

O surgimento da radiodifusão pública na América Hispânica. Contexto, modelos e o estudo de um caso singular: Sodre, a rádio pública estatal do Uruguai (1929)

The emergence of public broadcasting in Hispanic America.

Context, models and the study of a singular case: Sodre, the state public radio of Uruguay (1929)

María Inés de Torres

Docente e pesquisadora da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade da República (FIC/Udelar), em Montevideu (Uruguai). É co-coordenadora do grupo Meios, Cultura e Política no Programa de Desenvolvimento Acadêmico em Informação e Comunicação da FIC-Udelar. Há algum tempo, especializa-se na relação entre políticas culturais e meios de comunicação públicos a partir da perspectiva de história cultural. Integra o Sistema Nacional de Pesquisadores (Nível I). E-mail: ines.detorres@fic.edu.uy.

TRADUÇÃO

Patrícia da Veiga Borges

Doutoranda na linha Mídia e Mediações Socioculturais do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ.

SUBMETIDO EM: 09/06/2015

ACEITO EM: 15/10/2015

PERSPECTIVAS

RESUMO

Este artigo descreve e analisa as características específicas de uma das primeiras rádios públicas da América hispânica, a emissora CX6 Sodre de Uruguai, que foi criada em 1929 e continua ao ar. A peculiaridade maior do Serviço Oficial de Difusão Radioelétrica (Sodre) do Uruguai se baseia num desenho institucional de dupla via, que supôs a instalação, junto à rádio e à Discoteca Nacional, de um conjunto de corpos estáveis de música que deviam realizar concertos numa sala comprada pelo Estado com essa finalidade, a partir da qual, por sua vez, as apresentações eram transmitidos pela emissora. Deste modo, enquanto se vê o momento de criação da rádio como o deslocamento a um segundo plano do modelo de concertos públicos característicos do século XIX, o Sodre manteve as duas formas de comunicação vivas, retroalimentando-se num peculiar modelo de oferta cultural que alternava as práticas culturais do “aurático” com as do “tecnológico” (Benjamin, 1968).

PALAVRAS-CHAVE: Radiodifusão pública; história dos meios de comunicação; história do rádio no Uruguai.

ABSTRACT

This paper describes and analyzes the specific characteristics of one of the first public radio stations of Spanish America, CX6 Sodre of Uruguay, created in 1929, which still continues to air. The major peculiarity of the Sodre derives from an institutional design of double route, which implies, on the one hand, the installation of the public broadcasting station with its correspondent National Discotheque, and on the other hand, the creation of a set of stable music groups which offered concerts for the public radio and for the general public in a theater bought to such effects by the State. Thus, whereas in general the appearance of the radio is seen as the displacement of 19th century typical cultural practices such as live concerts to a second scenario, the Sodre kept both forms of communication alive in a peculiar model of cultural offer which alternated the “auratical” with the “technological” (Benjamin, 1968).

KEYWORDS: Public service broadcasting; the history of the mass media; the history of the radio in Uruguay.

Ainda há muito o que investigar sobre a história do surgimento do rádio na América Hispânica, em especial em relação ao aparecimento das primeiras emissoras públicas. Merayo (2005) destaca que, assim como no resto do mundo, nos países ibero-americanos, o rádio começa sendo privado, e somente a partir da década de 1930 aparecem as primeiras rádios públicas. Como o próprio Merayo demarca, já na década de 1920 surgiram ao menos duas emissoras públicas: na República Dominicana (HIX, em 1928) e no Uruguai (Sodre, em 1929). Posteriormente, na década de 1930, aparecem a XE-PNR, no México (1931); a Rádio Illimani, na Bolívia (1933); e a Rádio Nacional da Argentina (1937).

Entretanto, esta cronologia sumária marca apenas as balizas mais visíveis do que foi, na prática, um processo muito mais complexo. Um rastreamento primário indica, por exemplo, que as rádios municipais precederam em muitos casos as estatais como emissoras públicas. Ou que existiram, desde a década de 1920, rádios de serviço público (e ainda de propriedade do Estado) que, no entanto, muitas vezes não são incluídas nos esboços de historiografia das rádios públicas realizados até hoje, talvez porque naquele momento não foram declaradas “rádios oficiais” de um Estado. É o caso, por exemplo, da Rádio CYE (1924), no México, idealizada por José Vasconcelos, que cumpria um importante trabalho educativo de serviço público e que dependia diretamente da Secretaria de Educação Pública.

Este artigo descreve e analisa as características específicas de uma das primeiras rádios públicas da América Hispânica, a emissora CX6 Sodre, que foi criada em 1929 no Uruguai e continua no ar. Ao longo do trabalho, presta-se especial atenção ao contexto histórico regional e internacional em que surge esta emissora, com um duplo propósito: por um lado, para compreender melhor a singularidade do estudo de caso escolhido ao analisá-lo no marco dos modelos e das realidades disponíveis no momento do seu surgimento; por outro, para contribuir com uma história dos meios de comunicação na América Latina que resgate e torne visíveis as trajetórias singulares de nosso continente.

O trabalho se estrutura em três partes. Na primeira, aborda-se o contexto do surgimento do rádio como meio de comunicação e da radiodifusão pública em particular, tanto nos países centrais como na América Hispânica. Em ambos os contextos, trata-se de identificar o papel que assumiram os Estados diante da nova tecnologia e os modelos emergentes de radiodifusão pública. O corpo do trabalho se concentra em descrever e analisar as características particulares da CX6 Sodre, destacando os aspectos que tornam relevante o seu estudo no contexto da história do rádio na América Hispânica. Finalmente, estabelecem-se algumas considerações como forma de conclusão.

Como ocorre geralmente com a popularização de uma nova tecnologia, quando o *broadcasting* entrou em cena, as possibilidades em relação ao seu uso e potencialidades eram ainda incertas. Nos países centrais, foi tornando-se cada vez mais evidente, a partir da década de 1920 (e sobretudo da década de 1930), que o rádio poderia ter um papel decisivo como instrumento político – não somente no interior de seus países como também no contexto internacional, como ferramenta de geopolítica, estabelecendo novas formas de imperialismo cultural através de uma tecnologia que acreditavam dominar melhor do que nosso continente.

Nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, no início da década de 1920, quando a crescente popularização do uso do rádio provocou uma saturação do que se denominava “o ar”, os Estados decidiram intervir, ainda que com diferentes estratégias, que terminaram finalmente consolidando matrizes de funcionamento e modelos diferentes do sistema de radiodifusão. Nos Estados Unidos, em fevereiro de 1922, o então secretário de Comércio, Herbert Hoover, organizou a primeira de três conferências em torno do rádio. O problema da interferência nas comunicações por falta de regulação nas ondas sonoras não era algo que preocupava o governo somente como a mera defesa do direito dos cidadãos de desfrutar das virtudes de um avanço tecnológico. Era, além disso, um problema de mercados que competiam pela publicidade e queriam o melhor veículo para seus anúncios com a melhor qualidade de som e na melhor faixa de horário.

O debate em torno da radiodifusão como serviço público esteve presente desde a primeira Conferência de Rádio (Hilmes, 1997, p. 56), mas, na prática, a terceira conferência, de 1927, terminou consolidando uma posição favorável aos interesses privados e, por fim, sobrepôs o mercado ao interesse público. A primazia da publicidade como modo de financiamento exclusivo do rádio e a atribuição da mesma de acordo com o que se interpretava como a demanda do público fizeram com que não vingassem propostas afastadas do gosto popular e massivo ou, pelo menos, projetos que planejavam uma grade alternativa (como poderiam ter sido as de radiodifusão pública). O conceito de serviço público aplicado à radiodifusão resultava de que o Estado entendesse ou quisesse entender (recordemos que não existiam as medições de audiência) que esse objetivo era cumprido dando às audiências o que elas supostamente queriam escutar. E esse serviço era oferecido pelo setor privado.

Por sua vez, o governo da Grã-Bretanha, observando o que estava ocorrendo nos Estados Unidos e tratando de evitar uma situação na qual o Estado tivesse que ceder diante das disputas de interesses entre os particulares, persuadiu os industriais para que estes se organizassem e agrupassem de modo a negociar de acordo com os interesses estatais. Dessa forma, nasceu em 1922 a British Broadcasting Company (BBC). Em 1923, o

Correio convocou o que se conheceu como o “Comitê Sykes” (pelo nome de seu presidente, Sir Frederick Sykes), em princípio com o propósito de avaliar as dificuldades e os desafios dos primeiros meses no novo regime de radiodifusão. Mas, na realidade, a tarefa do Comitê foi além disso, definindo, pela primeira vez, as bases do *broadcasting* como um serviço público cujo futuro deveria ser discutido como tal (Scannell; Cardiff, 1991, p. 06). Assim, o informe do Comitê estabelecia que as ondas deveriam ser consideradas “uma valiosa forma de propriedade pública”. Ao mesmo tempo, o informe rechaçava o controle direto do governo sobre a radiodifusão, delegando tal papel a um controle indireto feito pelo Correio, com sua autoridade de outorgar licenças. Assentadas as linhas gerais do debate, coube a John Reith, diretor-geral da British Broadcasting Company (BBC) de 1923 a 1926, definir claramente os termos e os detalhes do mesmo. Ao fazer isso, fundou um modelo de radiodifusão pública. No modelo BBC, o Estado não somente se apresentava como regulador, mas também assumia a radiodifusão como um serviço público e, para garantir este serviço, reservava para si uma faixa do espectro eletromagnético, criando uma emissora própria com uma política cultural claramente definida com base nos quatro princípios estabelecidos por Reith: independência de critérios econômicos no momento de decidir a oferta; cobertura nacional; controle unificado da programação; e seleção de conteúdos com base em parâmetros entendidos como “de qualidade” (Briggs, 1961, p. 235).

Assim, ficavam estabelecidos, nos países centrais, dois modelos de radiodifusão diferentes, que implicavam, por sua vez, duas noções diferentes de radiodifusão como serviço público. Nos Estados Unidos, diante da pergunta “qual é a melhor maneira de servir o interesse público em matéria de radiodifusão?”, a resposta que dava o Estado era “por meio do mercado” (Hilmes, 1997, p. 57). Na Grã-Bretanha, Reith respondia a esta pergunta de maneira diferente:

Em certa ocasião, nos disseram que damos ao público o que nós pensamos que ele necessita e não o que ele quer. Mas poucos sabem o que querem e muito poucos o que necessitam. Em todo caso, é melhor sobre-estimar a mentalidade do público do que subestimá-la (*apud* Briggs, 1961, p. 238 – tradução livre).

Os Estados hispano-americanos frente ao surgimento do rádio

A América Latina não foi diferente do resto do mundo quanto ao uso da nova tecnologia. A transmissão da ópera Parsifal, de Richard Wagner, em 27 de agosto de 1920, do Teatro Coliseu, na cidade de Buenos Aires, foi considerada a primeira transmissão radiofônica mundial destinada a um público aberto, enquanto a Rádio Municipal de Buenos Aires foi inaugurada em 1925 com a emissão da ópera Rigoletto, de Verdi (Matallana,

2006, p. 72).

A respeito da conformação dos sistemas de radiodifusão, igualmente ao resto do mundo, os Estados hispano-americanos não tinham claro, a princípio, qual seria o uso efetivo (ou as possibilidades reais de alcançá-lo) que poderiam dar à nova tecnologia em contextos muito diferentes aos dos países centrais. No entanto, ainda diante da incerteza, trataram de estar presentes, ainda que fosse de modo simbólico, na inauguração das primeiras estações de rádio, públicas ou privadas. Esta marca simbólica do Estado se deu fundamentalmente por meio do batismo da emissora e através de palavras e músicas que representavam o Estado-Nação. Geralmente, tratou-se da conjunção entre as palavras do presidente ou alguma autoridade governamental e/ou da execução do hino nacional.¹

Vejamos alguns exemplos. A primeira rádio hispano-americana, HIX da República Dominicana, foi inaugurada em 8 de abril de 1928, com a audiência do Presidente Horácio Vázquez e sua esposa, em uma cerimônia na qual se irradiou o hino nacional executado pela Banda da Polícia Nacional. No México, em 30 de novembro de 1924, começou a funcionar a CYE, primeira emissora do país sem fins lucrativos e com propósitos educativos, a cargo da Secretaria de Educação Pública, e sua primeira transmissão foi o discurso de Plutarco Díaz Calles em seu ato de posse como presidente da República. Na Bolívia, a primeira emissão radial contou com palavras do presidente da República Hernando Siles Reyes, seguida da execução do Hino Nacional. A Rádio Illimani, primeira rádio pública estatal da Bolívia, foi inaugurada no dia 15 de julho de 1933, véspera do Dia da Independência, com um amplo programa que incluía a execução do hino nacional e palavras do vice-presidente José Luis Tejada Sorzano (Langevin, 2009). Em 1931, ao criar a primeira emissora pública estatal do México, a XE – PNR, de propriedade do Partido Nacional Revolucionário (hoje conhecido como PRI), o discurso inaugural esteve a cargo do presidente Pascual Ortiz Rubio. Na Argentina, em 6 de julho de 1937, foi inaugurada a primeira rádio oficial, a Rádio Nacional (então chamada Rádio do Estado), com um discurso do presidente Agustín P. Justo.

A maior parte das primeiras rádios públicas e estatais declarava estar, entre seus primeiros objetivos, a conversão em um meio de comunicação de serviço público, mas o certo é que não havia acordo quanto ao significado desse termo. Isso levou ao fato de que muitas vezes estas emissoras tenham sido instrumentos de proselitismo político ou de defesa da soberania nacional. Assim, por exemplo, a primeira rádio hispano-americana (HIX) foi criada pelo presidente Horacio Vázquez, da República Dominicana, através da Secretaria de Estado de Fomento e Comunicação e da Direção do Serviço Radiotelegráfico, no contexto da campanha política para a reeleição dele em 1928. A Rádio Illimani da Bolívia foi inaugurada, em 1933, no contexto da Guerra do Chaco como instrumento fundamental para fomentar a coesão interna do país, exaltar os ânimos

1 Mirta Varela descreve um fenômeno similar ou em alguns casos idênticos em sua análise das cerimônias inaugurais dos canais de televisão na América Latina (Varela, 2011; 2013).

patrióticos e buscar legitimação no contexto internacional. No caso da inauguração, em 1931, da primeira emissora pública estatal do México, a XE – PNR, propriedade do Partido Nacional Revolucionário (atualmente PRI), o deputado Manuel Jasso, que ocupava o cargo de secretário de Propaganda e Cultura do PNR, deixou claro que o primeiro objetivo de criação da nova rádio era “a difusão da doutrina do partido”.

A criação do Serviço Oficial de Difusão Radioelétrica (Sodre) do Uruguai, em 1929

CX6 Sodre do Uruguai foi a segunda emissora pública estatal na América Hispânica, depois da HIX da República Dominicana e quase uma década antes da maior parte de suas similares hispano-americanas. Desde o momento em que o tema *broadcasting* chegou ao sistema político uruguaio, esteve presente a reivindicação de um papel privilegiado para o Estado no novo cenário. Assim, em uma mensagem do presidente José Serrato à Assembleia Geral, no dia 2 de março de 1926, estabelece-se a necessidade da “intervenção moderada do Estado” em matéria de radiodifusão.

Seguindo a mesma linha de pensamento, um projeto de lei aprovado em 13 de novembro de 1928 dava prioridade ao Estado sobre os particulares em tudo o que fosse relativo ao uso do espectro radiofônico, ao mesmo tempo em que isentava o Estado da instalação de emissoras. Entretanto, tal lei não dotava este projeto de recursos. Em razão disso, o Conselho Nacional de Administração enviou à Assembleia Geral um projeto com este fim, de cuja exposição de motivos surgiu uma posição clara em relação ao papel que o Estado considerava que deveria ter no contexto da radiodifusão: “há, pois, razões fundamentadas para que o Estado tome para si *o papel preponderante* que lhe corresponde na transmissão radioelétrica. Assim o exige a cultura da República e o *controle que necessariamente deve exercer sobre as demais estações transmissoras*” (grifos do autor).

A lei de criação da rádio Sodre é de 1929, mas a emissora começa a funcionar em 1930. Marca Mónica Maronna (2014):

A rádio foi inaugurada oficialmente em abril de 1930 no marco do ano do Centenário e em meio a uma utopia que dava as costas para uma realidade que já começava a mostrar alguns sinais críticos. Antes de se instalar em seu estúdio central, a rádio Sodre se localizou no Palácio Legislativo. A localização deste primeiro estúdio de transmissão – nada menos que no monumental palácio das leis inaugurado em 1925 – outorgava a esta estação um lugar muito destacado, de primeira ordem, associado ao maior símbolo da República (Maronna, 2014, p. 16).

Os objetivos fixados para a CX6 Sodre, assim como para muitas outras emissoras públicas da época, foram definidos em sua lei de criação para difundir “informação e cultura”. Entretanto, o conteúdo desses dois termos era impreciso e variava em cada caso de acordo com as possibilidades reais em matéria de recursos técnicos, materiais e humanos.

O que devia ser incluído em uma programação “com fins de informação e cultura” em um universo de transmissão radial que se apresentava como virtualmente inesgotável? Assim aparecia expresso no Informe da Comissão de Instrução Pública à Câmara de Representantes ao apresentar o projeto de lei de criação da rádio Sodre ao parlamento, em 1929:

A transmissão radioelétrica adquiriu nestes últimos tempos uma importância extraordinária. É a via mais direta, mais rápida e mais popular de relação social em suas mais amplas manifestações. Jornalismo, ciência, literatura, arte no que diz respeito à sua manifestação auditiva, música, teatro, poesia, classes de humanismo, política; relação de espetáculos populares; futebol, box, corridas; comércio, movimento da Bolsa de Valores, entrevistas; tudo flutua na onda e impressiona as antenas que buscam avidamente a corrente de vida universal (grifo do autor).

O resultado, na maior parte das rádios públicas hispano-americanas, foi uma oferta que, com os objetivos de brindar “informação e cultura”, conjugava música sinfônica com ritmos folclóricos e acrescentava jogos, entretenimento, esportes, notícias sobre a loteria, o clima etc. Nas emissoras públicas, por outro lado, por não existir, muitas vezes, uma separação clara entre Estado e governo, era frequente o uso das ondas oficiais para proselitismo político sob a desculpa de cumprir o cometido de “informar”, tal como já destacamos. Sem uma política clara (errada ou não, mas política de fato) sobre a implicação desses objetivos e sobre como alcançá-los, assim como sem uma previsão de recursos humanos e materiais, dificilmente uma emissora pública poderia tentar planejar uma grade de programação. Tais definições e recursos a rádio CX6 Sodre do Uruguai teve desde a sua criação.

Nos parágrafos seguintes, serão destacados alguns dos elementos que tornaram possível que a declaração dos fins de difusão de informação e cultura tivesse uma expressão concreta no caso da CX6 Sodre.

As particularidades do desenho institucional

O primeiro aspecto a ser destacado tem a ver com o desenho institucional previsto para a rádio Sodre,

precisamente o lugar em que foi situada dentro da estrutura do Estado. Diferentemente de outras rádios públicas, a Sodre foi instalada no âmbito do Ministério de Instrução Pública. É de se notar que, no contexto entre guerras, a discussão em torno do uso do espectro radiofônico (e, especificamente, das emissoras públicas e estatais) fez com que muitas vezes estas fossem situadas no âmbito dos chamados Ministérios de Guerra ou seus equivalentes, ou ainda no âmbito dos Correios, seguindo o modelo estadunidense ou o britânico, respectivamente. Isso implicava, em termos práticos, a definição em torno da questão: se era considerado majoritariamente um tema vinculado à defesa nacional ou às comunicações.

Por exemplo, nos Estados Unidos, desde suas origens, o tema da radiodifusão foi considerado um tema de geopolítica. Dado que a ideia original de Marconi não era utilizar sua invenção como um meio de comunicação massiva, mas sim atrair companhias de navegação e jornais, vendendo-lhes um produto que poderia cumprir melhor as funções do telégrafo tradicional ao ser um “telégrafo sem fios”. O Departamento de Marinha dos Estados Unidos se apresentava como um potencialmente interessado, por razões estratégicas, em estabelecer uma aliança com a Companhia Marconi. A Grã-Bretanha se mostrou superior como potência no século XIX por dominar as comunicações marítimas através de cabos subaquáticos. No começo do século XX, surgia a dúvida sobre qual seria a nação que dominaria a comunicação sem fios, uma vez que essa nação se apresentaria em uma posição dominante: “uma concepção do ar como território, como propriedade, começava a realizar-se” (Douglas, 1989, p. 106), e a pergunta evidentemente era, então, sobre como se poderia controlar o ar, algo invisível e intocável. A posição a favor do uso do rádio por parte da Marinha do presidente Theodore Roosevelt, materializada no chamado “Roosevelt Boat”, de 1904, foi decisiva, significando um posicionamento claro de que o ar formava parte do território do Estado por motivos estratégicos de defesa nacional, e, portanto, era obrigação do mesmo protegê-lo.

O panorama na Grã-Bretanha se apresentou de forma muito diferente. O controle da telegrafia sem fio esteve, desde 1904, nas mãos do Escritório dos Correios, que era o único autorizado a definir os termos e as condições sob os quais se poderia outorgar licenças aos interessados (Scannell; Cardiff, 1991, p. 05). Por isso, a nova tecnologia não esteve a serviço nem do governo por motivos de segurança nacional (como nos Estados Unidos), nem de empresas ou corporações que não pudessem argumentar um fim relacionado às comunicações propriamente ditas. Tal como se destacou mais acima, o Correio foi o departamento que cumpriu o papel mais importante na criação da BBC.

Na América Hispânica, cinco das seis primeiras rádios público-estatais se criaram sob a órbita das Comunicações, ou seja, seguindo a opção feita pela BBC. A rádio Sodre foi a única criada no âmbito do Ministério de Instrução Pública, o que é um indício do perfil que se buscava dar à emissora. O resto das emissoras do país estava sob a órbita do Ministério de Guerra e Marinha (Maronna, 2014, p. 11).

Por outro lado, a forma de gestão que a lei estabelecia para a emissora de rádio também apontava um perfil cultural ou educativo. A direção estava a cargo de uma Comissão Diretiva honorária de cinco membros, três dos quais eram designados pelo Conselho Nacional de Administração por proposição do Ministério correspondente (ou seja, o de Instrução Pública), dois pelo Conselho Universitário e um pelo Conselho de Ensino Primário e Normal. Deste modo, a rigor, todos os seus integrantes eram propostos por organismos diretamente vinculados à cultura ou à educação pública.

Outro fator decisivo para o perfil da política cultural da rádio Sodre foi o fato de que, desde a lei de criação, foi assegurada sua independência econômica através de recursos orçamentários impositivos. Este fato firmava as bases da independência econômica e assegurava que, por não ter que se financiar com publicidade, poderia garantir a independência de critérios no momento de determinar a programação. Os recursos para o financiamento da emissora provinham de distintas rubricas: impostos aduaneiros de 60% sobre a capacidade de todo aparato ou acessório radiofônico e de todo aparato fonográfico e \$0.10 por disco proveniente do exterior; um imposto de \$10 anuais a cada licença de estação transmissora concedida a amadores; e um imposto de \$100 por apresentação em teatros ou salas públicas, quando o Estado solicitasse que a audição do espetáculo fosse transmitida via rádio e não se concordasse com o pedido, a não ser que se oferecesse e se realizasse, em troca, o mesmo programa (ou algo semelhante) no estúdio.

Vale destacar, no entanto, que o projeto apresentado à Câmara dos Deputados incluía também “um imposto adicional de \$500 anuais a toda estação de difusão radiofônica que transmita anúncios comerciais” – o qual não foi aprovado. Igualmente, a lei estabelecia que se deveria reservar 20% do arrecadado “para novas instalações ou melhora das existentes”, com o que se assegurava um investimento tecnológico que garantisse a qualidade da transmissão da rádio oficial. Por último, é importante destacar que a lei aprovada proibia explicitamente todo tipo de propaganda política e religiosa na emissora pública.

O desenho institucional de mão dupla

No entanto, talvez do ponto de vista do desenho institucional, o mais original da vistosa rádio foi o chamado “desenho institucional de mão dupla” (de Torres, 2013a). Isso se refere ao fato de que, pela mesma lei que criava a emissora e a Discoteca Nacional, estabelecia-se a instalação de “conjuntos orquestrais e corais de caráter permanente” que deveriam, pelo mesmo artigo, “ser capacitados para participar de espetáculos líricos, além de sua apresentação direta e por radiodifusão”. A criação de corpos estáveis de caráter público que deveriam atuar para a emissora e, ao mesmo tempo, ter “apresentação direta” implicava, na prática, a necessidade de contar

com uma sala própria para a execução do trabalho. A rigor, a ideia de que a rádio oficial dispusesse de uma sala específica nestes aspectos atravessou toda a discussão parlamentar (de Torres, 2013a, p. 5). Esse objetivo se cumpriu, com efeito, com a compra, por parte do Estado, em 1931, do Teatro Urquiza, uma importante sala do centro de Montevideu inaugurada em 1905 para temporadas líricas e pela qual desfilaram figuras da estirpe do maestro Giacomo Puccini, do tenor Enrique Caruso ou do barítono Titta Ruffo. O Teatro Urquiza passou assim a ser denominado Estúdio Auditório da rádio Sodre. De acordo com as cifras oficiais, no ano da sua inauguração, o Estúdio Auditório ofereceu 223 apresentações com uma audiência de público de 158.876 pessoas, o que implica em uma cifra importante para uma cidade cujo Censo de 1908 registrou pouco mais de 300.000 habitantes e cuja população no começo da década de trinta era estimada em 655.000 pessoas.

A emissora Sodre começou a funcionar em 1930, mais já em 1929, com a lei de criação, se instalou a Discoteca Nacional, que funcionou em seus primeiros tempos em um local do Palácio Legislativo, utilizando o material que as casas comerciais de disco emprestavam. Em 1930, os primeiros discos foram comprados tanto em Montevideu como diretamente da Alemanha (Sodre, 1963, p. 67). Uma vez adquirido o Teatro Urquiza, foram instalados ali três estúdios: o “A” que era a sala do Estúdio Auditório propriamente dita; o estúdio “B” para pequenas orquestras, conferências etc.; e o estúdio “C” para o programa de Discoteca. Isso facilitou e consolidou o objetivo da lei de criação da rádio Sodre de instalar “conjuntos orquestrais e corais de caráter permanente”. Assim se foram criando, ao longo da década de trinta, diferentes corpos estáveis vinculados à música. Em 1931, foram criados tanto a Orquestra Sinfônica (OSSodre) como o Conjunto de Música de Câmara da rádio Sodre. Em 1934, foi criado o Coro da Sodre e, um ano mais tarde, em 1935, o Balé da rádio Sodre. Todos estes corpos estáveis (que ainda existem hoje em dia) foram desenvolvendo um destacado circuito cultural em torno não somente da rádio, que transmitia e anunciava as atividades do Estúdio Auditório, mas também em torno do próprio lugar. Apesar de estar sempre associado à emissora, o Estúdio Auditório foi, de fato, adquirindo vida própria para além do “transmissível”, como antecipou a criação do Corpo de Baile da rádio Sodre.

Uma aposta estratégica do Estado por um capital cultural

No começo da década de 1920, a seriedade da proposta cultural das estações repousava, muitas vezes, no fato de que fizeram transmissões ao vivo, e não simplesmente reprodução de fonogramas, tal como marca Hilmes (1997, p. 42) para o caso dos Estados Unidos, ou Ulanovsky (2011, p. 22), para o caso argentino. De fato, na própria mensagem do Executivo, é mencionado que as transmissões oficiais acabavam de ser inauguradas com audições simultâneas direto do Teatro Colón de Buenos Aires e com a colaboração da Rádio Municipal

daquela cidade.

O Estado uruguaio optava, então, não somente por transmitir música gravada através dos discos da Discoteca Nacional como também por transmitir música ao vivo, considerada a forma mais prestigiosa socialmente para emitir conteúdos culturais. Ao mesmo tempo, em ambas as vias, estabelecia a opção pela música denominada erudita ao criar tanto uma orquestra sinfônica como um conjunto de música de câmara. Além disso, a partir do momento em que se destinavam recursos à emissão de música (seja ao vivo ou através de discos), e não, por exemplo, à contratação de locutores ou à garantia de como se pagariam os trabalhos informativos, o conteúdo cultural parecia prevalecer sobre o informativo.

A aposta do Estado uruguaio, ao criar a rádio Sodre com essa estrutura tão ambiciosa, pode ter sido arriscada, mas não foi em vão. Ao contrário, o país podia planejar a estrutura de dupla via porque tinha um capital acumulado em termos tanto de recursos artísticos vinculados à música clássica como de um público treinado e formado nesse gosto musical. Bandas militares, sociedades filarmônicas, conservatórios privados, nos quais se ensinava e se praticava música, faziam parte das pautas de socialização das classes altas e ascendentes médias na pequena cidade de Montevideú desde a sua fundação (Salgado, 1971).

Por um lado – e este é um elemento decisivo –, havia uma tradição de apoio do Estado às manifestações musicais, em especial às de caráter coletivo e eventualmente popular, como orquestras ou bandas. Algumas instituições privadas, como o celebrado Conservatório “A Lira”, recebiam regularmente subvenção estatal. Por outro, nas primeiras décadas do século XX houve pelo menos duas tentativas por parte do Estado de criar orquestras estáveis.

Em 1904, estreou no Parque Urbano a Banda Popular de Montevideú, dirigida pelo Maestro Aquiles Gubitosi, que havia sido músico na Banda da Escola de Artes e Ofícios. Essa experiência levou à proposição de um projeto de criação da Banda Municipal, aprovado em 1907, que não teve andamento. Em 1908, foi criada a Orquestra Nacional, a cargo do músico Luis Sambucetti, diretor do Instituto Verdi, uma instituição privada. Esta Orquestra funcionou com relativo êxito durante dois períodos: 1908-1910 e 1912-1914 (de Torres, 2015). Entretanto, tanto a tentativa de criação de uma Banda Municipal como o funcionamento da primeira Orquestra Nacional fracassaram por falta de rubrica.

Em resumo, em 1929, existia um circuito musical formado por uma série de instituições públicas e privadas de música sinfônica, lírica ou de câmara que não somente formavam músicos como também alentavam a realização de temporadas de óperas ou concertos oferecidos por músicos estrangeiros de relevância. Como consequência disso, foi formado um público educado pelo consumo musical que abrangia tanto a classe média ou alta (mais inclinada à música de câmara e à sinfônica) como o público mais amplo, acostumado

a desfrutar do caráter festivo das apresentações ao ar livre das bandas populares. Por outro lado, havia uma tradição de apoio por parte do Estado a essas manifestações, em especial a todas aquelas que contribuíam para o entretenimento das classes populares.

Este fator foi importante para tornar possível a proposta da lei de criação da Sodre de estabelecer a instalação de “conjuntos orquestrais de caráter permanente” que deviam, “se capacitar para intervir em espetáculos líricos, além de sua apresentação direta e por radiodifusão”. Deste modo, por um lado, se aproveitava um capital humano formado na área musical e, por outro, se assegurava a demanda do setor de ter um apoio do Estado. Ao longo dos anos, essa demanda havia sido dupla: conquistar uma estabilidade laboral e dispor de um espaço próprio para cumprir os objetivos de formação, ensaio e exibição. Ambos os objetivos foram cumpridos com a fundação da Sodre: um número importante de músicos passou a integrar as listas do funcionalismo público e, por sua vez, dispôs de uma sala própria com a compra do Teatro Urquiza. De fato, inclusive muitos dos próprios integrantes de grupos musicais privados passaram a ser absorvidos diretamente pelo Estado (Salgado, 1971, p. 43).

Na verdade, a incorporação dos músicos ao funcionalismo público estava de acordo com a tendência do Estado uruguaio de consolidar uma forte e crescente burocracia estatal, algo que daria ao país um traço identitário característico. Nem os efeitos da crise de 1929, nem o golpe de estado de 1933 interromperam essa tendência. De 30.100 funcionários em 1924-1925, passou a 33.000, em 1932, e a 39.400, em 1937 (Finch, 2005 *apud* Nahum, 2011, p 160).

Uma conjuntura político-econômica nacional e internacional favorável

Há fatores da conjuntura política internacional que também contribuíram para que o projeto da rádio oficial uruguaia tenha podido se consolidar. O Uruguai foi, no início do século XX, um dos poucos países do continente com uma estabilidade política considerável e com um importante processo de construção de cidadania social, cuja pedra angular era uma taxa de alfabetização muito importante. Esta estabilidade política, não isenta de tensões de distintas índoles, permitiu consolidar, nas mãos do reformismo *batllista* e através da institucionalização de um sistema de partidos, um Estado relativamente forte no contexto continental e, conseqüentemente, uma cultura política fortemente estatal. Este Estado foi adotando, de maneira cada vez mais articulada, políticas culturais proativas (de Torres 2013a; 2013b; 2015), porque estava em condições de relativa calma social e política para fazê-lo (não enfrentava guerras internas ou externas) e, além disso, porque se encontrava em condições econômicas de realizá-lo. Com efeito, no início do século XX, o Uruguai era um

país rico no contexto do continente: em 1918, era necessário 120 dólares para comprar 100 pesos uruguaios; em 1920, um peso uruguaio valia 0,63 libra esterlina e 13 francos franceses (Nahum, 1986, p. 115). Até meados de 1930 o rendimento *per capita* do Uruguai era de 400 dólares americanos.

Os efeitos da crise de 1929 foram sentidos no Uruguai em relação ao custo de vida, à desvalorização da moeda e ao aumento do desemprego. No entanto, como sustentam os historiadores Gerardo Caetano e José Rilla (1994, p. 146), “foi a mesma debilidade de implantação capitalista do país que levou que a crise tivesse – em termos comparativos com o resto da América Latina – consequências menos persistentes e desastrosas”.

Nesse período, não somente se comprou o Estúdio Auditório como também se instalaram a Discoteca e os corpos estáveis de música. Inclusive o golpe de estado de 1933, que afetou fortemente os direitos civis e a liberdade de imprensa, de expressão e de reunião, não proibiu a atividade política nem tornou ilegal nenhum partido (Nahum, 2011, p. 146), assim como tampouco afetou majoritariamente os investimentos ou gastos em cultura. De fato, como vimos, a criação de todos os corpos estáveis de música da rádio Sodre significou um aumento importante de criação de emprego público – uma tendência que se consolidou na época.

Com a criação da rádio Sodre foram aproveitados talentos artísticos nacionais, mas também internacionais. Com efeito, o lento processo de ascensão dos autoritarismos na Europa, em especial na Alemanha e na Itália, fez com que artistas e intelectuais com grande formação e trajetória buscassem refúgio e trabalho no Rio da Prata já desde o início da década de 1920. Foi assim que o Uruguai e a Sodre puderam contar com uma figura da estirpe do musicólogo alemão nacionalizado uruguaio Curt Lange (1903-1997), quem é considerado hoje em dia uma das figuras mais destacadas em termos de musicologia latino-americana, como fundador e responsável pela Discoteca Nacional e pela programação da rádio oficial desde a sua fundação até 1948. De fato, as primeiras audições foram possíveis, em boa medida, graças ao seu acervo discográfico, além do empréstimo de discos de casas comerciais (Malán; Lafón, 2013).

Foi o próprio Curt Lange o responsável, por sua vez, por trazer a Montevidéu o italiano Lamberto Baldi, o primeiro diretor da Orquestra Sinfônica da rádio Sodre (OSSodre), que se encontrava trabalhando em São Paulo e foi seduzido pela proposta de Lange de se mudar para Montevidéu.

O brasileiro Mário de Andrade refletiu sobre os efeitos da crise econômica de 1929 na economia brasileira, a situação do Uruguai e as consequências indiretas que isso teve na vida cultural de seu país:

Antes de 1929, o Estado de São Paulo, quase rico, chegou a manter três orquestras e dois quartetos. Um golpe clarividente do Governo uruguaio conseguiu, em pouco tempo, montar uma orquestra que já pode ser considerada de primeira ordem por meio de um imposto que, se não me equivoco, recaiu sobre as emissoras de rádio. Assim o Uruguai chamou à sua capital o melhor diretor estrangeiro que já viveu no Brasil, Lamberto Baldi, o único que de fato se interessou pela composição brasileira. E, na raiz desse fato, outros instrumentistas

brasileiros de São Paulo foram convidados a ir a Montevideu com indiscutíveis benefícios, já que eram muito mais bem remunerados, com um dinheiro mais forte, coisa que lhes permitia elevar seu nível de vida. A música sinfônica chegou a São Paulo com sensíveis desfalques. A música dos conjuntos de câmara desapareceu por algum tempo. A situação no Rio de Janeiro, se não foi pior, em nada teve vantagem sobre a de São Paulo como possibilidade de enriquecimento técnico do compositor (de Andrade, 1979, p. 253).

À guisa de conclusão

O processo de criação da rádio Sodre permite advertir de que modo em uma instância cultural concreta se conjugam e reformulam as influências dos modelos centrais com as características próprias das culturas regionais e nacionais da América Latina.

A matriz de criação da emissora está fortemente influenciada pelo modelo de rádio pública da BBC: a reivindicação do papel do Estado não somente como regulador, mas também como produtor de conteúdos através de uma emissora própria; a “intervenção moderada do Estado” (tal como estabelecia a mensagem presidencial em 1926); a ausência de publicidade e a destinação de recursos públicos de modo a manter a independência no momento de estabelecer critérios de programação; e a definição de um critério (discutível ou não, mas critério enfim, ou seja, *política* em termos institucionais) do que significava uma “programação de qualidade”, que, no caso da rádio Sodre, implicou a opção pela chamada “alta cultura”.

Talvez seja oportuno transcrever as palavras do presidente da rádio Sodre mais de trinta anos depois, o historiador Juan Pivel Devoto, que escreveu sobre os princípios gerais que regiam a programação da emissora:

Primeiro: Posto que, até o momento, não existe em nosso meio um instrumento ou instituto cientificamente organizado capaz de autenticar os efeitos que pode exercer uma programação sobre os ouvintes, se procura dar nas programações, a melhor e mais rica semente sem calcular em que terreno há de cair [grifo do autor].

Segundo: A rádio cultural deve caminhar em paralelo com o plano da cultura geral do país; de sua melhor cultura, se entende. A imagem da sociedade deve se confrontar constantemente com a Rádio Oficial, e esta deve evitar cuidadosamente os desvios, seja pelo afastamento veloz até uma região ideal ou utópica (então nada escutaria nossa frequência), seja por aproximação tangencial que transforma muito gradualmente a rádio em porta-voz dos piores e às vezes mais propagados gostos – ainda que transitoriamente, por sorte – desta sociedade.

Ambos os princípios recordam claramente dois dos quais Reith, o criador da BBC, defendia para a rádio pública: uma proposta “de qualidade” identificada com a “alta cultura” (melhor sobrestimar do que subestimar o ouvinte, sustentava Reith) e o princípio do “controle unificado”: na Memória Institucional da Sodre, de 1963, realizada sob a presidência na instituição de Pivel Devoto, é possível ver que nada estava livre da improvisação

(nem sequer o equilíbrio de minutos nos quais se falava em relação aos minutos em que se emitia música ao longo de uma hora); cada palavra ou som estava claramente planejado e previamente autorizado, no que deveria ser “a voz do Estado” uruguaio².

Entretanto, o interesse em seguir o modelo BBC não teria tido andamento se não fosse por algumas características próprias da cultura política uruguaia, bem como de alguns aspectos vinculados à conjuntura política e econômica nacional e internacional. Em primeiro lugar está o fato de o Estado uruguaio, ao longo de três décadas de *batllismo*, ter se consolidado e, em consequência disso, ter existido um forte centralismo de Estado na cultura política uruguaia – o que levou não somente à formulação da ideia de uma rádio “modelo BBC” como também ao projeto de institucionalização por meio de uma lei e que os princípios dessa lei fossem respeitados por um sistema político, ainda em circunstâncias de crise política ou econômica como as que se deram na primeira década de funcionamento da rádio. A ideia se traduziu, então, em uma política cultural, talvez a primeira política cultural integral do Estado uruguaio.

Uma característica decisiva não foi tomada do “modelo BBC”, mas terminou dando à rádio Sodre um perfil próprio: o desenho institucional de mão dupla, com a instalação, ao mesmo tempo, da rádio e da Discoteca Nacional, por um lado, e do Estúdio Auditório com os corpos estáveis de música, por outro. Este é um traço totalmente original da rádio Sodre que se acredita ser inédito em nível continental. Deste modo, enquanto, em geral, na história social das comunicações, a aparição da rádio e da indústria fonográfica é vista como o momento do deslocamento a um segundo plano dos concertos públicos característicos do século XIX (Monjeau, 2002; Gubern³, 1987), a rádio Sodre manteve as duas formas de comunicação vivas, retroalimentando-se em um peculiar modelo de oferta cultural que alternava as práticas culturais do “aurático” com as do “tecnológico” (Benjamin, 1968).

Talvez este desenho institucional de mão dupla tenha tido suas raízes na mesma matriz marcada anteriormente: o centralismo de Estado da cultura uruguaia, que também abrigava uma forte tendência à burocratização e ao crescimento do funcionalismo público. Entretanto, o certo é que, neste caso, os funcionários públicos foram violinistas, violoncelistas, pianistas, bailarinos, que, quiçá, pela primeira vez, alcançaram algo que até o dia de hoje os artistas reivindicam: o reconhecimento da dignidade de sua atividade através da concessão dos direitos da cidadania social.

Outro aspecto importante a se destacar é que não somente a BBC foi o modelo a seguir ou, pelo menos, não foi sempre de forma direta. É claro, no estudo documental, que a Rádio Municipal de Buenos Aires serviu de

2 Eduardo Casanova Delfino, funcionário da rádio Sodre durante mais de 50 anos, recorda, em suas memórias, que o musicólogo Curt Lange insistia nos aspectos da locução ao vivo com a fundamentação de que “a voz dos locutores da rádio oficial era a voz do Uruguai para o mundo” (Casanova Delfino, 2011, p. 34).

3 Gubern (1987), ao se referir a este momento de transição, em especial à passagem do cinema para o rádio, aponta “dois modelos culturais diversos: o modelo arcaico e litúrgico e o modelo industrial e despersonalizado” (*apud* Varela, 2002, p. 171).

modelo para a Sodre⁴, a partir do que vemos outra das constantes na cultura montevidéana, que é a forte influência portenha.

Por fim, o contexto internacional que permitiu a incorporação à Sodre de nomes como Curt Lange foi decisivo, não somente pelos conhecimentos e pelas redes internacionais do germano-uruguaio, mas também pelas características de uma personalidade fortemente determinada a levar adiante um modelo específico de rádio no qual acreditava fervorosamente e ao qual dedicou todos os seus esforços⁵. Os exercícios contrafáticos servem somente como ucronias literárias, mas é altamente provável que sem, a presença de Curt Lange, a rádio Sodre, pelo menos em sua trajetória radiofônica, não teria seguido o rumo que tomou ou não teria consolidado o perfil que conhecemos.

Para concluir, é importante destacar que, desde a sua criação e em especial em seus primeiros quarenta anos de vida, a rádio Sodre foi uma bússola e um termômetro no campo cultural uruguaio, convertendo-se em uma referência, a partir da qual ou diante da qual se geraram outras importantes propostas culturais, tanto no âmbito do público quanto do privado. Se, no século XIX, como sustenta Angel Rama (1984), as letras foram o instrumento de legitimação simbólica desse “broto intelectual”, constituído pela cidade *letrada* que teve em seu cargo a construção da comunidade imaginada (Anderson, 1983) do Estado-Nação, a Sodre se ergueu a partir de finais da década do Centenário como “a voz do Estado uruguaio”, e também foi a faixa de som, o cenário e a tela de fundo da oficina de produção intelectual de mais de uma geração de uruguaios dessa cidade letrada.

Bibliografia

- ALTAMIRANO, Carlos (Dir.). **Términos críticos de sociología de la cultura**. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities: reflections on the origin and spread of Nationalism**. London: Verso, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction**. In: *ILLUMINATIONS*. Essays and Reflections. New York: Harcourt, Brace and World, 1968. P. 217-252.
- BRIGGS, Assa. **The history of broadcasting in the United Kingdom, vol. 1. The birth of broadcasting**. London: Oxford University Press, 1961.
- CAETANO, Gerardo; RILLA, José. **Historia contemporánea del Uruguay: de la Colonia al Mercosur**. Montevideo: Colección clah/Editorial Fin de Siglo, 1996.
- CASANOVA DELFINO, Eduardo; CAMPODÓNICO, Miguel. **Historias del Sodre – narradas por Eduardo Casanova Delfino y escritas por M. A. Campodónico**. Montevideo: DC-MEC/Fondos Concursables, 2011.

4 Este aspecto forma parte da investigação do autor neste momento.

5 A figura de Francisco Curt Lange forma parte da investigação em curso.

DE ANDRADE, Mário. **Obra escogida. Novela, cuento, ensayo, epistolario.** Caracas: Biblioteca Ayacucho n. 59, 1979.

DE TORRES, María Inés. **Mucho más que el perifoneo perifoneo de programas culturales. La creación del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica: una institucionalidad peculiar para las políticas culturales en la década del Centenario.** In: *TERCERAS JORNADAS de Investigación "Nuevas aproximaciones a la historia intelectual"*. Montevideo, Uruguay: Archivo General de la Universidad de la República: 17-18 out. 2013a. Ponencia.

_____. **El Estado y las Musas. Los premios como instrumento de incentivo a la creación artística: un modelo a pequeña escala de las políticas culturales en el Uruguay entre 1925 y 1930.** *Revista Encuentros Uruguayos*. Centro de Estudios Interdisciplinarios del Uruguay de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar. (2013b). Disponível em: <http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/numero6/politicas_cult/el%20estado%20y%20las%20musas%20-%20ma%20ins%20de%20torres.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2016.

_____. **Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925).** *Cuadernos del claeH*, segunda serie, año 34, n. 101, 2015-1, ISSN 2393-5979, 137-162. Disponível em: <<http://publicaciones.claeh.edu.uy/index.php/cclaeH/issue/view/15/showToc>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

GUBERN, Roman. **El simio informatizado.** Madrid: Fundesco, 1987.

HALPERIN DONGHI, Tulio. **Historia contemporánea de América Latina.** Bogotá: Alianza Editorial, 1969.

HILMES, Michel E. **Radio Voices: American Broadcasting, 1922-1952.** Minneapolis: University Minnesota Press, 1997.

LANGVIN, Daphne. **Los inicios de la radio en Bolivia y la Guerra del Chaco.** Radio Nacional – Radio Illimani. *Rev. Fuent. Cong.*, La Paz, v. 3, n. 4, ago. 2009. Disponível em <http://www.revistasbolivianas.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1997-44852009000200002&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 17 abr. 2015.

MALÁN, Fabricia; LAFON, Sandra. **Ayestarán y el Sodre: su labor y sus aportes.** In: *V SEMINARIO Los oficios del Investigador: homenaje a Lauro Ayestarán en su Centenario – enfoques sobre Literatura y Cultura Latinoamericana*. Montevideo, Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar, 12 ago. 2013. Ponencia.

MARONNA, Mónica. **Una propuesta cultural innovadora del Estado uruguayo: el Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (Sodre).** In: *SEGUNDO ENCUENTRO Regional Noticias de los Medios*. Proyecto UBACyT Polémicas estéticas e ideológicas en las revistas culturales de izquierda. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras; Conicet; Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"; Pehesa. Sala Raúl A. Cortazar de la Biblioteca Nacional, 14-15 jul. 2014. Ponencia.

MARONNA, Mónica; RICO, Carmen. **La radio en Uruguay.** In: MERAYO, Arturo (coord.). *La radio en Iberoamérica: evolución, diagnóstico y prospectiva*. Sevilla: Ediciones Comunicación Social, 2007. P. 394-416.

MATALLANA, Andrea. **Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina (1923-1947).** Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

MERAYO, Arturo (coord.). **La radio pública en Iberoamérica.** Biblioteca on line de Ciências da Comunicação [en línea], 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/merayo-arturo-radio-publica-iberoamerica%20.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

_____. (coord.). **La radio en Iberoamérica: evolución, diagnóstico y prospectiva**. Sevilla: Comunicación Social Ediciones, 2007.

MONJEAU, Federico. **Sociología de la música**. In: ALTAMIRANO, Carlos (dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002. P. 186-190.

NAHUM, Benjamin. **Manual de Historia del Uruguay**. Tomo I (1903-2010). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011.

_____. **La época batllista (1905-1929)**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Hanover: Ediciones del Norte, 1984

SALGADO, Susana. **Breve historia de la música culta en el Uruguay**. Montevideo: AEMUS/Biblioteca del Poder Legislativo, 1971.

SCANNELL, Paddy; CARDIFF, David. **A Social History of British Broadcasting**. Volumen one, 1922-1939. Serving the Nation. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1991.

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA (SODRE). **Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica**. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930-1962. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1963.

ULANOSKY, Carlos. **La Radio Nacional: voces de la historia (1937-2011)**. Buenos Aires: Colihue, 2011.

VARELA, Mirta. **Hacia una historia comparada de los medios: las ceremonias inaugurales de los sistemas de televisión en México, Brasil, Cuba y Argentina**. In: *SEMINÁRIO INTERNACIONAL Historia de los Medios en América Latina*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional – Agüero, 14-15 set. 2011. Ponencia.

_____. **Televisión pública en América Latina: instrumento político, experimento estético y audiencia nacional**. In: *Pensar la televisión pública. ¿Qué modelos para América Latina?* Instituto de Estudios sobre Comunicación RTA. Buenos Aires: La Crujía, 2013.

_____. **Medios de comunicación de masas**. In: ALTAMIRANO, Carlos (dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002. P. 169-173.

VERAS, Teo. **La radio en República Dominicana**. In: MERAYO, Arturo. *La radio en Iberoamérica: evolución, diagnóstico y prospectiva*. Sevilla, Comunicación Social; Ediciones y Publicaciones (Colección periodística; 21), 2009. P. 377-393.