelas experiências sociais, explicitamente evidentes nos exemplos estudados, sobretudo quando na explicitação de seus elementos técnicos formais, mas também na dicção da locução e, nela, do noticioso incorporado à estrutura interpretativa das canções, acessando memórias e fatos que mal sabíamos. Algo que nos pareceu evidente é como boa parte das canções aqui estudadas, que mencionam o radiofônico como arauto ou aliado, sobretudo no Brasil, são mais presentes nos anos em que o rádio era maior protagonista na publicização de notícias e de canções, o que confirma apontamentos aqui indicados por Tinhorão (2014) e Sparling (2020). No caso da pesquisadora, também se verificou a manifestação das características por ela apontadas para as canções de desastres, sobretudo na tragédia de Niterói.

Também destacamos aqui o interesse por investigar um recorte analítico maior, abordando aqueles outros dois motes cancionais relevantes da representação e uso social do texto de programação radiofônica indicados neste estudo (perspectivas crítica e afetuosa), e ainda desdobramentos relativos à dicção noticiosa do incêndio de Niterói, bem como outra aplicação das ideias de Sparling para recente inventário cancionista reunido diante da tragédia de Brumadinho.

Há um evidente reposicionamento do rádio no cotidiano das comunidades brasileiras, o que explica, de alguma forma, a escassez de canções hodiernas que o convoquem como um dos personagens de seu enredo na chave aqui analisada. Ainda assim, mantém-se evidente a capacidade do rádio (aparelho, estação, personagem, programação, locução) de operar proximidade, na perspectiva posta por Maffesoli (2001; 2003) sobre a busca de um estar-junto, seja como um arauto, mobilizador e mensageiro, seja como aliado, recuperando seu princípio etimológico de algo que liga pessoas para um mesmo fim ou sob uma mesma percepção da realidade. Em comum, podemos verificar, através das canções, a importância deste ator não humano agenciando comunidades de sentimento, providenciando (in)formações, criando repertórios comuns, aliando-se como mais um operador do arranjo social, inclusive daquele da e na canção; constelando imaginários, mobilizando seus alto-falantes para fazer soar perto e distante (no espaço e no tempo), como testemunha, feito “estrelas entre as estrelas”, os eventos (in)consequentes dos astros diante das catástrofes.

Referências bibliográficas:

ANTÓN, E. R. **Producción radiofónica**. Madrid: Cátedra, 2005.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

COOPER, Leoni. The Vaccines: “‘English Graffiti’ contains the best pop songs we’ve ever written” – The group’s third album is set for release at the start of summer. **NME**. 11 de março de 2015. Disponível em <https://www.nme.com/news/music/the-vaccines-26-1216685>. Acesso em 22 de julho de 2020.

FERNANDÉZ, J. L. **Los lenguajes de la radio**. Buenos Aires: Atuel, 1998.

LEVY, Joe. Bruce Springsteen: The Rolling Stone Interview. **Rolling Stone**. 1 nov 2007. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bruce-springsteen-the-rolling-stone-interview-238478/>. Acesso: 22 de julho de 2020.

MACHADO, R. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MAFFESOLI, M. A Comunicação Sem Fim: Teoria Pós-Moderna da Comunicação. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre. v. 10, n. 20, p. 13-20, 2003.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**. Porto Alegre. v. 8, n. 15, p. 74-82, 2001.

MELLO VIANNA, G. V. G. Elementos sonoros da linguagem radiofônica: a sugestão de sentido ao ouvinte-modelo. **Galáxia**. São Paulo, PUC-SP, v. 14, n. 27, p. 227-240, jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115683>.

MELLO VIANNA, G. V. G. **Imagens sonoras no ar** – A sugestão de sentido na publicidade radiofônica. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PERIN, D. Z. O espetáculo mais triste da Terra: o incêndio do Gran Circo Norte-Americano. **Cadernos do Tempo Presente**, n. 19, p. 85-88, mar./abr. 2015. Disponível em <https://seer.ufs.br/index.php/tempo/article/view/3902>. Acesso em 21 de julho de 2020.

PERRY, R. W. What is a disaster? In.: **Handbook of Disaster Research**, ed. Havidán Rodríguez, EL Quarantelli e Russell Rowe Dynes, 1-15. Nova York: Springer, 2006.

SCANLON, J.; JOHNSTON, N.; VANDERVALK, A.; SPARLING, H. 101 Years of Mine Disasters and 101 Years of Song: Truth or Myth in Nova Scotia Mining Songs?. **International Journal of Mass Emergencies and Disasters**. Colorado. v. 30, n. 1, p. 34-60, mar. 2012.

SCHAEFFER, P. **Machines à communiquer I**. Genèse des simulacres. Paris: Seuil, 1970.

SCHAEFFER, P. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

SPARLING, Heather. What is a disaster? **The Disaster Song Tradition**. Outubro de 2013. Disponível em <http://disastersongs.ca/what-is-a-disaster/>. Acesso em 22 de julho de 2020.

SPARLING, Heather. Disaster songs templates. **The Disaster Song Tradition**. Janeiro de 2014. Disponível em <http://disastersongs.ca/disaster-song-templates/>. Acesso em 22 de julho de 2020.

SPARLING, Heather. Coronavirus songs x Disaster songs. **The Disaster Song Tradition**. Maio de 2020. Disponível em <http://disastersongs.ca/coronavirus-songs-vs-disaster-songs/>. Acesso em 22 de julho de 2020.

TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TINHORÃO, J. R. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Editora 34, 2014.

TUDESQ, A. Les conditions de production et d'écoute: leur incidences sur les discours radiophonique. In: CHARADEAU, Patrick (org.). **Aspects du discours radiophonique**. Paris: Didier Erudition, 1984, p. 11-19.

VALENTE, H. de A.D. **As vozes da canção na mídia**, São Paulo: Via Lettera, 2003.

VENTURA, M. **O espetáculo mais triste da Terra**: o incêndio do Gran Circo Norte-Americano. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz – A "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira.

ZUMTHOR, P. **Introduction a la poésie orale**. Paris: du Seuil, 1983.

Referências Audiográficas¹³

RADIOACTIVITY. Intérpretes: Fernando Abrantes, Fritz Hilpert, Ralf Hütter, Florian Schneider. In: Álbum The Mix. Interpretes: Fernando Abrantes, Fritz Hilpert, Ralf Hütter, Florian Schneider. EMI/Mute/Astralwerks Records, 2009.

RADIO BIKINI. Intérpretes: Arni Hjorvar Arnason, Freddie Cowan, Peter Robertson, Justin James Hayward Young, Cole Marsden, Grief Neil. In: English Graffiti. The Vaccines. Columbia, 2015.

RADIOACTIVITY. Intérpretes: Carl Bartös; Wolfgang Flur; Ralf Hütter; Florian Schneider. In: Álbum LP Radioactivity. Interpretes: Carl Bartös; Wolfgang Flur; Ralf Hütter; Florian Schneider. Kling Kang/EMI/Capitol Records, 1975.

RADIO. Intérpretes: Beyoncé Knowles-Carter, Anton Bakholdin, Rico Love, James scheffer. In: I Am... Sasha Fierce. Beyoncé. Columbia Records/Music World Entertainment, 2008.

CHÃO DE ESTRELAS. Orestes Barbosa, Silvio Caldas. Odeon, 1937. Disco 78 RPM.

TRAGÉDIA DE NITERÓI. Charanga e Chará. Orion, 1962. Compacto LP 33.

NOTHING CHANGES. Josh Clark, Trevor Garrod, Reed Mathis, Scott Ranger. In: Radio Tragedy. Tea Leaf Green. Surfdog Records, 2011.

RADIO REVOLT. A tragedy in progress in: Mechanical Weather. Radio Revolt. Indianola Records, 2012.

NITERÓI DE LUTO. Tino Reis. Continental, 1962. Disco 78 RPM.

S.O.S SOLIDÃO. Lulu Santos. In: Anti Ciclone Tropical. Lulu Santos. Sony Music, 1996.

INCÊNDIO DO CIRCO. Henrique Sodré, Kleber Pandeiro. Acompanhado por conjunto. Ritmos,

13. Todas as referências estão disponíveis na plataforma YouTube. Exceção para aquelas provenientes de discos 78 RPM, para as quais foi utilizada a plataforma Discografia Brasileira. Acesso: 25 de julho de 2020.

1962. Disco 78 RPM.

RADIO NOWHERE. Bruce Springsteen. In: Magic. Bruce Springsteen. Columbia, 2007.

LIVRO. Caetano Veloso. In: Livro. Caetano Veloso. Polygram, 1997.

Referências Eletrônicas

DISCOGRAFIA BRASILEIRA. Disponível em <https://www.discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em 25 de julho de 2020.

GENIUS. Disponível em www.genious.com. Acesso em 25 de julho de 2020.

LYRICS. Disponível em www.lyrics.com. Acesso em 25 de julho de 2020.

SONGFACTS. Disponível em www.songfacts.com. Acesso em 25 de julho de 2020.

YOUTUBE. Disponível em www.youtube.com. Acesso em 25 de julho de 2020.