

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

JULIO CÉSAR SILVEIRA CASCAES

**FONÓGRAFOS E GRAMOFONES:
MEDIÇÕES TÉCNICAS EM PORTO ALEGRE
(1892-1927)**

Prof. Dr. Charles Monteiro
Orientador

Porto Alegre
2016

JULIO CÉSAR SILVEIRA CASCAES

**FONÓGRAFOS E GRAMOFONES:
MEDIAÇÕES TÉCNICAS EM PORTO ALEGRE (1892-1927)**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre
2016

Catálogo na publicação

C336f Cascaes, Julio César Silveira
Fonógrafos e Gramofones : mediações técnicas em
Porto Alegre (1892 – 1927) / Julio César Silveira Cascaes.
– Porto Alegre, 2016.
164 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-
Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande
do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

1. Som – Registro e Reprodução – História.
2. Fonógrafo. 3. Música – Brasil. 4. Modernidade.
I. Monteiro, Charles. II. Título

CDD 789. 91

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori, CRB 10/1363

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que viabilizou esta investigação.

Ao PPG em História, à Biblioteca Central e ao Instituto Delfos da PUCRS, que disponibilizaram o aparato técnico, seus acervos e a infraestrutura necessária para a pesquisa e a elaboração eficaz do trabalho.

Agradeço também a criteriosa orientação do Professor Doutor Charles Monteiro, pelas sugestões e pela atenção destinada aos meus objetos de pesquisa.

À Professora Doutora Alice Trusz, por demonstrar sempre disposição em colaborar com informações e parte de seu acervo.

Aos colegas Cristiano Brum e Natália Santucci, pelas dicas de autores, conversas e trocas de textos.

Aos funcionários do Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul, da Biblioteca Pública do Estado, da Fototeca Sioma Breitman, do Arquivo Histórico Moysés Vellinho e do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa pela condução desta pesquisa em seus acervos.

A minha companheira de tantos anos, Paola Oliveira, pela paciência, carinho e tolerância.

A meus pais Nascimento e Alete Cascaes (in memoriam) e ao irmão Jader pela crença que em mim depositaram.

RESUMO

Esta dissertação problematiza a história dos reprodutores sonoros mecânicos e sua inscrição à cadeia de produção musical brasileira, mediante a análise de fontes impressas (sobretudo por meio de jornais e revistas). Os fonógrafos apareceram junto a várias inovações tecnológicas na área da comunicação, mas se mostraram também eficazes no registro de músicas. No século XX, os gramofones e os discos aceleraram o processo de mediação técnica entre as instâncias de criação e o público, determinando o fortalecimento das primeiras companhias fonográficas. O primeiro fonógrafo chegou ao Brasil em 1878 como uma grande inovação tecnológica. Parte-se do pressuposto de que a imprensa participou na consolidação desses aparatos no país. As notícias e anúncios dos periódicos brasileiros e das revistas ilustradas são utilizados na interpretação dos discursos de legitimação e na construção de um público consumidor. Busca-se contextualizar os reprodutores sonoros nas representações da modernidade, a partir da investigação das transformações urbanas ocorridas no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Neste aspecto são verificados os espaços de sociabilidade da música, o papel dos mediadores culturais e os principais intermediários da tecnologia para identificar suas contribuições nos primeiros registros fonográficos. Por fim, serão analisadas as fontes impressas porto-alegrenses para caracterizar a emergência de fonógrafos e gramofones na cidade. Considerando os aspectos de seu crescimento urbano, da sua cultura musical e das primeiras experiências fonográficas, este estudo tratará de reunir os historiadores da cidade, os antigos cronistas, as críticas jornalísticas, os anúncios publicitários, os catálogos e demais impressos relevantes no rastreamento de fonógrafos e gramofones pelas ruas, lares e estabelecimentos comerciais, buscando, nos seus discursos, a exaltação, a indiferença e as reações à tecnologia mecânica de gravação sonora.

Palavras-chave: Música. Fonógrafo. Gramofone. História. Modernidade.

ABSTRACT

This paper discusses the history of mechanical sound recording devices and their subscription to the musical production chain and their development in Brazil, having printed sources, especially newspapers and magazines, as the means for analysis. Phonographs contributed for several technological innovations in the field of communication, but were also effective for the register of musical pieces. In the 20th century, Gramophones and records quickened the processes of mediation between the instances of production and the audiences, strengthening the first phonographic companies. The first phonograph arrived in Brazil in 1878 as a great technological innovation. The starting point is the premise that the press took fundamental part in the consolidation of these devices in the country. We intend to place sound reproducing devices within the context of representations of modernity, starting from the study of the urban changes taking place in Rio de Janeiro, São Paulo and Porto Alegre. The social environments of musical exchanges, the roles of cultural mediators and the main agents of technological interchange are examined in order to verify their contributions for the first phonographic records. Finally, the printed sources from Porto Alegre are analyzed so the emergence of phonographs and Gramophones can be featured. Taking urban growth, musical culture and the first phonographic experiences into account, this study will assemble city historians, old chroniclers, press critique, pieces of advertisement, catalogs and all sorts of printed material relevant to the mapping of the presence of phonographs and Gramophones in streets, bars and business establishments, probing, through texts and discourses, the exaltation of, the indifference towards and the reactions against the mechanical technology of sound recording.

Keywords: Music. Phonograph. Gramophone. History. Modernity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fonoautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville, 1857.....	28
Figura 2: Primeiro fonógrafo patenteado por Thomas Edison, 1878.....	29
Figura 3: O primeiro grafofone, 1885.....	31
Figura 4: O gramofone de Emile Berliner.....	31
Figura 5: Boneca com fonógrafo.....	32
Figura 6: <i>Edison Home Phonograph</i>	33
Figura 7: Logotipo da <i>Victor Talking Machine</i> , 1900.....	39
Figura 8: Campanha de doação de discos aos soldados no <i>front</i> , 1918.....	41
Figura 9: Maestro Rosario Bourdon e a <i>Victor Sallon Orchestra</i> , 1920.....	44
Figura 10: Francis Densmore gravando chefe da tribo Blackfoot, [19--?].	46
Figura 11: Decreto nº 7072 de 9/11/1878.....	54
Figura 12: Demonstração do fonógrafo no <i>Theatro Provisório</i> , São Paulo.....	55
Figura 13: Anúncio <i>Casa Edison</i>	61
Figura 14: Anúncio Vitrola.....	65
Figura 15: Fábrica da <i>Victor Talking Machine do Brasil</i> no Rio de Janeiro.....	66
Figura 16: Anúncio discos <i>Columbia</i>	67
Figura 17: A <i>Casa Faulhaber</i>	77
Figura 18: Carlos Monteiro e Souza.....	87
Figura 19: Frederico Figner.....	88
Figura 20: Revista <i>Eco Fonográfico</i>	89
Figura 21: Catálogo Casa Edison.....	91
Figura 22: Francisco de Paola.....	92
Figura 23: Demonstração do fonógrafo em Porto Alegre.....	98
Figura 24: Anúncio de gramofone na <i>Livraria Universal</i>	112
Figura 25: Anúncio <i>Casa Edison</i> , Porto Alegre.....	115
Figura 26: Fonógrafo Stentor.....	116
Figura 27: Gramofones no mezanino da <i>Joalheira Aliança</i> , Porto Alegre, [19--?].....	118
Figura 28: Catálogo <i>Auxetophone Victor</i> , 1912.....	120
Figura 29: Anúncio <i>club</i> na <i>Casa Hartlieb</i> , Porto Alegre, 1910.....	122
Figura 30: Gramofones discos e agulhas na <i>Casa Hartlieb</i>	123
Figura 31: A <i>Casa A Elétrica</i>	124
Figura 32: Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército.....	126
Figura 33: Fábrica <i>Disco Gaúcho</i> com Savério Leonetti em destaque, [191?].....	127
Figura 34: Gramofone marca <i>A Elétrica</i>	128
Figura 35: Catálogo Disco Gaúcho, 1915.....	129

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 CADEIA DE PRODUÇÃO MUSICAL.....	35
Tabela 2 RELAÇÃO DE INDÚSTRIAS DO RIO GRANDE DO SUL [1918].....	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
2 SONS, RUÍDOS E A MECANIZAÇÃO DA CIDADE	21
2.1 MÁQUINAS E TÉCNICAS NA POLIFONIA URBANA.....	22
2.2 DA NOVIDADE CIENTÍFICA À MÚSICA GRAVADA.....	28
2.3 FONÓGRAFOS E GRAMOFONES COMO MEDIADORES TÉCNICOS.....	34
2.4 ASCENSÃO DO DISCO NOS ESTADOS UNIDOS.....	40
3 FONÓGRAFOS E GRAMOFONES NO BRASIL	51
3.1 CIÊNCIA NA MODERNIDADE CONTRADITÓRIA.....	52
3.2 ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE DA MÚSICA.....	69
3.3 MEDIADORES CULTURAIS.....	78
3.4 PRINCIPAIS DIVULGADORES.....	85
4 REPRODUTORES SONOROS MECÂNICOS EM PORTO ALEGRE	94
4.1 CRESCIMENTO URBANO E MODERNIZAÇÃO.....	95
4.2 CULTURA MUSICAL PORTO-ALEGRENSE.....	101
4.3 IMPRENSA E COMÉRCIO.....	110
4.4 <i>CASA HARTLIEB E CASA A ELÉTRICA</i>	121
5 CONCLUSÕES	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
GLOSSÁRIO	156
APÊNDICE A – CRONOLOGIA DA GRAVAÇÃO SONORA POR MEIOS MECÂNICOS	158
APÊNDICE B – CRONOLOGIA DA GRAVAÇÃO SONORA POR MEIOS MECÂNICOS NO BRASIL	159
ANEXO A – ANÚNCIOS DE JORNAIS E REVISTAS DE PORTO ALEGRE	160
ANEXO B – ANÚNCIOS DE JORNAIS E REVISTAS DE PORTO ALEGRE	161
ANEXO C – ANÚNCIOS DE JORNAIS E REVISTAS DE PORTO ALEGRE	162

INTRODUÇÃO

Este trabalho procura refletir sobre as mediações técnicas introduzidas pelos reprodutores sonoros mecânicos à cadeia de produção da música, especialmente Porto Alegre entre 1892 e 1927. O fonógrafo acompanhou os novos ritmos urbanos, os anseios de modernidade e a padronização do consumo das elites e classes médias urbanas através do registro e conservação de fontes sonoras em suportes gravados. No final do século XIX, o gramofone superou o *status* científico de seu antecessor, apresentou a apreciação solitária como alternativa à audição compartilhada nas salas de música e estabeleceu um padrão fonográfico no emergente setor de entretenimento. Fonógrafos e gramofones inscreveram a tecnologia mecânica de gravação sonora na sociedade industrial.

A ascensão das companhias fonográficas compreendeu a criação e o domínio de setores produtivos até então inexplorados. Novos agentes técnicos, jurídicos, administrativos e midiáticos passaram a mediar a produção musical contemporânea. Parte dessa configuração tomou forma ainda na fase mecânica de gravação e reprodução sonora. A música reproduzida por fonógrafos, gramofones e seus respectivos suportes influenciou novos artistas e disseminou diversos gêneros musicais em lugares nunca antes imaginados.

A produção textual estrangeira sobre a história das gravações fonográficas se multiplicou a partir do livro do crítico musical Roland Gelatt, *The fabulous phonograph* (1955). No Brasil, a tecnologia de gravação e reprodução sonora aparece em informações pontuais, distribuídas em artigos ou obras sobre compositores ou intérpretes. Essa iniciativa partiu de um grupo de estudiosos que, a partir dos anos 1930, transcreveram letras, classificaram gêneros musicais, colecionaram discos e demais materiais impressos.

Os livros e artigos produzidos por Mário de Andrade, Almirante, Jota Efegê, Sérgio Cabral e Renato Murce guardam fatos históricos relevantes da música brasileira, baseadas em suas experiências de vida.¹ São, até hoje, importantes fontes de informação, sobretudo acerca da produção fonográfica nacional. Salientamos, entretanto, que são informações pontuais, e obedecem ao tom biográfico, à versão jornalística e pessoal, dignas do ponto de vista dos autores (Gonçalves, 2013, p. 30-31). Nossa intenção aqui é verificar, nas fontes impressas,

¹ Andrade, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Martins, s/d; Almirante. **No tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977; Jota Efegê. **Figuras e coisas do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982; Idem, **Figuras e coisas da música popular brasileira**. V. I e II, Rio de Janeiro: Funarte 1978; Cabral, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996; Idem. **No tempo de Almirante**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. Murce, Renato. **Bastidores do rádio**: Fragmentos do rádio de ontem e hoje. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

alguma contribuição sobre os reprodutores sonoros mecânicos no Brasil, desviando o olhar da música aos seus mediadores técnicos e de difusão. Para pesquisar a trajetória dos reprodutores sonoros mecânicos no Brasil, este trabalho procurou alternar os autores nacionais com dois subconjuntos de documentos: (1) textos da imprensa não especializada (jornais, anuários, almanaques e revistas) e (2) iconografia disponível em diversos suportes (desenhos, cartazes, catálogos, anúncios etc.). Esse material fornece pistas e dados significativos sobre a origem de fonógrafos e gramofones no país, oferecendo datas mais precisas e a atuação de seus divulgadores pelo território.

Os periódicos impressos trazem valores distintos acerca da tecnologia mecânica de gravação sonora no Brasil e dos aparatos que se inscreveram nas principais cidades durante a Primeira República. Podemos identificar discursos distintos na legitimação de fonógrafos e gramofones na sociedade brasileira. Pretende-se rastrear o destino e o sentido dos reprodutores sonoros mecânicos, seguindo suas principais etapas, a saber: demonstrações científicas, difusão, comércio e consumo de outros grupos sociais.

Parte desta pesquisa se deu com as ferramentas disponíveis na *Internet*. Textos e músicas digitalizadas, *sites*, revistas acadêmicas, *blogs* e comunidades nas redes sociais permitiram a troca de arquivos, a difusão e o acesso às pesquisas recentes. Os meios digitais fornecem acesso à origem e circulação dos reprodutores sonoros mecânicos no Brasil e demonstram as características da produção musical brasileira no período. Além disso, promove maior aproximação a obras, pessoas, grupos de pesquisa e laboratórios com abordagens semelhantes.

Essas ferramentas atenuaram a pesquisa, mas não retirou por completo a necessidade da visita nos museus, arquivos e acervos particulares. Muitos materiais ainda não foram digitalizados, sendo necessário recorrer diretamente às fontes. Os museus também fornecem a oportunidade de observar os reprodutores sonoros mecânicos que constituem seus acervos.

A maior limitação se encontra nas informações acerca dos compositores, intérpretes e técnicos participantes nas gravações, assim como as datas em que os registros se deram. Numa época de pouco reconhecimento dos direitos autorais das obras, as companhias fonográficas se limitaram apenas a numerar os discos. Entretanto, essa carência se atenua quando desviamos nosso olhar às fontes impressas.

Os modelos foram amplamente divulgados pelas empresas utilizando-se dos veículos de comunicação disponíveis. O ano de 1927 foi usado nesta pesquisa como uma referência próxima do aparecimento da tecnologia elétrica de gravação no Brasil. Houve anúncios pontuais anteriores, como a *Columbia*, que lançou, em 1926, seus discos “gravados

eletricamente”. Mesmo assim, 1927 mostra maior profusão do processo elétrico no Brasil, amplamente divulgado pelas companhias estrangeiras. A tecnologia mecânica de gravação e reprodução sonora alcançou êxito nos laboratórios estadunidenses em meados do século XIX. Parte do crescimento econômico dos Estados Unidos foi impulsionada por inventores que ajustaram seu conhecimento às demandas da contemporaneidade. O estudo baseado na prática exaustiva foi a característica de inventores como Alexander Graham Bell (1847-1922) e Thomas Edison (1847-1931). Ambos seguiram os passos de Samuel Morse (1791-1872) na sistematização de uma nova tecnologia, a telecomunicação.

Outras áreas científicas deram início à utilização de gravações na coleta de dados. As lendas, depoimentos e cantos das comunidades distantes dos grandes centros urbanos vinham sendo anotados desde o século XVIII por folcloristas europeus. Nos anos 1890, antropólogos e etnógrafos estadunidenses introduziram gravações fonográficas as suas pesquisas de campo.

Os registros sonoros se tornaram objeto de pesquisa de historiadores devido às novas abordagens e ao regime interdisciplinar proposta pela Nova História Cultural. A história social havia sido reivindicada antes disso, mais precisamente desde os anos 1920, através das correntes influenciadas pelo marxismo e pela Escola dos *Annales*. Mas foi preciso avançar algumas décadas para que os diálogos interdisciplinares desfizessem as certezas científicas da disciplina.

Nos anos 1960 e 1970, as novas abordagens e objetos da história cultural se aproximaram da antropologia, da psicologia, da linguística e da ciência política. O historiador cultural focou seu estudo às práticas, às sociabilidades e às representações coletivas urbanas, adotando a cidade reorientada pelo capitalismo industrial (Pesavento, 1994). Assim como outros elementos que constituem os espaços da rua, os sons integram o imaginário urbano e representam uma dimensão simbólica. O historiador pode traçar múltiplas relações entre a paisagem sonora, seus artefatos, suas tecnologias e as sensibilidades, investigando seus nexos e contextos. No que concerne às interpretações culturais entre música e história, é aqui que este estudo se situa: entender a inscrição e os usos dos reprodutores sonoros mecânicos no espaço urbano.

Historiadores passaram a enfatizar o som e a paisagem sonora como objetos de pesquisa, como Alain Corbin (*Le cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle* (1994). Relatos sobre sons e cheiros do Brasil colonial se encontram nos textos de Gilberto Freyre (Burke, 2005). A paisagem sonora sintetiza o estudo da acústica de diversos ambientes: uma apresentação musical, um programa de rádio, o som do campo ou o barulho dos grandes centros urbanos não só possuem especificidades, mas

também sofrem mutações com o tempo (Schaffer, 2001, p. 23). Não é fácil aplicar uma perspectiva histórica à paisagem sonora do passado, mas podemos reconstruí-la em parte, observando relatos antropológicos, mitológicos, históricos, literários ou através da história oral. Quando nossa perspectiva se concentra nas cidades no final do século XIX, por exemplo, temos uma miscelânea de sons. Parte do que aconteceu nas ruas, nos teatros, nos bares, nos cinemas e espaços públicos foram documentados em textos, imagens fotográficas ou cinematográficas ou ainda em suportes fonográficos.

A partir dos anos 1980, um número significativo de historiadores passou a observar os modos de escuta, os fenômenos do som e a mediação por dispositivos. Escutar é mais do que apenas prestar atenção numa fonte sonora: implica um comportamento específico, mas que tende a se modificar com a interferência de novos aparatos.

Da audiência coletiva de um concerto à apreciação solitária da música gravada, a experiência da escuta passou por processos complexos. Mas toda técnica ou a sua sistematização (a tecnologia) estão diretamente ligadas à vida social e suas convenções. Investigar a tecnologia mecânica de gravação sonora implica entender as hierarquizações, as especializações, os símbolos e particularidades históricas de seus princípios.

A problemática de pesquisa inclui os seguintes questionamentos:

1. O que as máquinas representaram no cotidiano das cidades e como se deu a construção de um público voltado às novidades mecânicas?
2. Quais mudanças os reprodutores sonoros mecânicos trouxeram à escuta e como os usos dessa tecnologia foram direcionados à música?
3. Como podemos categorizar fonógrafos e gramofones à cadeia de produção da música?
4. Quais foram as características das primeiras companhias fonográficas?
5. Quais estratégias foram usadas na difusão de fonógrafos e gramofones no Brasil e quem os divulgou?
6. Qual foi o papel da música popular na emergência da *Casa Edison*?
7. Quando os reprodutores sonoros mecânicos apareceram em Porto Alegre e quem protagonizou as experiências fonográficas na cidade? Como se estruturou a fábrica *Disco Gaúcho*?

Às questões elencadas, apresentam-se as seguintes hipóteses:

1) A racionalização do trabalho, a exploração de novos mercados, o deslocamento de ondas migratórias, a rápida urbanização e o aprimoramento tecnológico dos transportes e da comunicação caracterizaram a Segunda Revolução Industrial. Entre o fim do século XIX e início do XX, os Estados Unidos iniciaram uma rápida industrialização. O consumo teve aumento significativo nas cidades, proporcionado pelas facilidades de crédito e pela emergente publicidade. A ênfase às tecnologias da comunicação (telégrafo, telefone) é parte das diversas máquinas que se inseriram nos ambientes de trabalho (máquinas de escrever) ou no emergente setor do entretenimento estadunidense, como máquinas fotográficas, cinematógrafos, fonógrafos e gramofones.

2) Os fonógrafos foram demonstrados em eventos diversos até os anos 1890, quando a democratização da música gravada se tornou mais uma alternativa de entretenimento ao público, embora o reprodutor sonoro mecânico permanecesse distante do poder aquisitivo da maioria.

3) A fonografia introduziu novas instâncias de mediação à cadeia de produção musical. O fonógrafo não alterou essa estrutura de forma significativa até o final do século XIX, período em que os principais intermediários entre a criação musical e o público eram compostos por editores musicais. Porém, os gramofones e os discos determinaram o aumento dos campos de mediação entre a criação musical e o público.

4) O desenvolvimento das companhias fonográficas foi irregular nos Estados Unidos. Seu percurso foi marcado por sucessivas crises econômicas e limitações técnicas. A estabilização se deu apenas em 1900, a partir do desenvolvimento de novas tecnologias e de estratégias empresariais, baseadas no investimento de grandes empresários e nas práticas de monopólio.

5) Os reprodutores sonoros mecânicos se inscreveram no Brasil sob a insigne da novidade, associados frequentemente ao “esplendor da civilidade” e à modernidade. Nos anos 1890, os reprodutores sonoros mecânicos foram introduzidos juntamente com diversas máquinas, acompanhando a urbanização, o emergente setor de serviços e o aparecimento da imprensa comercial.

A difusão foi decisiva nesse período e dividida em duas instâncias. De um lado, temos os agentes da companhia de Thomas Edison, que atuaram no Brasil a partir dos anos 1870. De outro, temos os jornais brasileiros e demais veículos impressos (almanaques, revistas ilustradas, anuários e revistas empresariais), que propagaram as novidades mecânicas pelo país.

6) As primeiras gravações fonográficas, realizadas pela *Casa Edison* a partir de 1902, enfatizaram o cenário musical popular. Gêneros estrangeiros chegados em 1808 com a Família Real no Brasil (polcas e valsas) forneceram as matrizes rítmicas e melódicas que contribuíram no aparecimento de músicas instrumentais e canções populares, como o choro e o samba. Esses ritmos se consagraram nos espaços sociais brasileiros (teatro de revista, carnavais, festas religiosas, etc.) e chegaram ao registro discográfico, permitindo a projeção de uma parte da geração de artistas daquele período.

7) Porto Alegre contou com uma sessão de demonstrações de fonógrafos no final dos anos 1870. Há pouca documentação que confirme uma continuidade na década seguinte. Houve uma retomada em 1892, através das conferências apresentadas por Frederico Figner, agente de Thomas Edison no Brasil e futuro proprietário da *Casa Edison*. No mesmo ano, o gramofone também se encontrou à venda num estabelecimento comercial da cidade, mas ocorreu nova interrupção. Esse desenvolvimento descontínuo dos produtos e das atividades fonográficas nos leva a investigar a relação entre as companhias estrangeiras nos anos 1890, os entraves de natureza política e econômica no Brasil e, em que medida esses reflexos repercutiram em Porto Alegre.

Os reprodutores sonoros mecânicos se disseminaram apenas nos anos 1900, destacando os primeiros “empórios fonográficos” e culminando nas primeiras gravações em disco, realizadas na capital em 1913. Os registros da *Disco Gaúcho* enfatizaram alguns gêneros consagrados no centro do país como a modinha e o lundu, mas também a música das regiões das colônias imigrantes. A fábrica chegou a constituir setores de montagem de gramofones, de preparação da massa, prensagem e rotulagem dos discos.

Neste sentido, o objetivo geral desta pesquisa é estudar as estratégias de difusão de fonógrafos e gramofones em Porto Alegre, procurando identificar seus divulgadores, os espaços de comércio e o papel da imprensa. As questões que norteiam essa investigação se ocupam dos impactos e das novas formas de escuta mediadas pela tecnologia de gravação e reprodução mecânica.

Em relação aos objetivos específicos, pretende-se:

1. Observar a introdução de novas tecnologias na vida urbana, relacionando-as à modernização das cidades e ao cotidiano de seus habitantes;
2. Estudar a origem da tecnologia de gravação e reprodução mecânica do som, sintetizando os inventores, os dispositivos e as principais companhias;
3. Investigar os usos dos fonógrafos, as estratégias adotadas e como se estruturou o setor fonográfico;

4. Analisar os espaços de sociabilidade na cena musical brasileira e o papel dos mediadores culturais no processo de difusão do disco;
5. Verificar os impactos da tecnologia mecânica de gravação sonora em Porto Alegre.

Através dos objetivos específicos elencados, este estudo pretende entender a inscrição da tecnologia mecânica de gravação sonora na cidade e a criação de um mercado fonográfico incipiente, mas capaz de inserir a música gravada nas práticas sociais urbanas e de oferecer uma alternativa de divulgação a artistas provenientes das demais regiões brasileiras e do exterior. É necessário também salientar a presença das companhias fonográficas estrangeiras no Brasil desde o século XIX. A atuação dessas empresas foi pequena até a Primeira Guerra Mundial, mas sua influência, seu *know-how* tecnológico, seu sistema organizacional e seus interesses econômicos no Brasil aumentaram significativamente após o conflito, enfraquecendo os empreendimentos fonográficos nacionais.

A estratégia metodológica não enfatiza os acervos discográficos e seu conteúdo musical, mas sim autores nacionais, estrangeiros e fontes impressas que, de alguma forma, são úteis ao entendimento das gravações sonoras e do percurso de fonógrafos e gramofones. Nos capítulos referentes ao Brasil e Porto Alegre, o material terá como complemento os jornais e seus anúncios, seções comerciais e notas diversas. Serão analisadas ainda revistas ilustradas, almanaques, anuários, livros comemorativos de governos e empresas, catálogos e materiais publicitários.

O segundo capítulo sintetiza a história e o desenvolvimento dos reprodutores sonoros mecânicos na vida urbana. Serão enfatizados os reflexos da industrialização, tendo os Estados Unidos como ponto de referência. A sucessão de máquinas, de técnicas, de produção padronizada naquele país entre os séculos XIX e XX revela uma experiência sem precedentes.

Procura-se assim relacionar a tecnologia de gravação e reprodução mecânica ao cotidiano de seus habitantes para entender como se deu a materialização, a padronização e o consumo da música gravada. Vamos observar os esforços em criar sentido à novas formas de escuta mediadas por aparatos mecânicos. Thomas Edison não criou um dispositivo prioritário à gravação e reprodução de músicas, como veremos adiante.

Vamos, portanto, identificar o que tornou um aparato mecânico destinado a mensagens faladas num reproduzidor de músicas, capaz de gerar companhias fonográficas modernas. Observaremos a consolidação dessa indústria em meados dos anos 1890, passando do advento do gramofone para finalmente encerrar o estudo com o aparecimento do processo elétrico de gravação sonora, em 1927.

O impacto da tecnologia na sociedade está nos escritos de Lewis Mumford (1980) e Walter Benjamin (1994). Além da bibliografia especializada sobre a história da indústria fonográfica, como Andre Millard (2005), Mark Katz (2012), Pekka Gronow (1998) e Peter Martland (2013).

O terceiro capítulo verificará a inscrição de fonógrafos e gramofones à contraditória modernidade brasileira, marcada pela aceleração do tempo, a difusão de novos hábitos e as novas formas de percepção e de escuta. As ruas se transformaram no palco das renovações urbanas. Nas principais cidades, os novos prédios, praças e estabelecimentos comerciais destinados à burguesia contaram com artefatos constituintes da modernidade, como telégrafos, telefones, bondes, trens e automóveis. A luz elétrica iluminou os espaços, proporcionando a vida noturna e a mobilidade. As lutas pelo poder também ocorreram nos terrenos intelectual, artístico e tecnológico. Veremos que o percurso dos reprodutores sonoros mecânicos no Brasil nem sempre foi regular. Exaltados tanto no Império quanto na Primeira República, fonógrafos e gramofones foram associados ao “novo” e “moderno”, termos com significados diversificados e conflitantes.

O conjunto de fontes e autores pesquisados nos mostra uma noção pluralizada e complexa da modernidade no Brasil. Ambígua, hostil e desigual, o “moderno” e o “novo” foram expressões frequentemente recorridas por políticos, intelectuais e pela imprensa para afastar tudo aquilo considerado velho e ultrapassado, como a monarquia ou a escravidão, mas também camadas sociais populares ou o operariado.

As inovações tecnológicas reverberaram na sociedade brasileira como um passo decisivo e inadiável à modernidade. Uma de suas principais fontes de legitimação no país e nas capitais cosmopolitas foram os impressos periódicos. Os textos e artigos nos jornais e nas revistas ilustradas contam com diversas informações acerca dos maquinismos que chegaram ao Brasil naquele período, provocando exaltações ou reações.

Escritos e notas sobre reprodutores sonoros mecânicos se encontram nos registros das alfândegas brasileiras e nas seções comerciais dos jornais. Fonógrafos e gramofones foram descritos em artigos que se dividem entre a exaltação e a crítica, sobretudo quando esses dispositivos se inscreveram a camadas sociais não inseridas na moderna ordem republicana.

Os melhoramentos urbanos, as políticas de alfabetização, a ascensão do público leitor feminino e a chegada de novas tecnologias de transmissão, locomoção e impressão trouxeram mudanças significativas à produção cultural do país. A imprensa periódica brasileira oferece um panorama do cenário político, cultural e econômico de diferentes camadas sociais.

Os jornais são uma fonte histórica rica para delinear a procedência, a circulação e a difusão de fonógrafos e gramofones. No entanto, interpretar e reconstruir as mensagens de um determinado espaço social é um processo complexo e requer o reconhecimento das suas particularidades e de seus silêncios. Suas narrativas engendram “relações sociais, culturais, falas e não ditos” (BARBOSA, 2007, p. 15).

Em meados do século XIX, a imprensa nacional deu início ao processo de industrialização de sua produção, seguindo as transformações e múltiplas configurações dos meios de comunicação. Nos anos 1870, o reforço dos debates acerca da questão republicana e abolicionista provocou o aumento de jornais oposicionistas.

Separamos nesta pesquisa as reportagens e anúncios da *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 1875-1942) e *Correio Paulistano* (São Paulo, 1854-1963), não só pelos registros formais sobre a circulação de reprodutores sonoros mecânicos, mas por registrar diferentes opiniões de seus emissores. Acrescentamos também as revistas ilustradas do Rio de Janeiro, enfatizando a produção do século XX, como a *Revista da Semana* (1900-62), *O Malho* (1902-54), *Fon-Fon!* (1907-58) e *Careta* (1908-60).

A *Gazeta de Notícias* foi um jornal antimonarquista e abolicionista. Fundado em 1875 por Ferreira de Araújo, o periódico contou com José do Patrocínio como colaborador até 1881 e introduziu inovações, como o clichê, as caricaturas, a técnica de entrevistas e os folhetins. A *Gazeta de Notícias* contou ainda com a colaboração de Machado de Assis, Euclides da Cunha, João do Rio, Eça de Queiroz e Olavo Bilac.

O *Correio Paulistano* foi o primeiro jornal diário de São Paulo. Sua fundação data de 1854 sob um perfil ora liberal, ora conservador. Foi o primeiro jornal a modernizar suas oficinas impressoras. O periódico acompanhou o crescimento da atividade comercial e dos costumes, moldados pela nova paisagem urbana. Com a chegada do fonógrafo, o *Correio Paulistano* noticiou as primeiras demonstrações, descrevendo os recursos do dispositivo e anunciando suas eventuais aparições.

As revistas ilustradas foram difusoras do novo cosmopolitismo brasileiro. Seu aparecimento se deu a partir da generalização das imagens gráficas e dos avanços técnicos, como a fotografia e a litogravura, seguindo uma tendência mundial. Ainda que de forma distorcida, a modernidade e a identidade nacional tornaram-se evidentes na Primeira República. As revistas permitiram a identificação desses valores simbólicos com o público leitor, cativando-o e familiarizando-o (Oliveira, p. 12).

A *Revista da Semana* foi um dos primeiros semanários ilustrados do século XX. Criada em 1900, suas páginas contaram com fotografias, caricaturas e textos sobre os acontecimentos sociais e políticos do Rio de Janeiro, além de espaços publicitários.

Em 1902 foi fundada a revista *O Malho*, trazendo novas tecnologias de impressão e um corpo de ilustradores que impulsionaram a arte da charge no Brasil, tendo como foco os acontecimentos políticos, a cultura, o cotidiano e o humor. O *Malho* contou com Olavo Bilac, Arthur Azevedo e Álvaro Moreyra como colaboradores. A revista *Fon-Fon!* apareceu em 1907 e trouxe em seu título uma onomatopéia do som da buzina do automóvel, símbolo da modernidade nas grandes metrópoles. A ilustração também foi enfatizada nas notícias que abrangeram os costumes cotidianos do Rio de Janeiro.

A revista *Careta* priorizou o humor e também teve a colaboração de chargistas, organizados num padrão gráfico de alta qualidade. O primeiro número da revista saiu em 1908, no Rio de Janeiro, a partir da iniciativa do empresário Jorge Schmidt. Diferente da sofisticada revista *Kosmos* – também criada por Schmidt, em 1904 – a *Careta* foi voltada a um público mais amplo. Suas charges e caricaturas promoveram questionamentos e interação do público com a arte.

Nesse sentido, procura-se conectar os reprodutores sonoros mecânicos à vida urbana brasileira através das fontes impressas e seus materiais: artigos técnicos, críticas, sátiras e anúncios publicitários. Essas informações contribuem a observação da complexa modernidade brasileira.

Vamos mapear a presença e a circulação de fonógrafos e gramofones nos espaços de sociabilidade da música brasileira, num momento em que as tecnologias deram início à uma série de mudanças nas instâncias de criação e de produção musical no país. Isso nos leva ao estudo dos mediadores culturais, indivíduos que transitam por distintas esferas sociais, produzindo e rearticulando novas interpretações.

A imposição à divisão do trabalho “civilizado” ameaçou não só as camadas populares, mas também intelectuais, boêmios, artistas e músicos. Regras foram aplicadas a profissões que não seguiam a configuração formal do trabalho e isso abrangeu a classe musical. Numa modernidade pré-determinada e limitada, qualquer espaço disponível foi decisivo à subsistência: saraus, teatros, bares, aulas particulares, festas religiosas e pagãs, cinemas.

É preciso ainda identificar a trajetória do mediador cultural para compreender como parte de sua obra foi aproveitada e difundida pelas companhias fonográficas, ainda sem o subsídio do rádio como principal divulgador. Fonógrafos e gramofones são aqui considerados mediadores técnicos, ou seja, cumpriram uma etapa intermediária entre a criação musical, as

instâncias de difusão midiática e o público. Os reprodutores sonoros mecânicos são parte de um sistema complexo de produção musical em que vários agentes e setores atuam e se complementam.

Demonstradores de fonógrafos foram contratados por Thomas Edison como estratégia de divulgação. Neste terceiro capítulo vamos observar a atuação de alguns demonstradores no Brasil. Seus passos foram mencionados por autores brasileiros, como José Ramos Tinhorão (1981), Camila Koshiba Gonçalves (2013), Marcos Napolitano (2005), Humberto Franceschi (2002), Nicolau Sevckenko (1992), José Geraldo Vinci de Moraes (1995) e Cacá Machado (2007). Fontes impressas serão adicionadas para mapear os agentes e seus aparatos mecânicos em diferentes espaços do Rio de Janeiro e em São Paulo.

O quarto capítulo é destinado aos reprodutores sonoros mecânicos em Porto Alegre. A capital administrativa do Rio Grande do Sul entrou num processo de transformações significativas em meados do século XIX. O vigor econômico se associou ao crescimento urbano. Os desdobramentos sociais e espaciais oriundos das novas estruturas produtivas também revelaram demandas e limitações, mas os novos rumos da cidade estariam diretamente ligados às novas tecnologias.

Nos anos 1870, Porto Alegre retomou suas atividades mercantis após sucessivos anos de guerras, alavancada economicamente pela a mão-de-obra imigrante e pelo intenso fluxo portuário. Novas técnicas e invenções estrangeiras chegaram a Porto Alegre paulatinamente. O telégrafo, os bondes, o telefone e a luz elétrica foram exaltados nas publicações locais e povoaram o imaginário urbano.

A construção da cultura urbana porto-alegrense alternou crises agudas com períodos econômicos favoráveis, revelando-se pequena em abrangência. Poucos tiveram acesso às “novidades americanas” e à eletricidade devido ao baixo poder de compra desses produtos e serviços. Somente em meados dos anos 1890 os reprodutores sonoros mecânicos foram anunciados nos bazares e nas lojas de instrumentos musicais, dividindo o espaço com máquinas de escrever e de costurar, bicicletas e brinquedos.

Essa pequena expansão comercial sofreu interrupções políticas e econômicas, mas foi capaz de criar uma vida cultural voltada à burguesia ascendente. É o momento de estudar autores que fornecem subsídios sobre a história da cidade e dos espaços de sociabilidade marcados pelo crescimento urbano. As ferramentas deste estudo foram os escritos de Sérgio da Costa Franco (1992), Sandra Pesavento (1994), Charles Monteiro (2006) e Alice Trusz (2010) para entendermos o contato entre os porto-alegrenses e as novas tecnologias nas ruas, nos teatros, nos cafés, nas exposições e estabelecimentos comerciais.

Em meados do século XIX, imigrantes alemães e italianos se destacaram no comércio, nas indústrias incipientes e também na vida cultural da capital. Vamos observar suas contribuições à música produzida em Porto Alegre, sobretudo ao desenvolvimento do quadro organizacional dos músicos - primeiras associações musicais, formação acadêmica, espaços de trabalho.

A identificação dos espaços, dos modelos de organização profissional e de seus protagonistas permite compreender o contexto artístico da cidade e sua relação com as novas tecnologias de gravação e reprodução sonora. Nessa abordagem são estudados autores que pesquisaram a música porto-alegrense, como Ênio de Freitas e Castro (1969), Maria Elizabeth Lucas (1980) e Hardy Vedana (2006), além de trabalhos acadêmicos recentes, como a tese de doutorado de Márcio de Souza (2010) e as dissertações de Julia da Rosa Simões e Luana Zambiazzi dos Santos, ambas de 2011.

O material da imprensa periódica porto-alegrense também será requisitado. Os jornais revelam uma multiplicidade de opiniões que se alternam entre descrições técnicas, exaltações à modernidade e críticas. Ambos os discursos se encontram nos jornais republicanos *A Federação* e *O Independente*, no liberal *A Reforma* ou na neutralidade do *Correio do Povo*.

Os periódicos existentes na cidade entre as últimas décadas do século XIX até os anos 1930 se caracterizam pelo perfil político-partidário (Rüdiger, 1998). No entanto, a ênfase à novidade e a divulgação de padrões de comportamento que incentivam o consumo também estão presentes nessas publicações, seja pelo tom do discurso, seja pelo crescente espaço dedicado à publicidade.

O jornal *A Reforma* foi fundado em 1869 e dirigido por Silveira Martins. Órgão do Partido Liberal, seus articuladores se comprometeram a refletir sobre a política e a administração no Rio Grande do Sul. O periódico representou a luta pela liberdade de expressão, sem deixar de acompanhar as novidades tecnológicas do período. Em 1879, o jornal divulgou a primeira demonstração de um fonógrafo em Porto Alegre. Suas edições foram interrompidas em 1892, devido à pressão policial durante o regime castilhista, retornando 1896. Fechou definitivamente suas portas em 1912 (Idem, p. 34).

Fundado em 1884 pelo Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), *A Federação* assumiu o perfil político-partidário vigente no Estado, combatendo a monarquia e se declarando a favor da abolição da escravatura. Com a ascensão dos republicanos no poder, *A Federação* se tornou o órgão oficial do regime, acompanhando as iniciativas de seus líderes locais (Franco, 1992, p. 167-68). O jornalista e político Júlio de Castilhos dirigiu o periódico desde sua fundação até 1889. Ao assumir a presidência do Estado em 1891, Castilhos

continuou publicando seus discursos. *A Federação* “tinha um papel fundamental na construção e manutenção da nova hegemonia, guiando-se ideologicamente pela tradução castilhista do positivismo comtiano” (RÜDIGER, op. cit. p. 36).

O positivismo buscou na racionalidade, na história e na ciência as interpretações da realidade e da sociedade. As perspectivas evolucionistas e nacionalistas também caracterizaram as concepções positivistas, o que indica afinidades teóricas com o socialismo, o marxismo e o comunismo (Schmidt, 2001, p. 117). O progresso, as máquinas e as novidades científicas foram exaltados pela *A Federação* como elementos cruciais à civilidade do novo cidadão republicano. O jornal foi implacável não só contra seus opositores, mas por tudo aquilo que não se encaixava nos ditames civilizatórios e sanitaristas da República, como as classes mais baixas residentes nas áreas centrais, por exemplo. O combate ao crescimento populacional desordenado nessa região foi o foco principal das ações da Intendência. Aliados dessas lideranças, os jornais locais atacaram a aglomeração de escravos libertos e de imigrantes pobres nas habitações precárias.

Os republicanos tiveram como objetivo “o princípio da manutenção da ordem para obtenção do progresso. A tradução local desta divisa para a gestão urbana implicava, necessariamente, a modernização da cidade” (PESAVENTO, 2007, p. 169). Contudo, somente as oligarquias agrárias e a emergente burguesia foram destinatários.

O Independente foi um jornal de caráter informativo fundado em 1900 por Octavio Manuel de Oliveira, ex-diretor do jornal *A Gazetinha*. Escritores e ilustradores colaboraram com o jornal, implacável contra as tabernas e os “antros” de prostituição no centro da cidade.

O periódico inaugurou o formato de reportagens municipais, diversificou suas seções e publicou frequentemente retratos e biografias de personalidades rio-grandenses, encerrando suas atividades em 1923 (Steyer, 2010). *O Independente* acompanhou a vida cultural porto-alegrense e dedicou algumas seções à composição e funcionalidade de novos dispositivos mecânicos, como cinematógrafos, fonógrafos e gramofones recém-chegados à capital.

Fundado em 1895, o *Correio do Povo* foi o primeiro jornal a assumir o perfil de empresa jornalística. O jornalismo noticioso estava em ascensão, ligando-se às novas demandas sociais e culturais. Desligado das facções políticas, o *Correio do Povo* criou um quadro próprio de jornalistas e investiu no desenvolvimento tecnológico, sobretudo na qualidade de impressão e no número de tiragens de seus exemplares.

A mundialização das distâncias (via telégrafo), as condições capitalistas, a ascensão da imprensa literária e da publicidade determinaram mudanças nas concepções jornalísticas, o que garantiu maior imparcialidade, variedade nas publicações e a adoção do princípio de

neutralidade. Ainda que restritos às camadas altas e médias da população, os jornais porto-alegrenses deram início a uma nova fase, dedicados aos anunciantes e dispostos a conquistar um público ávido por novidades (Rüdiger, 1998, p. 48-51).

Porto Alegre também contou com revistas ilustradas. Seleccionamos aqui os materiais impressos na revista *Máscara* (1918-28) e *Kodak* (1912-23). A *Kodak* foi uma revista semanal dedicada às artes, à literatura e ao “mundanismo das novas sociabilidades urbanas” (TRUSZ, 2013, p. 136). A revista *Máscara* foi criada em 1918 por um grupo de jovens intelectuais. As seções de álbuns de família das elites locais e dos espaços de sociabilidade da burguesia porto-alegrense e do interior do Estado foram divididas com artigos e fotografias sobre as reformas urbanas e seus ilustres administradores municipais. A revista fornece um panorama dos padrões da moda, dos costumes, da cultura urbana moderna, da naturalização das hierarquias sociais e políticas em Porto Alegre, onde as tecnologias ocuparam lugar de destaque e distinção.

Esse material é complementado com as publicações de antigos cronistas porto-alegrenses, como Athos Damasceno (1954), Nilo Ruschell (1971), Achylles Porto Alegre (1994) e Archymedes Fortini (1951). Escrita social de um tempo, as crônicas alternam o fascínio e o estranhamento das rápidas mutações urbanas (Monteiro, 2006).

A emergência de novas tecnologias teve interpretações distintas. Seja na luz elétrica, na mobilidade dos bondes, trens e automóveis ou nos primeiros sobrevôos de aeroplanos, os fonógrafos e gramofones não passaram despercebidos dos olhares, dos ouvidos e das canetas dos cronistas. Seus textos também fornecem indícios à análise dos espaços em que os reprodutores sonoros mecânicos circularam pela cidade.

Da vitrine da loja aos lares privilegiados, pretende-se verificar como os cronistas avaliaram a inscrição da tecnologia mecânica de gravação sonora nos lugares tradicionais. Por fim, será pesquisado o declínio das companhias fonográficas brasileiras em meados dos anos 1920. O período coincide com a crise econômica após a Primeira Guerra Mundial, a ascensão do rádio e do cinema, a transição da fase mecânica para elétrica e a expansão das companhias estrangeiras no emergente mercado fonográfico. Uma verificação mais detalhada do período de existência da *Disco Gaúcho* será realizada, no sentido de entender a produção de discos e gramofones em Porto Alegre, verificando as vantagens e limites desse tipo de empreendimento no sul do Brasil.

2. SONS, RUÍDOS E MECANIZAÇÃO DA CIDADE

O fonógrafo de Thomas Edison se tornou no grande marco da tecnologia de gravação e reprodução sonora. Os sons puderam ser registrados no momento da sua execução, preservados em suportes físicos e reproduzidos em diferentes lugares. Da novidade técnica ao prazer coletivo ou solitário da escuta, os reprodutores sonoros mecânicos penetraram no trabalho cotidiano e no ambiente doméstico, gerando transformações sociais e culturais.

Este capítulo examina o aparecimento de fonógrafos e gramofones na moderna polifonia urbana. Os reprodutores sonoros mecânicos foram primeiramente exaltados como uma novidade científica. Edison acreditou que suas funções atendiam às demandas da comunicação e a serviços administrativos.

Nos anos 1890, as gravações em fonógrafos foram direcionadas ao mercado da música. O que conduziu essa transição? Este estudo seguirá os passos iniciais dos reprodutores sonoros mecânicos e de seus inventores. O incentivo à novas tecnologias acompanhou o crescimento das cidades e a emergente indústria do entretenimento.

Veremos como a diversão e o lazer transformaram a música, a dança e o mercado editorial estadunidense. Essa análise prévia possibilitará verificar as principais características das empresas fonográficas e, assim, poderemos acompanhar as formas de difusão, a padronização de novas tecnologias – como o gramofone e os discos - e as estratégias de mercado adotadas nas primeiras décadas do século XX.

Para preservar o tamanho do capítulo, não serão detalhadas as parcerias e disputas entre inventores no aprimoramento da tecnologia, a atuação de sócios e acionistas, ou os inúmeros registros de patentes e processos judiciais. Procuramos identificar as mudanças causadas pela tecnologia mecânica de gravação e reprodução sonora à cultura musical, identificando a autonomização da música de acordo com as demandas da contemporaneidade.

Vamos entender como os reprodutores sonoros mecânicos saíram das conferências científicas para se tornarem mediadores técnicos dentro da cadeia produtiva da música, gerando setores intermediários e profissionais especializados entre o campo da criação e o público ouvinte.

2.1 MÁQUINAS E TÉCNICAS NA POLIFONIA URBANA

A história das técnicas e das inovações tecnológicas é um campo de estudos ainda distante das abordagens de historiadores. “Heranças e descobertas esboçam um campo independente da divisão histórica segundo os acontecimentos políticos, e que nem sempre foi levado em conta pela história econômica e social” (BRAUNSTEIN, 1993, p.730). Linguagens científicas são muitas vezes fechadas e complexas à análise histórica. Contudo, é preciso reconhecer que algumas máquinas e técnicas penetraram na história cultural.

Na área musical, alguns dispositivos se tornaram marcos de avanços tecnológicos. Fonógrafos e gramofones foram reprodutores sonoros mecânicos que introduziram novos condicionamentos à escuta. A criação de um reprodutor sonoro mecânico não foi obra do acaso. Não podemos definir sua origem como mero resultado do determinismo tecnológico. Há sempre um homem por trás de uma máquina a programar funções de controle, de entretenimento, de aviso, de informação e de emoção. Estudar esse desenvolvimento implica observar as condições históricas, econômicas e institucionais.

Os reprodutores sonoros mecânicos transitaram simultaneamente por esferas mercantis, industriais e culturais, gerando obstáculos de assimilação e de legitimação: “a tecnologia é sempre uma parte concomitante ou subordinada a outras forças” (CRARY, 2012, p. 17). A função de um instrumento é apenas uma de suas características e não traduz a complexidade do seu uso: “não são as armas que contam, mas sim a luta [...] a técnica é sempre resultante de um comportamento interessado, dirigido a um objeto, e nunca uma questão de coisas ou de objetos” (SPENGLER, 1993, p. 40-1).

Artefatos mecânicos existem desde a Antiguidade e se relacionaram primeiramente a estudos astronômicos, físicos e matemáticos. Na Grécia Antiga, dispositivos foram criados para auxiliar na navegação e no cálculo do tempo. Textos bizantinos e chineses citam autômatos capazes de emitir sons, construídos em bronze, ouro ou madeira.

No século VIII, engenheiros e matemáticos muçulmanos construíram autômatos de diferentes formas, desde instrumentos musicais a estátuas humanas ou de animais. Autômatos hidráulicos e pneumáticos chegaram à Europa durante a Renascença. Nos anos 1700, franceses, belgas e suíços adicionaram conhecimentos de relojoaria em caixas de música e brinquedos acionados a corda. Essas máquinas foram observadas de perto por estudiosos que aplicaram conceitos da mecânica ao estudo das fontes sonoras. Outros fenômenos físicos - como a eletricidade e o magnetismo - alteraram os paradigmas dos estudos no século XIX,

abrindo possibilidades ao aperfeiçoamento de outras áreas, como a acústica.² O período marca a expansão das vias de comunicação física, permitindo maior autonomia e expansão geopolítica europeia. O contínuo aperfeiçoamento da impressora mecânica se tornou num modelo de standardização. A disseminação das cartas e jornais acompanhou a expansão de canais, portos e ferrovias, movimentando pessoas e mercadorias (Brigs, 2004, p. 17).

A modernização da imprensa permitiu a mercantilização de gravuras e de outros objetos impressos. O processo de reprodução de textos, imagens e obras se tornou mais acessível, causando efeitos profundos na produção, distribuição e acesso de outras camadas sociais. Após um longo período de experiências ópticas, o Daguerreotipo captou a primeira imagem em 1826, acelerando o desenvolvimento de dispositivos óticos e a qualidade das imagens.

Entre 1848 e 1870, o panorama social de algumas nações europeias assistiu à emergência da classe média e do operariado. O liberalismo, a democracia e o nacionalismo transformou o cenário político. “Foi o período no qual o mundo se tornou capitalista e uma minoria significativa de países “desenvolvidos” transformou-se em economias industriais” (HOBSBAWM, 1982, p. 49). O êxito industrial marcou presença nas enciclopédicas exposições universais promovidas pelas metrópoles ocidentais.

A reforma urbana de Paris (1852-1870) destruiu ruas medievais e expulsou antigos moradores. Novos equipamentos urbanos foram instalados para garantir a mobilidade. A higienização promovida pelo prefeito parisiense Georges Haussman se repetiu em diversas cidades. Essas intervenções não apenas se adequaram aos novos compromissos capitalistas. A partir dos anos 1870, as fábricas, os transportes e os equipamentos urbanos entraram no cotidiano das grandes cidades, alterando o comportamento e a escuta de seus habitantes.

Apitos e sirenes das indústrias substituíram os sinos das igrejas; nas cidades portuárias, navios mercantes anunciaram a chegada e a partida de produtos; locomotivas fumegantes aceleraram o vai-e-vem de pessoas nas estações ferroviárias; bondes se juntaram ao tráfego das carroças, carruagens e pedestres; jornaleiros anunciaram as notícias do dia; comerciantes anunciaram suas mercadorias. Este pequeno esboço demonstra apenas uma parte da polifonia existente nas áreas centrais das cidades modernas, acompanhando a formação e a padronização das instituições sociais. O alto volume indica “quem manda”: os sons estridentes das engrenagens em funcionamento e dos motores a vapor foram “a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada. A indústria precisa crescer: portanto, seus

² O estudo da tonalidade do som remete a criação da escala musical no ocidente por Pitágoras, no século VI a.C.

sons precisam crescer com ela” (SCHAFER, 2001, p. 115). Em meados dos anos 1870, o período conhecido como Segunda Revolução Industrial aprimorou os processos de mecanização da produção. Novas tecnologias permitiram o desenvolvimento da indústria química, petrolífera, elétrica, mineradora e de comunicação. As máquinas promoveram a divisão do trabalho, aumentando a produtividade, gerando a busca desenfreada por matéria-prima e por novos mercados.

A rápida padronização, exploração e distribuição de produtos manufaturados foram exaltadas em vários países, mas trouxe consequências sociais dramáticas, justamente pelo modo descontínuo em que esse novo paradigma se desenvolveu. Cidades industriais se tornaram verdadeiras vitrines de oportunidades a milhões de pessoas que não tiveram suas regiões contempladas com a “experiência modernizadora”, gerando grandes ondas migratórias:

Movimentos populacionais e industrialização andam juntos, já que o desenvolvimento econômico moderno do mundo pede mudanças substanciais junto aos povos e, por outro lado, facilita tais movimentos tornando-os tecnicamente baratos e mais simples através de comunicações novas e melhores, assim como evidentemente permite ao mundo manter uma população bem maior (HOBSBAWM, 1982, p. 207).

O modelo político e econômico foi acompanhado por valores culturais muitas vezes determinados pelas elites. Essas normas pressionaram os estratos sociais inferiores através de muitas formas, tanto na emergente alfabetização, quanto na disseminação de folhetins e almanaques, verdadeiros veículos de transmissão do “esclarecimento” e da “marcha do progresso” (Thompson, 1998, p. 13-4).

A industrialização das cidades e o recorrente fluxo migratório concentraram uma multiplicidade de tarefas: comércio, transporte, serviços, administração e segurança foram alguns dos principais setores que se desenvolveram nesses centros urbanos para atender a população. As instituições, as sociedades, o sistema político e a configuração dos mercados possuem especificidades nem sempre absorvidas de forma homogênea e linear, por mais rápidas que essas transformações ocorram.

[...] a possibilidade de “formar nações” no sentido moderno do termo passará pelo estabelecimento de mercados nacionais, e estes, por sua vez, serão possíveis em virtude de seu ajuste às necessidades e exigências do mercado internacional. Esse modo dependente de acesso à modernidade, contudo, tornará visível não só o “desenvolvimento desigual”, [...] mas também a descontinuidade simultânea [...] (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 216).

A modernidade significou para muitos “trabalhar, organizar-se e investir para criar uma sociedade técnica e geradora de abundância e liberdade” (TOURAINÉ, 1994, p. 69). Mas essa dinâmica repleta de máquinas, cidades, meios de comunicação e objetos modernos também contou com períodos complexos de assimilação.

A pesquisa e o aprimoramento técnico de máquinas se associaram às novas fontes de energia. A expansão industrial europeia rompeu definitivamente com a produção artesanal e produziu contradições sociais. A máquina se tornou “expressão emblemática da nova ordem econômica nascente, que concentra em si todas as tensões empresariais e políticas” (FALCON, 2003, p.45).

Máquinas foram desenvolvidas para abranger diferentes áreas produtivas, aplicando novas regras temporais nas atividades e reordenando os espaços. Relógios mensuraram o tempo no interior das fábricas; calendários e horários foram padronizados para os regimes de trabalho.

As regras de tempo alteraram as relações sociais antes vinculadas à produção rural. A introdução da indústria normatizou e sincronizou o período de trabalho, retirando do homem o controle da vida produtiva (Thompson, 1998, p. 280). Milhões de trabalhadores migraram às cidades, sendo submetidos a pequenos intervalos de alimentação, descanso e lazer. As máquinas assumiram a produção em larga escala e esse modelo se espalhou pelo mundo, chegando às Américas, sendo introduzido primeiramente nos Estados Unidos, após o fim da Guerra Civil (1861-1865).

O dinheiro retornou com força às atividades comerciais modernas, sobretudo no intermédio dos negócios a distância. Instituições foram criadas e reestruturadas. A oferta de crédito se tornou prática comum das atividades financeiras. As negociações pautaram a competitividade, a mercantilização da produção, a planificação do trabalho assalariado e a conexão comercial com outras regiões do mundo. A reprodução econômica do capitalismo se caracteriza por sua expansão, “porque a ordem econômica não pode permanecer num equilíbrio mais ou menos estático, como era o caso da maioria dos sistemas tradicionais” (GIDDENS, 1991, p. 67). O crescimento das cidades nos anos 1800 determinou ainda a especialização e institucionalização das atividades definidas como entretenimento, conceito que apareceu entre os séculos XIX e XX e que sintetiza as atividades de diversão, como brincadeiras de rua, jogos, festas, circos, apresentações musicais, feiras, atividades esportivas e religiosas. No século XX, entretenimento também se referiu às novas tecnologias, como os *media*, seguindo a estruturação do capitalismo, sobretudo nos Estados Unidos (Trigo, 2003, p. 26-29).

Na Europa, a literatura, as artes plásticas, o teatro e a música atingiram significativa importância organizacional em meados do século XIX. Antes dependente de instâncias externas para sobreviver, companhias teatrais adquiriram maior autonomia nas cidades, ajustando-se ao “sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (BOURDIEU, 1999, p. 99). Empresários passaram a atuar no agendamento, na administração e na divulgação dos espetáculos.

O teatro de variedades se popularizou no contexto urbano e industrial, agregando números artísticos, cômicos, de prestigitação, de canções e danças populares. Outras formas artísticas racionalizaram suas atividades. A divisão do trabalho chegou à grande música sinfônica, “com sua especialização de funções e sua intrincada organização de tempo e ritmo, para expressar os trágicos anseios e jubilosos triunfos dessa época nova” (MUMFORD, 1980, p. 13).

A autonomia da música se acentuou entre os séculos XVIII e XIX, quando as demandas da contemporaneidade (trabalhos em orquestras) promoveram a separação entre músicos especializados e amadores. Indivíduos resguardados por melhores condições financeiras se destacaram dos grupos que tiveram a prática musical tradicionalmente relacionada à subsistência:

[...] pelo menos no Ocidente, a música ganhou um espaço de autonomia na medida em que foram surgindo classes abastadas dentro da sociedade [...] Somente quando surgiram grupos mais ricos e com reservas de bens que lhes pudessem garantir espaço para atividades não diretamente ligadas à subsistência é que pôde surgir também uma música cuja existência estava desvinculada das atividades externas à própria música, ainda que permanecesse, em alguma medida, ligada a outras funções ritualísticas ou de entretenimento, por exemplo (IAZZETTA, 2009, p. 49-50).

Nos países unificados e independentes, o trabalho profissional na música teve origem nas elites e na emergência da sociedade burguesa. A música “será um setor preservado, a que a burguesia culta fornece seus mitos e suas instituições” (CANDÉ, 2001, p. 19). Essa autonomia determinou a organização da classe musical através da criação de associações e conservatórios. Os títulos e certificados dessas instituições atestaram a distinção do músico profissional diante do amador, mesmo que este último fosse beneficiado pela difusão da música impressa:

O termo músico amador faz alusão àquele que realiza a música de modo não regular, geralmente visando seu próprio entretenimento ou a prática musical no âmbito doméstico. Essa categoria opõe-se à do músico profissional, cuja formação geralmente é mais extensiva e que, principalmente, tem a música como atividade principal de trabalho (Idem, p. 46).

Em meados do século XIX, a experiência democrática e o pragmatismo estadunidense se desvincularam da alta cultura europeia. As atividades artísticas e de entretenimento tiveram um desenvolvimento peculiar no país. Com uma cultura popular mais ampla em relação à Europa, os romances juvenis baratos e libertinos, os almanaques, as canções fáceis e peças teatrais simplificadas tiveram significativa aceitação (Trigo, 2003, p. 28-9). Pequenos teatros, bordéis e parques de diversões se proliferaram nas cidades.

A especialização da música e o vínculo ao entretenimento foi resultado de uma reestruturação do mercado editorial. A partir de 1880, compositores, arranjadores e editores musicais trabalharam numa área de Nova Iorque conhecida como *Tin Pan Alley*. Localizada na West 28th Street, em Manhattan, a área concentrou a produção musical estadunidense entre 1880 e 1953. A produção das canções privilegiou o repertório popular, sendo publicadas e vendidas nas casas de música, nos bazares e livrarias do país.

O estudo das fontes sonoras foi intensificado sobre o emergente setor da telecomunicação. O telégrafo e o telefone sintetizaram os elementos da física, da eletricidade e da mecânica, inscrevendo uma nova etapa na transmissão e recepção da informação. O telégrafo eletromagnético de Samuel Morse (1791-1872) foi capaz de emitir um código de transmissão - o código Morse – através de fios. Inaugurado em 1844, o dispositivo deu início a uma nova etapa nas comunicações. Distâncias terrestres e submarinas foram superadas com a montagem de milhares de quilômetros de linhas telegráficas, levando a informação a uma velocidade sem precedentes. O telégrafo ofereceu oportunidades a jovens ambiciosos como Graham Bell e Thomas Edison. Boa parte dos inventores do século XIX foi autodidata, baseando-se na prática exaustiva. Eles “inventaram fazendo”, transformando suas ideias em protótipos.

2.2 DA NOVIDADE CIENTÍFICA À MÚSICA GRAVADA

A especialização do conhecimento, o aprimoramento da mecânica e as descobertas de novos produtos químicos e de fontes energéticas proporcionaram um contexto de inovações tecnológicas voltadas às atividades industriais. Na França, o francês Édouard-Léon Scott de Martinville (1818-1879) criou em 1857 o fonógrafo (figura 1), dispositivo capaz de gravar ondas sonoras sobre um cilindro, mas ainda sem os recursos de reprodução (Martland, 2013, p. 2-3). O fonógrafo se tornou uma referência à pesquisa sonora.

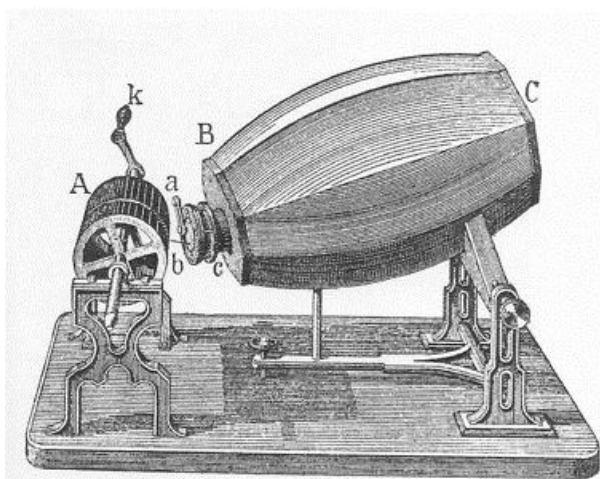


Figura 1: fonógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville, 1857.
Fonte: MARTLAND, 2013 [s/p].

Nos Estados Unidos, o telégrafo aumentou a pesquisa sobre a emissão e recepção de mensagens. Thomas Alva Edison (1847-1931) aprendeu o código Morse na adolescência e se tornou telegrafista na juventude. Edison partiu para Nova Iorque em 1869, onde estabilizou sua carreira de inventor através de várias patentes desenvolvidas para o telégrafo. Em 1876, Edison montou um laboratório em Menlo Park, Nova Jersey, ano em que Alexander Graham Bell transmitiu a voz humana pela primeira vez com o telefone, também criado a partir da pesquisa com mensagens telegráficas.

O primeiro protótipo do fonógrafo (figura 2) foi criado em 1877. Seu dispositivo mecânico conseguiu, através de uma agulha sensível, gravar suas palavras, através de um sulco sobre um cilindro feito com uma folha de estanho. Na medida em que o cilindro girava, uma segunda agulha “corria sobre o sulco feito pela primeira agulha e [...] trazia os versos de volta [...]” (Sproule, 1993, p. 7).

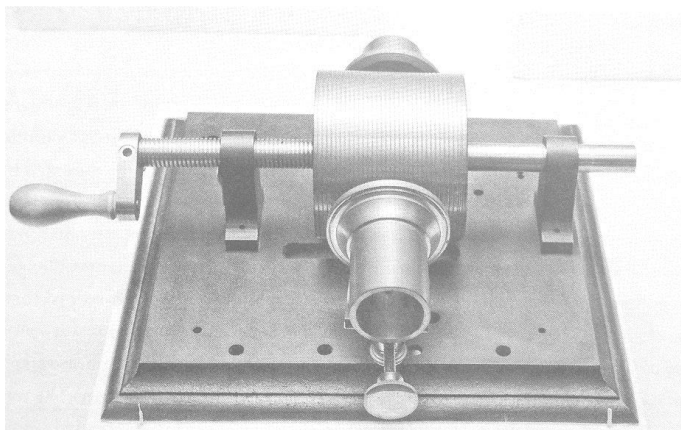


Figura 2: primeiro fonógrafo patenteado por Thomas Edison, 1878.
Fonte: TAYLOR, KATZ e GRAJEDA, 2012, p. 13.

Thomas Edison procurou relacionar o fonógrafo às demais invenções da telecomunicação, especificando seus recursos num artigo escrito para a revista *North American Review* em 1878. O inventor também admitiu a necessidade de aperfeiçoamentos e que a aplicação das propriedades do fonógrafo aos ramos da indústria e do comércio poderia mudar sua forma original (EDISON, T. The phonograph and its future. *North American Review*, n° 126, 1878, p. 530-31).

No texto, o inventor priorizou os recursos do fonógrafo à gravação de cartas e outras formas de livros ditados, seguidos pela educação, música e entretenimento familiar. Edison salientou ainda a necessidade de resolver o problema da multiplicação das matrizes, sobretudo ao que concerne à produção de músicas, brinquedos, livros gravados etc. (Idem, p. 533-34).

No final dos anos 1870, o inventor contratou representantes de sua companhia para demonstrar o fonógrafo em feiras, exposições e salas locadas pelo território estadunidense. Esses eventos atraíram um público significativo, ávido pelo progresso técnico e pelas recentes conquistas científicas. A publicidade também seria requisitada na difusão dos reprodutores sonoros mecânicos. Sua história remonta ao século XVII, através de pequenos anúncios na imprensa e em cartazes.

Os Estados Unidos bateram o recorde de investimento em publicidade ainda nos anos 1880 (Briggs, 2004, p. 211). Os fonógrafos também não ficaram fora. O repertório das demonstrações foi dividido entre discursos políticos, trechos de músicas e números cômicos. Alguns espectadores foram chamados ocasionalmente para gravar suas vozes. As músicas gravadas chamaram a atenção somente nas décadas seguintes pela peculiaridade da audição. Enquanto a música ao vivo se reduzia apenas ao momento de execução, a gravação podia capturar o som e preservá-lo num meio físico, permitindo sua audição várias vezes, além de

poder ser disseminada e consumida (Katz, 2012, p. 12). O registro musical em suportes físicos provocou um desmembramento da música nas atividades cotidianas:

[...] a difusão da fonografia serviu para ampliar ainda mais a separação entre a atividade do público, formado por ouvintes com exigências e competências variadas, e a dos músicos profissionais. Enquanto ouvinte, o público deixa de ter acesso aos problemas, aos processos e às experiências do fazer musical, que passam a ser competência de um pequeno grupo de iniciados, os músicos profissionais (IAZETTA, 2009, p. 111).

A inscrição dos reprodutores sonoros mecânicos à cultura musical e as novas formas de entretenimento baseadas nas novas tecnologias visuais - como o cinema - determinaram novos nichos de consumo de produtos fonográficos. Contudo, foi necessário que tensões econômicas e disputas industriais ocorressem para que inventores e companhias encontrassem alternativas rentáveis à tecnologia de gravação e reprodução sonora. Três episódios marcaram essa transição.

O primeiro ocorreu no início de 1879. A criação da lâmpada incandescente deu início a uma grande mudança nos rumos das pesquisas de Thomas Edison e de sua equipe, no laboratório de *Menlo Park*. Seu invento se tornou numa alternativa à iluminação urbana. O aprimoramento da lâmpada e a demanda por estações de geração, transmissão e recepção de energia afastou Edison do fonógrafo nos anos 1880, embora mantivesse demonstrações pontuais.

O segundo episódio foi a perda da patente estadunidense do fonógrafo. Edison permaneceu com parte dos seus direitos industriais do fonógrafo garantidos através de uma patente britânica, mas esse fato abriu espaço à exploração da tecnologia por outros inventores, como Alexander Graham Bell.

As pesquisas de Bell no seu *Volta Laboratories* sempre focaram o desenvolvimento de produtos com potencialidades para o mercado (Martland, 2013, p. 5). O grafofone, lançado por sua equipe em 1886 (figura 3), foi um fonógrafo aperfeiçoado, com novos materiais, novo *design*, preço acessível e a grande novidade: cilindros de cera com gravações musicais permanentes.

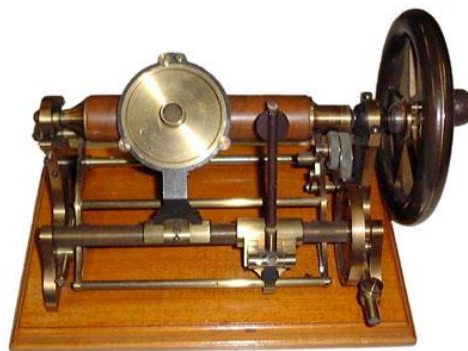


Figura 3: O primeiro grafofone, 1885.

Fonte: Ced Magic. Disponível em <<http://www.cedmagic.com/history/tainter-graphophone.html>>
Acesso: 24/9/2015.

O terceiro episódio foi o anúncio de outro reproduzidor sonoro mecânico em 1887: o gramofone de Emile Berliner (1851-1929) utilizou discos de diversos materiais (figura 4). A gravação em disco foi testada anteriormente por Thomas Edison e Graham Bell, mas ambos não obtiveram êxito.



Figura 4: o gramofone de Emile Berliner.

Fonte: Tinhorão, 1981, p. 29.

Sem o mesmo renome desses inventores, Berliner trabalhou sem o benefício de laboratórios bem equipados. Nascido em Hanover, na Alemanha, o inventor migrou para os Estados Unidos nos anos 1870, onde trabalhou no comércio e estudou acústica, física e eletricidade por conta própria. Berliner desenvolveu microfones para a telefonia e, na década seguinte, deu início às pesquisas com gravação e reprodução sonora. O desenvolvimento do gramofone teve como propósito a busca por maior praticidade na duplicação de cópias. Os anos iniciais foram de fracassos constantes até Berliner obter êxito com novos materiais.

Em visita à Alemanha, o inventor se associou à empresa de brinquedos *Kämmerer & Reinhardt*, onde finalmente prensou seus primeiros discos, em 1889. De volta aos Estados Unidos, Berliner fundou sua *Gramophone Company* em Filadélfia, onde começou a explorar o mercado estadunidense (Gronow e Saunio, 1999, p.8). Os novos reproduzidores sonoros

mecânicos fizeram Thomas Edison retornar rapidamente a seu fonógrafo e aperfeiçoá-lo, direcionando seu potencial para a exploração comercial dentro e fora dos Estados Unidos. As demonstrações foram reativadas e os agentes de Edison apresentaram as máquinas a estadistas e artistas célebres em várias partes do mundo. Foram imortalizadas as vozes do Kaiser alemão, do Papa Leão XIII, de Florence Nightingale, de Gladstone e de Bismark (Idem, p. 5).

Uma alternativa viável apareceu em 1889, quando Edison criou fonógrafos a moedas (*coin-in-the-slot phonographs*). Essas máquinas tocavam uma miscelânea de gravações e foram colocadas em diversos espaços públicos nos Estados Unidos. Fonógrafos também foram adaptados em outros objetos como relógios, bonecas (figura 5) e kinetoscópios, dispositivo visual de imagens animadas. Pequenas companhias se proliferaram, mas isso não significou uma competência estratégica. A indústria fonográfica sempre foi um negócio arriscado, repleto de altos e baixos, sobretudo no início.



Figura 5: Boneca com fonógrafo.
Fonte: SPROULE, 1993, p. 34.

Foi preciso a presença de um empresário para “organizar a casa”, através de uma medida comum entre os financistas do século XIX: o monopólio. A produção padronizada e a fixação de preços eliminaram o desperdício de tempo em competir com companhias menores. Essa tática foi comum entre as empresas de tecnologia, como a de telefonia e a de iluminação elétrica (Millard, 2005, p. 40).

O primeiro empresário a investir nos reprodutores sonoros mecânicos foi Jesse Lippincot, o qual dominou os direitos de vendas do grafophone de Bell e do fonógrafo de Edison, controlando assim as duas principais forças industriais do setor. Os anos 1890

marcaram uma aceleração no processo de seriação e homogeneização dos objetos, dando um aspecto secundário às características estéticas, colocando-os em pé de igualdade aos demais objetos, submetendo-os à concorrência, à procura e à espetacularização (Baudrillard, 1981, p. 129).

Junto à tecnologia mecânica de gravação sonora, editores musicais passaram também a integrar as instâncias técnicas da cadeia produtiva da música. Ambos mediaram o campo da criação musical e o público ouvinte, deixando para trás o período de estranhamento, perplexidade e ansiedade.

Os reprodutores sonoros mecânicos se inscreveram paulatinamente no consumo das grandes cidades, penetrando nos lares burgueses, nos estabelecimentos comerciais e nas áreas rurais. Relógios, armas, bicicletas, máquinas de costura e de escrever foram cada vez mais requisitados. Edison não hesitou em lançar seu fonógrafo modelo *home*, capaz de resistir aos desafios do ambiente doméstico (figura 6).



Figura 6: Edison Home Phonograph.

Fonte: **World of Gramophones**. Disponível em:

<<http://www.worldofgramophones.com/edisonhome.html>> Acesso: 22/7/2015.

Além do novo *design*, o inventor conseguiu diminuir os custos de produção. “Colocar uma máquina falante dentro de casa e supri-la com gravações se tornou um grande negócio na América” (MILLARD, 2005, p. 5). Aperfeiçoamentos contínuos realizados pelas empresas de Edison, de Bell e de Emile Berliner demonstram uma indústria caracterizada pela constante renovação e sintonizada com novos modelos produtivos.

2.3 FONÓGRAFOS E GRAMOFONES COMO MEDIADORES TÉCNICOS

A música gravada chegou ao final do século XIX provocando alterações significativas na sua estrutura produtiva, sobretudo após a formação das primeiras companhias fonográficas. Antes do advento das gravações, a música escrita era a principal referência às práticas musicais eruditas e pedagógicas. Partituras têm funções distintas e até hoje são importantes ferramentas a compositores, os quais as utilizam para registro das ideias musicais, possibilitando a confecção de arranjos a vários instrumentos musicais (Paixão, 2013, p. 15). A música impressa cumpre um papel essencial de referência aos intérpretes.

O esforço humano conecta a música às máquinas e meios técnicos há muito tempo. Os próprios instrumentos musicais são um exemplo desse domínio. Exceto a música vocal, todas as músicas foram produzidas por máquinas (Eco, 1965, p. 10). Critérios técnicos e mecânicos foram agregados às formações orquestrais no século XIX e à escrita sinfônica; trompetes e trompas possuem um conjunto de válvulas e flautas, clarinetes, oboés e saxofones são dotados de um sistema de chaves e hastes; o piano sintetiza um conjunto complexo de alavancas e martelos que facilita a técnica e o desempenho de compositores e instrumentistas (Candé, 2001, p. 170).

A introdução da tecnologia de gravação e reprodução sonora instrumentalizou a escuta e a criação musical, as quais passaram a ser mediadas por aparatos tecnológicos (Iazzetta, 2009, p. 19). A cadeia de produção musical é um modo de representação utilizado por autores estrangeiros e brasileiros para descrever os processos e os atores que assumem especificidades no sistema de difusão cultural da música. As companhias formadas em meados do século XIX determinaram uma divisão do trabalho mais complexa. Além da instância criativa, composta por compositores, músicos e intérpretes, as instâncias técnicas, administrativas, jurídicas e midiáticas iniciaram um crescimento significativo no interior dessas organizações, selecionando o material criativo e padronizando as músicas destinadas ao público.

Ao observar na cadeia produtiva da música nos anos 1950, Bandeira (2005) inseriu os reprodutores sonoros e seus suportes de gravação e reprodução às instâncias de mediação entre a criação e ouvinte. Como há itens desse sistema já nas primeiras companhias fonográficas desde o início do século XX, trouxemos parte de seu estudo a esta pesquisa. Com base nesses critérios e adicionando referências de outros autores quanto à formação das primeiras companhias fonográficas entre os anos 1890 e 1920, esboçamos as seguintes instâncias:

1. **Criação:** compositores, autores, arranjadores e intérpretes;
2. **Campo da mediação.** Dividido em três instâncias:
 - 2.1 **Mediação técnica:** técnicos e/ou engenheiros de som, estúdios, fábricas de discos, e reprodutores sonoros mecânicos (fonógrafos, grafofones e gramofones);
 - 2.2 **Mediação jurídico/administrativa:** advogados, editoras musicais, lojas, agentes, empresários e distribuidores;
 - 2.3 **Difusão midiática:** publicidade, divulgadores, espetáculos, imprensa.
3. **Campo da recepção e do consumo** (público consumidor): reprodução e audição.

Já Lucas França da Paixão elaborou uma tabela com os dados apresentados por Bandeira, onde é possível visualizar as instâncias de criação, mediação, difusão e recepção (tabela 1). Contudo, foi preciso mais uma vez readaptar os agentes à fase mecânica de gravação e reprodução sonora. Temos assim, os seguintes elementos:

TABELA 1 – CADEIA DE PRODUÇÃO MUSICAL

CADEIA DE CRIAÇÃO	CAMPO DA MEDIAÇÃO			CAMPO DA RECEPÇÃO E DO CONSUMO
	Mediação jurídica/administrativa	Mediação técnica	Difusão midiática	Público consumidor
Compositores e letristas	Editoras musicais	Técnicos/engenheiros de som	Publicidade	Reprodução
Arranjadores	Distribuidores	Estúdios	Divulgadores	Audição
Intérpretes	Lojas	Fábricas de discos/reprodutores sonoros mecânicos	Espetáculos	
Produtores musicais	Agentes		Jornais/revistas	
	Empresários			
	Advogados			

Fonte: Adaptado de Paixão, 2013, p. 42.

As limitações técnicas das gravações mecânicas foram condicionadas às qualidades do estúdio, ao desempenho dos músicos, à duração das músicas e à disponibilidade de matéria-prima, o que determina uma cadeia de produção musical menor, mas com alguns setores e agentes em processo de especialização.

Por motivos de natureza técnica da gravação alguns instrumentos musicais eram melhor representados do que outros, de modo que os estúdios de gravação preferiam gravar as músicas arranjadas para os instrumentos musicais cujo resultado era melhor. Simultaneamente, músicos se especializaram em produzir arranjos das músicas para alcançar melhor resultado na gravação: eles se tornaram os primeiros **arranjadores de estúdio**. [...] a produção inicial de gravações sonoras quase sempre tinham estéticas similares: quase sempre as mesmas características de canto, formações instrumentais muito similares e quase nenhuma variação dinâmica (PAIXÃO, 2013, p. 46-7, grifo do autor).

O autor menciona a especialização dos arranjadores de estúdio como parte de um processo que teve origem ainda na fase mecânica de gravação sonora. Peter Martland foi mais preciso no período ao salientar as primeiras décadas do século XX marcaram a formação, por parte das companhias fonográficas, de comitês de controle de qualidade para selecionar novos candidatos e avaliar as gravações de seus artistas. “A formação desses comitês contou com engenheiros de gravação, diretores musicais, integrantes do setor de vendas e *marketing* e às vezes o gerente da companhia” (MARTLAND, 2013, p. 188).

As companhias não só contrataram profissionais especializados, mas também ampliaram funções de seus funcionários, como o caso dos engenheiros de som. Sua experiência técnica, antes restrita às gravações, foi expandida a cargos de maior responsabilidade, produtor musical ou representante comercial da companhia. (Idem, p. 188-89). Entre os anos 1920 e 1930, as companhias também formaram escritórios internos de Artistas e Repertório (A&R)³. Músicos, técnicos de som e engenheiros de áudio se dedicaram a observar e acompanhar o desenvolvimento de artistas e compositores, além de participar de todo o processo de gravação (seleção das músicas, de intérpretes, arranjos, técnicas de gravação, etc.).

O mercado estadunidense foi difícil de conquistar devido às limitações técnicas dos reprodutores sonoros mecânicos, como o volume baixo ou problemas na replicação de cópias. A recessão econômica nos Estados Unidos em 1893 alarmou os mercados e as companhias fonográficas emergentes. Como nos outros setores, a produção estagnou e parte dos funcionários foi demitida. A recuperação econômica estadunidense se deu em meados da década, quando pequenos fazendeiros, costureiras e escritórios urbanos alavancaram a demanda de produtos standardizados, aumentando a tendência à linha de produção em massa (Hobsbawm, 1982, p. 64). Esse contexto também possibilitou a estabilização das companhias fonográficas. Foi necessário, no entanto, a criação de uma nova estrutura empresarial para

³ Artists and Repertoire (A&R) se refere a um executivo ou uma divisão dentro de uma gravadora ou editora musical. Suas tarefas

explorar o emergente mercado da música gravada. Edison continuou a lucrar com seus fonógrafos nas cidades e áreas rurais dos Estados Unidos, além da Europa, o que o levou a fundar a sua *National Phonograph Company Inc.* em 1896. Graham Bell constituiu a *Columbia Phonograph Company General*, em 1894.

Após patentear o gramofone em 1887, Emile Berliner enfrentou problemas técnicos e financeiros com suas companhias até meados dos anos 1890, quando sua *Gramophone Company* se associou a empresários ingleses. Sua unidade estadunidense, a *American Gramophone Company*, foi fundada em 1892 (Martland, 2013, p. 9-18).

Outra área importante que entrou em expansão foi a logística e a distribuição. Como nos outros setores produtivos, a internacionalização da indústria fonográfica foi beneficiada pelos avanços do sistema de transporte a vapor. Linhas férreas transcontinentais foram construídas nas Américas, na Europa, na Rússia, no Oriente Médio e em outras regiões. Essas rotas foram conectadas ao sistema transoceânico naval. Artistas de renome do setor fonográfico iniciaram suas turnês. A indústria se beneficiou com a criação de um cenário mundial da música.

O aumento de anúncios e materiais publicitários foi outro aspecto que passou a ser decisivo na difusão midiática das companhias fonográficas. Os anúncios publicitários, folhetos e catálogos da *Victor Talking Machine* incentivaram a audição da “boa música”, produzida pela companhia como exemplo de refino à vida moderna.

Essas mudanças significativas mostram o interesse da indústria ao conciliar seus produtos ao mobiliário doméstico e se aproximar às formas de entretenimento em massa. A estabilização do processo de produção e prensagem nos anos 1910 sinalizou grandes lucros às principais companhias fonográficas estadunidenses. Empresas de pequeno e médio porte também cresceram na Inglaterra, na Alemanha, na França e na Rússia.

Não se sabe ao certo a origem do tango, mas é evidente a proximidade do gênero com a habanera cubana. O gênero se popularizou nos prostíbulos argentinos e ganhou seu primeiro registro na Argentina em 1902 (Benedetti, 2009, p. 12), ano em que o Brasil deu início às gravações em discos. México, Trinidad e Cuba gravaram em 1904. Em 1909, 880 mil gravações foram vendidas na Argentina. Orquestras típicas foram gravadas a partir de 1911, seis anos antes da primeira gravação de *jazz*. O tango conquistou Paris em 1913 (Gronow e Saunio, 1999, p. 31). O mercado sul-americano recebeu a primeira fábrica através do empresário alemão Carl Lindström, que, ao observar a grande demanda de discos gravados no continente, estabeleceu a sua *Odeon* no Rio de Janeiro, em 1912, entrando em atividade no ano seguinte. A praticidade do gramofone e do disco conquistou uma parcela de

consumidores brasileiros. Modelos ingleses, estadunidenses e franceses foram disponibilizados em diversas cidades. Ao reter a tecnologia de gravação, as companhias aumentaram o domínio sobre os fonogramas:

[...] as empresas fonográficas logo perceberam que a mudança para discos pré-gravados representou um astuto movimento nos negócios de auto-proteção: magnatas da indústria da década de 1890 reconheceram que, uma vez eliminada a possibilidade de gravação em casa com o disco pré-gravado, o mercado de discos estaria assegurado e protegido da duplicação descontrolada (BRADY, 1999, p. 24).

O processo de prensagem desenvolvido por Berliner foi aperfeiçoado no final dos anos 1890, o que garantiu a expansão das companhias fonográficas. A estrutura produtiva foi racionalizada em setores de pesquisa, montagem e logística. O gramofone se disseminou nos teatros, nas casas de comércio, nos bares, residências e cinemas.

Entre os séculos XIX e XX, três companhias se estruturaram para explorar o mercado fonográfico: Edison e Bell e suas respectivas *National Phonograph Company* e *Columbia Phonograph Company General* (ambas em 1896) e a *Victor Talking Machine* (1901). Empresas também foram criadas na Europa. Além da inglesa *Gramophone Company* (1897), foram fundadas em 1898 a francesa *Pathé Frères* e a alemã *Deutsche Grammophon*. As fábricas adquiriram o perfil da indústria moderna, baseada na produção em série, no uso de mão-de-obra barata imigrante, na inovação tecnológica, na oferta de melhores preços e no investimento pesado em publicidade.

Parcerias contratuais também foram realizadas nas gravações, nas prensagens e nos agenciamentos comerciais. A representação dos produtos da *Victor Talking Machine* na Europa ficou a cargo da *Gramophone Company*. A aproximação entre as duas companhias normatizou a exploração do mercado mundial: a *Victor* ficou com a Ásia Oriental e as Américas, enquanto que a *Gramophone Company* explorou regiões da Ásia, Europa, África e Austrália. Subsidiárias locais se estabeleceram nos principais países e agentes foram enviados a regiões menores (Gronow; Saunio, 1999, p. 11). A *Columbia* também marcou presença na Alemanha, na Rússia e em outras localidades da Europa, onde enviou seus grafones e gravações musicais. Nos anos 1900, a *National Phonograph*, a *Columbia* e a *Victor Talking Machine* se tornaram conhecidas nos Estados Unidos como “as três grandes” (*the big three*).

Suas fábricas seguiram modelos industriais setorizados: a área administrativa gerenciou os setores de engenharia, química, prensagem, montagem, controle de qualidade e

logística. As “três grandes” realizaram campanhas publicitárias nacionais para promover seus reprodutores sonoros e suas gravações nos principais pontos de venda.

As especificações técnicas ficaram para trás: desta vez, o ambiente doméstico se tornou o foco principal. Mas a *Victor Talking Machine* foi além: o logotipo da empresa trouxe uma pintura chamada *His Master's Voice*, com o cão Nipper sentado diante de um fonógrafo (figura 7). A imagem introduziu os produtos da empresa nos lares e viajou o mundo em milhões de reprodutores sonoros, discos e materiais publicitários.

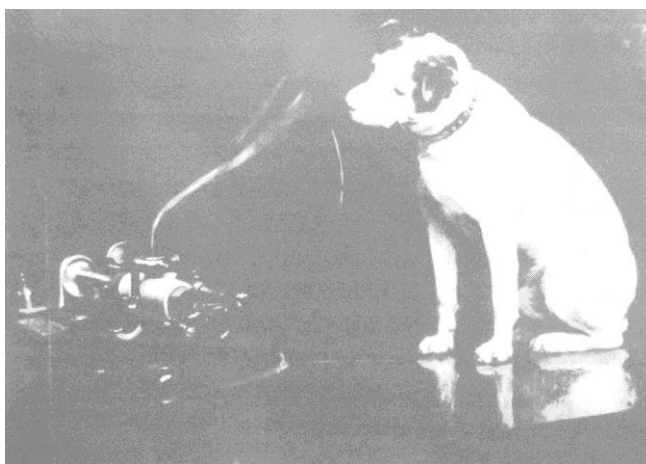


Figura 7: Logotipo da *Victor Talking Machine*, 1900.
Fonte: BRADY, 1999, p. 48.

A competitividade das empresas não se deu apenas na área publicitária, mas também no campo da pesquisa. O disco finalmente estabeleceu um padrão de qualidade e reprodutibilidade superior aos cilindros de Thomas Edison. Pesquisa e inovação tecnológica, competitividade, produção em série, mão-de-obra barata, distribuição, seleção do material gravado, publicidade. A especialização, a hierarquização das funções e a configuração dos setores e departamentos do setor fonográfico fez Bandeira (2005) sugerir uma estrutura baseada na noção de *fordismo*, termo criado por Antonio Gramsci para denominar o sistema padronizado de produção usado nas linhas de montagem dos automóveis de Henry Ford. O trabalho dos funcionários era segmentado em etapas de produção limitadas a setores específicos e tarefas repetitivas. A cadeia industrial de discos (pesquisa, formatação, embalagem, comunicação e comércio) inscreveu a música numa rede produtiva formada por poucas companhias com grandes capitais. O meio musical operístico e a interpretação de músicas religiosas e seculares renderam lucros significativos às companhias fonográficas e foi capaz de revelar seu primeiro grande astro: Enrico Caruso, tenor italiano que “teve seu primeiro milhão de discos vendidos em 1904, ganhou dois milhões de dólares só com a venda

de discos até sua morte em 1921” (Briggs, 2004, p. 186). Entre 1902 e 1921, Caruso realizou 240 gravações, alternando clássicos operísticos com canções populares. Suas gravações não foram apenas lucrativas, mas permitiram uma comunicação sem precedentes com um público amplo e diversificado. O repertório variado do artista estimulou as companhias a buscarem cantores populares e sucessos recentes (Martland, 2013, p. 186-7).

O conglomerado de companhias fonográficas alemãs lideradas por Carl Lindström (*Odeon, Beka, Parlophon, Fonotipia e Jumbo*) se tornou um grande competidor da *Victor* e da *Gramophone Company*, espalhando suas fábricas e escritórios de representações pelas Américas.⁴ Na França, o crescimento do setor fonográfico e cinematográfico da *Pathé Frères* atingiu mercados distantes, como a Rússia (Gronow; Saunio, 1999, p. 12).

As instâncias técnicas, jurídicas, administrativas e midiáticas mediaram a criação artística e o público, criando uma complexa cadeia de produção da música, caracterizada pela hierarquização e especialização de seus integrantes. Aqui demonstramos apenas a primeira etapa, uma vez que essa estrutura aumentou no decorrer do século XX, de acordo com as demandas dos novos meios de comunicação como o rádio, o cinema e a televisão.

2.4 ASCENSÃO DO DISCO NOS ESTADOS UNIDOS

A Primeira Guerra Mundial rompeu antigos contratos comerciais. Enquanto as companhias europeias entravam em crise, as empresas estadunidenses enriqueceram fora das áreas de conflito. Mesmo com o racionamento da produção e a entrada tardia dos Estados Unidos na guerra, as gravações foram essenciais para manter a moral das tropas no *front*: “os anos de guerra foram um tremendo *boom* nas vendas. [...] entre 1914 e 1919 o valor da produção de fonógrafos nos Estados Unidos subiu de pouco mais de 27 milhões de dólares para mais de 160 milhões [...]” (HUBERT JR. Apud KATZ, 2012, p. 39-40). Nos Estados Unidos, voluntários coletaram gravações para enviá-las aos soldados (figura 8).

⁴ Carl Lindström fundou a fábrica da *Odeon* no Rio de Janeiro em 1912.



Figura 8: Campanha à doação de discos aos soldados no *front*, 1918.
 Fonte: TAYLOR; KATZ e GRAJEDA, 20012, p. 23.

Os reprodutores sonoros mecânicos estiveram nas trincheiras dos exércitos envolvidos nas batalhas e isso diminuiu seu *status* de luxo, sobretudo no cenário de crise na Europa. Na Inglaterra, a combinação de inflação com taxas adicionais às formas públicas de entretenimento (*pubs*, *music halls*, corridas de cavalos, cinemas e outros espaços) determinou o fechamento desses estabelecimentos ou o encarecimento de seus ingressos. Os gastos salariais dos trabalhadores se reverteram a música gravada e seus reprodutores sonoros mecânicos (Martland, 2013, p. 222).

Em tempos de guerra, o entretenimento em casa foi uma alternativa barata e segura. O resultado do conflito produziu cenários distintos no mercado fonográfico. A crise econômica na Europa determinou um desequilíbrio financeiro e administrativo nas companhias. O início da década foi marcado por rompimentos de contratos, fechamentos de fábricas, demissões, subsidiárias compradas, abandono da produção, declínio nas vendas e busca por novos mercados.

O império fonográfico do alemão Carl Lindström se desintegrou; nos Estados Unidos, a *Victor Talking Machine* garantiu a liderança no setor e assumiu 50% das ações da *Gramofone Company*; a produção fonográfica proveniente de outros países como Rússia e Finlândia praticamente desapareceram. Com o fim da guerra, o racionamento acabou e as vendas voltaram a crescer. Em 1920, a venda de gravações nos Estados Unidos ultrapassou 100 milhões. Contudo, a Suprema Corte estadunidense encontrou evidências de um cartel

ilegal desenvolvido entre *Victor* e *Columbia*. A crise retornou ao setor e a indústria viveu uma onda de falências em 1922. A salvação das companhias veio no ano seguinte, mais uma vez através da venda de músicas populares e de danças.

Os ritmos do *jazz* criaram a base para novas danças na Europa, sobretudo em Paris, cidade repleta de *jazz bands* estadunidenses, formadas na maioria por músicos negros ex-combatentes (Gronow; Saunio, 1999, p. 29). Mas a coordenação dos mercados não foi apenas obra da indústria fonográfica. Adotar a música como principal fonte de renda significou estabelecer uma nova relação entre setores sociais e institucionais que adquiriram representatividade. Segundo Abreu (2009), a atuação e coordenação desses mercados vão decorrer das negociações e tensões partilhadas entre sindicatos de músicos, associações de direitos autorais, associações de companhias etc..

A especialização e a hierarquização dos setores produtivos também foram acompanhadas por estratégias de mercado nem sempre legítimas, como a formação de cartéis e o estabelecimento de monopólios. Os negócios foram rentáveis apenas a grandes empresários. Poucos artistas participaram nos lucros de suas canções. A legislação precária não conseguia controlar a origem, a fiscalização e a arrecadação dos direitos autorais referentes a obras musicais executadas nas novas tecnologias, como o cinema, a indústria fonográfica e o rádio.

Isso explica não só a formação de associações e de sindicatos de músicos, mas a organização de trabalhadores do setor fonográfico. Essas instituições passaram a intermediar as negociações acerca dos regimes de trabalho, da remuneração, da porcentagem nos direitos autorais, etc. O resultado dessa atuação complexa compreenderá os contratos exclusivos, a porcentagem nas vendas, as formas de divulgação, de consumo e de distribuição, além das estratégias de concorrência dos produtos fonográficos das demais companhias.

As vendas de reprodutores sonoros aumentaram consideravelmente e as empresas de desenvolvimento de tecnologias fonográficas, cinematográficas e de radiodifusão lucraram milhões de dólares. Nos Estados Unidos, as revistas especializadas anunciaram os novos lançamentos, juntamente com as informações de seus artistas favoritos a fãs de discos, do rádio e cinéfilos, inaugurando o *star system*.

A música continuou a lucrar. O *jazz* ultrapassou fronteiras, mantendo um ponto de intersecção entre as tradições culturais africanas e europeias. A origem do gênero remete ao século XIX como produto de entretenimento musical nas grandes cidades estadunidenses, mas a encampação e a padronização dos ritmos do *jazz* pela *Tin Pan Alley* a partir de 1900 e a construção de teatros dedicados ao público negro nos anos 1910 marcou a grande difusão

geográfica do gênero. Na década seguinte, a indústria fonográfica estadunidense deu início à exploração do gênero através dos *race records*:

A partir de 1920, as empresas de discos passaram a achar que valia a pena gravar exclusivamente para o mercado de negros. [...] Graças ao extraordinário crescimento desse mercado entre 1923 e 1927, quase todo artista que conseguia ser ouvido por alguém ligado ao *show business* tinha uma chance de figurar em pelo menos uma ou duas sessões de gravação (Hobsbawm, 1990, p. 68).

Nos anos 1910, as polcas perderam força à novas tendências musicais. Uma “mania de dança” tomou os *vaudevilles*, os cafés e bordéis estadunidenses. Danças modernas provocaram a excitação dos corpos nos salões, traduzindo o ritmo acelerado das grandes cidades. Multidões praticaram os passos do *one-step*, do *two-step*, do *foxtrot*, das valsas e dos tangos. A disseminação de gravações e de reproduzíveis mecânicos permitiu o exercício da dança em casa. Seu uso no ambiente privado, longe do constrangimento e dos “olhos moralistas” permitiu que inúmeros passos de danças pudessem ser testados solitariamente ou com um parceiro de confiança (KATZ, 2012, p. 19).

Nos anos 1920, os cantores se disseminaram nos discos de danças, antes sob domínio de formações instrumentais, como bandas militares e orquestras. Com a mecanização da reprodução (pianolas, fonógrafos, cinema e radiodifusão), a dança ultrapassou as fronteiras nacionais, integrando as programações das agências artísticas ou divulgadas em larga escala por companhias fonográficas, como *Victor* e *Columbia*.

A introdução da tecnologia de gravação elétrica (1925) possibilitou o registro de artistas com vozes brandas e menor volume, embora o padrão de artistas provenientes do meio operístico ainda fossem mais procurados. Vários gêneros musicais dançantes foram explorados pela indústria, desde que produzissem demanda em massa. O crescimento das companhias fonográficas alcançou estágios antes inimagináveis. Na busca pelo monopólio fonográfico, essas empresas promoveram grandes campanhas publicitárias nos principais veículos de comunicação, penetrando com seus escritórios e fábricas em diversos pontos do mundo. Há poucos registros sobre as técnicas utilizadas e as condições dos estúdios durante a fase mecânica de gravação e reprodução sonora. O estúdio de gravação foi um ambiente estranho e pouco inspirador a músicos desavisados. Diferente dos espaços convencionais de apresentação, os estúdios ofereceram salas herméticas improvisadas, forradas com cortinas pesadas, com pouca circulação de ar e grandes campânulas de gravação.

Sem plateias, os músicos foram orientados por técnicos que, por sua vez, sugeriram não só posição de cada músico na sala, mas como deveriam tocar. Instrumentos com menor volume ficaram mais próximos à campânula de gravação; violoncelos, contrabaixos e sopros ocuparam lugares mais distantes, geralmente posicionados em bancos altos (figura 9). Silêncio absoluto; tempo e execução rigidamente controlados. Cantores precisaram se afastar da campânula de gravação ao cantarem notas agudas, aproximando-se novamente na execução das notas graves (Martland, 2013, p. 182-3). A dinâmica na execução foi resultado de muitas horas de ensaios. Erros não puderam ser editados e não houve condições de reparos posteriores.

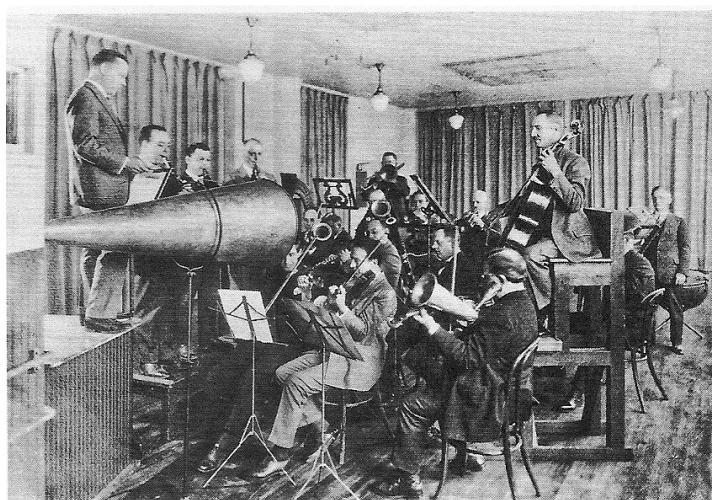


Figura 9: maestro Rosario Bourdon e a *Victor Salon Orchestra*, 1920.
Fonte: TAYLOR; KATZ e GRAJEDA, 2012, p. 24.

Os materiais utilizados nos estúdios improvisados geraram sons muito diferentes das salas de concertos e dos demais ambientes frequentados pelos músicos. As maiores limitações se deram no registro da música orquestral. As máquinas mecânicas de gravação não conseguiam gravar a sutileza de alguns instrumentos. Mesmo assim, alguns engenheiros de gravação enfrentaram esse desafio e, aos poucos, os primeiros registros de música orquestral foram realizados com qualidade razoável em 1905 pela *Gramophone Company*, seguida pela *Odeon* (1909), *Columbia* (1911) e *Victor* (1916) (Gronow; Saunio, 1999, p. 23-4).

O resultado nem sempre foi satisfatório, mas isso realmente importou ao ouvinte? Produtores e engenheiros de som sempre buscaram melhorias na qualidade do som. Entretanto, devemos colocar as limitações tecnológicas dos reprodutores sonoros mecânicos e seus suportes fonográficos num contexto mais amplo para entendermos a aceitação do ouvinte:

[...] muitos dos chiados, não tendo relação direta com o material sonoro que estava sendo reproduzido, eram dissociados da música durante a escuta, a qual tendia a concentrar-se nos aspectos diretamente ligados à percepção do evento musical, como o contorno melódico ou o reconhecimento de timbres familiares. As pessoas da época certamente exercitavam uma escuta diferente da imposta pela crescente mediação dos aparelhos de reprodução que se disseminaram posteriormente [...] (IAZZETTA, p. 92).

O autor demonstra que a apreciação musical naquele período não esteve vinculada a limitações técnicas de reprodução, desde que o ouvinte pudesse reconhecer e se familiarizar com música e seus elementos (melodia, timbre etc.). É preciso salientar ainda que boa parte das músicas gravadas em suportes fonográficos se consagrou anteriormente, seja através de edições musicais ou pelo circuito disponível no período: teatros, cafés-cantantes, salões, parques, bordéis etc.

As deficiências dos registros melhoraram com o processo elétrico de gravação sonora, em meados dos anos 1920. O uso de microfones e amplificadores elétricos nos estúdios de gravação trouxe maior qualidade às técnicas de gravação e, conseqüentemente, aos discos. O desenvolvimento da mecanização da música foi repleto de opiniões divididas entre o fascínio e a crítica. Walter Benjamin observou, no disco de gramofone, a perda da autenticidade, não só pela maior autonomia da reprodução técnica, mas pela mobilidade e disponibilidade, desvalorizando “o seu aqui e agora” (BENJAMIN, 1994, p. 168).

A precariedade dos resultados da fase mecânica de gravação e reprodução sonora também gerou inúmeras discussões no meio musical. Alguns músicos se recusaram a gravar. Artigos publicados por compositores manifestaram as limitações da qualidade sonora, da simetria e da expressividade da música, além da preocupação oriunda do papel das novas tecnologias em relação aos direitos autorais.

Nos Estados Unidos, nenhum direito foi pago a titulares de obras musicais até o *Copyright Act* de 1909, primeira lei de direitos do autor (Taylor; Katz; Grajeda, 2012, p. 375). Outra parcela de compositores registrou suas obras em suportes fonográficos, ampliando o uso do fonógrafo para outros fins, como no exercício de trechos complexos ou na memorização de técnicas instrumentais. Gravações sonoras geraram inúmeras tensões entre companhias e compositores. Isso também se deu no Brasil, como veremos no próximo capítulo.

O uso dos reproduzores sonoros mecânicos foi significativo em outras áreas. Fonógrafos se mostraram apropriados à correção e memorização de pronúncias e expressões da fala, à educação musical e ao ensino de idiomas. O uso de fonógrafos como ferramenta pedagógica também chegou ao Brasil. A revista *Careta* publicou anúncios de “cursos de línguas por meio de fonógrafo” (*Careta*, 12 jun. 1909, p. 33).

O recurso de gravação foi propício nos tribunais e nos parlamentos. Nesses lugares, a veracidade do depoimento foi garantida pelo timbre da voz. Depoimentos orais também foram adotados em metodologias de disciplinas emergentes, como a Antropologia. Nos anos 1890, folcloristas estadunidenses como Jesse Walter Fewkes e Frank Hamilton Cushing coletaram cantos, lendas e histórias de tribos indígenas em território estadunidense (Brady, 1999, p. 54-9). Esses esforços prosseguiram no século XX e atraíram muitos seguidores, como Francis Densmore (figura 10) e geraram os primeiros arquivos de fontes sonoras e de músicas folclóricas. Esses registros demonstram o potencial das gravações fonográficas a outras disciplinas, como a Antropologia, a Etnografia e a Musicologia.⁵



Figura 10: Francis Densmore gravando o chefe da tribo *Blackfoot*, [19--?].
Fonte: BRADY, 1999, p. 92.

As vendas de gramofones e discos se expandiram impulsionados pelo controle de qualidade nas gravações, pela organização das lojas de departamentos, pelo crédito fácil e pela ascensão da publicidade. Os discos para gramofones agregaram alguns recursos do fonógrafo à educação, como aulas de idiomas, por exemplo. O crescimento do mercado do gramofone e do disco tornou a tecnologia do fonógrafo obsoleta. Seus recursos de gravação se

⁵ Viena fundou sua primeira fonoteca em 1899, seguida pelos *Phonogramm-Arquív* de Berlim. Nas décadas seguintes, o Museu Britânico, o *Smithsonian Museum* (EUA) e a Universidade de Paris criaram fonotecas próprias. Técnicas de gravação e de reprodução sonora também foram recursos utilizados por outras áreas disciplinares, como a psicologia, a história, a fonoaudiologia, a musicologia etc.

reduziram a nichos específicos, como nas atividades de pesquisa, nos negócios administrativos e na educação. A *Pathé Frères* encerrou a produção de cilindros em 1910 e a *Columbia* em 1912. Outras companhias seguiram o mesmo caminho. Em 1913, Edison se convenceu de que seu dispositivo estava em desvantagem, mas continuou a produzir gravadores mecânicos com cilindros até o final dos anos 1920.

As experiências radiofônicas não ameaçaram inicialmente o mercado fonográfico nos anos 1910, mas o aprimoramento da radiodifusão revelou potencialidades na década seguinte. Além disso, alguns itens desenvolvidos à nova tecnologia se mostraram úteis para a gravação fonográfica, como microfones, válvulas e amplificadores.

O rádio reconfigurou ambientes públicos e privados. O dispositivo alterou a vida cotidiana de milhões de pessoas e fundou novos sistemas de comunicação baseados na publicidade. “O que antes podia ser encontrado somente fora de casa agora estava disponível por conta própria: atualidades, música, informação, propaganda” (Taylor, 2012, p. 239.).

A transição da tecnologia mecânica de gravação e reprodução sonora para a fase elétrica foi praticamente inacessível a companhias menores. Os lucros da *Victor* e da *Columbia* cresceram anualmente após 1925, o que despertou a especulação de acionistas. No mundo fonográfico, porém, nem sempre a decadência representa o fim. Com a consolidação da tecnologia elétrica, companhias de pequeno e médio porte passaram a disputar o mercado fonográfico. Nos Estados Unidos, o sucesso de Al Johnson pela *Brunswick* aumentou a disputa no setor:

Entre as gravadoras médias estadunidenses estavam Gennett, Paramount, Banner, Cameo, Perfect e Grey Gull. Elas produziram músicas de sucesso, músicas para dançar, *hillbilly music*, *blues* e qualquer outra coisa que produzisse demanda. Havia também dúzias de companhias menores usando estúdios e prensagens das companhias maiores. Milhões de gravações foram vendidas em lojas e departamentos ou enviadas por correio (GRONOW; SAUNIO, 1999, p. 40).

Um consórcio de bancos comprou a *Victor* em 1926 por 28 milhões de dólares. No ano seguinte, a companhia foi adquirida pela RCA (*Radio Corporation of America*). A crise de 1922 fez a *Columbia* vender sua subsidiária inglesa, a *Columbia Graphophone*. A companhia se recuperou nos anos seguintes. Além de comprar novamente sua unidade na Inglaterra, a empresa adquiriu em 1926 a *Odeon* e a *Parlophone*, empresas do antigo patrimônio do alemão Carl Lindström. Em 1931, a empresa formou um conglomerado com a *Gramophone Company*, fundando a EMI (*Electric Music Industries*).

As mudanças ocorridas no setor cinematográfico durante os anos 1920 coincidiram com a industrialização, a urbanização, mecanização da vida cotidiana e o grande fluxo de imigrantes em direção aos Estados Unidos. Experiências de sincronia mecânica entre fonógrafos e cinematógrafos ocorreram logo após a chegada dos primeiros projetores, nos anos 1890, como veremos a seguir. Diversas máquinas capazes de sincronizar sons e imagens se sucederam nas primeiras décadas do século XX, mas ainda de forma isolada. O cinema sonoro foi apresentado em 1927.

As narrativas cinematográficas marcaram as mudanças sociais e culturais da modernidade. Contudo, não devemos aqui generalizar sua abrangência. Durante as três primeiras décadas do século XX, tanto as condições tecnológicas de exibição quanto as condições de recepção dos espectadores foram heterogêneas. Além disso, as salas de cinema nunca foram totalmente “mudas”. Muitos espaços tiveram um aspecto teatral ou performático, onde o silêncio foi frequentemente rompido. Às atividades de pianistas ou de pequenas orquestras, de leitores de legendas, de narradores de imagens e de atores por trás da tela foram complementadas pela dinâmica sonora da audiência (Grajeda, 2012, p. 137-9).

As opiniões acerca da tecnologia de gravação e reprodução sonora foram acompanhadas por revistas e periódicos a partir do patenteamento do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877. Semelhantes aos jornais, as revistas científicas, voltadas primeiramente ao público acadêmico, se beneficiaram em meados do século XIX com o desenvolvimento técnico da imprensa, aumentando a periodicidade da publicação de trabalhos e discussões.

Nos Estados Unidos, jornais e revistas como a *North American Review*, *New York Times* e *Scientific American* publicaram as primeiras notícias do dispositivo de Thomas Edison e acompanharam as inovações tecnológicas do gramofone de Berliner. As revistas independentes *Phonogram* (1891) e *The Phoscope* (1896) se dedicaram exclusivamente à área fonográfica até a *Talking Machine World* se tornar o principal periódico do país, em 1905.

Publicações sobre gravação sonora também se disseminaram na Europa, na Ásia e na América do Sul através de revistas independentes. Duas revistas apareceram na Europa em 1900: a *Rivista fonografica italiana* e a alemã *Phonographische Zeitschrift*. Os russos tiveram a sua *Grammofonnyi Mir* entre 1902 e 1917. Os franceses lançaram a *Phono-ciné-gazette* em 1905 e a *Musique et instruments* em 1911.

Entre as primeiras publicações especializadas na Inglaterra estão a *Phonogram* (1893), *Sound Wave* e *Talking Machine News*, ambas de 1906. O crítico musical e educador inglês Percy A. Scholes lançou pela Oxford University Press o *Primeiro livro de discos de gramofones* (1923) e o *Segundo livro de discos de gramofones* (1928). O periódico mensal

The Gramophone foi lançado em 1923 com informações especializadas sobre música clássica e tecnologia de gravação sonora (Gronow; Saunio, 1999, p. 33). Entrevistas, artigos técnicos e anúncios publicitários sobre os recentes lançamentos da indústria ofereceram um panorama cronológico das sucessivas inovações da indústria de fonógrafos e gramofones entre os séculos XIX e XX, além de documentar as diferentes formas de uso desses dispositivos. O Brasil também publicou a revista *Eco Fonográfico*, como veremos no terceiro capítulo.

A migração para os discos representou um negócio astuto de autoproteção (Brady, 1999, p. 24). Com a gravação doméstica eliminada, o mercado dos discos pré-gravados industrialmente estaria, em hipótese, assegurado de duplicações ilícitas.⁶

O fonógrafo foi substituído com o advento da nova geração de gravadores com fitas magnéticas, em meados dos anos 1940 (Idem, p. 25-6). Nas décadas seguintes, a disseminação de gravadores portáteis e seus suportes analógicos (fitas, rolos, cartuchos, etc.) reiniciaram os registros piratas. Magnatas da indústria sempre temeram gravações ilegais. Em 1900, Lionel Mapleson, então bibliotecário do *Metropolitan Opera House*, convenceu os administradores da casa a registrar, com seu fonógrafo, as apresentações ao vivo. Foram três anos de gravações nas coxias do teatro. Nem mesmo os discos conseguiram deter as gravações piratas:

Os primeiros discos piratas, tanto os patriarcas 78 RPM quanto os primeiros LPs foram de música erudita e jazz, reproduzindo gravações raras e inéditas que haviam caído em domínio público [...]. Em quase um século, os pirateiros fizeram a festa – basta lembrar “Crazy Blues”, do disco de 1920 da blueswoman Mamie Smith, que foi pirateado pelo triplo do preço regular (MUGNAINI, 2004, p. 10).

A publicidade também alterou seus métodos. Os anúncios, antes restritos aos lojistas, foram divulgados em revistas especializadas. Catálogos foram impressos nessas publicações. Encomendas postais também fizeram parte das negociações. A tecnologia elétrica de gravação e reprodução sonora trouxe microfones, amplificadores e uma nova geração de reprodutores sonoros.

⁶ O mercado do disco sofreria nova baixa nos anos 1970 com a ascensão das populares fitas K7, período em que as companhias fonográficas perderam o monopólio dos recursos de gravação e a venda de LP's entraram em declínio. No final do século XX, a criação de mídias digitais (CDs, DVDs) e de gravadores domésticos determinou a produção sem controle de produtos sem autorização.

As tentativas de manter a nova fase como um sigilo industrial foi rompida pela proliferação dos estúdios de rádio e pela ascensão do cinema falado. Embora os novos equipamentos tivessem chegado em 1925, o novo padrão fonográfico se disseminou nas principais companhias a partir de 1927. A Grande Depressão determinou o lento declínio dos gramofones.

Neste capítulo, analisamos a inscrição de fonógrafos e gramofones no contexto das invenções nos campos da comunicação, do entretenimento e da música. No capítulo três, será estudado o impacto dos reprodutores sonoros mecânicos no Brasil. Serão investigadas as primeiras demonstrações, os usos e como se deu a circulação de fonógrafos e gramofones nas cidades. Procura-se buscar os impactos da tecnologia sonora mecânica à modernidade brasileira. Vamos primeiramente investigar os gêneros que se consagraram nos espaços de sociabilidade, assim como seus mediadores culturais. As apresentações, os sujeitos e os lugares fornecem indícios do papel de fonógrafos e gramofones na emergente cadeia produtiva da música.

3. FONÓGRAFOS E GRAMOFONES NO BRASIL

Este capítulo investiga a inscrição dos reprodutores sonoros mecânicos às experiências sociais ocorridas no Brasil entre os anos 1870 e 1920. Será estudado o impacto que fonógrafos e gramofones causaram primeiramente no Rio de Janeiro e em São Paulo, cidades que concentraram projetos modernizadores contraditórios.

Como esses mediadores tecnológicos se legitimaram no ambiente urbano brasileiro? Que gêneros musicais inauguraram a fonografia nacional? Como o público recebeu as obras musicais gravadas? Essas respostas podem estar no novo entorno cultural, político e econômico que acompanhou o crescimento urbano no país.

A proliferação dos reprodutores sonoros mecânicos no Brasil remete às primeiras iniciativas de modernização. Sua circulação se deu em salões aristocráticos, mas também em locais inadequados à “civilização” e à “moralidade” republicana. Nesse sentido, as tecnologias mecânicas de áudio provocaram exaltações e críticas não só em relação às novas características produtivas da música, mas também no que concerne à circulação desses aparatos no cenário urbano.

A difusão dos reprodutores sonoros mecânicos no país se deu por diferentes medidas. Sua legitimação se iniciou com atos burocráticos do Império e contou com a participação de agentes das companhias estrangeiras. Vamos identificar esses divulgadores para entendermos como se deu a construção simbólica dos reprodutores sonoros mecânicos no Brasil.

Os materiais analisados são os jornais *Gazeta de Notícias* e *Correio Paulistano* e as revistas ilustradas *O Malho*, *Revista da Semana*, *Fon-Fon!* e *Careta*. Os impressos periódicos documentaram o trajeto desses aparatos e de seus suportes no emergente mercado da música gravada. Suas páginas registram notas e opiniões que revelam as tensões causadas pela associação entre música e tecnologia.

3.1 CIÊNCIA NA MODERNIDADE CONTRADITÓRIA

Os movimentos de independência dos países sul-americanos se acentuaram no século XIX. Os laços com as nações colonizadoras foram rompidos. A oligarquia progressista, o aumento da alfabetização e a influência de intelectuais europeizados aproximaram as novas nações sul-americanas à modernidade, embora esses movimentos não contassem com o mesmo grau operacional ocorrido na modernidade europeia (Canclini, 1997, p. 67).

O projeto modernizador brasileiro teve seu primeiro esboço com Dom Pedro II (1825-1891). Criado para ser o representante da Nação, o Imperador teve uma educação austera desde menino. Na juventude, se interessou pelo estudo das ciências naturais, sobretudo a química. Nos anos de consolidação da Monarquia brasileira (1841-1864), manteve seus estudos, ampliando seus conhecimentos à filosofia, à cosmografia e à arqueologia. O soberano incentivou atividades científicas e literárias do Brasil e do exterior. Entre 1875 e 1891, Dom Pedro II foi membro correspondente e, depois, associado estrangeiro da Academia das Ciências de Paris (Santos, 2004, p. 57-59).

Em sua primeira viagem à Europa (1871-72), travou contatos com instituições internacionais e com notáveis da ciência. No entanto, os conhecimentos e contatos estabelecidos não foram além da figura do Imperador. Não houve reflexos significativos ao desenvolvimento econômico brasileiro (Idem, p. 63). O soberano promoveu timidamente a industrialização, os transportes e os novos meios de comunicação. A fundação de linhas férreas e a chegada do telégrafo aos periódicos cariocas (1874) representam mudanças pontuais e localizadas.

Em 1876, o Imperador viajou aos Estados Unidos a convite do Presidente Grant para inaugurar a Exposição Mundial de Filadélfia (*Centennial Exhibition*). Naquela ocasião, Dom Pedro assistiu às demonstrações do telefone de Graham Bell e conheceu Thomas Edison.

A imprensa carioca acompanhou os passos do Imperador na exposição. As novas tecnologias e máquinas representaram um avanço à emergente Nação brasileira. Artigos procuraram descrevê-las em detalhes. Revistas e periódicos estrangeiros também foram traduzidos.

A entrada em cena desses modernos aparelhos tecnológicos produz alteração significativa no comportamento e na percepção dos que passam a conviver quotidianamente com eles. E nos periódicos multiplicam-se as descrições estupefatas com as transformações que a tecnologia coloca em cena (BARBOSA, 2007, p. 22).

A atenção especial às conferências científicas demonstra também uma mudança de perfil dos jornais cariocas. Artigos políticos deram lugar a textos literários, às crônicas e aos populares folhetins. Seções culturais também se tornaram frequentes, divulgando peças de teatro e eventos de moda. Esse novo perfil também chegou à imprensa escrita de São Paulo. Anúncios publicitários do comércio varejista e das casas importadoras também receberam espaço significativo, aparecendo com maior frequência nos periódicos do centro do país.

A vida musical urbana também dependeu da mídia impressa para divulgar suas agendas de concertos, espetáculos, repertórios e demais informações (Iazzetta, 2009, p. 111). Os periódicos informaram sobre as novas tecnologias, num momento em que as publicações especializadas eram ainda incipientes. Semelhante às descrições do daguerreotipo, do telégrafo e do telefone, os jornais brasileiros construíram o pensamento social acerca dos reprodutores sonoros mecânicos.

Em abril de 1878, a *Gazeta de Notícias* publicou a célebre experiência com o fonógrafo na Academia de Ciências de Paris, onde os professores acusaram o demonstrador de se utilizar da arte ventríloqua. O periódico detalhou a composição do fonógrafo de Thomas Edison. Estava anunciada a técnica de gravação e reprodução de sons no Brasil (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1878, capa).

O fonógrafo foi demonstrado em São Paulo em agosto de 1878. O *Correio Paulistano* comentou o sucesso da “conferência científica” realizada no Teatro Provisório. Naquela ocasião, o fonógrafo, o telefone e o microfone foram demonstrados, provocando “numeroso concurso de senhoras e cavaleiros”. O reprodutor sonoro mecânico foi descrito como um instrumento “maravilhoso”, capaz de produzir “clara e indistintamente (sic) todas as palavras pronunciadas” (Noticiário Geral. *Correio Paulistano*, São Paulo. 20 ago. 1878, p. 2).

A autorização formal para a circulação de fonógrafos no Brasil se deu em novembro, através do Decreto nº 7072 assinado pelo Imperador, o qual concedeu a Thomas Edison o privilégio de introduzir por vinte anos o fonógrafo no país (figura 11).

DECRETO N. 7072 — DE 9 DE NOVEMBRO DE 1878.

Concede privilegio a Thomaz A. Edison para introduzir no Imperio o phonographo de sua invenção.

Attendendo ao que Me requereu Thomaz A. Edison, e de conformidade com o parecer do Conselheiro Procurador da Corôa, Soberania e Fazenda Nacional, Hei por bem conceder-lhe privilegio para, durante o mesmo prazo do que obteve nos Estados-Unidos da America do Norte, introduzir no Imperio o phonographo de sua invenção, não podendo, porém, exceder de vinte annos o referido prazo e ficando a presente concessão dependente de approvação da Assembléa Geral Legislativa.

João Lins Vieira Cansansão de Sinimbú, do Meu Conselho, Senador do Imperio, Presidente do Conselho de Ministros, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios da Agricultura, Commercio e Obras Publicas, assim o tenha entendido e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em 9 de Novembro de 1878, 57.º da Independencia e do Imperio.

Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador.

João Lins Vieira Cansansão de Sinimbú.

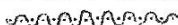


Figura 11: Decreto nº 7072 de 9/11/1878. Fonte: **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1878**. Tomo XLI, p. 807. Rio de Janeiro. Tipografia Nacional, 1879. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao7.html>> Acesso: 27 mai. 2015.

Pequenos teatros ou salas foram locados para essas apresentações “científicas”. Eduardo Perris, representante de Edison no Brasil, realizou demonstrações em várias cidades brasileiras. O demonstrador publicou anúncios nos periódicos das cidades que visitou, como em setembro de 1879 (figura 12).

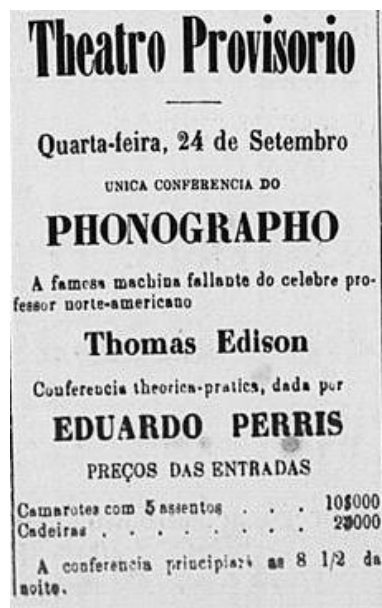


Figura 12: demonstração do fonógrafo no Teatro Provisorio, São Paulo.
Fonte: *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 set. 1879, p. 3.

A ligação entre o Imperador e o fonógrafo permaneceu. Em 1880, o foi presenteado com um dispositivo pelo romancista francês Gustave Aimard (Araújo, 1976, p. 47). Dom Pedro II reencontrou Thomas Edison em 1889 durante a Exposição Mundial de Paris.

São Paulo continuou a crescer. A rápida acumulação de capitais provenientes da cafeicultura trouxe uma imigração massiva. Investimentos foram intensificados na infraestrutura urbana e nas extensões ferroviárias, sobretudo nos ramais que conectavam a cidade com as lavouras cafeeiras do planalto paulista. Nos anos 1880, as casas bancárias, o comércio atacadista e varejista, as importadoras, as fábricas, oficinas e loteamentos urbanos se aglomeraram nas áreas centrais, expandindo-se em direção às antigas chácaras e sítios.

Na mesma década, a rede ferroviária foi ampliada no Rio de Janeiro. As parcerias público-privadas se destinaram ao incremento dos transportes, ao fornecimento de gás e iluminação. Serviços públicos se intensificaram, melhorando a mobilidade dos habitantes.

A luz elétrica chegou a algumas redações dos jornais e em algumas residências e teatros da elite carioca. Máquinas e técnicas cumpriram diversas funções na produção rural e industrial, nas atividades comerciais, institucionais e financeiras, nos transportes e na modernização das atividades públicas e de entretenimento.

Como mencionamos no capítulo anterior, a dedicação de Thomas Edison à lâmpada elétrica trouxe como consequência poucas demonstrações ao Brasil nos anos 1880. Em 1885, um artigo do *Correio Paulistano* comentou a falta de aperfeiçoamentos do reproduzidor sonoro mecânico. Comparado aos avanços da eletricidade, o fonógrafo continuou “no mesmo pé que

estava no princípio” (Luz Elétrica, *Correio Paulistano*, São Paulo. 22 ago. 1885, p. 2). Porém, novas tecnologias e aparatos mecânicos continuaram a chegar. A percepção dos habitantes se acelerou diante das frequentes alterações urbanas, da entrada constante de diversas máquinas, dos sistemas de transporte e das novas técnicas de reprodução impressa e fotográfica (Sussekind, 1987, p. 26). A cidade se tornou “metáfora condensadora do impacto social e das tensões psíquicas causadas pelas transformações da modernidade” (VELLOSO, 2010, p. 52).

Com a queda do Império, os republicanos assumiram o poder e reivindicaram maior desenvolvimento técnico no Brasil. Em outras palavras, isso significou a captação de investimento estrangeiro e de mão-de-obra especializada. Mas a liberalização da economia precisou submeter suas instituições ao conservadorismo republicano. A moral rígida privilegiou as minorias e atuou com pouca eficácia nas demandas dos demais grupos sociais e políticos.

O discurso modernizador das instituições republicanas enfatizou frequentemente o novo e o progresso. No entanto, o país não teve condições de acompanhar as alterações ocorridas na Europa e nos Estados Unidos (rápida industrialização, economia de mercado, novas tecnologias de comunicação, consumo).

A “era da eletricidade” aproximou o Brasil à modernidade, mas o consumo se desenvolveu no país lentamente, reduzido a algumas regiões e a pequenos grupos sociais. Mesmo assim, o consumo orientou a organização da sociedade brasileira, “tendendo a fazê-lo segundo os moldes das sociedades do Primeiro Mundo” (COELHO, 1981, p. 12-13). Não é raro encontrarmos nos materiais da imprensa diversas máquinas e estabelecimentos associados aos termos “novidade” ou “moderno”.

Mas é preciso observar que, diante desse contexto, apenas uma pequena parcela da população teve acesso à educação. O mesmo se deu com as atividades culturais: espetáculos, concertos e demonstrações ocasionais das novidades tecnológicas como fonógrafos, telefones e outros dispositivos foram destinados a uma elite e à burguesia emergente.

O fonógrafo permaneceu com o *status* de uma “novidade da ciência”. Aqueles que tiveram acesso às conferências nos anos 1890 tiveram a oportunidade de ouvir risos, prantos, solos de instrumentos e trechos de óperas. Esse foi o repertório demonstrado pelos propagandistas do fonógrafo de Edison em São Paulo. Segundo o *Correio Paulistano*, seus cilindros não foram mais um mero “cárcere do som”, mas guardam “melodias sentimentais, *gavotas* alegres e *barcarolas* lânguidas”, reproduzindo “como um ventríloquo de bronze, pequeno, fechado num caixote de dois palmos” (Fonógrafo. *Correio Paulistano*, 24 jan. 1890, capa). O periódico descreve um fonógrafo aperfeiçoado, diferente dos modelos anteriores. O

gabinete em madeira e novos acabamentos em bronze coincidem não só com os aperfeiçoamentos técnicos de Edison, mas enfatiza as músicas, mostrando um novo rumo do dispositivo. Com seus recursos voltados à música pré-gravada, os fonógrafos não se inscreveram definitivamente às necessidades do consumo burguês paulistano, mas marcaram presença com os demais produtos estrangeiros divulgados regularmente nos jornais diários, nas revistas ilustradas e outros materiais impressos como folhetos, almanaques e postais.

O cosmopolitismo de São Paulo crescia. O fonógrafo foi exaltado em textos, imagens e sons. Ruy Barbosa gravou um discurso no reproduzidor sonoro mecânico. Publicado posteriormente no *Correio Paulistano*, o político declarou que a cidade era “a expressão do espírito *yankee* amenizado e perfumado pelas graças do gosto italiano”. O destino de São Paulo estava selado: a cidade viria a ser “a mais magnífica de toda a América Meridional”. Seu “desenvolvimento maravilhoso, incomparável”, revela a “majestade de sua civilização” (O fonógrafo. *Correio Paulistano*, 14 fev. 1890, capa).

Em 1891, a *Gazeta de Notícias* publicou um artigo sobre as novidades da Exposição de Frankfurt. O gramofone de Berliner e seu “disco circular (sic) de zinco”, o qual reproduzia os sons “do mesmo modo que o fonógrafo de Edison”, chegou a ser destacado, mas ainda não representou uma concorrência. “Parece duvidoso”, concluiu o jornal (Notas científicas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. 20 nov. 1891, capa).

Cada ajuste do fonógrafo foi imediatamente noticiado ou traduzido, como o artigo da revista científica francesa *La Nature* de 1894. Além do entretenimento com árias, discursos e sermões, o fonógrafo também apresentou bom desempenho ao ensino de língua estrangeira e no treino de dicção e oratória (O fonógrafo de Edison em 1893. Idem, 22 fev. 1894, capa).

O Rio de Janeiro assistiu em 1896 à primeira sessão de imagens em movimento projetadas por um dispositivo mecânico: o *ominiógrafo*. Tratava-se de um dispositivo similar ao cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière, em 1895. As sessões cinematográficas forneceram uma nova percepção espacial e temporal, conectando os espectadores a mundos distantes, ao passado exótico e as conquistas da ciência. Essas máquinas se tornaram novos elementos simbólicos da Primeira República.

Fonógrafos também foram utilizados por exibidores cinematográficos como atividade complementar, na sonorização das vistas ou nas primeiras tentativas de sincronia, uma vez que seu alto custo impossibilitava sua penetração nos lares (Trusz, 2010). O reproduzidor sonoro mecânico também foi adaptado a novos dispositivos de imagens em movimento, como o kinetofone, de Thomas Edison, em 1895. Segundo a *Gazeta de Notícias*, o dispositivo foi apresentado no Brasil em 1895 e combinou “depois de muito trabalho”, o som do fonógrafo

com imagens (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 out. 1895, p. 8). Novos empreendimentos urbanos se iniciaram no Rio de Janeiro ainda nos anos 1890. A administração “sanitarista” de Barata Ribeiro (1892-93) deu início à metamorfose da cidade e antecedeu o “bota-abaixo” de 1903. O estranho êxtase civilizatório também se encontrou em São Paulo. A necessidade de uma sintonia com os países desenvolvidos careceu de uma base consciente da sua própria identidade.

Isso se refletiu nas iniciativas sanitárias que atuaram de forma recorrente à discriminação social de negros, mestiços e brancos pobres. “O equilíbrio político dominante era conservador, com limitada flexibilidade e mesmo tolerância, para se revestir do novo com tinturas modernas” (SEVCENKO, 1992, p. 34). A Primeira República evidenciou o choque entre a exaltação da modernidade e a manutenção da tradição, duas esferas que se entrecruzavam, mas raramente se combinavam.

A aceleração dos ritmos temporais proporcionados pela sucessão contínua de novas tecnologias provocou nas lideranças republicanas um profundo desprezo pelo passado. O cosmopolitismo deveria olhar à frente, desde que os laços com as oligarquias estivessem bem atados. As intervenções urbanas do Rio de Janeiro em 1903 evidenciaram as contradições da modernidade brasileira.

Cortiços populares, estalagens e o antigo casario colonial foram vistos pelo poder público como um entrave às medidas saneadoras e de embelezamento da capital da República. Essas populações entraram na mira das picaretas e dos projetos das novas ruas, das avenidas, dos bondes e da iluminação elétrica.

Apropriados parcialmente do modelo parisiense de Georges Haussmann⁷, o presidente Rodrigues Alves e o prefeito Pereira Passos deram início à higienização dos ambientes e a modernização das vias e prédios públicos cariocas. O “bota abaixo” se abateu sobre a população pobre residente nas áreas centrais.

A inauguração das medidas de exclusão habitacional e social na capital da República permite entrever [...] as muitas dificuldades na implantação das referências urbanizadoras estrangeiras que se repetiriam nas décadas seguintes, e que fariam naufragar os anseios de homogeneizar vizinhanças e politizar os âmbitos privados à revelia das mazelas sociais (MARINS, 1998, p. 141).

⁷ Prefeito da capital francesa entre 1853 a 1870, Georges Eugène Haussmann (1809-1891) foi responsável pela reforma urbana da cidade, transformando-a radicalmente. Haussmann mandou demolir antigas ruas, casas residenciais e comerciais, o que resultou na expulsão a classe trabalhadora à periferia. A “higienização” desses lugares se deu com a construção de grandes avenidas e *boulevares*, além de prédios públicos e mansões.

Às mudanças estéticas se seguiram os códigos de posturas e os combates contra as epidemias de peste bubônica e febre amarela. Manifestações populares foram banidas, aumentando ainda mais a insatisfação e desconfiança. A incapacidade da sociedade em acompanhar os ditames dos modelos urbanos franceses já se mostrava evidente quando a obrigatoriedade e brutalidade nos métodos “profiláticos” dos espaços públicos se acentuaram culminando na Revolta da Vacina, em 1904. As intervenções urbanas também chegaram a São Paulo. Pouco foi feito ao surto populacional de maioria pobre, restando-lhes moradias precárias e sem planejamento. Nesses espaços,

[...] encontram-se imigrantes pobres e negros, trabalhadores de variadas espécies, biscateiros e vagabundos, lavadeiras, chefes de famílias e prostitutas. Deste modo, ia-se estruturando [...] outro tipo de vida pouco relacionada com a riqueza propiciada pela produção cafeeira, isto é, sedimentava-se uma vida urbana subalterna em contraste com a prosperidade da moderna capital do café (MORAES, 1995, p. 43).

Onde estiveram os reprodutores sonoros mecânicos em meio a essas alterações sociais? Os escritos de João do Rio nos fornecem alguns rastros desses dispositivos no Rio de Janeiro. Em 1904, o cronista observou os “fonógrafos roufenhos” nas tabernas e botequins da antiga Rua Fresca.⁸ Seus ruídos estiveram misturados aos sons dos músicos e ao intenso trânsito de pessoas, produzindo uma polifonia “de cores, de tipos, de vozes, onde a luxúria crescia” (RIO, 1997, p. 96).

E o grafofone, “essa maravilha do século XIX, que não deixa de ser uma calamidade do século XX? ”, perguntou João do Rio em 1906, ao observar a proliferação do modelo da *Columbia* “nos hotéis, nos botequins, nas lojas de calçados” (RIO, 1997, p. 179). Os modelos urbanos, estéticos e comportamentais simbolizaram o progresso e a emancipação cosmopolita nas áreas centrais do Rio de Janeiro. Fonógrafos e gramofones representaram atualização musical: não poderiam ficar de fora.

As populações deslocadas das áreas centrais reciclaram costumes, expressões, tradições, trabalhos, técnicas e representações distintas o suficiente para superar a desqualificação das elites, da imprensa e do poder público. A rua e as manifestações coletivas continuaram a ser a única opção de lazer e diversão.

Além dos espaços citados por João do Rio em 1906, os reprodutores sonoros mecânicos marcaram presença nos cafés, nas confeitarias, nas relojoarias e lojas de

⁸ Posteriormente denominada Rua Clapp, a via foi demolida nos anos 1950 para a construção do Elevado da Perimetral.

instrumentos musicais. No final da década, alguns modelos se encontraram nas salas de espera dos cinemas. Alguns bazares iniciaram as vendas de fonógrafos, grafofones e gramofones.

Polcas, valsas, lundus, modinhas, *habaneiras*, maxixes e *schottischs*⁹ constituíram o repertório das primeiras gravações nacionais de discos planos para gramofones (também chamados “chapas” ou *flat discs*). Fred Figner gravou modinhas, lundus e serestas dos cantores Baiano (Manuel Pedro dos Santos), Cadete (Antônio da Costa Moreira) e Anacleto de Medeiros.

As matrizes foram prensadas em 1902 pela empresa alemã *Zonophone International*. Figner acompanhou o *boom* da imprensa de variedades, produzindo catálogos e materiais de divulgação para as “novidades americanas” que colocou à disposição do público em sua *Casa Edison*. Esse método foi seguido por outras lojas brasileiras.

Catálogos e folhetos foram a principal fonte de difusão midiática dos reprodutores sonoros mecânicos naquele período. Numa sociedade marcada pelo forte índice de analfabetismo e pela nova paisagem sonora imposta pela modernidade, a visualidade apresentada pelas revistas ilustradas tem na oralidade seu complemento, através do entrecruzamento de várias linguagens:

Esses traços de oralidade estão vivamente presentes nas revistas semanais lustradas. O símbolo da buzina (na *Fon-Fon!*), do martelo e da bigorna (em *O Malho*), assim como a recorrência a verbos de forte apelo sonoro-auditivo, como fonfonar, malhar, bimbilhar e martelar expressa uma comunicação ruidosa que voltada para a crítica de costumes, se alicerça fortemente no humor [...]. Essa sonoridade se materializa no corpo das publicações; a voz presentifica-se na elaboração, circulação e acolhida do texto (VELLOSO, 2010, p. 82).

O público leitor ancorado nas oralidades e ainda deslumbrado pelos novos sons da urbe também foi atraído pelos “roncos” e sons “fanhosos” dos reprodutores sonoros mecânicos descritos nas páginas das revistas ilustradas. Parte do conteúdo dessas publicações consistiu de artigos técnicos, críticos ou humorísticos sobre esses dispositivos, complementados por anúncios publicitários de companhias e de revendedores fonográficos. A crítica, portanto, não deveria se sobrepor à expansão da indústria e do comércio, efetivos patrocinadores das revistas. Em 1903, *O Malho* reclamou da substituição das “eternas”,

⁹ Antiga dança de salão, semelhante à polca, o *schottisch* chegou ao Brasil nos anos 1850 e recebeu letra dos grupos de choro do Rio de Janeiro a parti de 1870. A popularização do gênero o fez receber a denominação *schottisch*, uma epidemia ocorrida no Rio de Janeiro. De lá espalhou a outras regiões brasileiras, entrando no repertório de conjuntos típicos rio-grandenses e nordestinos, coincidindo com o aparecimento nessas regiões das sanfonas (chamadas “gaitas” no Rio Grande do Sul). Após a Segunda Guerra Mundial, a denominação do *schottisch* foi simplificada para xote, chote, xóti ou chótis.

“medonhas” e “perseguidoras caixas de música” das barbearias por um “formidável fonógrafo barato. Um fonógrafo! Imaginem os senhores...um fonógrafo! ” (*O Malho*, 10 jan. 1903, p. 10). Mas a mesma revista também vendeu espaços publicitários a estabelecimentos fonográficos. “Só podem preferir outros aparelhos quem desconhecer as superiores vantagens do fonógrafo de Thomas A. Edison”, segundo o reclame da Sociedade Fonográfica Brasileira, impresso em 1904 (Idem, 9 jul. 1904, p. 34).

Em 1909, uma página inteira da *Fon-Fon!* descreveu o *Fonógrafo Comercial Edison*, destinado a escritórios (*Fon-Fon!*, 7 ago. 1909, p. 22). No ano seguinte, a revista publicou uma piada em que um homem é surpreendido por seu amigo comprando “chapas fonográficas”. O primeiro se justifica: “o fonógrafo é o lírico do pobre como o cinema [é] o teatro dos poucos afortunados”. O comprador dos discos argumenta que, ao adquirir um fonógrafo, é possível economizar no *ticket* do bonde, no *toilette*, no ingresso do teatro e em “outras despesas inadiáveis”. Discos de Caruso podiam ser ouvidos “comodamente à tua cadeira de balanço [...] livre do perigo das gripes e satisfeita a tua mania musical”. (Idem, 25 jun. 1910, p. 30).

Embora o texto satirize os recursos do reproduzidor sonoro mecânico, a individualização da apreciação musical aparece como uma alternativa. É possível notamos aqui o termo “fonógrafo” sendo atribuído a um gramofone, uma vez que o personagem está comprando “chapas fonográficas”, ou seja, discos. Fred Figner e sua *Casa Edison* se encontram entre os anunciantes da *Revista da Semana* (figura 13):



Figura 13: Anúncio da *Casa Edison*.

Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 1 ago. 1909, p. 6.

A revista lamentou em 1911 a presença do “famigerado gramofone”, verdadeiro “instrumento daninho” a habitar na “modéstia da sala mais simples de arrabalde pobre”. O

“aparelho ousado” se espalhou por vários bairros “ostentando grande cantoria”, levando seu som “abelhudo” até as “pacatas zonas suburbanas” (*Revista da Semana*, Rio de Janeiro. 8 jan. 1911, p. 15). A revista *Careta* satirizou em 1913 fonógrafos vendidos “às dúzias, [...] a prestações, por sorteios e em *clubs*”, causando a profusão dessas máquinas “como praga do Egito” (*Careta*, Rio de Janeiro. 8 jan. 1913, p. 44).

O tom humorístico das revistas *O Malho*, *Careta* e *Fon-Fon!* se contrapõe à crítica da *Revista da Semana* e demonstra os contrastes de recepção e difusão dos reprodutores sonoros mecânicos, sobretudo quando os mesmos ficaram mais acessíveis às classes sociais menos favorecidas pela modernidade cosmopolita. São “esplêndidos”, “nobres” e defendidos em tons apologéticos a Edison e à civilidade enquanto pertencem às elites, mas “famigerados”, “fanhos” e “uma praga” quando acionados em ambientes populares.

Os reprodutores sonoros mecânicos se inscreveram à estranha *Belle Époque* tropical na capital da República, dividida entre a modernidade de padrões europeus e costumes conservadores. A diferenciação foi a principal regra da civilidade, abençoada pela moral católica e pelas promessas do capitalismo industrial. O emergente mercado musical brasileiro chamou atenção de vários empresários estrangeiros, sobretudo Emil Rink, diretor da *International Talking Machine-Odeon*. Rink instalou a fábrica *Odeon* no Rio de Janeiro, em dezembro de 1912. Um investimento inédito no país:

A fábrica, prevista para a produção de 1.500.000 discos por ano, podia ser considerada de grande porte para a época. Envolvia tecnologia toda nova. [...] Além da linha de produção industrial, incluía todo o processo de qualidade e percepção de mercado, através do lançamento de amostras das novas gravações [...]. Faziam-se também, edições de folhetos e catálogos, além de anúncios em jornais (FRANCESCHI, 2002, p. 198).

A *Odeon* iniciou suas atividades em janeiro de 1913, explorando o cenário musical popular. A fundação da fábrica tornou o serviço de prensagem acessível, embora a matéria-prima (goma-laca e demais produtos químicos) continuou fornecida pelos alemães.

Outras cidades brasileiras tiveram experiências fonográficas. Entre 16 a 26 de junho, o técnico Oscar Preuss gravou as primeiras matrizes em São Paulo, seguindo para Porto Alegre, onde registrou 102 músicas para a *Casa Hartlieb*. Em julho, Savério Leonetti também realizou gravações, porém, ainda prensadas no Rio de Janeiro e rotuladas como *Discos Phoenix*, de Gustavo Figner.

Em 1914, Leonetti fundou a *Disco Gaúcho*, segunda fábrica de discos do país. Tudo parecia correr bem para as companhias nacionais. Mas a *Belle Époque* europeia escondeu a

tensão entre seus territórios. A Primeira Guerra Mundial transformou a estrutura capitalista baseada na livre concorrência para a constituição de mercados cartelizados. O conflito trouxe consequências ao mercado fonográfico brasileiro, embora os investimentos tenham sido mantidos nos primeiros anos.

Longe da guerra, a música popular continuou a adquirir força. *Pelo Telefone* foi primeiramente registrada como autoria de Mauro de Almeida e Donga no final de 1916, mas, em janeiro de 1917, ficou acordado de que a canção fora uma composição coletiva. O disco da *Odeon* foi interpretado pelo cantor Baiano e trouxe impresso em seu rótulo o gênero samba. A música tomou as ruas do Rio de Janeiro, tocada nos clubes e blocos de rua (Tinhorão, 1972, p. 115-17).

As condições técnicas dos estúdios de gravação brasileiros foram semelhantes às companhias estrangeiras: salas rudimentares, herméticas, campânulas para captar o som, músicos juntos, gravação “de primeira”. A eletricidade foi usada apenas para iluminação do estúdio. “Quem gravava não tinha o direito de errar, já que cada erro representava desperdício de matéria-prima e, em consequência, prejuízo para a gravadora” (CABRAL, 2007, p. 13).

Contudo, o alto preço dos reprodutores sonoros não os disseminou pelas classes populares: “poucas pessoas tinham recursos financeiros para adquirir um fonógrafo ou gramofone” (MORAES, 1997, p.170). A gravação em disco foi algo distante da maioria dos artistas e não representou rentabilidade financeira. Com o final do conflito a dinâmica das atividades capitalistas se intensificou. Com a diminuição do fluxo migratório e da disponibilidade de mão-de-obra barata, o operariado brasileiro se organizou para enfrentar as instabilidades que se sucederam nas cidades:

A aceleração no ritmo das mudanças, a intensificação do processo de industrialização – independentemente do aumento da oferta de empregos – e o crescimento demográfico geravam a escassez de habitações, especulação, carestia e inflação (MATOS, 2002, p. 53).

Nas cidades, tudo virou aceleração: a produção, os transportes, a diversão, a saúde dos corpos, o lazer. Essa voracidade foi rapidamente atendida por um mercado convertido à produção em massa e auxiliado pelos meios de comunicação (Sevcenko, 1992, p. 163). Nos anos 1920, o setor industrial brasileiro se reorganizou, as relações de trabalho foram reformuladas, o comércio investiu mais uma vez nos modernos produtos estrangeiros. As vitrolas também chegaram, mas ainda distantes do poder aquisitivo do brasileiro, mesmo com as facilidades de crédito oferecidas pelos lojistas. O Brasil assistiu com estranhamento a

derrocada do mundo cultural europeu durante a guerra. A violência dos combates, as novas máquinas de guerra e a perda de milhões de vidas estarreceram os brasileiros.

Com a crise europeia, o país se dividiu entre os modelos simbólicos estadunidenses e uma cultura nacionalista. São Paulo adquiriu o *status* de metrópole brasileira. Em meados dos anos 1920 a cidade chegou a meio milhão de habitantes e ultrapassou o Rio de Janeiro na hegemonia industrial. O comércio acompanhou a emergência de novos costumes e oportunidades sociais, participando ativamente das manifestações culturais – como o carnaval –, atraindo mais clientes e assim garantir o prestígio de seus proprietários (Padilha, 2001).

O alto preço não possibilitou a absorção dos reprodutores sonoros mecânicos na maioria dos lares brasileiros. Mas o discurso acerca da apreciação musical por meio de um reprodutor sonoro mecânico permaneceu presente, salientado nos anúncios das companhias fonográficas.

Nesse microcosmo repleto de híbridos objetos decorativos, a vitrola foi anunciada como elemento indispensável do cidadão culto, bem informado. A posse de um gramofone ou de uma vitrola foi incentivada pelo comércio local para personificar os ambientes privados de diversas classes sociais:

Esse processo não se restringiu às formas de habitar da elite e de setores da burguesia. As marcas da originalidade e o estímulo à individualização percorreram de cima para baixo outros padrões de habitação, obviamente com uma escala e diversidade circunscrita à disponibilidade econômica e às diferentes tradições culturais (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 501).

O *design* embutido das vitrolas seguiu as tendências do mobiliário moderno. O antigo estilo *art nouveau* cedia ao *art déco*, com linhas futuristas, funcionais e higiênicas. Num recanto íntimo do lar, o reprodutor pôde ser apreciado pelas famílias de classe média.

Nesse contexto de aceleração, o antigo fonógrafo tornou-se “ordinário e de qualidade inferior”, recomendava o anúncio da *Victor Talking Machine* na revista *Fon-Fon!* de 1922 (figura 14).

**Qual é o instrumento
mais barato?**

Um phonographo ordinario
e de qualidade inferior, ou uma
Victrola que lhe dará annos e
annos ne serviço?

A Victrola é famosa pela
sua qualidade superior, e
durará indefinidamente. Não
custa muito mais comprar uma
Victrola — pois temos modelos
de todos os preços. Qualquer
revendedor Victor terá muito
gosto em lh'os mostrar.

Victor Talking Machine Co.
Camden, N. J., E. U. da A.

Victrola
REG. U. S. PAT. OFF. MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA



JULIO BOHM & C., distribuidores dos artigos Victor — RUA DA ASSEMBLÉA 71 - RIO

Figura14: anúncio Vitrola.

Fonte: *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1922, p. 7.

Os efeitos da crise mundial chegaram ao país e o Rio de Janeiro perdeu a liderança econômica e a hegemonia industrial para São Paulo. A assimilação da cultura popular, a noção de um passado autenticamente brasileiro e a busca pelas raízes folclóricas e coloniais se fortaleceu na literatura, numa tentativa de barrar a corrosão política e social a que o Brasil se submetera.

Os elementos nacionais, populares e históricos se disseminaram nas publicações literárias, nas artes plásticas, nas obras musicais, teatrais e cinematográficas, culminando com a *Semana de Arte Moderna* em 13 de fevereiro de 1922. Mas o avanço das máquinas, dos equipamentos domésticos e de seu consumo foi impulsionado pelos grandes estabelecimentos comerciais como fontes de emancipação, distinção, atualização e identidade das elites e camadas médias burguesas.

O termo “moderno” sintetiza o futuro, a ação, a potência e vigor da juventude. A aquisição de uma vitrola representou um afastamento imediato dos gramofones “tradicionais”, velhas geringonças do passado: ter uma vitrola era se libertar com os ritmos excitantes, grande dor de cabeça dos moralistas (Sevcenko, 1992, p. 230).

Divulgadas nas revistas e jornais, as máquinas industriais dividiram espaço com anúncios publicitários, ilustrando os novos modelos de máquinas de costura, de escrever, geladeiras, vitrolas e radiolas. A indústria da música trouxe ao Brasil o que havia de melhor nos ritmos frenéticos e universais do mercado estadunidense: *jazz, foxtrot, one step, ragtime, charleston, shimmy*.

A indústria fonográfica estrangeira se reestruturou: as companhias estenderam seus negócios à edição de músicas, seleção de artistas e repertório, produção musical, etc. Com novo maquinário e sofisticado processo de gerenciamento, produção e distribuição, essas empresas se organizaram em monopólios para garantir seus mercados, ultrapassando em tecnologia e agilidade as companhias nacionais, ainda dependentes do obsoleto sistema mecânico de gravação.

A nova configuração empresarial não encontrou dificuldades para penetrar em solo nacional. No final de 1923, a *Disco Gaúcho* fechou suas portas, recebendo a carta de falência no ano seguinte. Entre 1924 e 1926, a crise comercial atingiu seu ápice no Distrito Federal (Barbosa, 2007, p. 58). O período coincide com a compra de a parte da *Casa Edison* pelo grupo holandês *Transoceanic*, companhia encampada pela inglesa *Columbia Gramofone Company*, em 1925 (Franceschi, 2002, p. 235).¹⁰

A crise bateu à porta de Frederico Figner. Os gramofones, vitrolas e discos da *Victor Talking Machine* se disseminaram no Brasil. A companhia estadunidense passou a produzi-los em solo nacional. Uma fábrica própria foi instalada no Rio de Janeiro em 1925 (figura 15).

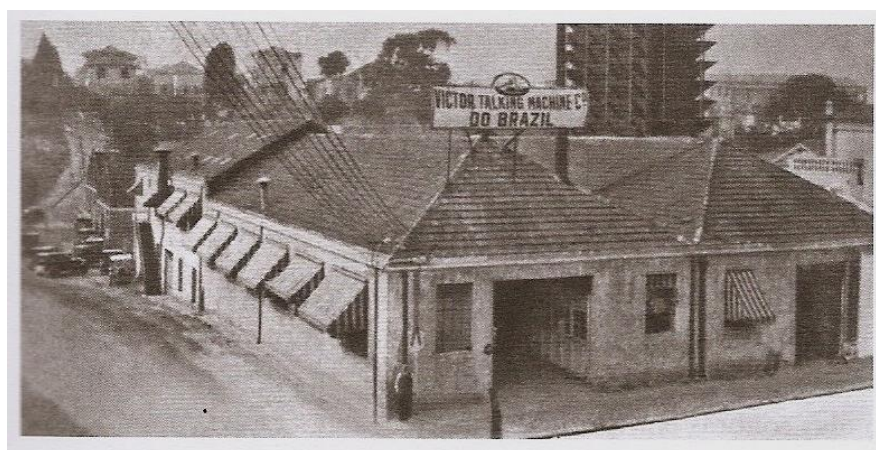


Figura 15: Fábrica da *Victor Talking Machine Company do Brasil*, Rio de Janeiro.
Fonte: TINHORÃO, 1981, s/p.

¹⁰ Conforme o capítulo anterior, a *Columbia* inglesa foi uma subsidiária da empresa estadunidense. A exploração do mercado europeu e de outros continentes trouxe lucro significativo, inclusive para socorrer a matriz, adquirindo-a no início dos anos 1920. Com as contas sanadas em 1923, a *Columbia* reiniciou sua expansão.

Das “três grandes”, analisadas no capítulo anterior, é possível notar a intensidade das atividades da *Victor* e da *Columbia* no mercado fonográfico brasileiro. Em 1926, os discos “gravados eletricamente”, da *Columbia* foram anunciados. O produto apresentou maior durabilidade, volume e “menos chiado”, segundo anúncio da revista *Fon-Fon!* (Figura 16).



Figura16: Anúncio discos *Columbia*.
Fonte: revista *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 23 out. 1926, p. 54.

Outras empresas estrangeiras penetraram em solo nacional, como as radiolas *Brunswick*, da *General Electric – RCA*, combinando o rádio e o fonógrafo “no mais belo ornamento para salão” (*Careta*, Rio de Janeiro. 24 out. 1925, p. 47). A portabilidade foi oferecida nos fonógrafos da inglesa *Decca*. Seus reprodutores puderam ser transportados “tão facilmente como uma malinha de mão” (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro. 9 jun. 1928, p. 80). A tecnologia elétrica de gravação esteve presente nos modelos da fábrica em 1927, que também lançou aparelhos híbridos (rádios e reprodutores). A indústria fonográfica mundial entrou numa nova etapa, baseada na diversificação das atividades:

[...] para além do registro sonoro propriamente dito, as gravadoras tinham suas estratégias de atuação frente ao ouvinte e ao artista, e diversificavam ainda mais suas atividades quando se responsabilizavam também pelo fabrico e pela distribuição dos discos. As empresas fonográficas possuíam um campo de atuação bastante amplo, que envolvia desde o desenvolvimento da tecnologia para obter um som “puro” e “sem chiados”, até a venda de discos ao ouvinte (GONÇALVES, 2013, p. 21).

A conquista da tecnologia também se encontra estampada nos anúncios dos discos da *Parlophon* e nos gramofones e vitrolas ortofônicas da *Victor*, apresentados nos ambientes chiques dos grandes magazines. O lar foi divulgado como ambiente de consagração do núcleo familiar civilizado. Um lugar de educação, cultura, modernidade e música adequada. “O gosto pela boa música fazia parte da figura do homem educado, mas era preciso, também, para ser chique e moderno, usufruir do progresso como um luxo, um conforto” (Padilha, 2001, p. 124-25).

Isso demonstra também a considerável soma de dinheiro investido pelas companhias estrangeiras no mercado brasileiro a partir da encampação de novas tecnologias de reprodução e fabricação de discos. Foi um negócio restrito a poucos, sem chances de concorrência. A modernização dos processos técnicos e a grande quantidade de músicas estrangeiras a entrar no Brasil nos anos 1920 fortaleceu a crítica musical. Jornalistas, intelectuais, artistas e ouvintes passaram a analisar os produtos fonográficos, impulsionando a imprensa a destinar colunas especializadas sobre novos lançamentos, culminando na fundação da *Phono-Arte*, primeira revista especializada “em assuntos do fonógrafo”.

O disco se desenvolveu rapidamente no país, impulsionado pelos novos modelos de reprodutores sonoros, minuciosamente especificados pelos veículos impressos e pelo amplo sistema de divulgação. O advento do rádio nos anos 1930 trouxe grande variedade de gêneros musicais para o interior das casas, transformando definitivamente a cultura brasileira.

A relação entre o disco e o rádio foi redefinida, estabelecendo modelos e metas específicas de difusão. As canções de sucesso passaram obrigatoriamente por esse veículo de comunicação, rompendo com o tradicional circuito teatro de revista - carnaval de rua. No final dos anos 1920, os intérpretes se destacaram na mídia escrita nacional, tornando-se foco principal das companhias fonográficas e estações de rádio (Frota, 2003, p. 81).

As gravações se converteram num item indispensável à vida do artista, acompanhado pelas execuções radiofônicas, pelas atuações do cinema e pelas especulações da imprensa. Com microfones e demais equipamentos elétricos disponíveis, os estúdios brasileiros puderam experimentar novas sonoridades. *Na Pavuna*, gravado pelo *Bando dos Tangarás* em

1930, forneceu uma nova concepção na gravação de sambas, tornando-se um marco na discografia brasileira por destacar a batucada típica do gênero. Os técnicos de estúdio, estrangeiros em sua maioria, acreditavam que esses instrumentos prejudicavam a voz do artista. Entretanto, ao enfatizar a batida típica dos blocos e cordões carnavalescos, a gravação de *Na Pavuna* atingiu grande sucesso (Napolitano, 2005; Vianna, 1995, Frota, 2003). A tecnologia elétrica de gravação sonora se adequou às nuances sonoras vocais e instrumentais do país.

3.2 ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE DA MÚSICA

Como a música popular brasileira se tornou mercadoria das companhias fonográficas estrangeiras e nacionais? Que antecedentes históricos podem ser relacionados a essas atividades no país? Os reprodutores sonoros mecânicos apareceram nos últimos anos do Império ainda atrelados às novidades mecânicas. Fonógrafos e gramofones acompanharam o complexo processo de urbanização das cidades brasileiras, registrando a produção musical de espaços diversos.

As experiências de socialização do indivíduo no espaço público e privado são construídas cotidianamente: o ciclo familiar, a escola e o trabalho são complementados com espaços subsequentes de formação cultural onde se adquire o conhecimento das crenças, das instituições, dos valores e regras.

Quando analisamos os espaços sociais brasileiros ligados às atividades culturais entre os anos 1870 e 1920, verificamos restrições de acesso. Os reprodutores sonoros mecânicos chegaram juntamente com outras inovações a um país escravista, agroexportador e conservador. Contudo, a desvantagem, o desamparo e a discriminação nem sempre definem o modo de vida desenvolvido por essas populações.

A falta de recursos para os teatros de revista e cafés-concerto converteu o espaço público como único lugar de lazer e divertimento às populações pobres. Em meados do século XIX, esses locais de sociabilidade destacaram muitos músicos. Entretanto, a cultura artística no Brasil foi vertical.

A formação do público espectador foi lenta. Em 1890, 84% da população eram de analfabetos (Ortiz, 1989, p. 28). Sem educação, a criação e valorização das manifestações culturais foram feitas pelas classes dominantes, refletindo diretamente no papel do músico

dentro da sociedade brasileira. Como vimos no capítulo anterior, o processo de autonomia do músico foi complexo, fora dos padrões da divisão do trabalho. No Brasil, a diferenciação profissional/amador se deu a partir da organização do ensino musical. O certificado acadêmico dos primeiros conservatórios possibilitou tal diferenciação, mas a tão sonhada classe profissional esteve restrita a brancos. Boa parte dessas instituições não admitiu afrodescendentes e mestiços até 1889. As oportunidades foram escassas mesmo a músicos de formação erudita. Nos anos 1800, a única estabilidade a essa categoria “parece ter sido o ensino, principalmente oficial (em escolas de música, conservatórios, institutos), mas também particular, em casa” (SIMÕES, 2011, p. 86). Com as oportunidades desiguais, muitos músicos amadores construíram sua formação nas ruas.

As cerimônias religiosas e pagãs, a boemia e os diversos grupos, ranchos e cordões carnavalescos espalhados pela cidade ofereceram uma alternativa de subsistência e cumpriram importante função sociocultural. Esses eventos não só concentraram diversas etnias como romperam paulatinamente o preconceito, representando as principais formas de subsistência do meio musical de grupos sociais menos favorecidos. Seus instrumentos musicais foram violões, guitarras portuguesas, bandolins italianos e cítaras, mais acessíveis que o aristocrático piano.

O carnaval teve origem no entrudo, festa de origem portuguesa praticada pelos escravos durante o período colonial. Essa manifestação popular também se desenvolveu nos clubes de *rancho*, tradicional forma de diversão das ruas cariocas. A mobilidade das populações, seja por guerras, seja por necessidade de trabalho, trouxeram essas manifestações culturais para o espaço urbano.

Ritmos, cantos e danças africanas se misturaram a cantigas de roda, árias de ópera e outras músicas em voga até o final do século XIX, quando o canto coletivo e o uso de fantasias e alegorias se consolidaram na tradição cultural carnavalesca, gerando novas agremiações no Rio de Janeiro, como os ranchos *Flor do Abacate* e o *Ameno Resedá*. Ambos gravaram parte de seu repertório em discos *Odeon* para a *Casa Edison* entre os anos de 1910 e 1920 (Franceschi, 2002, p. 141-47).

Nos circos, os atributos do palhaço compreenderam o canto, a dança e o manejo do violão. Os picadeiros revelaram Benjamin de Oliveira e os palhaços-cantores Eduardo das Neves e Geraldo Magalhães. Oliveira escreveu obras teatrais para o circo. Eduardo das Neves (*Dudu*) compôs e interpretou modinhas e lundus. Parte dessas canções se projetou para fora dos circos itinerantes até o espaço urbano, penetrando nas casas de chope e em outros espaços sociais, até chegar aos registros em partituras e em discos (Taborda, 2011, p. 125-6).

A vida cotidiana na periferia também contou com espaços de entretenimento. Em São Paulo, os cafés-cantantes simples, botequins e circos improvisados animaram suas comunidades, tornando-se polos divulgadores da música popular. “As inúmeras manifestações se confrontavam e interagiam, produzindo uma autêntica polifonia dos sons e ruídos da cidade” (MORAES, 1995, p. 119).

Nova paisagem sonora se desenvolveu nas áreas centrais de algumas cidades brasileiras no final do século XIX: trens, fábricas, bondes, barcos, gritos e cantos romperam aos poucos o aspecto bucólico e rural. Músicas e danças atuaram como elementos significativos de sociabilidade. O carnaval e as demais festas populares se consolidaram na cultura nacional.

Gêneros musicais de procedências diferentes se popularizaram, como a modinha. Não se sabe ao certo sua origem. O gênero transitou entre Brasil e Portugal no século XVIII, recebendo posteriormente a influência da valsa e do *schottisch*. As mágoas, as queixas e declarações das modinhas se consagraram nos teatros de revista no final do século XIX e destacou alguns cantores como Geraldo Magalhães, Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense (Franceschi, 2002, p. 64). Muitos compositores foram influenciados pela modinha como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu.

São Paulo também construiu uma significativa indústria do lazer, acompanhando os lançamentos recentes do teatro de revista, a proliferação dos salões de dança e a popularização de novos gêneros musicais. Diante da pressão do poder público, a sobrevivência em São Paulo dependeu dos laços familiares, da mutualidade e do compromisso comunitário, mesmo que o termo “cidadania” ainda fosse sem sentido para a maioria. A cidade enriqueceu para poucos, mas isso não impediu formas alternativas de sociabilidade, como as atividades de rua, as festas religiosas e pagãs e as apresentações de bandas amadoras.

Mencionado na documentação brasileira nas últimas décadas do século XVIII, o lundu combinou o batuque africano, os folgedos portugueses e espanhóis e malícia de sua dança. Praticado por negros e mestiços, o lundu-dança permaneceu proibido nos espaços públicos pela indecência dos corpos até o início do século XIX, quando o ritmo adquiriu uma característica instrumental, transferindo-se a outros instrumentos musicais como a viola e o bandolim. As letras maliciosas aumentaram a popularidade dos lundus e sua dança também conquistou os brancos. Tocado nos violões seresteiros e nos pianos das famílias, atingiu sucesso no século XX, sendo gravado em disco *Odeon da Casa Edison* (Franceschi, 2002, p. 70-1).

A polca teve origem na antiga Boêmia (atual República Tcheca). Sua dança foi apresentada em outras regiões da Europa, como em Paris (1830). O gênero foi apresentado nos salões e teatros frequentados pela corte imperial brasileira em meados dos anos 1840. A partir de 1870, seus elementos rítmicos e melódicos se fundiram com o lundu. Os regionais de flauta, cavaquinho e bandolim fizeram o resto: executar a polca de uma maneira distinta, mais estilizada e sincopada¹¹ do que o gênero original europeu, gerando o tango (brasileiro) e o choro.

Outra derivação de dança urbana proveniente da polca naquele período foi o maxixe, embora este gênero seja também uma fusão de ritmos. O maxixe se relacionou com as classes populares, chegando ao século XX totalmente inserido na cultura musical carioca, “por mais complexa que fosse sua relação de aceitação ou negação com elite da *belle époque*” (MACHADO, 2007, p. 77). Os movimentos anárquicos, sensuais e ágeis do maxixe desafiaram a civilidade republicana e as regras de ocupação do espaço público. Seus passos se destinaram a circuitos pouco civilizados, embora acabasse “cantada e dançada no interior das casas brasileiras por sinhazinhas e sinhás” (SALIBA, 1998, p. 320-6).

Descrita como uma dança “indecorosa”, “grosseira” e “inculta”, o maxixe se disseminou nas sociedades carnavalescas e no teatro de revista carioca a partir dos anos 1880, chegando a outras cidades brasileiras e atingindo certa notoriedade no exterior. Muitos músicos se utilizaram dos recursos rítmicos do maxixe nas suas composições como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Sinhô, Anacleto de Medeiros, o paulista Marcelo Tupinambá e o cançonetista Geraldo Magalhães - o qual retornara da Europa em meados de 1910 dizendo-se “o introdutor do maxixe no velho continente” (FRANCESCHI, 2002, p. 157).

Outro gênero europeu a se popularizar no Brasil foi a valsa. Proveniente das regiões camponesas da Áustria, Alemanha e França, as valsas chegaram ao país nas primeiras décadas do século XIX. Nos anos 1870, valsas foram adotadas tanto por regionais de choro quanto por compositores eruditos, enfatizando a execução instrumental. As valsas nacionais também ganharam letra e se aproximaram de outros gêneros, como a modinha.

A experiência musical não se deu apenas em espaços fixos. De caráter itinerante, a romântica seresta (ou serenata) foi executada preferencialmente nas ruas. Foi constituída basicamente por um cantor e o acompanhamento de um regional de choro, desenvolvendo a experiência social da música popular:

¹¹ Na música, síncope se caracteriza pelo prolongamento ou articulação de uma nota emitida em tempo fraco ou na parte fraca de um tempo.

Costumeiramente, tratava-se de uma prática social, ou seja, um pequeno grupo de músicos, geralmente com instrumentos de corda e um outro de sopro e um cantor, homenageava alguém, executando as músicas de frente às casas ou janelas, costume relacionado na esmagadora maioria das vezes aos casos amorosos (MORAES, 1995, p. 131).

A boêmia urbana promoveu a circulação de informações, de técnicas, de músicas e composições. Seus participantes foram constituídos de diferentes classes sociais, formando um campo musical baseado na complementaridade de saberes. Imigrantes, profissionais liberais, estudantes, afrodescendentes e camponeses ouviam, aprendiam e executavam um vasto repertório de valsas, modinhas, trechos de óperas italianas, *habaneras*¹², lundus e polcas.¹³

O teatro de revista foi a principal fonte de renda no mercado de trabalho e na divulgação da música popular e seus principais artistas. Herdeiro urbano do circo, esses estabelecimentos apareceram no Rio de Janeiro no final dos anos 1850 reunindo operetas, canções, esquetes teatrais e números de dança. Um verdadeiro laboratório de “experiências de aceitação e divulgação da música popular” (FROTA, 2003, p. 109).

Essa forma de entretenimento noturno irradiou a cultura popular e reuniu músicos, compositores, dramaturgos, atores e a boêmia proveniente de várias classes profissionais da sociedade. A partir dos anos 1880, as apresentações enfatizaram músicas cantadas em coro e acompanhadas pela dança. O carnaval se tornou tema principal das canções compostas para os números de revistas. Ao alcançar as ruas, transformaram-se nos primeiros sucessos populares, antes mesmo do advento do disco no Brasil. O sucesso de uma canção no teatro de revista garantiu o reconhecimento do compositor e do intérprete no emergente mercado musical.

Lugares intermediaram a música brasileira por diferentes camadas sociais. Associações literárias como a *Sociedade Petalógica*, fundada na livraria de Paula Brito, no Rio de Janeiro, aproximaram poetas, fazendeiros, músicos, políticos, jornalistas, escritores e aristocratas (Diniz, 2008, p. 53). Isso também se repetiu no Rio Grande do Sul com o *Partenon Literário*, associação porto-alegrense que encerrava suas sessões com um grande sarau musical. Contextos profissionais também reuniram músicos de diferentes formações em espaços de trabalho.

¹² Gênero musical criado em Cuba no século XIX, a *habanera* foi possivelmente uma das matrizes do tango.

¹³ Dança popular da República Tcheca, região da Boêmia, foi introduzida na Europa após as guerras napoleônicas.

Orquestras e pequenos conjuntos atuantes nos teatros de revista e nas salas de cinema promoveram maior aproximação entre seus integrantes, levando-os a compartilhar conhecimentos e tolerar limitações. Villa Lobos, Pixinguinha, Radamés Gnattali e Donga trabalharam nesse circuito musical. Os botequins, os cabarés, as rodas de violão, as rodas de samba, os carnavais e serestas tornaram-se circuitos de vários estratos socioculturais.

Nos anos 1910, as marchas se tornaram canções carnavalescas. A sonoridade marcante e popular da marcha foi gravada pela Casa Edison. Após a Primeira Guerra Mundial, as marchas se juntaram com a modinha brasileira, a marchinha portuguesa, o *charleston* e o *one-step* estadunidense, conquistando definitivamente o gosto da classe média carioca e determinando o aparecimento das marchinhas de carnaval, interpretadas em disco por Sinhô, Baiano e outros (Franceschi, 2002, p. 268-69).

Polcas e valsas também se popularizaram de forma semelhante, sendo levadas ao conhecimento de um público mais amplo. Alternadas com o repertório de música operística, os gêneros populares também foram apreciados nos saraus familiares, nas lojas de instrumentos musicais ou executados por bandas militares.

O choro também contou com raízes musicais oriundas da polca e de gêneros musicais europeus vindos com a Família Real ao Brasil em 1808, como a valsa, a quadrilha e o *schottisch*. Em meados dos anos 1870, o choro continuou a condensar elementos tradicionais com as modas musicais que chegaram ao país na segunda metade do século XIX (Souza, 2010, p. 50).

Segundo Sérgio Cabral (2007), o choro é uma linguagem musical: um jeito de tocar gêneros musicais importados. O autor se refere à estilização das músicas, uma técnica sincopada de execução que as diferenciava dos gêneros europeus. O ritmo quente, sincopado era, segundo Vedana (1987), o veio-mestre da música popular. Os chorões agregaram modinhas, lundus, maxixes, valsas, polcas e marchas: “os grupos musicais não se especializavam num ritmo único” (VIANNA, 1995, p. 50). A formação instrumental contou basicamente com um ou dois violões, bandolim (ou cavaquinho), flauta e pandeiro. Posteriormente, outros instrumentos de sopro foram agregados, como o clarinete, o bombardino e oficleide.¹⁴

¹⁴ Também chamado *Figle*, o oficleide é um instrumento de sopro e integrou formações orquestrais e grupos de choro entre os séculos XIX e XX.

Tangos e *habaneras* também tiveram uma contribuição significativa na música popular brasileira. O termo “tango” foi usado por compositores brasileiros a partir dos anos 1870 e não tem nenhuma relação com o tango argentino que se originou em Buenos Aires no final do século XIX.

O chamado “tango brasileiro” se tornou conhecido no emergente teatro musicado carioca pelas companhias espanholas de *zarzuelas* – espécie de ópera lírico-dramática. O tango brasileiro teve elementos da cubana *habanera*, gênero influenciado pela polca e pelo lundu e introduzido no Brasil pelas companhias de teatros de revistas estrangeiras. Os gêneros populares exigiram execução primorosa. O pleno domínio técnico dos estilos antigos e das recentes modas musicais demonstra a versatilidade dos chorões. A peculiaridade na interpretação rompeu a formalidade europeia, resultando numa “usina sonora que tudo misturava e tudo transformava” (NAPOLITANO, 2007, p. 10).

O choro sobreviveu junto às serenatas, às festas e demais manifestações musicais populares. Chegou a São Paulo entre os anos 1910 e 1920. Suas tradicionais “rodas de choro” destacaram artistas como Garoto, Canhoto, Zequinha de Abreu e Antônio D’Áurea (Moraes, 1995, p. 138-41). A multiplicidade de temas urbanos compostos coletivamente por sertanejos, baianos e cariocas resultou no primeiro samba, uma verdadeira síntese de sonoridades folclóricas. *Pelo Telefone* foi gravada três vezes pela *Casa Edison* somente em 1917 (Franceschi, 2002, p. 266).

Tangos, maxixes, sambas, modinhas, valsas, e ritmos estadunidenses - como o *foxtrot* - se popularizaram no Brasil e foram explorados pelas companhias fonográficas nacionais e estrangeiras. Casas de música foram ponto de encontro de maestros, professores, compositores e instrumentistas.

Alguns músicos também se tornaram proprietários de lojas, expandindo seus negócios às edições musicais, importação de instrumentos ou agenciamento de concertos. Outros ainda prestaram serviços a esses estabelecimentos, como demonstradores de pianos recém-chegados ou das últimas novidades em partitura.

Antes do advento do disco, a demonstração de músicas impressas constituiu parte significativa do mercado (Simões, 2011, p. 74-5). Mesmo com os talentos revelados pelo disco, o mercado fonográfico foi incipiente e limitado. Embora a carioca *Casa Edison* (1902) e a porto-alegrense *Disco Gaúcho* (1913) enfatizassem a música popular nas suas gravações, as condições de subsistência foram precárias:

Nesse tempo, muito mais do que hoje em dia, o músico profissional não conseguia viver só com um emprego. O rádio não existia, o disco mal iniciava sua expansão, e a novidade do cinema mudo apenas começava a reclamar a formação de orquestras [...]. Além dos clubes carnavalescos, do teatro de revista e dos cafés-concerto, só havia, para um trabalho extra, as casas de música da cidade (TINHORÃO, 1972, p. 114).

Alguns discos nacionais alcançaram relativo sucesso na primeira década do século XX, como a canção *Vem cá, mulata*, de 1906, gravada pela dupla *Os Geraldos*. Enquanto a combinação teatro de revista/carnaval permaneceu como melhor opção de trabalho a músicos, o disco contribuiu – ainda que de forma incipiente - na difusão de músicas populares.

Além do sucesso relativo fornecido pelos suportes fonográficos aos artistas, Moraes salientou que fonógrafos e gramofones estiveram distantes do poder aquisitivo das camadas populares nas primeiras décadas do século XX. A audição de um reproduzidor sonoro mecânico se deu apenas em ocasiões especiais e, na maioria, em grupos, “talvez reverenciando mais o aparelho que propriamente a música escutada” (MORAES, 1997, p. 170).

O alto preço de fonógrafos e gramofones determinou audições coletivas em muitas regiões do país. Aquisições também se deram “em sociedade”. Compras em grupo amenizaram as despesas. Mas a maioria preferiu aproveitar as ocasiões em que comerciantes acionavam esses dispositivos em frente a seus estabelecimentos comerciais, como na *Casa Faulhaber* (figura 17).



Figura 17: a *Casa Faulhaber*.
Foto: Augusto Malta, [19--]. In: KAZ, 2004, p. 49.

Outros estabelecimentos especializados em reprodutores sonoros mecânicos foram inaugurados no Rio de Janeiro como a *Pêndula Fluminense*, a *Casa Bogary*, a *Nova Figura Risonha* e outros. Mas a audição curiosa e gratuita ofereceu maior segurança aos bolsos.

Os cinematógrafos se consolidaram em salas exclusivas no Rio de Janeiro como o *Parisiense* e o *Cinema Pathé* (ambos inaugurados em 1907), e o *Odeon* (1908). São Paulo também inaugurou suas salas a partir de 1908 (*Palace, Paulista, Odeon, São João, Avenida* e outros). Essa forma de entretenimento pago se disseminou nas áreas centrais e periferias das cidades brasileiras. Muitos chorões foram contratados para integrarem orquestras, animando as salas de espera, dando um fundo musical às projeções mudas.

Reprodutores sonoros mecânicos foram adicionados ocasionalmente às exibições de cinematógrafos no final do século XIX, geralmente cumprindo atividades complementares: podiam ser acionados nas salas de espera ou durante os intervalos. Algumas experiências de sincronia foram realizadas de acordo com a destreza do exibidor.

O fim das orquestras nos cinemas dependeu do aprimoramento das novas tecnologias cinematográficas em meados da década de 1920. As experiências com o rádio chegaram aos anos 1930 com uma ascensão sem precedentes. Músicos tiveram novas oportunidades nas

formações de orquestras e regionais destinadas aos estúdios de radiodifusão. O rádio também se associou a indústria fonográfica para divulgar seus lançamentos, sobretudo dos gêneros musicais populares:

Com os meios eletrônicos de reprodução e registro musical, as composições em forma de canções, estruturadas de modo a alcançar sucesso, caindo no “gosto” do público, passam a ter novas direções, destinando-se a um público consumidor bem mais amplo. Canção e rádio inauguram, então, um período em que suas histórias se confundem e se complementam [...] (MORAES, 1995, p. 182).

Estúdios de rádio supriram em parte a demanda do contingente de profissionais da música afastados dos cinemas. Diferente das indústrias fonográficas, as rádios não contaram com equipamentos de gravação. Após o fechamento da *Disco Gaúcho*, em 1924, as atividades das companhias fonográficas instaladas no Brasil se restringiram a Rio de Janeiro e São Paulo.

3.3 MEDIADORES CULTURAIS

O conceito de mediação cultural tem sido utilizado pela Antropologia, pela Arte e pela História Cultural para investigar os encontros e choques entre culturas. A mediação cultural também pode assumir termos como “sincretismo”, “mestiçagem cultural” ou “aculturação” (Fonseca, 2013, p. 64).

Michel Vovelle salientou que mediadores culturais são indivíduos capazes de transitar entre o mundo popular e da elite, forjando um universo próprio de representações. A presença de mediadores culturais é determinada por fatores históricos, como a urbanização, a difusão ideológica e o desenvolvimento dos meios de comunicação.

A atuação desses indivíduos é uma fonte significativa ao entendimento dos grupos sociais. Peter Burke, Carlo Ginzburg, François Furet e Pierre Goubert investigaram seus passos. Problematizar os mediadores culturais significa retirá-los das incertezas dúbias e oscilantes oferecida pela cultura popular ou pela cultura de elites (Vovelle, 1991, p. 211-13). Para o autor, o mediador cultural é um intermediário que transita entre dois mundos, exercendo funções distintas. Esses indivíduos podem propagar ideologias dominantes, exercer o papel de porta-vozes nas revoltas populares ou serem condutores passivos das áreas de

influência ao seu redor. Além disso, os mediadores atravessaram o tempo, adaptando-se, remodelando-se a novas feições ou a novas tecnologias (Idem, p. 214-15).

Quando aplicamos o conceito de mediação cultural à música popular, percebemos caminhos complexos. Vimos anteriormente que boa parte dos gêneros musicais europeus se caracterizou por um caminho “de baixo para cima”. Um exemplo disso foram as valsas e polcas, que foram conhecidas entre camponeses e aceitas posteriormente nos salões aristocráticos, receberam variações rítmicas e melódicas, atravessaram fronteiras, foram transmitidas em suportes impressos e fonográficos.

A formação cultural e socioeconômica na América do Sul diferenciou do modelo europeu, o que leva a revisarmos termos como “culto”, “hegemônico” ou “folclórico”. Não há culturas estanques e “puras”, mas sim, diferenciadas. No que concerne à música, a dicotomia popular/erudito, que teve origem no século XIX, “nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa” (NAPOLITANO, 2005, p. 14).

Podemos acrescentar outros aspectos à afirmação do autor, como o nacionalismo, o colonialismo, a Antropologia imperialista e a formação dos Estados-nação à noção moderna de cultura (Eagleton, 2005, p. 42). Termos estanques e lineares também chegaram à música, mas quando a colocamos numa perspectiva histórica, temos a oportunidade de acompanhar a contribuição de diferentes estratos sociais e analisar a validade de suas hierarquias. Vimos que os elementos musicais no Brasil se diversificaram significativamente após 1808. Em 1870, as classes sociais entraram em processo de definição, acompanhando a urbanização, a imigração e a nova estrutura econômica no país. Ao mesmo tempo, a consolidação da música obedeceu a novas tendências. As sonoridades, as danças, os espaços privados e coletivos e o desempenho dos artistas foram elementos catalisadores da sociabilidade.

Alguns autores ampliaram o conceito de mediação cultural a outras instâncias, como gêneros musicais. Machado (2007, p. 20) considerou a polca como um mediador cultural da música brasileira, ao observar o trânsito livre do gênero nos salões da elite e nas festas populares; Vianna (1995, p. 42-48) observou que o aspecto heterogêneo e contraditório da sociedade brasileira entre os séculos XIX e XX desenvolveu artistas mediadores culturais.

Numa sociedade que condenou a cultura popular mas não abandonou por completo o violão, chorões, seresteiros e boêmios aproximaram com suas interpretações peculiares mundos artísticos distintos. Eles criaram uma musicalidade original e a redimensionaram na geografia urbana. Alguns lugares também intermediaram gêneros musicais populares, disseminando-os entre fazendeiros, jornalistas, políticos, escritores ou aristocratas (Diniz, 2008, p. 53). Para não estendermos nossa abordagem, manteremos nossa análise nos sujeitos.

As mediações culturais se movem “dentro de um leque possível de ações, limitadas por fatores estruturais (econômicos, sociais, ideológicos, culturais), ainda que não limitadas por eles” (NAPOLITANO, 2005, p. 36). No Brasil da Primeira República, mediação cultural significou trabalho, criatividade e um amplo conhecimento dos espaços e oportunidades.

As dificuldades de absorção às regras do trabalho formal e os espaços restritos levaram os músicos ao domínio do maior número de gêneros musicais e à procura incessante de lugares para tocar. Foi o caso da maestrina Chiquinha Gonzaga. Desde cedo, Chiquinha alternou a docência com apresentações em conjuntos e orquestras. A musicista fez a mediação de diferentes classes sociais:

Sua própria condição de pianista possibilita essa mediação. Ela recorre ao piano, considerando um instrumento nobre; mas o utiliza para executar composições ordinárias, associadas ao universo da baixa cultura (NAVES, 1998, p. 27).

Os concertos foram complementados com festas, saraus e peças teatrais. Cada espaço tinha um repertório popular variado, composto de polcas, choros e modinhas. A pianista encontrou maior projeção de suas composições no teatro de revista carioca com o choro *Gaúcho (Corta-jaca)*, sucesso nas revistas *Zizinha Maxixe* (1895) e *Cá e Lá* (1904). Chiquinha percebeu “o novo caminho do aproveitamento de temas populares, e estiliz[ou] para o teatro os ritmos colhidos nas ruas e entre os conjuntos de músicos populares chamados chorões” (TINHORÃO, 1972, p. 24). *Corta-jaca* foi gravada seis vezes entre 1905 e 1912, além de mais quatro versões instrumentais, gravadas pela *Odeon*, *Victor* e *Columbia* (Idem, 2002, p. 379).

A combinação teatro de revista/carnaval continuou promissora à musicista nas primeiras décadas do século XX. Chiquinha fez sucesso com marcha *Ó abre alas* (gravada pela *Casa Edison* em 1905) e o tango *Não se impressione*, para a revista *Forrobodó*, em 1912. *Ó abre alas* retornou aos teatros em 1913 e recebeu novas versões até o final da década.

A compositora também entrou na luta dos direitos autorais. Numa viagem à Europa em 1903, Chiquinha Gonzaga visitou Berlim, onde se deparou com suas composições editadas sem sua autorização. De volta ao Brasil, a maestrina descobriu que Fred Figner foi o responsável pelas edições comercializadas na Alemanha e na França. O dono da *Casa Edison* foi processado. Chiquinha continuou reivindicando a imprensa a arrecadação digna dos direitos autorais a compositores e teatrólogos. Em 1916, a Lei nº 3071 do Código Civil Brasileiro dispôs sobre a propriedade literária e artística. Em 1917, Chiquinha criou a *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT) (Diniz, 1999, p. 211-14).

Ernesto Nazareth criou um estilo próprio às interpretações de diversos gêneros e foi um grande divulgador do piano. As estilizações de polcas e maxixes foram tão peculiares que algumas composições suas foram denominadas de “tango brasileiro”, embora outros tangos tivessem sido impressos no Brasil antes desse termo ser usado pelo compositor.¹⁵

Músicas como *Odeon* e *Apanhei-te Cavaquinho* propõem um belo diálogo entre a sofisticação do piano e os sons da rua. Pouco remunerado como compositor, o músico alternou suas atividades de pianista nas casas de música, nas antessalas de cinemas, nas festas, e nos bailes, além de lecionar aulas do instrumento. Embora o músico penetrasse nos salões aristocráticos do Império, a modernidade republicana depreciou grande parte de seu repertório:

[...] o sotaque sincopado da música de Nazareth encaixava-se perfeitamente à construção simbólica de uma cultura musical autônoma, moderna e genuinamente nacional, características necessárias para legitimação do novo regime como uma nação civilizada e independente na ordem mundial, mas ao mesmo tempo lembrava a negação disso tudo, o seu passado dependente, escravocrata e bárbaro. É que sob a lógica dessa ideologia segregacionista, a música de Nazareth não se realizava nem como tradição (ou não tradição) da música erudita nacional, nem inteiramente como música popular folclórica (MACHADO, 2007, p. 26-7).

Diante dessas contradições, houve dificuldade em categorizar e valorizar a obra de Nazareth. Esse descaso se estendeu por toda a Primeira República, levando o artista a ampliar suas atividades musicais para sobreviver. As casas editoriais foram um dos locais de trabalho do músico. Esses estabelecimentos contrataram pianistas para demonstrar as novidades musicais. Naquele período, o consumo foi limitado a pessoas com conhecimento prévio de música (leitura em partitura, prática com um instrumento musical etc.).

Os arranjos musicais para diversos números nos teatros de revista garantiram o sustento do maestro João José da Costa Júnior. Ele foi autor de músicas para diversas revistas, como *O Homem*, *O Bendegó* e *O Sarrilho*, ambas compostas no final do século XIX. Foi autor da polca *No Bico da Chaleira*, grande sucesso do carnaval de 1909, gravada por Geraldo Magalhães. Costa Júnior voltou a fazer sucesso em 1913 com a polca *Dengo-Dengo* (Tinhorão, 1972, p. 21-3). Costa Júnior alternou o circuito do teatro de revista com o ensino, trabalhando como professor em institutos e conservatórios.

¹⁵ Em 1892, Nazareth usou a denominação tango, mais especificamente a denominação polca-tango para a composição *Rayon D'Or*. Entretanto, outros tangos foram publicados no Brasil, como *Olhos Matadores*, de Henrique Alves de Mesquita, em 1871.

João Pernambuco migrou para o Rio de Janeiro em 1903, aos vinte anos. Integrou grupos de choro, mas trouxe o manuseio da viola e as influências de sua terra natal. Compôs *Luar do Sertão* (Parceria com Catulo da Paixão Cearense), *Sons de Carrilhões* e *Cabocla do Caxangá*, canção que consagrou a música nordestina no centro do país e abriu caminho a outros grupos daquela região, como os *Turunas Pernambucanos*. Por sua vez, esses grupos influenciaram posteriormente diversos conjuntos cariocas, como o *Bando dos Tangarás*, de Noel Rosa. João Pernambuco participou do conjunto Oito Batutas e diversificou seu repertório, tornando-se uma referência do violão brasileiro.

A atividade mediadora de músicos em ambientes formais e populares fez parte da vida musical do cantor e compositor Catulo da Paixão Cearense. O compositor tirou seu sustento adequando seu repertório e introduzindo o violão na sociedade. O instrumento se tornou popular nas mãos do paulista Canhoto (Américo Jacobino), primeiro ídolo do violão a firmar as bases do “estilo brasileiro”. Canhoto registrou valsas, tangos, dobrados, mazurcas e polcas para a *Casa Edison* entre 1912 e 1913. (Taborda, 2011, p. 140-41).

Outro violonista, o Garoto (José Aníbal Sardinha), levou dissonâncias elaboradas à música popular brasileira. O músico participou de grupos de choro e conviveu em distintos circuitos musicais. No final dos anos 1930, Garoto acompanhou Carmen Miranda no grupo Bando da Lua (Souza, 2010, p. 121) levando o samba para fora das fronteiras nacionais. Muitos compositores se adaptaram a diferentes universos musicais:

Maestros como Paulino Sacramento (ligado aos velhos chorões), Assis Pacheco, José Nunes, Luz Júnior, Sofonias Dornelas, Júlio Cristóbal, Domingos Roque, Bento Moçurunga, Sá Pereira, Bernardo Vivas e Roberto Soriano, além de muitos outros de menor produção, escreveram durante mais de 30 anos centenas e centenas de partituras em que esgotavam a imaginação em *overtures* e apoteoses, ainda tinham que criar maxixes em profusão, para atender à fome de ritmo das primeiras gerações de cariocas [...] (TINHORÃO, 1972, p. 25).

Joaquim Callado também transitou entre o professorado e a boemia. O flautista trabalhou, conviveu e compôs com chorões e músicos profissionais, como a amiga Chiquinha Gonzaga. É preciso salientar aqui que as mediações culturais nem sempre tiveram um desenvolvimento linear. A legitimação da Primeira República impôs um modelo de civilização que excluiu a diversidade social e muitas oportunidades profissionais.

A repressão ao entrudo, às cerimônias de religião africana, ao violão, à seresta são exemplos representativos das iniciativas republicanas em eliminar o que não se enquadra no modelo civilizatório, “adotando como prática a rejeição a vários tipos de manifestações da

chamada “baixa cultura”, vistas como bárbaras e associadas a um Brasil arcaico” (NAVES, 1998, p. 35).

Contudo, os traços culturais tradicionais não foram totalmente apagados pela modernidade republicana, mas sim redimensionados, estabelecendo intersecções com outras instâncias de mediação tecnológica, como as gravações mecânicas, por exemplo. Segundo Napolitano (2005, p. 12), o aparecimento das camadas populares e médias urbanas entre os séculos XIX e XX, tiveram em comum o gosto por um tipo de música ligada à vida e ao lazer urbano. Essa música se tornou produto de editoras e gravadoras, que as difundiram através de seus suportes (partituras/discos) ou como parte de espetáculos populares, como a opereta e o *music hall*. Durante a Primeira República, os registros mecânicos de gravação se tornaram uma alternativa na divulgação das obras de compositores e intérpretes. Um exemplo que merece destaque foi Geraldo Magalhães (1878-1970). Nascido em São Gabriel, no Rio Grande do Sul, o cantor e dançarino trabalhou em circos, casas de chope e cafés do Rio de Janeiro, onde se estabeleceu nas primeiras décadas do século XX.

O artista formou a dupla *Os Geraldos* com as esposas que teve ao longo de sua carreira. Geraldo Magalhães excursionou pelo Brasil e apresentou o maxixe em cidades como Lisboa e Paris. Ao retornar em 1909, *Os Geraldos* apresentaram a dança estadunidense *one-step*, e a canção estrangeira *Caraboo*, sucesso do carnaval carioca de 1916. A dupla gravou modinhas, lundus e canções para a *Casa Edison* (rótulo *Discos Phoenix*, São Paulo) e *Disco Gaúcho* (Vedana, p. 2006, p. 154-55).

No Rio Grande do Sul temos como exemplo de mediador cultural o violinista e compositor Otávio Dutra (1884-1937). Dutra se dedicou ao estudo e à prática musical ainda criança, iniciando suas composições na adolescência. O músico lecionou aulas particulares de violão a partir de 1905 e se aperfeiçoou no instrumento na boemia porto-alegrense até os 25 anos, quando ingressou no Conservatório, em 1909. Otávio Dutra foi exímio violonista e elevou o conceito do instrumento na sociedade porto-alegrense (Souza, 2010, p. 111-14).

Os ambientes diversificados por onde atuou e produziu (docência, saraus, serestas, clubes carnavalescos, grupos de choro, teatro de revista etc.) e o domínio de diversos gêneros musicais (modinhas, valsas, polcas, mazurkas, *schottischs*, lundus, marchas, tangos) foi fundamental na formação musical e na difusão da obra do violonista, chegando ao disco e ao rádio.

O músico gravou suas composições em 1913 para a *Casa Hartlieb* (*Discos Rio-grandense-Odeon*) (Vedana, 2006, p. 96). Naquela ocasião, os jornalistas d’A *Federação* anunciaram que o grupo contou com “dois flautistas, bandolim, cavaquinho e violões” (A

Federação, Porto Alegre, 11 out. 1913, p. 4). Entre 1916 e 1918, Otávio Dutra gravou para a *Disco Gaúcho*, com a participação do cançonetista Arthur Castro (Arthur Budd). Dutra também foi vigilante dos direitos autorais de suas composições, tratando de registrá-las na Biblioteca Nacional:

No início de 1915, Otávio Dutra causou espanto, no Rio de Janeiro, ao registrar, de uma só vez, na seção de direitos autorais da Biblioteca Nacional, nada menos de trinta composições, visando a resguardar os direitos que cedera a Fred Figner, proprietário da Casa Edison e diretor geral da Odeon Brasileira (SOUZA, 2010, p. 139).

O convívio com as músicas populares não alterou seu profundo conhecimento da música erudita. Manteve contato, através da docência, da regência e da execução de famosos autores, como a adaptação de *O Guarani*, de Carlos Gomes, para instrumentos de cordas (Pianta, 1962, p. 46). Dutra e seu *Terror dos Facões* adquiriam popularidade fora dos limites de Porto Alegre. Nilo Ruschell (1971, p. 224) considerou o músico um “excelente instrumentista” e que “seu nome transpunha fronteiras”. Os suportes fonográficos expandiram a obra do violonista:

Embora o choro fosse um fenômeno carioca, algumas das melhores gravações dessa época são do grupo gaúcho Terror dos Facões, organizado em Porto Alegre pelo violonista, compositor e teatrólogo Otávio Dutra (1884-1937). Além de dominar os instrumentos de cordas (violão, bandolim, etc.), Dutra foi um ótimo compositor e teve grande importância nas primeiras décadas do século XX no ambiente musical da capital gaúcha (CAZES, 1998, p. 41).

Mesmo com o fechamento da *Disco Gaúcho* (1923) e a impossibilidade de gravar fora do Rio Grande do Sul, a obra de Otávio Dutra chegou em outros Estados, pelas mãos de colegas ou ex-alunos (Souza, op. cit. p. 140). Nos anos 1920, Dutra seguiu compondo marchas carnavalescas aos emergentes cordões porto-alegrenses e prestou serviços como diretor artístico do regional e da orquestra da Rádio Sociedade Gaúcha, onde permaneceu até seu falecimento, em 1937 (Idem, p. 154-56). O músico teve contato com três tecnologias distintas de registro e difusão. Além da produção impressa de suas músicas, Otávio Dutra gravou suas obras diante das campânulas de gravação da *Casa Hartlieb-Odeon* e da *Disco Gaúcho*. Nos anos 1920, ingressou no rádio, onde teve contato com estúdios munidos de microfones e novos componentes elétricos. Entretanto, o músico não mais gravou. Sua resistência em permanecer em Porto Alegre o deixou distante do registro fonográfico.

Napolitano (2005, p. 111) salienta que “a música esconde inúmeros níveis de realização social, tais como a criação artística, a produção sonora, a circulação econômica, a recepção comercial e a crítica”. A tecnologia - representada aqui pelas novas formas de registro sonoro mecânico e, portanto, pertencente às instâncias de produção e difusão musical – também interferiu nos agentes e nos grupos atuantes, documentando, em seus suportes, as obras dos mediadores culturais da Primeira República.

3.4 PRINCIPAIS DIVULGADORES

Antes do advento das gravações fonográficas, as edições musicais intermediaram a criação musical e o público brasileiro. Seus lançamentos incluíram peças eruditas, mas também canções populares, sendo divulgadas nos bazares, nas livrarias e casas de música. No século XIX, álbuns com modinhas, cançonetas e lundus foram produzidos. O choro chegou à partitura a partir de 1870.

Como vimos, a música gravada e as novas tecnologias introduziram novos mediadores técnicos e de difusão à cadeia de produção musical. No capítulo anterior, descrevemos que Thomas Edison contratou agentes de sua companhia para demonstrar uma miscelânea de sons, gravados em cilindros de fonógrafo. Essa estratégia se deu dentro e fora do território estadunidense, chegando inclusive ao Brasil.

O contato com fonógrafos e seus suportes físicos aumentou entre os brasileiros no decorrer dos anos 1890, seguindo a expansão e reorganização dos espaços de sociabilidade (teatros, cinematógrafos, exposições, cafés, estabelecimentos comerciais, tabernas). Alguns divulgadores lucraram com essa prática, adquirindo prestígio social o suficiente para fundar seus próprios estabelecimentos comerciais.

O trânsito desses indivíduos se deu primeiramente nos espaços sociais frequentados pela elite e pelas classes médias, como teatros e salões de hotéis, seguindo posteriormente a locais mais acessíveis, como exposições e salas locadas. Desde que chegaram ao Brasil no final dos anos 1870, esses agentes intermediaram o contato entre os reprodutores sonoros mecânicos e o público.

A materialização do som não ocasionou mudanças imediatas à música, devido aos usos do fonógrafo vislumbrados por Thomas Edison. Além disso, a tecnologia foi um símbolo de uma sociedade cuja medida de avanço era o progresso técnico-científico (Iazzetta, 2009, p.

114). Naquele momento, a complexidade estremeceu mais o público do que a possibilidade de compra. Essa estratégia de difusão alcançou resultados satisfatórios, chegando muito cedo à América do Sul. O Brasil foi uma das rotas de demonstrações ainda em 1878. As gravações realizadas por esses agentes procuraram captar o cotidiano urbano, registrando canções populares, discursos de políticos locais, pequenos recados, anedotas ou saudações, vinculando sonoridades conhecidas do público local:

Quando cientistas, tecnólogos e empresários buscam seus clientes, eles têm que lidar com a resistência à modernidade. Não apenas pelo interesse em expandir o mercado, mas também para legitimar sua hegemonia, os modernizadores precisam persuadir seus destinatários de que – ao mesmo tempo em que renovam a sociedade – prolongam tradições compartilhadas. Posto que pretendem abarcar todos os setores, os projetos modernos se apropriam dos bens simbólicos e das tradições populares (CANCLINI, 1997, p. 159).

Vários divulgadores atuaram no Brasil, mas vamos aqui destacar três deles: o engenheiro brasileiro Carlos Monteiro e Souza e os imigrantes Frederico Figner e Francisco de Paola. É impossível desenvolver um estudo sobre a cultura fonográfica brasileira sem reconhecer o papel desses indivíduos. Eles protagonizaram as demonstrações de reprodutores sonoros mecânicos em território nacional. O contato estabelecido com fonógrafos e gramofones possibilitou circunstâncias peculiares e, em alguns casos, de relativa autonomia profissional.

Após o entusiasmo das primeiras demonstrações no final dos anos 1870, as conferências com fonógrafos na década seguinte foram pontuais. O reprodutor sonoro mecânico de Edison retornou ao país em 1889, nas mãos do Comendador Carlos Monteiro e Souza. O Comendador conheceu Edison em 1884, após uma viagem aos Estados Unidos, onde se tornou membro do Instituto Americano de Engenheiros e Eletricistas.

No Brasil, o engenheiro trabalhou nos projetos de iluminação elétrica e telefonia em Belém do Pará. Em 1888, deixou o posto de gerente de sua empresa telefônica, viajou ao Rio de Janeiro e de lá partiu para a Europa, onde voltou a estudar telefonia e instalações elétricas em Londres. Em 1889, o Comendador realizou demonstrações de fonógrafos na exposição de Paris.

No dia 9 de novembro daquele ano, Carlos Monteiro e Souza demonstrou o reprodutor sonoro mecânico à família imperial. Naquela ocasião, foram registradas as vozes de D. Pedro II, da Princesa Isabel, do Conde d'Eu e outros integrantes da corte (Tinhorão, 1981, p. 16). No dia 12, novos fonogramas foram produzidos com as vozes do monarca, do príncipe Dom

Augusto, do príncipe do Grão-Pará e de membros da corte. Outra sessão foi realizada em 14 de novembro, às vésperas da Proclamação da República. O conjunto desses registros se tornou um “derradeiro registro das “vozes do Império, enquanto ainda poderosas” (SUSSEKIND, op. cit. p. 52). Monteiro e Souza continuou com suas demonstrações na capital federal após a Proclamação da República (figura 18).



Figura 18: Carlos Monteiro e Souza.
Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 1889, p. 8.

Em 22 de novembro, a *Gazeta de Notícias* noticiou a demonstração realizada por Monteiro e Souza. Foram gravadas saudações a Edison, aos editores do periódico e à nascente República, além da audição de recados, discursos e pequenos folhetins gravados por brasileiros durante a passagem do demonstrador por Lisboa e Paris. Segundo o fonograma de Bricio Filho, colaborador da *Revista Ilustrada*, o Brasil dera início à “mais importante, mais elevada, mais ambiciosa de todas as reformas sociais” (O fonógrafo de Edison. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1889, capa).

A imprensa brasileira ocasionalmente cumpriu tarefa semelhante a revistas especializadas. Na falta destas publicações, os jornalistas acompanharam e relataram diversos eventos em que novas tecnologias eram apresentadas. Como fonógrafos e cilindros raramente foram comercializados no país, coube aos periódicos detalharem as experiências fonográficas:

Enlevados pela tecnologia que transforma o cotidiano e as sensações, os jornais não cessam de anunciar em tom sempre apologético novos aparelhos que revolucionam a apreensão do mundo e instauram múltiplas percepções temporais. A máquina que reproduz os sons também é capaz de guardá-los num novo tipo de suporte memorável (BARBOSA, 2007, p. 24).

Naquele momento, a música ainda era apenas um pano de fundo às demonstrações. O *status* de curiosidade científica permaneceu, porém, provocando alterações profundas no imaginário social e nas escutas dos mais afortunados. Almanques e revistas ilustradas também cumpriram importante papel na difusão de produtos fonográficos e de novas tecnologias, como veremos adiante.

Frederico Figner (figura 19) nasceu em Mílesko u Tabor, na região da Boêmia, atual República Tcheca. Fred Figner mudou-se para os Estados Unidos em 1882, onde se tornou agente de fonógrafos de Thomas Edison e partiu para o Brasil em 1891. Desembarcou em Belém do Pará e deu início às demonstrações, seguindo a Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa e Salvador, até chegar ao Rio de Janeiro, em 1892.

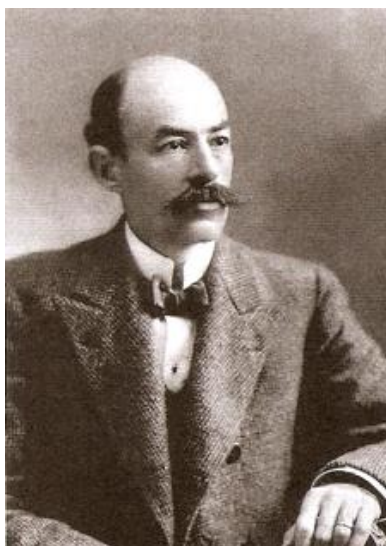


Figura 19: Frederico Figner.
In: Tinhorão, 2014, p. 21

Em 1897, Fred Figner e o irmão Gustavo fundaram um pequeno estabelecimento de comércio e importação, onde venderam miudezas, máquinas de escrever, fonógrafos e cilindros. Em 1899, os negociantes impulsionaram as vendas através de *clubs*, nos quais foram sorteados fonógrafos e gramofones mediante pagamento de seus participantes. O empresário também facilitou o crédito na aquisição e o lucro obtido com os sócios participantes expandiu os negócios.

Figner publicou em 1900 o primeiro catálogo de gravações de cilindros de fonógrafos gravados pessoalmente, além de uma grande linha de reprodutores sonoros mecânicos. Em 1902 Figner inaugurou a sua *Casa Edison*:

Valendo-se dos meios de comunicação da época – anúncio em jornal, envio de folhetos e catálogos pelo correio, e, sobretudo com vendedores praticistas em quase todos os estados, atingindo as mais distantes localidades, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul – Figner estabeleceu, para a Casa Edison, a base de uma rede nacional de comércio (FRANCESCHINI, p. 56).

A companhia explorou a música popular presente nas ruas, nas festas e no teatro de revista. Esse repertório foi escolhido pelo empresário na confecção das primeiras *chapas* nacionais. Os jornais foram uma forma dessa produção discográfica “aparecer”. Acompanhando o *boom* da imprensa de variedades, Frederico Figner lançou em 1902 a revista *Eco Fonográfico*. Reprodutores sonoros mecânicos, máquinas de escrever, pianos, telefones, brinquedos, materiais fotográficos e diversos utensílios domésticos da *Casa Edison* se alternaram com textos técnicos, folhetins e poesias. A publicação foi um veículo de esclarecimento e de disseminação do setor fonográfico no Brasil (figura 20).



Figura 20: Revista Eco Fonográfico, São Paulo, jan. 1904.
 Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Artigos foram produzidos para rebater críticas ocasionais publicadas nos jornais diários e nas revistas ilustradas. “Repudiar o fonógrafo porque não é perfeito, é repudiar toda a obra humana”. Diante das constantes falsificações de documentos escritos, e das limitações do telégrafo e do telefone, o artigo comenta: “A prova fonográfica não é assinada, mas tem, em favor da sua autenticidade, o timbre de voz” (O fonógrafo e suas combinações nas relações jurídicas. *Eco Fonográfico*, São Paulo, jan. 1904, p. 6). Conteúdos publicitários se misturaram a textos jornalístico-literários, seguindo o atavismo informar-entreter-divulgar-vender (Palma, 2011, p. 251).

As ilustrações cumpriram um papel fundamental na ideia de reprodução fidedigna e verossímil dos reprodutores sonoros mecânicos. Os textos técnicos, a descrição dos materiais, e o uso de diagramas visaram informar detalhadamente sua funcionalidade, exercendo uma função referencial (Barbosa, 2007, p. 36).

Outros estabelecimentos comerciais também contaram com produtos das companhias estrangeiras, usando estratégias semelhantes para promover seus produtos fonográficos. Além dos trabalhos de divulgação e promoção de seus produtos em catálogos, Figner ampliou-os ainda mais através da revista *Eco Fonográfico* e estendeu seus negócios através de uma rede de lojistas representantes. O empresário se envolveu diretamente com as gravações no Brasil, atuando nas atividades de procurador e representante da fábrica *Odeon*. Os gêneros elencados anteriormente se encontram especificados nos catálogos da empresa (figura 21).

CASA EDISON — FRED. FIGNER, IMPORTADOR		
EXECUTADAS PELA BANDA		
DO		
CORPO DE BOMBEIROS		
DO		
Rio de Janeiro		
SOBRE A ESQUINHA DE SEU MESTRE		
MAESTRO		
ANACLETO de MEDEIROS		
Valsas		
150	Albertina	10171
151	Uma noite de luar	10172
152	Despedida	10173
153	Marília	10174
154	Cicília	10175
155	Diva	10176
156	Hilda	10177
157	Muchacha	10214
CHAPAS GRANDES		
158	O ante-sezonico de Jesus — X	1058.
CHAPAS PEQUENAS		
Polkas		
159	Jurandy	10178
160	Não resisto	10179
161	29 f l	10180
162	Geny	10181
163	Do maestro Anacleto	10182
164	Tatá	10183
165	Depois do casamento	10184
166	Qui-pro-que	10185
167	L. Morotte	10186
168	Maurícia	10208
169	Port bonheur	10215
170	A Cabeça de porco	10212
Schottische		
171	Bensinho	10191
172	Não me olhe assim	10195
173	*****	10198
174	Talvez te escreva	10197
Mazurkas		
175	Cicília	10206
CHAPA GRANDE		
176	Lábios de coral	X 1060
QUADRILHA		
CHAPA GRANDE		
177	Fluminense	X 1061
Tangos		
178	Padeiro	10189
179	Coió sem sorte	10190
180	Bebé	10191
181	Bohemios	10192
182	Do O	10193
183	Bico do pagagaio	10213
CHAPA GRANDE		
184	Está chumbado	X 1055
185	Urso	X 1064
Dobrados		
186	Flamengo	10198
187	Cosmopolita	10199
188	Pitaco	10200
189	Eugenio Jardim	10201
190	Il de Junho	10202
191	Nenê Mendes	10203
192	Ao Clephas	10207
193	Gatardo	10209
CHAPAS GRANDES		
194	Realengo	X 1052
195	Congressista	X 1059
196	Jean Bart	X 1063
197	Condé	X 1065
Marchas		
198	S. José	X 10204
199	Espanhola	10211
CHAPAS GRANDES		
200	Alliança	X 1053
201	Alda	X 1054
202	Saudades	X 1057
203	Hymno Nacional	X 1051
CHAPA PEQUENA		
204	Nacional	10187

Figura 21: Catálogo da *Casa Edison*, 1902.

Fonte: CAZES, 1998, p. 38

Figner não só supervisionou a cadeia de criação, mas esteve presente na gravação e edição de músicas, firmou parceria com a fábrica *Odeon*, estabeleceu redes de lojas, etc. Além disso, cuidou da difusão de seus produtos fonográficos (divulgação em jornais e revistas, produção de catálogos impressos, produção da revista *Eco Fonográfico*).

Francisco De Paola conheceu Fred Figner ao emigrar da região da Calábria, Itália, para o Brasil, tornando-se assistente deste na demonstração de fonógrafos. Os dois amigos se estabeleceram no Rio de Janeiro em abril de 1892 e viajaram juntos, apresentando o reprodutor sonoro mecânico por todo o Brasil, inclusive em Porto Alegre, no dia 17 de dezembro. Em 1894, de Paola retornou à cidade para demonstrar um fonógrafo no salão do

Hotel Siglo (Pfeil, 1999, p. 61- 78). Semelhante às confeitarias, aos cafés e livrarias, os hotéis emergiram como importantes espaços de sociabilidade (Monteiro, 2006, p. 16). Naquela ocasião, entre discursos de oradores e trechos de óperas, Francisco apresentou o dueto *Los Paraguas*, dos artistas Ponte e Aurora Rodriguez, além de uma cançoneta interpretada por Ponte, *Tome mate, che!* A demonstração se encerrou com uma marcha premiada na exposição de Chicago (*A Federação*, 22 fev. 1894, p. 2).

Em 21 de abril, Francisco de Paola (figura 22) seguiu para Santa Maria, onde exibiu o “maravilhoso invento de Edison” (Idem, 21 mar. 1894). O agente realizou outras temporadas em Porto Alegre em 1895, deslocando-se a outras cidades do interior como Pelotas e Rio Grande. Em cinco de novembro de 1896, Francisco de Paola demonstrou o *scenemotorgrapho*, um aparelho projetor de vistas animadas (Steyer, 2001). O assistente de Figner assumiu a gerência da filial porto-alegrense da *Casa Edison* em 1901. Ao instalar sua filial na capital, Figner reforçou sua rede comercial no sul do Brasil. De Paola casou-se em Pelotas, onde fundou o seu *Bazar Edison*.



Figura 22: Francisco de Paola.
Fonte: PFEIL, 1999, p. 61.

A circulação de reprodutores sonoros mecânicos foi pequena naquela década, mas boa parte dos porto-alegrenses tomou conhecimento nas demonstrações, encontrando-os em eventos públicos ou nos estabelecimentos comerciais, os quais disponibilizaram catálogos ilustrativos. A emergência de pequenas redes comerciais explica a difusão dos reprodutores sonoros em várias regiões do Rio Grande do Sul. Seus proprietários estenderam os negócios à importação, assim como serviços de artes gráficas, produzindo livros diversos e partituras.

A atuação de um pequeno grupo de demonstradores foi combinada, de um lado, à divulgação de catálogos e revistas especializadas e, de outro, ao estabelecimento de pequenas

redes comerciais. A introdução da fase elétrica de gravação sonora, a partir de 1927, determinou nas décadas seguintes a introdução de novas instâncias de produção técnica, administrativa, jurídica e midiática, mas sempre seguindo as novas tecnologias (rádio, cinema). Veremos no próximo capítulo como os novos maquinismos e suas tecnologias chegaram à Porto Alegre.

4. OS REPRODUTORES SONOROS MECÂNICOS EM PORTO ALEGRE

Como se deu a recepção dos reprodutores sonoros mecânicos no Sul do Brasil? Comparadas com as capitais estudadas até aqui, os impactos em Porto Alegre parecem ter sido menores. Mas como era a cidade e quem contribuiu na difusão de fonógrafos e gramofones nos teatros e eventos? Que estratégias usaram? Quais lojistas? Essas respostas poderão aparecer ao analisarmos algumas características da cultura musical e do processo de urbanização e modernização da cidade entre os séculos XIX e XX.

Vamos acompanhar a repercussão e as interpretações acerca dos reprodutores sonoros mecânicos em Porto Alegre e como esses dispositivos se relacionaram com os espaços de sociabilidade, com o comércio, com a produção industrial, com o entretenimento.

Esses aspectos permitem identificar os principais divulgadores de fonógrafos e gramofones na cidade e a receptividade das experiências fonográficas. O estudo observará desde as primeiras conferências científicas de fonógrafos no século XIX, passando pelo comércio de gramofones, no século seguinte, até o encerramento da fase mecânica de gravação sonora, em meados dos anos 1920.

Será verificada a primeira tiragem de discos, realizada em 1913 pela *Casa Hartlieb*, chegando à industrialização dos suportes fonográficos pela *Disco Gaúcho*. Os indícios do gramofone da marca A Elétrica também serão investigados. Pretende-se analisar a origem, os avanços e descompassos da produção fonográfica local para entender a inscrição da cidade na cadeia de produção da música brasileira.

O corpo documental reúne autores, artigos e materiais publicitários impressos nos jornais, nas revistas, nos anuários e almanaques. Esses materiais fornecerão as bases interpretativas da recepção e dos usos dos reprodutores sonoros mecânicos em Porto Alegre. São opiniões diversas, mas oferecem um panorama significativo da fase mecânica de gravação e reprodução sonora fora do centro do país.

4.1 CRESCIMENTO URBANO E MODERNIZAÇÃO

A Revolução Farroupilha (1835-45) e a Guerra do Paraguai (1864-1870) barraram os recursos federais e os investimentos regionais no Rio Grande do Sul. Os conflitos militares expuseram os graves problemas de infraestrutura que dificultaram o comércio, a indústria e a penetração de novas tecnologias. Mesmo voltadas ao mercado regional, as indústrias locais só atingiram relativo desenvolvimento após a construção das primeiras ferrovias, das primeiras linhas telegráficas e da modernização do porto.

Os sinais de recuperação retornaram a Porto Alegre somente nos anos 1870, quando o escoamento da produção agrícola se intensificou com a chegada dos imigrantes italianos, gerando oportunidades aos setores médios da população, como profissionais liberais, prestadores de serviços, bancários e burocratas. O cais de Porto Alegre também foi porta de entrada de uma parcela constituída por burgueses imigrantes, os quais fundaram seus estabelecimentos e expandiram as atividades comerciais e de serviços (Pesavento, 1985, p. 16).

Esses fatores dinamizaram o comércio local e determinou o fortalecimento das primeiras indústrias, embora a falta de máquinas, de técnicas e de mão-de-obra especializada fosse um problema recorrente. O desempenho industrial rio-grandense ficou limitado à transformação da produção rural, dependente de tributos de importação e atrelado à política econômica nacional, baseada no centro-sul cafeeiro (Reichel, 1978, p. 11). Além disso, a falta de indústrias pesadas que suprissem suas demandas e a concorrência de importadores também dificultou a produção do setor (Roche, 1969, p. 139-40). Técnicas, matéria-prima, peças de reposição e mão-de-obra especializada permaneceram estrangeiras.

O comércio também se alternou em períodos de vantagens e crises. O setor só se estabilizou com a criação de uma rede de caixeiros viajantes e com a fundação de casas bancárias. Essas condições permitiram aos comerciantes aumentar sua clientela e garantir lucros suficientes para se destacarem na sociedade local.

O aumento das atividades comerciais e o maior fluxo populacional resultaram na circulação de novas ideias numa cidade de maioria analfabeta, dominada pelo catolicismo e ainda carente de instituições culturais. Porto Alegre concentrou um contingente populacional diverso, assimilando ou reprovando pensamentos e práticas sociais. “A modernidade urbana teve implicações sobre a renovação estética, higiênica e moral das cidades, assinaladas pela transformação capitalista do mundo e pela emergência de uma ordem e de um poder

disciplinador e racionalizador burguês” (PESAVENTO, 2007, p. 165-67). Dos 40 mil habitantes no momento da Proclamação da República (1889), a cidade atingiu uma população de 73.274 na virada do século XIX para o XX. A reivindicação por trabalho e educação se estendeu também por espaços dedicados ao esporte, ao lazer e à cultura. Quatro estabelecimentos entraram em funcionamento no século XIX: o *Theatro São Pedro* (1858); os prados *Menino Deus* e *Boa Vista* (1877) e o *Velódromo da Redenção* (1899) (Macedo, 1993, p. 75-9).

A iniciativa privada também construiu espaços culturais, como o *Teatro Polytheama Porto-Alegrense*, erguido em madeira na esquina das ruas Voluntários da Pátria e Pinto Bandeira, possivelmente no mesmo local onde funcionaram os teatros *Variedades* (1879-90), *América* (1890-93?) e o *Pavilhão Serino* (1895-98?) (Trusz, 2010, p. 133). Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas construíram suas primeiras bibliotecas. A cultura letrada se manifestou lentamente pelos jornais e saraus literários, onde as primeiras gerações de intelectuais ensaiaram novo vocabulário.

Os cafés e confeitarias se tornaram espaços de sociabilidade acompanhando a emergência do setor de lazer e diversões. Nos anos 1870, havia apenas o *Café da Fama*, considerado ainda um lugar suspeito, um “foco de perdição” (PORTO ALEGRE, 1958, p. 19). Nos anos seguintes, porém, esses locais concentraram intelectuais, jornalistas, estudantes, artistas, políticos e funcionários públicos.

Destinados às elites e classes médias urbanas, a maioria desses estabelecimentos foram abertos à Rua da Praia (Rua dos Andradas), via central também conhecida pelo número significativo de estabelecimentos comerciais e pelo fluxo tradicional de seus habitantes. “Todo cidadão de destaque social devia frequentar ao menos esporadicamente esses locais para ver os seus pares e ser visto” (MONTEIRO, 2006, p. 42).

Os investimentos em mobilidade urbana aumentaram. Em atividade desde os anos 1870, a antiga *Companhia Carris de Ferro Porto-Alegrense* foi substituída pela *Carris Urbanos* em 1893. A eletricidade foi integrada aos equipamentos públicos em 1898, com a substituição dos postes de iluminação a gás da zona central por lâmpadas elétricas, alimentadas pela usina da companhia *Fiat Lux*.

Em 1908, a *Companhia Força e Luz Porto-Alegrense* estendeu uma linha de bondes à zona sul, chegando ao bairro Menino Deus. Nos anos seguintes, o serviço de bondes elétricos chegou aos bairros operários da zona norte. A cidade expandiu as conexões ferroviárias às demais regiões do Estado através de empreendimentos privados. A estrada de ferro entre Porto Alegre e Novo Hamburgo foi concluída em 1874. Em 1878, nova malha ferroviária

segiu ao Oeste, chegando a Santa Maria (1885) e Uruguaiana (1907). Novos entroncamentos ligaram Porto Alegre a outras cidades, como Rio Grande, Bagé e Passo Fundo. Com a Abolição e a Proclamação da República, as relações sociais com o espaço urbano dinamizaram a capital. A presença imigrante também se intensificou nas ruas da cidade, juntamente com portugueses e escravos africanos.

Mas a combinação crescimento populacional-aquecimento comercial trouxe problemas de infraestrutura urbana. Para legitimar essas interferências, a Intendência contou com a imprensa na construção da opinião pública. Boa parte dos jornais porto-alegrenses foi patrocinada por partidos políticos. Esses periódicos sustentaram a necessidade dos novos traçados, privilegiando a modernidade e a civilidade das áreas centrais. Os órgãos de imprensa vinculados à ideologia partidária foram apoiados pelas elites agrárias até a Revolução de 1930. Suas redações reforçaram as oligarquias dominantes e tiveram dificuldades em categorizar grupos sociais sem representatividade, tratando-os como um caso de polícia.

No dia 19 de julho de 1879, o jornal *A Reforma* anunciou uma conferência destinada à imprensa. Naquela ocasião, um fonógrafo foi demonstrado pelo “Sr. Eduardo Perris”. Os jornalistas do periódico já sabiam dos “excelentes resultados obtidos” do fonógrafo do “conhecido físico Sr. Edison” (O fonógrafo. *A Reforma*, Porto Alegre. 19 jul. 1879, p. 2).

No dia seguinte, a equipe descreveu o fonógrafo do “professor norte-americano”, apresentado por Perris: “o fonógrafo tem por missão reproduzir os sons que lhe imprime, com a mesma intensidade e com a mesma expressão, com o mesmo toque especial que caracteriza e distingue cada um”. Fonógrafos não só permitiram a reprodução dos sons gravados, mas também sua preservação, “para ser repetido mesmo meses e anos depois” (Idem, 20 jul. 1879, capa).

Os jornalistas do periódico descreveram a composição do reproduzidor sonoro mecânico: “uma corneta na qual cola (sic) os lábios a pessoa que pretende falar”, recebem as vibrações das ondas sonoras através de uma “delicada lâmina de latão”; uma agulha unida a esta lâmina transmite as vibrações, gravando “em pontos sensíveis à vista” a fonte sonora numa segunda lâmina, “composta de chumbo e estanho”, anexada a um “cilindro giratório”. Trata-se da primeira geração de fonógrafos de Thomas Edison (*tin foil phonograph*). A reportagem segue: “o fonógrafo não só repetiu frases inteiras como pedaços de canto”. O fonógrafo estava fadado, embora “susceptível de considerável aperfeiçoamento, a ser de incalculável utilidade prática, aplicada ou combinada com o telégrafo elétrico”. Aqui, os jornalistas mencionaram os recursos do fonógrafo à comunicação, dentro dos preceitos de Edison naquele período.

Embora o texto mostre certa desconfiança em expressões do tipo “a máquina é de uma singeleza particular” ou “o invento nada tem, à primeira vista, [o] que provoque admiração” ou ainda “não é por hora senão curiosa”, o periódico recomenda o fonógrafo “pela novidade”: “uma prodigiosa, utilíssima e recomendável produção do esforço humano, destinada a prestar grandes serviços à humanidade e à civilização”.

O jornal publicou no dia 24 de julho uma nota sobre a “conferência teórico-prática” apresentada por Eduardo Perris. A apresentação da “moderna máquina denominada fonógrafo” seria realizada no sábado (26) no *Theatro São Pedro*, mas foi transferida para o dia 28 de julho. Nova demonstração foi marcada para o dia 28 de agosto (figura 23)



Figura 23: demonstração do fonógrafo no Theatro São Pedro, Porto Alegre.
Fonte: *A Reforma*, Porto Alegre, 28 ago. 1879, p. 3.

No entanto, as conferências não tiveram continuidade. Houve demonstrações esporádicas no centro do país e coube aos jornalistas porto-alegrenses acompanhar as notícias de fora que, como vimos, reapareceram apenas em meados dos anos 1880. Enquanto isso, os jornais acompanharam outras tecnologias que chegavam lentamente à cidade, como o telégrafo, a luz elétrica e o telefone. Fora da área central, as populações desordenadas, o desabastecimento de água, os problemas de saneamento e as epidemias se estenderam por anos. As reformas se iniciaram somente após a Revolução Federalista (1893-95).

As mudanças também chegaram através de medidas destinadas ao controle do espaço urbano, organizadas no *Código de Posturas Municipais* (1893). A longa administração municipal de José Montauray (1897-24) foi marcada por sucessivas interferências urbanas, caracterizada pelo privilégio do setor privado à organização, execução e modernização dos espaços.

As construções foram padronizadas e os prédios existentes precisaram se adequar a reformas e aos novos tributos. Os cortiços e o casario de madeira foram categorizados como “ocupações irregulares”. Os impostos, a repressão policial e as denúncias moralizadoras da imprensa sobre seus proprietários os forçaram a se retirar à periferia da cidade. Expulsos da área central, muitos trabalhadores passaram a ocupar os arraiais da Glória, São João e Navegantes, o que demandou de grandes ramais de trilhos para os transportes coletivos.

Durante a administração de Montauray, prédios públicos foram construídos como a Prefeitura Municipal (1901). A construção do Palácio Piratini foi retomada em 1909. A Biblioteca Pública foi concluída em 1912 e o prédio da Delegacia Fiscal e dos Correios e Telégrafos, em 1914.

Montauray inaugurou o moderno cais do porto em 1921, após as obras de aterramento. O intendente criou as praças Dom Sebastião, Júlio de Castilhos e Garibaldi, o Parque da Redenção e promoveu ações de embelezamento, como ajardinamento e urbanização nas praças já existentes. (Monteiro, 2007). Amparadas pela continuidade administrativa, as reformas efetivadas de José Montauray beneficiaram apenas as elites locais (Pesavento, 2007, p. 193).

O deslocamento de grande parte da população à periferia não trouxe apenas a “higienização” do centro, mas gerou lucro às empresas de transportes coletivos e às companhias imobiliárias. A modernização da cidade se tornou estranha à maioria de seus habitantes, distantes o suficiente para reclamarem suas necessidades. A reorganização administrativa da capital se intensificou nas primeiras décadas do século XX.

As intervenções urbanas se concentraram na área central: pavimentação, calçamento, ajardinamento de praças, iluminação pública e linhas de bondes determinaram novas formas de ocupação, de mobilidade e de vida pública. O embelezamento da cidade abriu caminho para o novo ícone da sociedade moderna: o automóvel. Os primeiros veículos particulares chegaram às ruas da capital, importados por comerciantes e empresários. Porto Alegre iniciou os anos 1910 ligada à expansão tecnológica e a rua foi o foco da nova sociabilidade burguesa: bares, restaurantes, confeitarias, teatros, livrarias, praças, cinemas e estabelecimentos comerciais dividiram espaços com os novos prédios públicos e privados.

A sociedade porto-alegrense do final da década tornou-se mais complexa. A ascensão de novas forças políticas minou a hegemonia do PRR. “A eclosão das greves gerais de 1917 a 1919 evidenciou a capacidade de articulação do movimento operário e a possibilidade de paralisar a economia do centro da cidade” (MONTEIRO, 2006, p. 12).

A Primeira Guerra Mundial trouxe o aumento na produção das unidades fabris rio-grandenses. As exportações de produtos agrícolas superaram as importações, o que gerou certa euforia. Entretanto, a economia do Estado permaneceu atrelada aos interesses das regiões produtoras de café. A tradicional produção primária, com exceção do fumo e do couro, não se constituiu em matéria-prima para a indústria, o que a manteve estática durante todo o conflito. Com a diminuição das exportações, as lideranças políticas se dividiram entre a manutenção das taxas de lucros do setor latifundiário e a proteção do produto nacional de concorrência estrangeira (Reichel, 1978, p. 52-55).

Sem políticas econômicas definidas, o cenário industrial porto-alegrense se agravou no pós-guerra. Poucos industriais rio-grandenses aproveitaram o conflito para modernizar seu parque industrial e aumentar sua capacidade produtiva, gerando uma nova configuração: menos empresas com maior concentração de capital. Muitas companhias de pequeno e médio porte não resistiram aos eventos que se sucederam nos anos 1920: concorrência das indústrias paulistas, mercados monopolizados, insistência no setor agroexportador, inflação, Revolução de 1923, queda de câmbio de 1926, terminando com a crise mundial de 1929.

Com o fim da hegemonia europeia, os Estados Unidos passaram a liderar a economia mundial. No início dos anos 1920, o *Correio do Povo* exaltou os “espíritos liberais”: havia “um novo sopro de vitalidade” à frente dos antigos modelos europeus e que um “critério prático começa a dominar o espírito nacional” (Editorial. *Correio do Povo*. Porto Alegre. 1 jan. 1920, capa).

Em 1922, em plena depressão cambial, a Intendência de Porto Alegre contraiu um empréstimo de três milhões e quinhentos mil dólares (Bakos, 1994, p. 149). A manutenção do PRR no poder, seu forte protecionismo estatal e a negação de incentivos a qualquer setor produtivo resultou na Revolução de 1923 e enfraqueceu os republicanos no poder.

A elite conservadora, no entanto, seguiu com seus “chás elegantes” e suas noites “chics” na *Confeitaria Colombo*, “ao som inquietante e nervoso dos *foxtrots*, dos tangos, das marchas, dos cateretês” (A hora deliciosa na Galeria dos Espelhos da Confeitaria Colombo. *Máscara*, Porto Alegre, dez. 1924). Otávio Rocha, sucessor de José Montauray na Intendência, seguiu contraindo empréstimos vultuosos.

4.2 CULTURA MUSICAL PORTO-ALEGRENSE

Manifestações artísticas e culturais acompanharam a formação da sociedade porto-alegrense desde os primeiros núcleos populacionais, desenvolvendo características próprias de expressão. Grupos teatrais, grêmios dramáticos e pequenas orquestras acompanharam o crescimento da cidade produzindo seus espetáculos em espaços como a *Casa da Ópera* (1804-35) e o *Teatro Dom Pedro II* (1838-?).

O panorama musical porto-alegrense dos 1800 foi formado em dois ambientes: nos espaços coletivos (festas religiosas e pagãs, serenatas e retretas nas praças) e privados (saraus familiares, peças teatrais e bailes) (Souza, 2010, p. 59). Associações também organizaram saraus, como a *Sociedade Musical Porto-Alegrense*, em 1855 (Ferreira, 1954, p. 95) ou o *Partenon Literário* (1868-1925), entidade que reuniu poetas, músicos amadores e profissionais, médicos, educadores, jornalistas e políticos (LUCAS, 1980, p. 153).

O *Theatro São Pedro* colocou Porto Alegre na rota dos concertistas, das companhias líricas e teatrais, concentrando em sua plateia os fazendeiros e os políticos influentes. A cultura musical popular também se manifestou no *Teatro Polytheama*, um estabelecimento mais simples, construído em madeira, localizado na área central da cidade.

Vimos anteriormente que cidades como Rio de Janeiro e São Paulo determinaram o aparecimento de uma cultura musical urbana permeada por tensões entre as elites e as classes com menor poder aquisitivo. Na Primeira República, a influência da cultura erudita europeia e estadunidense norteou os intelectuais, a imprensa e o poder público. Isso não foi diferente no Rio Grande do Sul:

De um modo geral, a cultura musical da classe dominante no Rio Grande do Sul [...] acompanha as mesmas tendências encontradas no centro do país [...]. E não poderia ser de outra maneira, visto que o Rio Grande do Sul, desde a sua formação, se vincula como área subordinada e dependente aos interesses político-econômicos do centro. [...] as relações de dependência [...] se refletem na esfera das manifestações artísticas e intelectuais (LUCAS, 1980, p. 150).

Para a autora, as elites rio-grandenses dominaram os mecanismos político-ideológicos, tornando-se um “elo” entre valores culturais importados e a difusão destes aos demais segmentos sociais. Entre os anos 1860 e 1870, músicos e profissionais afrodescendentes e mestiços foram lentamente substituídos por indivíduos de origem imigrante. Por sua vez, a

atividade musical amadora tinha como inspiração artistas e companhias estrangeiras em trânsito pela cidade, refletindo como opção musical “imitar o que vinha de fora, mesmo que fosse de última categoria” (LUCAS, 1980, p. 156-58).

Embora reconhecesse o mérito das atividades musicais realizadas por descendentes de imigrantes alemães e italianos no Rio Grande do Sul, Antônio Corte Real observou duas consequências em relação à maneira em que tais atividades foram exercidas, gerando duas consequências: (1) a pretensão em perpetuar a música culta de seus respectivos países e (2) o “alheamento” imigrante às manifestações musicais autóctones, “sufocadas pelas condições do refinamento da arte musical de seus avoengos [...] o que, até certo ponto, não deixou de constituir uma alienação cultural” (REAL, 1980, p. 12).

Essa modernização não se deu apenas no âmbito urbano. Barbosa Lessa comentou que tanto as coreografias das danças de salão quanto suas nomenclaturas típicas usadas no interior do Estado (*chimarrita, pezinho, tirana*, etc.) sofreram alterações no final do século XIX por “danças modernas”, como o *schottish*, a polca, a mazurca e a *habaneira* (Lessa, 1969, p. 205).

Freitas e Castro (1969) salientou que os gêneros musicais provenientes de outras regiões do país constituíram dois blocos na formação da cultura musical urbana porto-alegrense. Uma corrente seguiu a música urbana do Rio de Janeiro, com os sambas, os choros e as marchas carnavalescas; a segunda corrente foi constituída de *tangos*, *ranchieras* e a música campeira, representando a proximidade com a região platina.

O gosto musical porto-alegrense foi diversificado entre os séculos XIX e XX. Valsas, tangos, polcas, maxixes, choros, lundus, modinhas e temas carnavalescos alcançaram sucesso primeiramente nos blocos de carnaval e teatros de revista, espalhando-se pelos cassinos, confeitarias, cafés e cinemas (Souza, 2011, p. 93-4). Esse repertório eclético foi gravado por Savério Leonetti a partir de 1913.

Durante a Revolução Federalista (1893-95), músicos, sem distinção de classe social foram confundidos como potenciais agitadores, conspiradores e desordeiros. A coerção policial se intensificou sobre antigas práticas sociais, como o *entrudo* e seus batuques afrodescendentes, práticas “entendidas pelo governo republicano como “baixa cultura” [...] geralmente associadas a um Brasil arcaico” (NOGUEIRA e SOUZA, 2007, p. 349).

O conjunto de autores nos mostra que parte da elite porto-alegrense assumiu o discurso modernizador estrangeiro. Esse discurso foi irradiado pela imprensa e pela cultura livresca: jornais, livros e revistas nacionais e estrangeiras procuraram atualizar os costumes franceses, as novidades inglesas ou as novas tecnologias produzidas nos Estados Unidos.

Valores culturais das elites agrárias; interferência de gêneros musicais e danças estrangeiras; predomínio da “música culta” europeia nas associações privadas; divisão de correntes musicais urbanas e campeiras; coerção policial e crítica da imprensa às manifestações musicais tradicionais e populares. Segundo os autores, essas condições caracterizaram a cultura musical porto-alegrense.

Contudo, devemos mais uma vez salientar que as distinções entre “baixa” ou “alta” cultura ou a relação entre classes “dominantes” ou “dominadas” não traduzem a complexidade cultural de uma sociedade. São dicotomias pertencentes a um contexto histórico, ligadas aos primórdios da Antropologia e que atravessaram séculos, chegando aos nossos dias através de antagonismos ideológicos. Se o cotidiano urbano oferece choques, também oferece assimilações capazes de fragmentar as fronteiras da “alta” ou da “baixa” cultura.

Nas elites, as músicas tocadas ao piano e as declamações de poesias foram supervisionadas de perto pelo patriarca da família e seus convidados. Alguns autores viram nos saraus “a maior fonte de divulgação das artes”, por ter proporcionado um “ambiente favorável” a cantores, musicistas e poetas (Pianta, 1962, p. 72).

Os conjuntos vocais domésticos formados por músicos diletantes descentralizaram a prática musical formal das salas de concertos, mas o “ambiente favorável” dos saraus descrito por Pianta e a formação das sociedades musicais formadas pelas elites descritas por Lucas aponta uma formação musical verticalizada, marcada pela distinção das classes sociais e pelo predomínio da música erudita estrangeira.

O ensino musical se desenvolveu lentamente até meados do século XIX. A instrução se deu por professores particulares estrangeiros, estabelecidos em Porto Alegre. As associações coletivas deram início ao processo de autonomização da profissão. A partir dos anos 1860, músicos amadores integraram sociedades, clubes e institutos. Além da mencionada *Sociedade Musical Porto-Alegrense*,

[...] em 1860 funda-se a Sociedade Musical União Brasileira; em 1868, a Musical Rio-Grandense, A Euterpe e a Minerva; em 1880, a Filarmônica Porto-Alegrense; em 1882, o Clube Carlos Gomes; em 1888, a Estudantina; em 1892, o Grupo Lírico; em 1894, o Grupo Lírico Guaraní; em 1896, o Instituto Musical de Porto Alegre; em 1897, o Clube Haydn e, em 1890, a Sociedade Musical Porto Alegre (FERREIRA, 1954, p. 104).

Antônio Corte Real pesquisou as atas de sessões da diretoria da *Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense* e concluiu que a associação foi constituída na verdade em 1878, “com o objetivo de recrear seus associados e proporcionar-lhes o ensino de música” (REAL, 1980, p. 17). A “parte recreativa” contou com concertos e bailes comemorativos nos quais participaram instrumentistas, cantores solistas, a orquestra da entidade, o coral e uma estudantina¹⁶, organizada por Luis Roberti.

O músico e regente dirigiu duas publicações musicais: a *Lira Rio-grandense* (1883-84) e *O Guarany* (1887-90). Embora o ensino musical tenha sido o principal objetivo da associação, a entidade enfrentou problemas na instrução musical e no aprimoramento técnico de seus membros: prevaleceu o “recreio de seus associados” (Idem, p. 25).

A cidade contou com mais duas revistas sobre música: a *Revista Musical* (1887-88) de Pedro Vianna e José Gertum e *O Progresso* (1887-88), do professor Robert Ludwig (Freitas e Castro, 1969, p. 214-15). Destinadas ao público amador, as revistas publicaram críticas sobre as apresentações na capital, notícias sobre a música na Europa, biografias de artistas e compositores, suplementos com partituras, dicas de técnicas musicais e de repertório (Lucas, 1980, p. 158).

A experiência corporativa proporcionou o aparecimento de outra entidade: o *Instituto Musical Porto-Alegrense*, em 1896. Seu regulamento interno evidenciou a organização de concertos e o fornecimento de aulas de música a seus associados. Rebatizado de *Club Haydn* em 1897, a sociedade desenvolveu suas atividades por mais de meio século e teve em sua direção músicos e regentes locais como José de Araújo Vianna e os irmãos Murilo e Otaviano Furtado (Real, op. cit. p. 27-9).

A valorização da “música culta” marcou presença nos estatutos das primeiras entidades musicais. O predomínio de óperas italianas na *Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense* e dos compositores alemães no *Club Haydn* refletem as tendências estético-musicais de seus dirigentes. Não há evidências históricas que apontem tendências nacionalistas nas suas decisões, mas sim a influência da música europeia como um modelo de integração das comunidades imigrantes, seguindo o contexto histórico da sociedade rio-grandense durante o século XIX. As iniciativas particulares representaram o “processo de redefinição social que sofre a música como profissão em contato com a penetração de elementos vindos de fora, orientando-se os grupos sociais que se dedicavam ao amadorismo em direção ao tipo de profissional que aqueles representavam” (LUCAS, 1980, p. 166).

¹⁶ Formação composta na maioria por jovens estudantes que executavam músicas fáceis em violões e bandolins.

Em 1908, o Governo do Estado apoiou a criação do *Instituto Livre de Belas Artes*, tendo o Conservatório de Música como parte integrante. Inaugurado em cinco de julho de 1909, a ata de fundação do conservatório registrou o comprometimento com o ensino teórico e prático, mas, como observou Lucas, imitando valores estrangeiros, voltado às elites e estruturado sobre uma forma de ensino de escolas “que assegurassem um diploma no final do curso, legitimando socialmente a profissão, caso fosse exercida” (Idem, p. 167).

O conservatório contou com compositores como Araújo Vianna e Murilo Furtado, ex-integrantes do *Club Haydn*. Em 1916, Guilherme Halfeld Fontainha assumiu a direção do Curso Superior de Piano e a disciplina de Harmonia. Na década seguinte, Fontainha tornou-se diretor do Conservatório e propôs uma rede de escolas regionais de música e à circulação de concertos com artistas de renome pelo Estado.

Os anos 1920 marcaram a criação do *Centro Musical Porto-Alegrense*, entidade que enfatizou a “colocação profissional” e as “condições de permanência dos músicos na capital” (Corte Real, 1994, p. 44). Foram preparados estatutos internos de funcionamento, além de diversas atividades como a coordenação de cursos, a promoção de eleições internas, a cobrança de mensalidades de sócios, a produção de partituras e a divulgação de oportunidades de trabalho (SIMÕES, 2011). A “música culta” das associações privadas foi bem recebida pelas lideranças republicanas e pela imprensa. Mas a música popular e seus intérpretes continuaram a receber um tratamento distorcido.

A repressão aos violões coletivos e às serestas, criada no final dos anos 1870, não só permaneceu, como piorou. As iniciativas do poder público reduziram o ofício amador da música executada por afrodescendentes, mestiços e brancos pobres. A ocupação do mercado de trabalho por músicos estrangeiros e a falta de condições financeiras para participar das entidades privadas dificultaram as chances do músico porto-alegrense não vinculado à “música culta”. Diante dessas condições, as bandas militares foram alternativas à manutenção do ofício musical na capital e no interior. Dobrados, *schottish*, mazurcas, polcas, marchas e valsas integraram seu repertório. Nas colônias, bandinhas atuaram em comemorações, *kerbs* e festas religiosas, promovendo retretas nas ruas de Porto Alegre.

A presença de instrumentos de sopro se tornou mais frequente com os imigrantes: trombones, trompetes, tubas e bombardinos integram tradicionalmente o repertório musical alemão e italiano. Esses instrumentos também se encontraram nos circos itinerantes. Pequenas formações foram essenciais na sonorização das apresentações circenses:

O povo gostava disso [...] dos burlantins, dos forçudos, dos equilibristas. Circo aqui assanhava todo mundo, velhos e crianças. Os barracões se erguiam em terrenos baldios, no centro da cidade. No primeiro dia, a troupe circense fazia uma passeata pelas ruas principais, em carros alegóricos, com banda de música (FERREIRA, 1940, p. 176).

O entretenimento, a sociabilidade e as chances profissionais proporcionadas pelas bandas foram reconhecidos pelo poder público nas primeiras décadas do século XX, culminando na criação da *Banda Municipal* (1926). Seus instrumentistas também tocaram e dirigiram orquestras e bandas. Alguns foram professores e outros se dedicaram à música popular. Os integrantes também prestaram serviços em concertos ou óperas (Freitas e Castro, 1969, p. 219).

Foi nos arraiais mais distantes que o carnaval popular se desenvolveu, abrangendo as classes menos privilegiadas. Nos anos 1920, os cordões substituíram as sociedades carnavalescas e a festa adquiriu um perfil popular, embora a forte estratificação social tenha se mantido até meados dos anos 1930 (KRAWCZYK et al., 1992, p. 19-21).

O acompanhamento musical foi quase obrigatório em outro espaço pouco familiar, mas muito frequentado por fazendeiros, intelectuais e profissionais liberais. Os cabarés romperam a pacata paisagem sonora da cidade, como o *Centro dos Caçadores*, casa noturna localizada na área central porto-alegrense. As atividades mundanas desses estabelecimentos foram frequentemente combatidas pelos periódicos porto-alegrenses. Para a imprensa, os gritos, as discussões e a música alta nas tascas e bodegas da cidade eram “verdadeiros perigos da sociedade” (Vagabundos. *O Independente*. Porto Alegre. 20 mar. 1910, capa). Os jornais também silenciaram sobre a presença de reprodutores sonoros mecânicos nos cabarés, embora tenha sido comum a crítica a esses lugares, sobretudo à música executada por toda a noite. Músicas e danças nunca podiam parar nesses ambientes.

Os anos 1920 trouxeram alterações nas danças. Os passos lentos das valsas, mazurcas, polcas, *habaneras* e tangos foram substituídos pelos ritmos ágeis e exóticos do *jazz* estadunidense. A revista *Máscara* publicou em 1919 que o *modern style* das danças “diferem muito de nossos avós”, exaltando em textos e imagens a rapidez e a agilidade dos passos do *one step*, do *foxtrote* e do *two step*, assim como o maxixe (*Máscara*, Porto Alegre, 20 set. 1919). A revista nos informa que os ritmos frenéticos trazidos pela emergente indústria fonográfica chegaram ao Brasil com mais força no pós-guerra, consagrando-se juntamente com os estilos regionais, como o maxixe, gênero conhecido na cidade através de edições

impressas, compositores locais, manifestações populares ou nas apresentações de Eduardo das Neves ou Geraldo Magalhães, por exemplo. As gravações introduziram a produção musical porto-alegrense do início do século XX aos suportes gravados. Mesmo com o encerramento das atividades da *Disco Gaúcho* em 1923, as gravações fonográficas foram parte de um processo de efetivação da indústria cultural, acompanhando a consolidação das formações urbanas e a mediatização das relações culturais (Souza, 2010, p. 45-6).

Nos anos 1920, as *jazz-bands* adquiriram maior presença no cenário musical porto-alegrense. A visita dos *Oito Batutas* à cidade (1926) inseriu paulatinamente saxofones, trompetes e baterias nos antigos regionais. A inauguração da *Rádio Sociedade Gaúcha* (1927) trouxe o microfone à capital. Ritmos estadunidenses como *charleston* foram adicionados ao repertório de polcas, tangos e xotes. Contudo, a falta de uma companhia de discos não permitiu o registro dessa cena musical.

Músicos talentosos se tornaram conhecidos por intermédio de parceiros e ex-alunos, por eventuais edições de suas obras em partitura e por seus espectadores. Boa parte não teve suas apresentações registradas em disco. Além disso, a instrução musical acadêmica ainda permaneceu distante. Muitos músicos aprenderam “na base do ouvido” e sem acesso às novas tecnologias, uma vez que o rádio demorou a chegar e os gramofones ainda “eram muito caros” (Vedana, 1987, p. 22).

Com a ascensão do cinema sonoro, muitos músicos foram dispensados das salas de exibição. O mercado de trabalho reagiu somente nos anos 1930, quando a difusão radiofônica se estruturou em Porto Alegre. O circuito tradicional de clubes, eventos sociais, cafés, confeitarias e cabarés tiveram nos estúdios de rádio uma alternativa de trabalho. Como vimos, a tecnologia mecânica de gravação sonora dividiu opiniões e isso não foi diferente em Porto Alegre. A reprovação emana dos antigos cronistas da cidade. São opiniões divididas entre o ufanismo e a desaprovação. O crescimento urbano determinou mudanças inevitáveis, mesmo que essas mudanças não fossem rápidas o suficiente.

Diferente dos jornais, os textos produzidos pelos cronistas sobre fonógrafos e gramofones não contaram com a mesma euforia. Essas máquinas foram vistas com estranhamento o suficiente para seus textos adquirirem um tom de presságio. O saudosismo dos cronistas girou em torno de uma cidade pacata, silenciosa, educada e ligada às artes. “O presente, com as suas mudanças, ameaçava a ordem estabelecida e trazia insegurança” (PESAVENTO, 1994, p. 140). Principalmente quando o presente se relacionava com reprodutores sonoros mecânicos.

A transformação das zonas marginais em arrabaldes foi notada pelo escritor, jornalista e educador Achylles Porto Alegre. A paisagem sonora destes locais, antes constituída por “vivendas floridas e o gorjeio dos passarinhos” foi substituída pela “melodia fanhosa do gramofone, espalhado atualmente no mundo inteiro” (PORTO ALEGRE, 1994, p. 38). Quando escreveu sobre a cidade nas primeiras décadas do século XX, Achylles mencionou a substituição das antigas danças pelo “foxtrote aloucado ou um tango maxixado” (Idem, p. 203), gêneros que demonstram a presença da música estrangeira ou das matrizes do samba.

Nos anos 1950, o jornalista Achymedes Fortini escreveu a crônica “Do fonógrafo ao rádio”. Fortini denominou os reprodutores sonoros mecânicos como uma “febre de irritar os transeuntes”. O jornalista salientou que o gramofone “teve sua época como hoje se dá com o rádio, existente em quase todas as casas de pobres, remediados e ricos, havendo até quem o liga durante 24 horas por dia” (FORTINI, 1951, p. 10).

Sua irritação se deu devido não só às novas práticas dos habitantes no ambiente privado, mas também à prática cotidiana dos lojistas em posicionar reprodutores sonoros mecânicos à frente de seus estabelecimentos, fazendo-os funcionar durante o horário comercial. O poeta, cronista e crítico literário Athos Damasceno Ferreira demonstrou grande preocupação com a perda de oportunidades profissionais causadas pelos reprodutores sonoros mecânicos.

Entre os anos 1930 e 1970, Ferreira se dedicou à pesquisa histórica sobre a cultura porto-alegrense e do Estado. O convívio com músicos, atores e autores literários fez com que o escritor tivesse conhecimento das vantagens e dos limites desses profissionais. Athos Damasceno testemunhou a disseminação dos gramofones nos estabelecimentos comerciais e de entretenimento. A substituição gradual de músicos por reprodutores sonoros mecânicos nos cinemas, cafés e outros espaços públicos irritou o cronista: o “advento do gramofone [...] abafou a cidade e fez a primeira crise para os tocadores desbancados [...]”. O gramofone provocou “uma das nossas grandes calamidades públicas” (FERREIRA, 1940, p. 42). Ferreira reprovou a substituição das atividades musicais ao vivo pelas máquinas justamente pelo dano causado àqueles que viviam da música. O cronista preocupou-se com os danos causados ao precário mercado musical porto-alegrense e a crescente circulação de reprodutores sonoros mecânicos nos pontos tradicionais de encontro da intelectualidade porto-alegrense. Esta pesquisa encontrou uma nota de 1912 em que jornal *A Federação* divulgou o furto de um gramofone e seus respectivos discos numa confeitaria nas imediações da Praça Garibaldi, no antigo arraial da Cidade Baixa (Várias. *A Federação*. Porto Alegre. 30 out. 1912).

A publicação do periódico foi a única fonte que encontramos acerca da presença de reprodutores sonoros mecânicos nesses estabelecimentos. A música ao vivo predominou nos anúncios de cafés, confeitarias e cabarés publicados nos jornais e revistas porto-alegrenses durante todo o período estudado, o que mostra a predileção do público pela presença de músicos. No entanto, a pequena nota *d'A Federação* mostra os rastros dos reprodutores sonoros mecânicos pela cidade, o que confirma a preocupação dos cronistas. Vale a pena lembrar aqui que um gramofone chegou à vitrine de uma livraria porto-alegrense – um dos pontos de encontros preferidos dos intelectuais - nos anos 1890, como veremos a seguir.

De uma geração posterior aos memorialistas porto-alegrenses, o jornalista e radialista Nilo Ruschel trouxe uma visão diferente de Ferreira. Escritas para o jornal *Correio do Povo* nos anos 1970, a série de crônicas intituladas *Rua da Praia* apresentou um “inventário afetivo sentimental” entre os anos 1920 e 1940 (Monteiro, 2006, p. 422). Ruschel se tornou comunicador da *Rádio Sociedade Gaúcha* em 1927. Sua proximidade com esse meio de comunicação talvez o tenha aproximado de uma opinião diferente em relação aos demais cronistas. Nilo Ruschel exaltou a presença e a disseminação dos reprodutores sonoros mecânicos no campo e na cidade:

Os velhos gramofones, quantas alegrias espalharam pelas gerações antigas! Mesmo com seus pobres recursos de reprodução sonora, fanhosos, enrolando os sons em latas [...]. Até na colônia [...] o gramofone ia levar alegrias novas e deslumbradas [...]. O gramofone era um móvel diferente, alto e chato, a corneta acústica embutida, com cordas de cítara trançadas por cima (RUSCHEL, 1971, p. 224-5).

O cronista exaltou os gramofones, sobretudo a Vitrola, descrevendo-a como um móvel “alto e chato” com “cornetas embutidas”. Os escritos do radialista contêm informações sobre companhias estrangeiras atuantes no mercado fonográfico local após a queda das companhias nacionais e a rápida sucessão de modelos lançados pelo setor fonográfico nos anos 1920:

A Victor Talking Machine Company, de Camden, N. Jersey, que industrializava o fabuloso invento de Edison, lançava [...] a “Consolete”, ainda em processo puramente mecânico [...]. Sucedeu-a um tipo mais sofisticado, a “Granada” [...]. Logo a seguir era lançada a “Credenza”, [...]. Daí por diante a eletricidade foi chamada a colaborar na movimentação do disco e sua mudança automática. Caiu a manivela, surgiu a eletrola (Idem, p. 225).

Segundo o autor, representantes da empresa estadunidense se instalaram em Porto Alegre no ano de 1925 à Rua Siqueira Campos e, posteriormente, no número 1365 da Rua da Praia. O estabelecimento recebeu o nome de *Casa Victor*, com estratégias de divulgação definidas: discos tocados regularmente à frente da loja, além da promoção de artistas em trânsito pela cidade através de sessões de autógrafos. Ruschel não só descreveu a transição da fase mecânica à elétrica, mas também a consolidação da *Victor Talking Machine* em Porto Alegre, com seus modelos sofisticados (*Consolete, Granada, Credenza*).

O conjunto de textos permite observar a desaprovação da maioria dos cronistas em relação a reprodutores sonoros mecânicos. Fonógrafos e gramofones estão “no mundo inteiro”, integrando-se à emergente polifonia de Porto Alegre. Não trazem apenas sons fanhosos, mas ritmos estrangeiros como o *jazz* e os movimentos lascivos do maxixe.

Alguns revelam indícios dos espaços onde esses reprodutores passaram a ser dispostos. A expressão “som de irritar os transeuntes” pode se referir à tática dos lojistas em posicionar gramofones em frente a lojas e bazares. Dos estabelecimentos comerciais aos principais pontos de encontro dos cronistas - como as livrarias, por exemplo -, a ocupação de espaços tradicionais pelos gramofones causou, segundo Athos Damasceno, um problema grave: a diminuição do número de músicos, devido à constante substituição destes pelo reprodutor sonoro mecânico.

4.3 IMPRENSA E COMÉRCIO

Os primeiros jornais porto-alegrenses foram fundados nas primeiras décadas do século XIX, irradiando o descontentamento das elites rurais com o Império. Fatores econômicos e sociais foram significativos para o aparecimento dos jornais rio-grandenses, mas foi o processo político que os guiaram, deflagrando conflitos discursivos e comentários ideológicos (Rüdiger, 1998, p. 17-18). Após a Revolução Farroupilha, os jornais foram os porta-vozes dos partidos consolidados. O perfil político-partidário prevaleceu nos periódicos do estado até os anos 1930. O jornalismo noticioso teve ascensão paulatina em Porto Alegre nos anos 1890. Alguns jornais político-partidários também dividiram a parte política das notícias, destinando espaços a anúncios publicitários, folhetins e seções especializadas (variedades, teatro, cinematógrafos). Os periódicos fornecem dados sobre os reprodutores sonoros mecânicos

desde o final dos anos 1870. Fonógrafos e gramofones são mencionados nas seções de importação, nas críticas, nas notas sociais, etc.

As especificações do novo fonógrafo de Edison, publicadas na *Scientific American* e *New York Herald* foram descritas por Henri de Parville, editor da revista francesa *La Nature*. O texto foi traduzido e publicado em 1888 pela *A Federação*. Parville exaltou o novo fonógrafo de Edison, enfatizando seu uso para fins comerciais ou administrativos, como ditados ou registros de conversas telefônicas. “A sensibilidade é extraordinária”, salientou o editor, convicto da veracidade dos “documentos falantes” (PARVILLE, Henri de. O fonógrafo. *A Federação*, Porto Alegre. 12 abr. 1888, capa).

Quando os negócios de Thomas Edison se expandiram para fora dos Estados Unidos em 1890, os jornais brasileiros seguiram os passos do inventor. Até aquele momento, os bazares porto-alegrenses contavam com pianolas, caixas de música e realejos. *A Federação* lançou uma nota sobre um contrato celebrado entre Edison e o governo do México para o envio de fonógrafos às estações postais. O uso do reproduzidor sonoro mecânico no lugar de cartas escritas seria, segundo o governo mexicano, uma medida benéfica, diante do grande número de analfabetos no país (O fonógrafo. *A Federação*, Porto Alegre, 26 fev. 1890, capa).

Os reproduzidores sonoros mecânicos rumaram novamente à América do Sul. Conforme mencionado no terceiro capítulo, Frederico Figner chegou ao Brasil em 1891 e demonstrou o novo modelo do fonógrafo em diversas cidades. Após apresentar o dispositivo em Pelotas e Rio Grande, o representante desembarcou em Porto Alegre no dia 17 de dezembro de 1892 para uma série de sessões que incluía “trechos da Traviata e de outras óperas cantadas por [Adelina] Patti, canções, discursos de [Gaspar] Silveira Martins e de outros personagens políticos” (Idem, 17 dez. 1892, p. 2).

A audição se iniciou no dia seguinte numa das salas do Hotel de France, onde “o prodigioso invento de Edison” reproduziu, entre discursos de homens célebres e trechos de óperas, o discurso em que o padre João Manoel anunciava a chegada da República. A “eloquência patriótica” e a fidelidade técnica do dispositivo emocionaram os repórteres *d’A Federação*, os quais sentiram vontade de “juntar os seus brados de entusiasmo aos aplausos que da galeria da câmara dos deputados do Império desceram em fragor delirante!” (*A Federação*, 20 dez. 1892, p. 2). Os republicanos não gostaram muito do fonograma do liberal Gaspar Martins, proprietário do jornal rival *A Reforma*.

No final do século XIX, Pelotas assistiu um trânsito significativo de reproduzidores sonoros mecânicos. Juntamente com Rio Grande, a cidade participou na formação da economia do Estado através do charque, acumulando riqueza e compondo uma elite atuante na vida

cultural. Grupos musicais amadores foram criados, como a *Filarmônica Pelotense* (1894) e o *Club Beethoven* (1892-1898) (Lucas, 1980, p. 162). O *Conservatório de Música de Pelotas* foi fundado em 1918. Estabelecimentos comerciais sediados em Porto Alegre tiveram filiais em Pelotas e vice-versa, como no caso da *Livraria Universal*.

As livrarias se integraram ao cenário de sociabilidades porto-alegrenses. Ao agregarem jornalistas, políticos, escritores e artistas, as livrarias funcionaram “como um ambiente de troca de experiências e divulgação da produção literária” (MONTEIRO, 2006, p. 17). No dia 23 de dezembro de 1892, a livraria anunciou um gramofone à disposição do público (figura 24).



Figura 24: anúncio de gramofone na Livraria Universal, Porto Alegre.
Fonte: *A Federação*, Porto Alegre, 23 dez. 1892, p. 3.

A *Livraria Universal* foi propriedade da *Krahe e Cia.*, empresa atuante no campo da editoração e publicação. Suas gráficas produziram grande sortimento de livros comerciais, cartões postais, partituras musicais e coleções diversas, criando um mercado significativo de bens culturais em Porto Alegre e em Pelotas. A partir de 1900, a companhia inaugurou em Porto Alegre a *Casa Krahe*, um grande bazar de miudezas, equipamentos fotográficos, caixas de música e instrumentos musicais. Os gramofones e discos aparecem nos anúncios a partir de 1909. A *Casa Krahe* contou com lojas em Pelotas, Cachoeira e Cruz Alta. O ano de 1892 foi marcado, portanto, pela maior frequência do fonógrafo de Edison e pela chegada do gramofone no comércio porto-alegrense.

Embora sejam evidentes as restrições de acesso, o aumento das demonstrações de fonógrafos e a exposição de um gramofone no comércio da cidade aproximaram a tecnologia mecânica de gravação sonora ao cenário urbano porto-alegrense, sendo possível encontrá-los

em feiras, exposições e teatros. No caso do gramofone da *Livraria Universal*, foi possível adentrar na loja para observá-lo ou, até mesmo, ouvi-lo ocasionalmente, de graça.

A circulação de reprodutores sonoros mecânicos foi pequena naquela década, mas boa parte da cidade tomou conhecimento das demonstrações, encontrando-os em eventos públicos ou nos estabelecimentos comerciais, os quais disponibilizaram catálogos ilustrativos. O estudo das noções básicas de funcionamento fez parte da grade curricular das escolas complementares¹⁷ das escolas estaduais (Decreto nº 239 de 5 jun. 1899). Com o fim da Revolução Federalista, Porto Alegre tratou de acompanhar os ventos da modernidade:

Sem o charme e a grandiosidade de Paris ou mesmo a sensualidade tropical do Rio, Porto Alegre vivenciou a sua *fin de siècle* embalada também pelos ventos do progresso e dos anseios de tornar-se civilizada. Era preciso acompanhar o trem da história, mesmo que fosse no último vagão (PESAVENTO, 1994, p. 136).

A industrialização, a urbanização, a modernização dos transportes, a racionalização produtiva e a captação de recursos entraram imediatamente nos discursos positivistas do PRR para assegurar o progresso. Nessa conjuntura, as novas tecnologias não foram só bem recebidas, mas tornaram-se parte necessária à renovação capitalista e nas representações coletivas da urbanidade, penetrando nas finanças, nos serviços, nas ruas e, obviamente, nas novas formas de entretenimento.

Espectáculos ópticos foram tradicionais em Porto Alegre antes mesmo da introdução do cinematógrafo, em 1896. Francisco de Paola foi o primeiro a demonstrar o *scenemotorgrapho* em Porto Alegre, em cinco de novembro daquele ano (Steyer, 2001). Os cinematógrafos foram apresentados em teatros, exposições, festas religiosas e cívicas ou em salas locadas. Os ingressos geralmente foram acessíveis, o que possibilitou o primeiro contato entre a população e os dispositivos ópticos mecânicos. Companhias circenses, teatrais e de variedades introduziram cinematógrafos como atrações complementares em seus espetáculos. Alguns diretores dessas companhias se especializaram em combinar o dispositivo óptico com reprodutores sonoros mecânicos, numa tentativa de suprir a carência sonora das “vistas animadas”. Fonógrafos, grafofones e gramofones foram acionados em situações ocasionais, como sonorização, sonoplastia (produção de efeitos sonoros às cenas) ou sincronia entre sons e imagens.

¹⁷ Atual Ensino Médio.

Tais técnicas foram realizadas manualmente, sem instrumentos auxiliares. Essas experiências iniciaram em 1897, quando um exibidor não identificado apresentou “quadros de ópera”; em 1899, imagens e sons foram combinados entre um cinematógrafo e um grafofone, denominado *Motoscópio*; em 1903, o *Phono e Cinematógrafo O Admirável* de Antônio Mecking foi apresentado no *Theatro São Pedro* e numa sala locada à Rua dos Andradas (Trusz, 2010, p. 116-18).

José Filippi se tornou conhecido em Porto Alegre em 1904 por seus espetáculos de projeções. No ano seguinte, o exibidor retornou à capital com diversas novidades ópticas. Seu *Vitafonoscópio* possibilitou a sincronia entre som e imagem através da “projeção de cenas teatrais líricas com o respectivo acompanhamento musical” (Pelos palcos. *O Independente*. Porto Alegre. 5 mar. 1905, p. 2).

O cinematógrafo falante de Edouard Hervet agradou o público do Theatro São Pedro em 1905. A sincronia “entre o aparelho das vistas e o grande fonógrafo” foi perfeita, segundo o jornal *O Independente* (Idem, 3 set. 1905, p. 2). Hervet também realizou essa sincronia no Polytheama e em Pelotas.

O Cinematógrafo Falante da companhia Circo Paranaense também foi apresentado à cidade em 1905; dispositivos homônimos foram apresentados no Theatro São Pedro pela *Empresa Star & Cy (Star Company)* e no *Theatro-Parque* pela *Empresa Candburg*, ambas em 1906. No ano seguinte, um gramofone *Gaumont* foi sincronizado ao Bióscopo Lírico da empresa *Domingos Fillippi & Irmão* (Trusz, op. cit. p. 119-20).

O comércio de reprodutores sonoros mecânicos se intensificou no final do século XIX. O bazar *Ao preço fixo* anunciou em 1897 a chegada da nova remessa de fonógrafos da marca francesa *Lioret (Gazetinha, 15 nov. 1897, p. 3)*. A loja comemorou em 1900 o quarto fonógrafo vendido da marca, rebatizada de *Lioretgraph*.¹⁸ O bazar ofereceu, no ato da compra, 22 músicas de livre escolha, entre trechos de óperas, canções espanholas, polcas, valsas e mazurcas (*A Federação, Porto Alegre, 1º nov. 1900*).

Segundo Fortini (1951, p. 15), a primeira demonstração de um gramofone em Porto Alegre ocorreu no início do século XX. Vimos, porém, que o reprodutor sonoro mecânico foi anunciado na capital e em Pelotas pela *Livraria Universal* entre 1892 e 1893. Esta pesquisa não encontrou anúncios posteriores do estabelecimento e é possível que a tecnologia incipiente dos gramofones daquele período tenha interrompido as aquisições feitas pelo estabelecimento. Martland (2013, p. 18) salienta que os gramofones receberam

¹⁸ Os pequenos fonógrafos *Lioret* foram criados pelo relojoeiro francês Henri Lioret em 1893 e se destacaram pelo tamanho, praticidade e nitidez sonora.

aperfeiçoamentos significativos apenas em 1896. Fortini pode ter se referido às demonstrações de Francisco de Paola realizadas em 1901, em ocasião da abertura da *Casa Edison* na cidade. A *Federação* publicou em 30 de março uma nota sobre a inauguração do estabelecimento nas imediações da Praça da Alfândega. Os negócios de Frederico Figner chegaram ao sul do país, colocando à disposição do público porto-alegrense “fonógrafos, gramofones, grafofones e novidades americanas” (*A Federação*. Porto Alegre. 30 mar. 1901, p. 2). Os produtos fonográficos disponibilizados pela filial porto-alegrense de Fred Figner não foram apenas os fonógrafos da companhia de Thomas Edison (*National Phonograph*), mas também os gramofones da *Victor Talking Machine* e os grafofones *Columbia*. Temos, portanto, a atuação indireta das “três grandes” em Porto Alegre.

Os reprodutores sonoros mecânicos foram complementados pelo grande estoque de “composições musicais, discursos, lundus, modinhas brasileiras populares”. Um grafofone ficava posicionado à porta da loja que “gratuitamente, oferece um interessante passatempo ao grande número de curiosos que ali se reúnem” (Idem, 12 abr. 1901, p. 3). O estabelecimento realizou apresentações ocasionais de suas máquinas no *Theatro São Pedro*. Em abril de 1901, a casa iniciou uma série de anúncios publicitários (figura 25).

CASA EDISON
313—Rua dos Andradas—313
 PORTO ALEGRE
Figner & C.



Grande emporio de phonographos e graphophones
de varias classes

Preços : de 80\$ a 375\$

Machina de escrever
„FRANKLIN“
 A mais aperfeiçoada
 A PREFERENCIA de que gosa a machina -FRANKLIN- é
 universal.
 A SUPERIORIDADE da machina -FRANKLIN- é palpavel.
 A machina de escrever -FRANKLIN- não tem rival.

MORTE AO FOGO!
APAGADOR AUTOMATICO DE INCENDIOS
 Apaga qualquer incendio ; uma creança póde com elle funcionar.
Pós para extinguir incendios
 Está provado por experiencias feitas que este pó extingue qualquer
 incendio.
 Grande repertorio de cylindros, nacionaes e extrangel-
 ros, a 40\$000 a duzia. s. n. 2ª ordem.

Figura 25: Anúncio *Casa Edison*.
 Fonte: *A Federação*, 15 abr. 1901, p. 3.

Como vimos, Figner trabalhou com várias marcas de reproduzores sonoros mecânicos na sua *Casa Edison*, no Rio de Janeiro. Não foi diferente em Porto Alegre, onde o comerciante também instalou uma filial, reforçando sua rede comercial no sul do Brasil. Mas Figner não esteve sozinho. A alguns metros de sua *Casa Edison*, a *Casa de Fonógrafos e Novidades do Sr. Kij* já estava em funcionamento e oferecia um “depósito especial de fonógrafos, grafofones e seus pertences” com “importação direta de Nova Iorque, Paris e Milão” (*A Federação*. Porto Alegre. 28 dez. 1900).

A *Exposição Agropecuária e Industrial do Rio Grande do Sul*, realizada entre 24 de fevereiro e 21 de junho de 1901 no *Campo da Redenção*,¹⁹ reuniu produtores rurais e industriais emergentes do Estado. Áreas de exposições de animais e máquinas agrícolas foram construídas, além de espaços de gastronomia e de diversões. Alguns locais contaram com luz elétrica, o que permitiu a abertura dos portões até às 22 horas.

Os eventos se iniciavam à noite, quando a eletricidade era apreciada na fonte luminosa, nos anúncios publicitários e nos cinematógrafos. Bandas de música e demonstrações de fonógrafos também foram noturnas. Quatro temporadas cinematográficas ocorreram durante evento, sendo que as três primeiras foram autônomas e a quarta realizada por uma companhia de variedades (Trusz, 2010, p. 146-47). O “famoso fonógrafo para teatro Stentor”, do bazar fonográfico do Sr. Kij, ofereceu “originais concertos” no pavilhão da *Casa Negra* (*A Exposição. A Federação*, Porto Alegre, 22 mai. 1901. p. 2). Os fonógrafos franceses *Stentor* (figura 26) foram anunciados frequentemente nos estabelecimentos comerciais de Porto Alegre.



Figura 26: fonógrafo *Stentor*. Fonte: Collection-frioud.ch.

¹⁹ Área que corresponde hoje ao atual Campus central da UFRGS.

Disponível em <<http://www.collection-frioud.ch/view.php?IdO=93&P=3383&IdG=2>> Acesso: 10 set. 2015.

Seguindo os rumores causados pelo novo reproduzidor sonoro mecânico, *O Independente* não ficou para trás e publicou uma entrevista com um proprietário do dispositivo entre os dias 17 e 31 de março de 1901. A reportagem descreveu os benefícios da “máquina que fala, canta e executa música de todas as espécies”.

Naquela ocasião, os jornalistas ouviram parte do repertório, composto por “1500 chapas”. O volume e a nitidez do gramofone podiam ser ouvidos, segundo seu dono, “numa sala com 2000 pessoas” e a uma distância “de um quarto de milha”. A novidade podia ser apreciada em qualquer lugar: casas, hotéis, vapores, recreios e negócios. Entre os recursos descritos, o que mais pode ter causado alerta a músicos foi de que o gramofone seria “melhor que um piano, uma guitarra, um mandolim, etc.” (O gramofone. *O Independente*, Porto Alegre, 17 mar. 1901, p. 3). Os estabelecimentos especializados aumentaram em número. Segundo Vedana (2006, p. 15-24), o mercado discográfico em Porto Alegre entre os séculos XIX e XX contou com a *Relojoaria Guarany*, *Casa Guinle & Companhia*, *Au Palais Royal*, Carlos Zuckermann, Engelbert Hobbing, *Theodoro Hartlieb & Irmão*, *Casa A Carmela*, Lima e Martins, Ângelo La Porta, *Casa A Elétrica*, *Casa A Garantia*, os “Motta” e outros. A *Victor Talking Machine* ocupou boa parte dos estoques de reproduzidores sonoros mecânicos do comércio porto-alegrense. Foi o caso da *Casa Lima e Martins*, situada à Rua dos Andradas. A loja contou com o *Salão de Concertos Victor*, espécie de *showroom* da marca estadunidense (*Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 nov. 1912, p. 2). Gramofones *Victor* e “coleções de discos de todas as procedências” estiveram nos estoques da loja *Guinle & Companhia* (*Anuário da Província do Rio Grande do Sul*, Pelotas, 1907, p. 442). Os “discos nacionais da *Casa Edison*” eram vendidos na *Casa Hartlieb* desde 1901 (*A Federação*, Porto Alegre, 10 nov. 1901, p. 2).

Dos estabelecimentos citados por Vedana, outra loja teve matriz em Pelotas. Além das citadas *Livraria Universal* e *Bazar Krahe*, a cidade contou com o bazar *Au Palais Royal*. A matriz pelotense se anunciou como “única agência do maior depósito de artigos fonográficos do Estado” (*Correio do Povo*. op. cit. 10 mar. 1912, capa).

A filial porto-alegrense vendeu artigos refinados e as novidades da indústria. “Nela se concentrava o melhor do comércio da cidade” (Trusz, 2006, p. 72). Foram anunciadas também “chapas para gramofones”, com as últimas novidades (*Kodak*, 10 jan. 1914). Situada na Rua da Praia, *Au Palais Royal* comercializou gravações da marca *Discos Brasil*, com canções, cançonetas, modinhas e lundus cantados por Orestes de Mattos (Tico). Segundo

Tinhorão (2002, p. 379), Fred Figner foi representante do rótulo *Discos Brasil* e de outras companhias fonográficas.

Outro estabelecimento que merece destaque é a *Relojoaria Aliança*. A relojoaria foi fundada pelo ourives Felipe Jeanselme em 1882 na Rua da Praia. Seu dono organizou *clubs* com sorteios de joias e relógios a seus sócios. No século XX, os gramofones adentraram no mezanino da loja (figura 27).

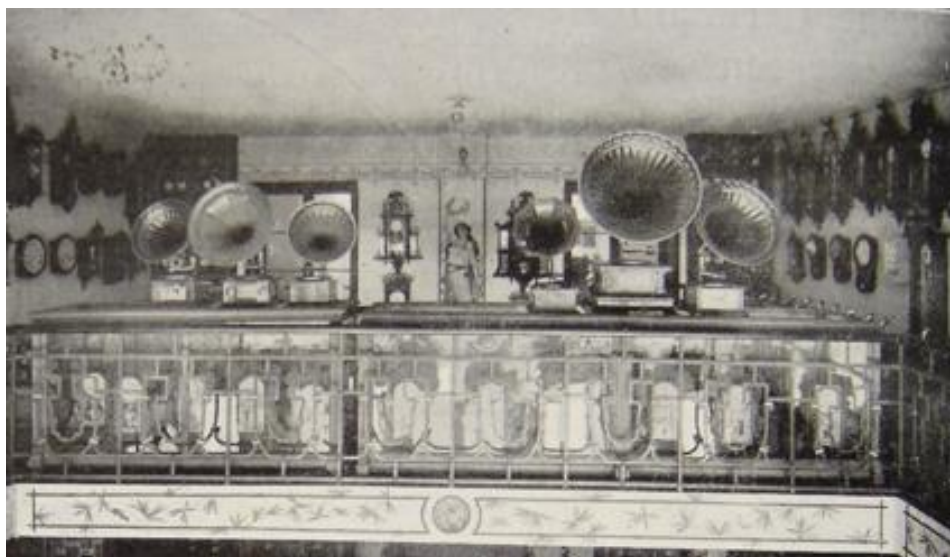


Figura 27: Gramofones no mezanino da *Joalheria Aliança*.
 Fonte: MONTE DOMEQ & Cia. O Estado do Rio Grande do Sul. Barcelona.
 Estabelecimento gráfico Thomas, 1916, p. 182.

Os reprodutores sonoros mecânicos foram comuns em relojoarias porque seus motores foram relógios. Os relojoeiros da cidade entendiam seu mecanismo com facilidade, sendo frequentemente requisitados nos consertos. Além de Felipe Jeanselme, identificamos o ourives Salvador Serrano Garcia atuando no conserto de gramofones em sua oficina, à Rua dos Andradas (Galeria Comercial. *O Independente*, 16 mar. 1911, capa).

O comércio de reprodutores sonoros mecânicos se estendeu também nas ruas transversais da Rua da Praia. A fábrica de joias e relojoaria *Ao Cronômetro* foi fundada nos anos 1880 na antiga Rua General Silva Tavares (denominada Rua Marechal Floriano a partir de 1893). Lá foram vendidas caixas de música e realejos entre o sortimento de instrumentos ópticos. No século XX, a loja contou com uma segunda sede à Rua dos Andradas, passando a incluir gramofones, discos e agulhas nas vitrines e nos estoques.

Uma segunda loja foi encontrada na Rua Marechal Floriano. Trata-se de *Ao Rocambole*, estabelecimento de compra e venda de livros, músicas, gramofones, discos e agulhas (Idem, 8 dez. 1919, p. 3). Trata-se de um bazar de usados, local onde os preços

certamente foram mais acessíveis. Já a relojoaria *A Pérola* disponibilizou “um grande depósito de gramofones, discos e agulhas” em sua sede, à Rua Voluntários da Pátria (Ibid, 19 out. 1911, p. 3). O comércio de usados também foi estimulado pela atividade de leiloeiros. A *Relojoaria Guarany* trabalhou com importação de joias e relógios, além de oferecer um “depósito de gramofones, discos, agulhas e peças”. O estabelecimento contou com duas lojas: uma no Campo do Bom Fim²⁰ e outra na Rua do Comércio (atual Rua Uruguai), onde foram oferecidos serviços de conserto de reprodutores sonoros mecânicos, além do agenciamento dos discos da marca *Gaúcho*, de Savério Leonetti (*Almanaque Correio do Povo*, 1921, p. 102).

Nos anos 1910, os produtos estadunidenses, alemães e ingleses aumentaram a presença na cidade, auxiliados pela ascensão do jornalismo informativo e de seus anúncios publicitários. A modernização do parque gráfico barateou as edições e os serviços telegráficos aceleraram a notícias, provenientes de agências estrangeiras. A economia urbana se formou a partir de “empresas dispostas a anunciar a um público receptivo às novidades do mundo moderno, propiciando uma renovação geral no perfil das publicações periódicas [...]” (Rüdiger, 1998, p. 55).

Lojas, escritórios de representações e prestadoras de serviços foram fundadas em Porto Alegre, como filial da *Byington & Cia.*, em 1918. A loja era especializada em máquinas de escrever, de calcular e de materiais de rádio e telefonia. Foi a quarta loja de uma rede que compreendeu sedes em Nova York, São Paulo, Santos e Curitiba. Sérgio Cabral (2007) salientou que a *Byington & Cia.* foi também distribuidora da *Columbia* no Brasil.²¹ A empresa estadunidense disponibilizou seus gramofones na *Casa Hartlieb* desde os anos 1900 em Porto Alegre. Os reprodutores sonoros mecânicos transitaram tanto no comércio de luxo quanto nos estabelecimentos de pequeno e médio porte da capital.

Comentamos aqui as experiências entre fonógrafos e cinematógrafos nos teatros porto-alegrenses. O ano de 1908 marcou o início do funcionamento de três salas permanentes especializadas em exibições cinematográficas: os “cinematógrafos” *Recreio Ideal*, o *Recreio Familiar* e o *Rio Branco* se integraram à vida cultural da cidade. Além da comodidade oferecida aos espectadores, seus proprietários contrataram orquestras que acompanharam as fitas mudas.

²⁰ Zona antigamente conhecida como Várzea, o Campo do Bom Fim cresceu no século XIX ao redor da Avenida Osvaldo Aranha, núcleo básico da região adjacente ao centro de Porto Alegre. No século seguinte, o Campo do Bom Fim recebeu a denominação de bairro Bom Fim.

²¹ Em 1929, a *Byington e Cia.* apresentou os novos modelos de fonógrafos e radiolas *Columbia* na Primeira Exposição de Rádio e Fonógrafo, no Beira Mar Cassino, no Rio de Janeiro (CABRAL, 2007, p. 143).

Um caso curioso se deu no cinema *Odeon*. Inaugurado em janeiro de 1910, o estabelecimento contou com “confortável instalação, dotado de todas as comodidades, mobiliário de luxo e iluminação fartíssima” (*A Federação*, Porto Alegre, 7 jan. 1910, p. 4).

Um ano depois, o “moralizado centro de diversões” contou com uma “orquestra bem ensaiada [...] uma das primeiras da capital” (Idem, 1 jan. 1911, p. 2). No início de abril, a direção do *Odeon* adquiriu um grande *Auxetofone*. Segundo o periódico, o “engenhoso aparelho” se consagrou em Nova York e no Rio de Janeiro por sua nitidez e naturalidade “dos mais afamados cantores líricos”. O *Auxetofone* funcionou a luz elétrica e proporcionou ao público “a impressão de estar ouvindo Caruso, Maelba, Tita Ruffo e tantas outras celebridades” (Ibid., 1 abr. 1911, p. 2). No mês seguinte, *A Federação* atribuiu o dispositivo ao padre Landell de Moura (Ibid, 8 mai. 1911, p. 4).

O dispositivo fora projetado em 1902 pelo engenheiro inglês Charles Parsons (Taylor, Katz e Grajeda, 2012, p. 380). O *Auxetofone* desenvolvido por Parsons empregou um motor a ar comprimido para amplificar as músicas em alto volume. A *Victor Talking Machine* obteve os direitos de fabricação em 1906, encerrando a produção em meados dos anos 1920 (figura 28).



Figura 28: Catálogo *Auxetofone Victor*, 1912.

Fonte: Edison Tinfoil. Disponível em: <<http://edisoninfoil.com/auxeto.htm>> Acesso em: 11 set. 2015.

Em 1912, o *Correio do Povo* mencionou o *Auxetofone* como “admirável descoberta do nosso patricio Landell de Moura”. Naquela ocasião, somente os cinemas *Odeon* do Rio de Janeiro e de Porto Alegre contavam com *Auxetofones* (Há um século no *Correio do Povo*. *Correio do Povo*. Porto Alegre. 28 dez. 1912). O Padre Roberto Landell de Moura (1861-1928) foi ordenado sacerdote em 1886, mas também se dedicou ao estudo de química e física, sobretudo à experiências com ondas eletromagnéticas. A partir dos anos 1890, o padre criou, aperfeiçoou e patenteou diversos dispositivos mecânicos e elétricos voltados à telegrafia, à telefonia e à radiodifusão. Embora a construção dos *Auxetofones* dos cinemas *Odeon* tenha sido atribuída a Landell de Moura pelos periódicos porto-alegrenses, não houve nenhum patenteamento do dispositivo anterior a Charles Parsons.

O padre porto-alegrense pode ter tido contato com *Auxetofones* em ocasião de sua estadia nos Estados Unidos e adquirido as peças dos mesmos antes de retornar ao Brasil. Também não descartamos a possibilidade de Landell ter importado as peças e montado um similar com componentes nacionais.

4.4 CASA HARTLIEB E CASA A ELÉTRICA

A família Hartlieb foi composta por músicos que participaram frequentemente de concertos, comemorações religiosas, apresentações em instituições e sociedades porto-alegrenses. Nos anos 1890, o pianista e afinador Carlos Hartlieb se dedicou à venda e importação de pianos. Na década seguinte, os filhos Carlos e Theodoro Hartlieb assumiram a clientela do pai. Em 1902, Theodoro intensificou as importações de pianos e, no ano seguinte, passou a anunciar o estabelecimento nos periódicos porto-alegrenses.

A casa foi inaugurada na Rua da Praia, próximo à Praça da Alfândega. A venda, locação, troca e conserto de pianos tiveram como complemento atividades culturais, realizadas ocasionalmente no interior da loja. Audições de músicos em trânsito pela cidade se alternaram com a apresentação de talentos locais, como a violinista prodígio Olga Fossatti.

No início dos anos 1900, Hartlieb expandiu os negócios à edição de músicas, publicando valsas e *schottischs*.²² Ao observar a disseminação de discos e gramofones na capital, o comerciante aumentou o destaque dos estoques de reprodutores sonoros mecânicos investindo em *clubs* dos gramofones *Alliance*, modelo *Concerto* (A Federação, 19 mai. 1910, p. 4). Os negócios entre Hartlieb e Figner prosperaram nos anos 1910. Discos produzidos pelo dono da *Casa Edison* foram vendidos avulsos ou como *gadgets* na aquisição de gramofones (figura 29).



Figura 29: Anúncio *Club* na *Casa Hartlieb*, Porto Alegre, 1910.

Fonte: *A Federação*, 19 mai. 1910, p. 4.

Hartlieb registrou as marcas *Caruso* e *Lança* para suas agulhas de gramofones. O comerciante também trabalhou com outros modelos de reprodutores sonoros mecânicos. Além dos “esplêndidos gramofones *Alliance*”, foram disponibilizadas as marcas *Victor* e *Ideal* (figura 30).

²² Em 1904, Hartlieb editou a valsa *Sylvia*. Em 1906 foi editado o *schottisch* (xote) *Esmeralda*, uma homenagem à sociedade carnavalesca de mesmo nome.

PARA GRAMOPHONES

DISCOS NACIONAES
 duples da CASA EDISON do Rio de Janeiro com a Patente Brasileira n. 3463, de venda franca em todo territorio da Republica dos Estados Unidos do Brasil.

PREÇOS:
 De 19 centímetros a 3\$000 - De 27 a 6\$000

DISCOS ESTRANGEIROS
 em diversos idiomas, duplos ODEON, FONOTIPIA e JUMBO simples: VICTOR, de 3\$000 a 20\$000.

GRAMOPHONES
 ALLIANCE, VICTOR e IDEAL de 30\$ a 250\$

AGULHAS
 das marcas LANÇA o CARUZO, registradas na Junta Commercial desta capital e na da Capital Federal.
 Essas agulhas de puro aço inglez e tempera especial, garantem a conservação dos discos, e a perfeita reprodução dos mesmos. Fabricação a capricho e especialmente para a

CASA HARTLIEB
 unica e exclusiva recebedora dessas acreditadas agulhas, das SEM RIVAES machinas de escrever SMITH PREMIER, dos afamados pianos ROEMHILDT e esplendidos gramophones ALLIANCE.
 O maior emporio de artigos phonographicos no Estado do Rio Grande do Sul.

Todas as semanas recebe colossal repertorio de novidades da CASA EDISON

VENDAS POR ATACADO E A VAREJO

AGS SRS. REVENDEDORES -- PREÇOS EXCEPCIONAES

THEODORO HARTLIEB & IRMÃO
 Praça da Alfandega 289




Figura 30: Gramofones, discos e agulhas na Casa Hartlieb.
 Fonte: *Correio do Povo*, Porto alegre, 14 jul. 1912, p. 4.

Embora o comerciante tenha relutado em realizar vendas a prazo os negócios alcançaram êxito e a década prometia lucros ao comerciante alemão, não fosse a ascensão dos irmãos Leonetti e sua *Casa A Elétrica*.

No início do século XX, Savério e Emilio Leonetti migraram da província de Calábria, Itália, para os Estados Unidos com recursos suficientes para abrir um estabelecimento comercial. De lá, partiram para a Argentina. Conheceram várias cidades brasileiras no percurso da viagem, inclusive Porto Alegre, cidade que causou boas impressões pelo comércio, pela infraestrutura, pela industrialização incipiente e pela presença de imigrantes italianos.

Ao chegaram a Buenos Aires, no entanto, a grande quantidade de comerciantes desmotivou os irmãos Leonetti, que decidiram retornar a Porto Alegre. Enquanto Emilio procurou uma casa para alugar, Savério viajou aos Estados Unidos para adquirir produtos, inclusive gramofones e discos de operetas e da grande estrela do momento, o cantor Caruso.

Os irmãos fundaram o bazar *Casa A Elétrica* no final dos anos 1900 numa residência na Rua da Praia, próxima à Praça da Alfândega, a cerca de 50 metros de Theo Hartlieb

(Vedana, 2006, p. 21-3). Materiais elétricos, lâmpadas, instrumentos musicais e brinquedos se misturaram nas vitrines e prateleiras da loja, além de gramofones e discos com operetas, modinhas, lundus e choros (figura 31).



Figura 31: A *Elétrica*. In: HÁ UM SÉCULO NO CORREIO DO POVO. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 2 ago. 2014.

Os Leonetti também promoveram *clubs* de gramofones, expandindo as promoções ao interior do Estado, sobretudo nas colônias italianas, onde utilizou agentes para gerenciar sua clientela. Uma série de anúncios de *clubs* de “gramofones americanos marca *Elétrica*”, foi publicado no jornal caxiense *O Brasil* entre abril e junho 1910. Os anúncios informam que o gramofone foi “construído para o nosso clima” e o *club* do estabelecimento “é o mais vantajoso feito em Porto Alegre” (*O Brasil*, Caxias do Sul, 23 abr. 1910, p. 3).

A expressão “gramofones americanos” deixa uma dúvida acerca da origem desses reprodutores sonoros, uma vez que o comerciante iniciou sua produção de gramofones em 1915. Os anúncios do jornal de Caxias do Sul são anteriores aos registros legais. Vedana (2006, p. 24) observou que a marca *A Elétrica* fora registrada Egelbert Hobbing para discos e afins no ano de 1911, em Porto Alegre. Assim, os irmãos italianos foram autorizados a registrar apenas sua loja como *Casa A Elétrica*. Seus discos, produzidos em série a partir de 1914, receberam a marca *Disco Gaúcho*. Em 1915, o empresário conseguiu que seus gramofones fossem registrados com a marca *A Elétrica*. O que os Leonetti venderam em Caxias? Voltemos a Porto Alegre.

A Praça da Alfândega se tornou uma referência às lojas de instrumentos musicais, reprodutores sonoros mecânicos e demais novidades estadunidenses. Conhecida por concentrar o embarque e desembarque de pessoas e produtos, o local se chamou inicialmente *Praça da Quitanda* entre os séculos XVIII e XIX e posteriormente Praça da Alfândega, por lá ter sido construído um prédio de alfândega nos anos 1820.

Esta denominação permaneceu mesmo após a mudança do logradouro para *Praça Senador Florêncio* em 1883 e a demolição do prédio da alfândega, em 1912 (Franco, 1992, p. 23-6). Estabelecimentos comerciais voltados à música se concentraram nas imediações da praça. Músicas foram executadas durante todo o horário comercial, tanto por músicos no interior da loja quanto nos gramofones voltados à rua.

A fábrica alemã *Odeon Talking Machine* iniciou sua produção em janeiro de 1913. Instalada no Rio de Janeiro, a fábrica ofereceu serviços de prensagem a companhias fonográficas menores. Duas experiências fonográficas ocorreram em Porto Alegre naquele ano. A primeira foi realizada em junho de 1913, através de uma parceria entre Fred Figner e Theodoro Hartlieb. Figner enviou à cidade o engenheiro de som alemão Oscar Carl Preuss, que gravara no México, na Tunísia e na Argélia.

Em São Paulo, Preuss realizou 82 gravações para a *Casa Edison* paulista entre 16 a 22 de junho. Esses registros receberam os rótulos *Discos Phoenix*. Preuss partiu com seu assistente a Porto Alegre, onde realizou 101 gravações para a *Casa Hartlieb*, entre 11 e 21 de julho. A imprensa divulgou as gravações de Hartlieb como *Discos Riograndense* e seu proprietário chegou a publicar a marca em anúncios publicitários, mas os discos receberam durante a prensagem o rótulo *Odeon* com a série 120.000. (Franceschi, 2002, p. 179).

Os discos chegaram na *Casa Hartlieb* no dia 30 de setembro (Vedana, 2006, p. 41). Foram registradas músicas do repertório erudito e popular, como o violonista e compositor Octávio Dutra, a violinista Olga Fossati, a Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército (figura 32), a cantora Lili Hartlieb²³ e outros.

²³ Além dos registros em disco, Lili Hartlieb participou de recitais em teatros de Porto Alegre, além de apresentações beneficentes. Nas primeiras décadas do século XX, Lili lecionou as disciplinas “Teoria Elementar da Música” e “Primeiros Solfejos” no Conservatório de Música do Instituto Livre de Belas Artes, atual Instituto de Artes da UFRGS.

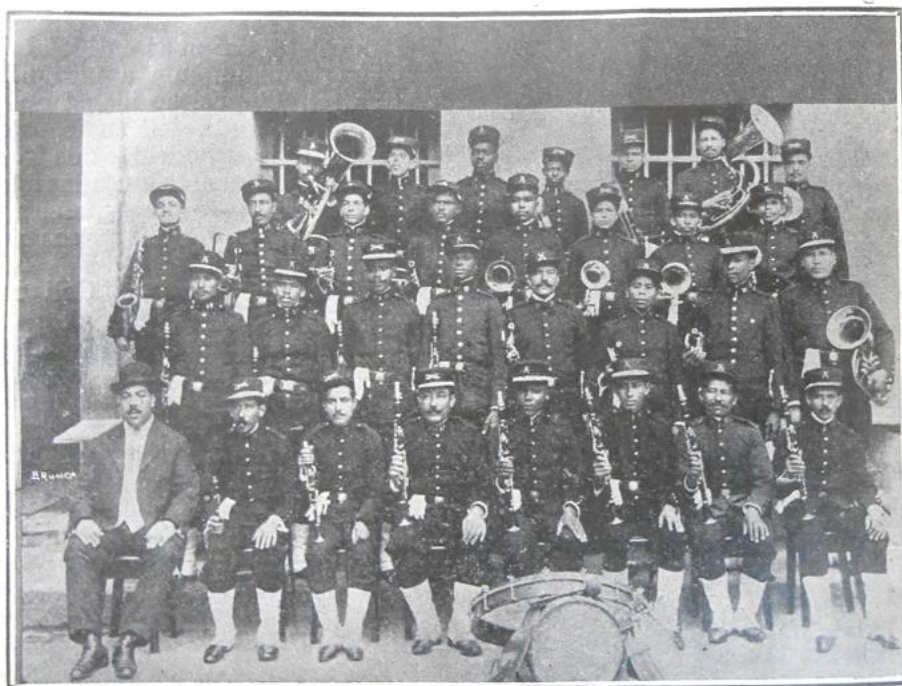


Figura 32: Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército.
Fonte: *Revista Kodak*, Porto Alegre, 10 jan. 1914.

Músicos eruditos porto-alegrenses raramente produziram registros fonográficos. Uma exceção que aqui merece destaque nas sessões da *Casa Hartlieb* foram as gravações da violinista Olga Fossati, prima de Radamés Gnattali. Olga pertenceu a uma família de músicos e foi uma virtuose no violino, chamando a atenção do compositor Murilo Furtado e participando de diversas apresentações.

Concluiu o curso do instrumento em 1909, então com onze anos de idade e partiu para o Conservatório Real de Música de Bruxelas, subsidiada pelo Governo do Estado, numa das raras situações em que o poder público intercedeu por um artista na Primeira República. Olga recebeu o maior prêmio da instituição belga e retornou ao Rio Grande do Sul em 1913. Em junho do mesmo ano, a violinista gravou três temas para a *Casa Hartlieb* conduzidas por Oscar Preuss: *Berceuse Oriental – Opus 39* (Murilo Furtado), *Zamacueca* (J. White) e *Danse Tzigane* (Tivadar Sanches), esta última acompanhada pelo pai, Cezar Fossati.

A violinista realizou diversas apresentações pelo Brasil até fixar residência em Pelotas, tornando-se professora do curso de violino do conservatório de música da cidade em 1928, a convite do diretor Milton de Lemos. Olga integrou o *Trio Lemos-Fossati-Pagnot*, além de ter sido *spalla* da *Sociedade Orquestral de Pelotas*, cidade com forte efervescência musical. Com a gravação de Hartlieb, Leonetti acelerou os trâmites legais de sua empresa. A marca *Gaúcho*

foi publicada no Diário Oficial do Distrito Federal no dia 12 de julho de 1913 e uma nova tomada de registros se iniciou no dia 18 daquele mês, mas ainda necessitando do serviço de prensagem da fábrica Odeon. A remessa chegou a Porto Alegre no dia 25 de outubro (Vedana, 2006, p. 42). As prensas importadas da Alemanha chegaram e, em 1º de agosto de 1914 foi inaugurada a fábrica à Avenida Sergipe nº 9, entre os bairros Glória e Teresópolis (figura 33).

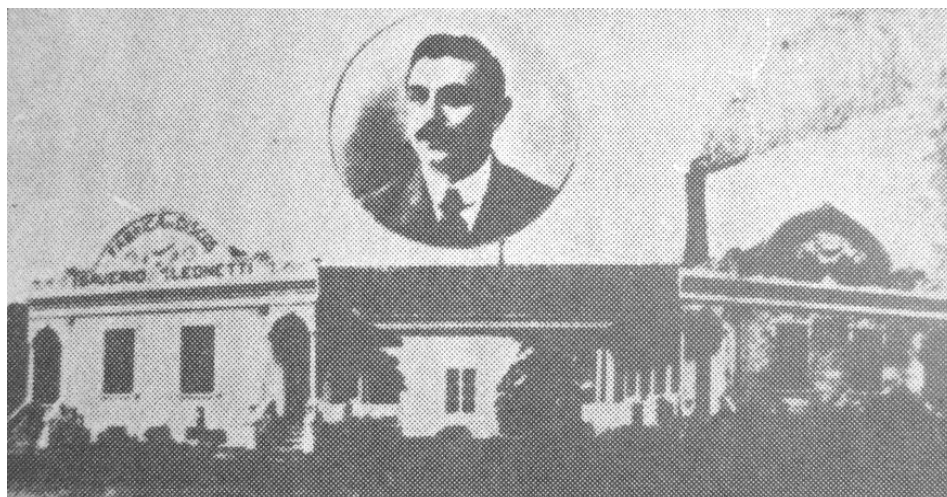


Figura 33: fábrica da *Disco Gaúcho* com Savério Leonetti em destaque, [191?].
Fonte: Côrtes, 1981, p. 94.

Leonetti completou assim todo o processo produtivo, além de prestar serviços de prensagens de discos a outras companhias, como a paulista *Phoenix*, de Gustavo Figner. O *Correio do Povo* publicou naquela ocasião que a fábrica do “capitão Leonetti” foi o segundo empreendimento do emergente setor fonográfico no país. Durante a inauguração, foram realizadas gravações de discursos e de um quinteto de músicos integrantes da Brigada Militar. Os visitantes acompanharam todo o processo de produção de discos (Há um século no Correio do Povo, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2 ago. 2014, p. 19).

O bom desempenho da *Casa Edison*, a abertura de escritórios de companhias fonográficas estrangeiras, a instalação da fábrica *Odeon* e da *Disco Gaúcho* demonstra o “grande negócio industrial que estava se formando a partir da música, com todo o seu aparato tecnológico” (NAPOLITANO, 2007, p. 20). Após as gravações inaugurais de Preuss, Theo Hartlieb não mais participou de registros sonoros, embora mantivesse os contatos comerciais com Figner. As seções de importação dos jornais porto-alegrenses de 1914 mostram Leonetti importando caixas de discos, agulhas e gramofones para o bazar e matéria-prima para a fábrica. Os discos foram os únicos itens que contaram com o processo completo de produção.

Não há indício que o mesmo se deu com os gramofones da marca *A Elétrica*. Esta pesquisa encontrou seções de importação publicadas nos jornais porto-alegrenses em que Leonetti adquiriu “braços de gramofones”, “pertences de gramofones”, “diafragmas” ou então “peças de gramofones”, o que indica que nem todas as partes foram manufaturadas em Porto Alegre (figura 34).



Figura 34: Gramofone marca *A Elétrica*. Acervo particular.

A divulgação dos gramofones da marca *A Elétrica* foi mais pontual. Não há registros da data exata de encerramento da produção dos reprodutores sonoros mecânicos, mas esta pesquisa encontrou um reclame do bazar de Leonetti no *Almanaque Correio do Povo* de 1921, no qual o estabelecimento se anuncia como “o único depósito dos gramofones marca *A Elétrica*” (*Almanaque Correio do Povo*, Porto Alegre, 1921, p. 76).

Os anúncios da fábrica priorizaram os discos. Seus catálogos seguiram um *layout* semelhante aos catálogos da *Casa Edison*. Nos anúncios dos primeiros registros fonográficos, realizados em 1913, Leonetti mencionou apenas alguns intérpretes, como o maestro Pedro Borges ou a Banda da Brigada Militar (*Correio do Povo*, 6 nov. 1913, p. 7). Os intérpretes dos títulos produzidos e lançados pela fábrica figuraram com maiores informações nos catálogos de 1915 (figura 35).

Discos Novos Gaúcho
 Últimas novidades recentemente gravadas e expostas
 à venda na casa
A ELECTRICA
 Rua dos Andrads n. 302—Porto Alegre

Musicas executadas pelo Grupo Fanaticos

754—Valsa Bruna, valsa.
 562—Canção à Lua, valsa
 515—Saudades da familia, valsa
 554—Sonho de Virgem, valsa
 667—Verdes Campinas, havaneira
 582—Brilhanina, polka
 625—Olha o chapéo delle, tango
 685—As tres Marias, schottis h
 655—Um adeus, mazurka

GAITAS E VIOLÃO

Executados pelo cav. Moysés

513—Flor de Maio, valsa
 524—Rosa do Serião, valsa
 525—Isto é fita, schottisch
 691—A Vaccariana, polka
 715—Serrana, valsa
 716—Feijão com gosto, mazurka

Pelo Grupo Rio-Grandense

512—Idyllio de Amor, valsa
 510—Primeiro de Setembro, valsa
 531—Esposa e mãe, mazurka
 527—Maria, schottisch
 532—Primorosa, valsa

Pela Banda do 10º Regimento

538—Ernestina, mazurka

A venda por atacado e a varejo na casa **A Electrica**.
 O melhor e mais antigo estabelecimento de gramopouones,
 discos e agulhas, no Estado do Rio Grande do Sul.

A Electrica: Saverio Leonetti
 PORTO ALEGRE

590—Julieia, valsa
 591—24 de Maio, dobrado

DISCURSOS
 pelo poeta rio-grandense Carlos Cavaco

772—Gaspar Marins
 773—Alma Gaúcha
 590—Operario
 550—Partido Socialista
 544—Ao Povo, no dia de sua liberdade.

ARRANJOS COMICOS

730—A Derrota dos Fanaticos
 503—Um baile na roça, 1ª e 2ª partes
 612—Comissão de uma religiosa
 521—Uma manhã na roça
 613—Uma cliente no dentista
 537—O Boi Barroso

Pelo Duarte, Augusta e côro

682—Caraboo
 683—Samba na roça
 726—O Serapico
 763—Conflagração Europeia
 729—Marietta
 725—Vassourinha
 766—Caboia de Caxangá
 765—O soldado recruta

Figura 35: Catálogo *Disco Gaúcho*.

Fonte: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2 mar. 1915, p. 3.

Leonetti não interrompeu as importações de gramofones e discos estrangeiros. Sua fábrica realizou diversos serviços de prensagem à produção do Rio de Janeiro e de São Paulo. Entre 1914 e 1918, foram prensados trabalhos de orquestras típicas, quartetos e quintetos argentinos, sendo lançados em Porto Alegre, São Paulo, Buenos Aires e Montevideu (Vedana, 2006, p. 194-95).

A Primeira Guerra Mundial foi o grande desafio das companhias fonográficas brasileiras. Parte da matéria-prima usada nos discos brasileiros e argentinos teve procedência na Alemanha. Com o conflito, o produto praticamente sumiu do país, levando os empresários do setor a utilizar discos usados ou quebrados. Essa situação se difere das companhias estadunidenses que, como vimos, rentabilizaram durante a guerra. Mas a produção da *Disco Gaúcho* prosseguiu.

Sem o rádio para popularizar as gravações fonográficas, os jornais porto-alegrenses se ocuparam da tarefa de divulgar os registros à pequena população alfabetizada. O *Correio do Povo* atribuiu o trabalho de divulgação aos consumidores. “Cada possuidor de um Disco Gaúcho é um propagandista e é de justiça a crescente preferência que o público sempre lhe tem dispensado” (Há um século no *Correio do Povo*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 set. 1915, p. 16).

Em 1915, Fred Figner processou Leonetti por adular gravações da canção *Cabocla di Caxangá*. A música, autoria de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, foi gravada por Eduardo das Neves pela Casa Edison em 1912 e se tornou um sucesso do carnaval de 1913.

Cabocla di Caxangá apareceu no catálogo da *Disco Gaúcho* no início de 1915, cantada pela dupla *Duarte e Augusta e Coro*. Naquele momento, os direitos autorais entraram em discussão no Brasil. O caso entre Chiquinha Gonzaga e a *Casa Edison*, a criação da primeira sociedade de direitos autorais ou as indecisões acerca da autoria de *Pelo Telefone* ilustram o embate entre compositores, editoras musicais e companhias fonográficas.

A apreensão dos discos, pranchas e matrizes da canção se deram em março de 1915 no bazar e na fábrica de Leonetti. Em junho, o juiz julgou procedente a ação de Figner e determinou o confisco dos discos produzidos, assim como o pagamento de uma indenização ao empresário carioca. O processo se arrastou até 1920, encerrando-se com um acordo entre as partes.

A ação judicial teve interpretações distintas. Vedana (2006, p. 216), salientou que o episódio não só rompeu as relações entre Savério Leonetti e Fred Figner, mas também ocasionado o abandono de Emílio Leonetti dos negócios. Não há confirmação desse episódio, mas Vedana também destacou que tanto Savério quanto Figner adulteraram matrizes estrangeiras, trocando os nomes de intérpretes e rotulando-as como fossem produtos de suas empresas.

Franceschi (2002) interpretou esse fato como uma articulação entre Figner e Hartlieb, devido ao crescimento da *Disco Gaúcho*. Santos (2011, p. 112) inferiu que o processo contra a gravação de *Cabocla do Caxangá* em Porto Alegre teria ocorrido por delação de seu intérprete, Eduardo das Neves, em ocasião de sua visita à cidade no início de 1915, meses antes da ação judicial contra Leonetti. Dudu teria se deparado com as gravações não autorizadas e acionado Figner. Mas isso não está documentado.

Voltando à questão dos direitos autorais, é preciso lembrar que a tecnologia de gravação e reprodução sonora desencadeou novos desafios a compositores, intérpretes e empresários no que concerne à autoria das obras e de sua reprodução nos novos meios. Nos Estados Unidos e na Europa, o plágio, a pirataria e o abuso de editoras e companhias fonográficas aceleraram a criação de leis e de associações que garantissem a participação dos autores nos lucros gerados pelos suportes fonográficos. Mas isso não impediu a produção de fonogramas piratas.

Há pouca documentação que comprove a rentabilidade das companhias fonográficas nacionais. No início do século XX, os direitos autorais entraram definitivamente nas instâncias de mediação jurídica das companhias fonográficas. Porém, não há registros sobre como funcionou os procedimentos de controle e fiscalização das instâncias arrecadoras e se o repasse aos autores foi feito corretamente.

Os embates de *Pelo Telefone* e os processos Chiquinha Gonzaga/Figner e deste contra Savério Leonetti expuseram o choque entre as instâncias de criação e de mediação tecnológica e isso se deu devido às novas tecnologias, o que demonstra a intensidade do impacto que os reprodutores sonoros mecânicos e os discos causaram na música.

Mas os problemas não pararam por aí. Nos anos 1920, as companhias fonográficas nacionais sentiram os reflexos do pós-guerra. Os problemas econômicos também chegaram a Porto Alegre:

[...] a desativação da economia de guerra da Europa começou a produzir resultados em cadeia, diminuindo a demanda dos produtos agropastoris rio-grandenses e ensejando dificuldades para a indústria que nascera como decorrência do processo de substituição de importações. E, como resultado imediato desses fenômenos, veio a diminuição do ritmo dos negócios, a queda de preços e a falta de dinheiro (FRANCO, 1983, p. 136).

Vedana (2006, p. 48) apresentou um dado encontrado num anuário municipal de 1915. Naquele ano, a fábrica de Savério Leonetti contou com capital de 80 contos de réis, 20 HP de potência fabril, valor capital de produção de 100 contos de réis e 41 funcionários.

Já Heloísa Reichel apresentou a relação das empresas atuantes no Estado em 1918 (tabela 2), onde mostra o capital, os rendimentos e número de funcionários de uma fábrica de discos:

TABELA 2 - RELAÇÃO DE INDÚSTRIAS DO RIO GRANDE DO SUL – 1918

Espécie	Nº de fábricas	Capital	Valor da produção	Força H.P.	Nº de operários
Tecidos	28	12.515:190\$	17.826:717\$	3.318	3.008
Bebidas	2.803	7.431:150\$	13.831:150\$	-	3.168
Conservas	219	4.878:800\$	4.362:083\$	483	1.021
Fumo	147	4.080:200\$	4.838:479\$	214	470
Calçados	826	2.954:420\$	7.087:757\$	213	1.786
Esp. Farmacêutico	141	1.265:850\$	1.191:221\$	-	129
Velas	19	935:500\$	1.574:319\$	-	135
Chapéus	120	902:930\$	2.759:292\$	174	577
Fósforos	2	800:000\$	1.610:964\$	85	192
Ferragens	2	400:000\$	862:337\$	100	48
Perfumarias	59	360.450\$	1.034:089\$	-	85
Louças e Vidros	2	360:000\$	101:519\$	29	110
Espartilhos	7	175:500\$	195:700\$	-	73
Vinagre	23	42:800\$	1.960:868\$	-	38
Discos	1	20:000\$	83:550\$	-	15
Bengalas	1	250\$	767\$	-	1
TOTAL	4.400\$	37.123.040\$	59.320:986\$	4.616	10.856

Fonte: REICHEL, 1978, p. 57.

Como a *Disco Gaúcho* foi a única fábrica atuante no Estado naquele período, podemos inferir de que os dados se tratam da mesma. As informações de Reichel se diferem dos números apresentados por Vedana. Comparando os dois autores, verificamos as seguintes variações ocorridas na fábrica entre 1915 e 1918: (1) queda de 40:000\$ do capital da empresa; (2) queda de 14:450\$ do valor da produção e (3) vinte e seis funcionários a menos.

Um número significativo de anúncios de compra de discos usados apareceu nos jornais porto-alegrenses de 1918, porém, sem o nome do requerente. O nome de Savério Leonetti foi citado pelo menos uma vez importando “discos para refundir” (Seção Comercial. *Correio do Povo*, Porto Alegre. 24 jul. 1918, p. 5).

Mesmo assim, o empresário continuou importando gramofones, peças, discos e matéria-prima para seu bazar e sua fábrica. Leonetti realizou algumas remessas da sua produção em 1918, como quatro caixas de discos e uma com diafragmas para São Paulo (Idem, 30 jul. 1918); três caixas com discos seguiram para o Rio de Janeiro (Ibid, 2 ago. 1918) e sete caixas para Buenos Aires (Ibid, 13 ago. 1918). Nova remessa à Argentina se repetiu no final de agosto, desta vez com nove caixas de discos (Ibid, 28 ago. 1918).

A crise dos anos 1920 chegou a vários setores, inclusive ao incipiente mercado fonográfico local. Um desses sinais foi o corte da publicidade. Houve uma diminuição drástica dos anúncios da *Casa A Elétrica* nos jornais porto-alegrenses em 1922. Em junho de 1923, um protesto de nota promissória foi publicado n'A *Federação* por um credor de Leonetti, acusando-o de não pagar a quantia de um conto e trezentos mil réis (Edital. *A Federação*. Porto Alegre. 8 jun. 1923, p. 6).

Em janeiro de 1924, foi decretada a falência do dono da *Disco Gaúcho*. Leonetti fechou a fábrica e partiu para a Argentina, onde montou uma nova companhia em Buenos Aires, mas não obteve sucesso, retornando ao Brasil e fixando residência em São Paulo, onde trabalhou até 1931 para a *Discos Phoenix* como consultor, diretor artístico e produtor musical (Vedana, 2006, p. 213).

As empresas estrangeiras seguiram em expansão. Em 1927, a *Phillips* irradiou Beethoven em ondas curtas (*Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 abr. 1927, p. 4). A fábrica holandesa anunciou suas novas válvulas, destinadas a alimentar os alto-falantes das grandes vitrolas e radiolas da marca (Idem, 3 abr. 1927, p. 4). A *Fox Film* do Brasil utilizou anúncios de página inteira com suas principais produções, prometendo apresentar “a última invenção cinematográfica”: os *Fox Phono Films* e os *Fox Falantes Films*, (Ibid, 26 abr. 1927, p. 7).

A RCA (*Radio Corporation of America*) convidava o leitor a acompanhar o progresso ao colocar uma válvula *RCA Radiotron* em seus rádios, tornando-o moderno, com maior sensibilidade, clareza e “realidade de tom” (Ibid, 28 ago. 1927, p. 11). As vitrolas ortofônicas da *Victor Talking Machine* apareceram a partir de 1926 nos anúncios publicitários das revistas *Kosmos* e *Madrugada*, chegando à *Máscara* e *Revista do Globo* nos anos seguintes (Trusz, 2006, p. 77).

No *Correio do Povo*, o reproduzidor da empresa estadunidense recebeu atributos como “a maior maravilha musical”, alertando o leitor de que somente a empresa estadunidense tinha a prioridade da nova tecnologia: “somente a Vitrola possui a maravilhosa tonalidade e a extraordinária perfeição e fidelidade de som que justificam o uso da palavra ortofônica (do grego *orthos*-verdadeiro e *fonos*-som)” (*Correio do Povo*, 13 nov. 1927, p. 6).

O conjunto de textos demonstra as transformações tecnológicas da indústria fonográfica, da radiofonia e da indústria cinematográfica. A eletricidade se encontra mais nos processos de produção do que efetivamente nas casas.²⁴ A imprensa salientou tais mudanças como um grande progresso técnico, embora o termo “elétrico” se referisse “ao processo de

²⁴ As vitrolas ortofônicas ainda eram acionadas mecanicamente, movidas a corda.

gravação e ao pequeno diafragma próximo à agulha reprodutora, que enviava impulsos elétricos para a caixa acústica da vitrola, responsável por amplificar o som” (GONÇALVES, 2013, p. 72). Uma consequência imediata da expansão da radiofonia e da indústria cinematográfica em Porto Alegre foi a migração dos músicos das salas dos cinemas para os regionais e pequenas orquestras nos estúdios das rádios locais. Os estúdios de rádios instalados em Porto Alegre não comportaram o grande contingente de músicos provenientes dos cinemas.

A solução foi permanecer nos cafés, nas confeitarias, nos bares, nos cassinos, nos clubes, sociedades e cabarés. Nas décadas seguintes, porém, boa parte desses estabelecimentos adquiriu reprodutores sonoros. A praticidade desses aparatos provocou nova crise profissional na música porto-alegrense. Durante o governo do General Eurico Gaspar Dutra (1946-51), cassinos e cabarés foram fechados. Nos anos 1960, as rádios passaram a privilegiar a reprodução de discos, provocando nova migração de músicos para os estúdios de televisão. (Vedana, 1987, p. 13).

Podemos inserir a falência da *Disco Gaúcho* em 1924 nesse contexto de crise na música porto-alegrense. Até aquele momento, o disco não era um elemento capaz de gerar lucro suficiente à autonomia artística. Sem a fábrica, os músicos porto-alegrenses continuaram presentes nas manifestações populares ou nos espaços que privilegiaram a música ao vivo, sobretudo nos cinemas, os quais ofereciam oferta significativa de trabalho.

Entretanto, o disco passou a ter no final dos anos 1920 uma função fundamental na divulgação e na projeção da carreira artística. O *starsystem* nacional revelou uma nova geração de artistas. Porto Alegre ficou distante das fábricas e das principais editoras, rádios, jornais e revistas.

A situação profissional foi agravada com a chegada do cinema sonoro, seguida pela perda paulatina de outros espaços da música ao vivo, seja pela chegada da “praticidade” dos novos e potentes reprodutores sonoros, seja pela coerção do Estado. Diante desse cenário, muitos músicos abandonaram a profissão ou procuraram trabalho fora do Rio Grande do Sul.

Essa distância determinou não só uma defasagem artística em relação ao centro do país, mas também técnica. O fim da *Disco Gaúcho* resultou no encerramento de trabalhos especializados que se encontravam desenvolvendo na cidade, como a engenharia de som ou funções específicas vinculadas ao processo de fabricação de discos. As oportunidades de trabalho a engenheiros de som só retornou em meados dos anos 1970, com a abertura de estúdios profissionais. Fábricas de discos não mais retornaram ao Rio Grande do Sul.

Além disso, as gravações remanescentes da *Disco Gaúcho* caíram no esquecimento por décadas. Os discos da antiga fábrica viraram objeto de pesquisa do folclorista Paixão Côrtes, o qual iniciou a coleta desses no final dos anos 1940. Nos anos 1970, o pesquisador realizou palestras e gravou depoimentos raros em vídeos, como o de Moysés Mondadori, músico e funcionário da fábrica porto-alegrense. Na mesma década, divulgou a *Disco Gaúcho* numa série de conferências sobre música popular brasileira.²⁵

As pesquisas acerca da trajetória da fábrica porto-alegrense aumentaram nas décadas seguintes. Em 1996, um abaixo-assinado da classe musical pediu o tombamento do prédio remanescente de sua unidade fabril. A Prefeitura Municipal realizou o tombamento em novembro de 1996. Entretanto, nenhuma intervenção havia sido realizada no prédio até o fechamento desta pesquisa.

²⁵ A palestra “Disco Gaúcho: sua importância na discografia brasileira” foi apresentada em 1974 no I Encontro dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira em Curitiba. Em 1976, Paixão Côrtes produziu e apresentou o documentário “A Fábrica de Disco A Eléctrica”, no Museu de Arte Moderna durante o II Encontro dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira, no Rio de Janeiro.

5 CONCLUSÕES

Thomas Edison montou e patenteou o primeiro protótipo de um fonógrafo nos Estados Unidos, em 1877. O dispositivo coincidiu com diversos aparatos técnicos desenvolvidos na sociedade industrial ocidental. Edison priorizou os recursos do reproduzidor sonoro mecânico às demandas da comunicação. Entretanto, suas particularidades se expandiram a outras áreas, acompanhando o emergente mercado do entretenimento.

A indústria musical de diversão foi construída de baixo para cima. Os *vaudevilles*, o cafés-concerto, os teatros, tabernas e bordéis estadunidenses trouxeram não só inovações musicais, mas movimentaram um negócio lucrativo, sobretudo após a "filtragem" desse material pela *Tin Pan Alley*, nos anos 1880. Músicas folclóricas imigrantes receberam padrões musicais "civilizados". No século XX, o *jazz* negro também foi estilizado para alcançar novos públicos. O aprimoramento editorial e os novos arranjos levaram a música e a dança estadunidense a uma prática social capaz de atravessar fronteiras.

Esse contexto impulsionou os recursos do fonógrafo em direção às obras musicais. Edison demorou certo tempo para entender o potencial de seu dispositivo à música. Ligado historicamente à comunicação, seus pressupostos priorizaram tarefas administrativas.

Como vimos, Graham Bell lançou o grafofone em 1886 visando o mercado de gravações sonoras; Thomas Edison deu início à produção de cilindros com música em 1889. Desde os anos 1870, Edison contratou agentes para popularizar suas máquinas pelo território estadunidense e em outros continentes. O papel dos divulgadores consistiu em realizar a mediação entre o fonógrafo e o público em exposições, feiras ao ar livre ou em pequenos espaços locados.

Ao demonstrar a miscelânea de sonoridades familiares (hinos, trechos de ópera, canções, discursos políticos), esses agentes romperam o *status* científico do fonógrafo e promoveram maior identificação entre o público ouvinte os reproduzidores sonoros mecânicos e seus fonogramas. Os divulgadores foram "termômetros" das escutas coletivas. Seus conhecimentos sobre o gosto do público foram essenciais à formatação e ao estabelecimento das primeiras companhias. O fonógrafo só não chegou ao mercado de massa devido ao seu alto custo de produção dos reproduzidores e pelas técnicas limitadas de reprodução de cilindros. No entanto, esse problema foi superado pela praticidade das novas matrizes em disco e por um dispositivo essencialmente reproduzidor: o gramofone.

As companhias fonográficas se estruturaram nos Estados Unidos após a crise financeira de 1893, tendo a música como produto principal. Suas atividades se dividiram em setores especializados. A cadeia produtiva da música, reduzida até então a concertos, espetáculos e edições impressas, foi ampliada a novos campos de mediação técnica, jurídica, administrativa e de difusão, capaz de estender, a partir da pesquisa e da especialização das funções, seus negócios a novos mercados.

Essa nova categorização seguiu o cenário político e econômico determinado pelo liberalismo, o nacionalismo, a democracia política e as classes trabalhadoras. No emergente setor fonográfico, as instâncias jurídicas foram essenciais nos interesses das companhias. Ao mesmo tempo, seus advogados e empresários procuraram lacunas nas leis e especularam o mercado, indicando as chances de monopólios e o momento oportuno à formação de cartéis.

O período estudado aponta a existência de três grandes empresas fonográficas: a *National Phonograph*, a *Columbia* e a *Victor Talking Machine*, conhecidas como “as três grandes” (*the big three*). De perfil *fordista*, essas empresas contaram com uma estrutura fabril setorizada, espalhando suas unidades e escritórios de representações em vários continentes. No século XX, a economia industrial da música alcançou uma padronização através da prensagem de discos para gramofones. As vendas superaram os milhões de cópias e revelaram as primeiras estrelas da nascente indústria fonográfica. Vimos que nem mesmo a Primeira Guerra Mundial barrou o avanço das “três grandes” estadunidenses.

Este estudo realizou um levantamento parcial dos materiais publicados pela imprensa periódica e das revistas ilustradas no sentido de elucidar a circulação, as interpretações e as representações acerca dos reprodutores sonoros mecânicos no Brasil. Acompanhando as transformações da cidade, a imprensa tratou de vincular os fonógrafos ao êxito da civilização, descrevendo a técnica utilizada, seus componentes e os benefícios em adquiri-los. Apesar das apresentações pontuais dos anos 1880 terem desestimulado os jornalistas brasileiros no acompanhamento do reproduzidor sonoro mecânico, o interesse permaneceu devido ao respeito da imprensa por Thomas Edison.

Um pequeno ânimo retornou com a nova geração de fonógrafos e cilindros apresentados nos anos 1890, mas não foi suficiente para impulsionar as vendas no Brasil. A euforia se deu com o gramofone, no século XX. Fonógrafos e gramofones conviveram juntos por cerca de dez anos, mas a praticidade do segundo reproduzidor sonoro representou as novas formas de apreciação musical. Encontramos anúncios e artigos jornalísticos acerca do dispositivo de Berliner e de sua sintonia com os modernos ritmos urbanos, industriais, comerciais e comunicacionais brasileiros. Não há, portanto, como desprezar o papel da

imprensa na historicidade dos reprodutores sonoros mecânicos no Brasil. Contudo, é preciso considerar o contexto, seus emissores e a construção do discurso. Um desses exemplos se encontra na ideia de uma audição privada. Isso pode ter acontecido no Brasil, mas em fatos isolados. O conservadorismo de alguns periódicos e revistas tentaram abafar as formas distintas de compartilhamento e interação dos indivíduos, limitando sua apreciação musical à passividade e à contemplação.

Nossa análise apontou que, após as conferências científicas do século XIX, foi possível encontrá-los em funcionamento nas festas de família, nos piqueniques, nas quermesses, nos estabelecimentos comerciais, nas feiras, exposições e festas religiosas; foram acionados em confeitarias, bares, teatros e cinemas; foram usados em cursos de idiomas; tornaram-se objeto de estudo nas escolas; chegaram à subúrbios distantes; estiveram nas missões sertanistas, registrando histórias, cantos e ritmos indígenas e de comunidades distantes.

O esforço dos mediadores culturais diminuiu as diferenças existentes entre as classes sociais, percorrendo todos os espaços disponíveis: saraus, teatros, cafés, confeitarias, cinemas, botequins, carnavais, festas religiosas e circos itinerantes.

Não podemos definir a mediação cultural no Brasil sem considerar os lugares, as sonoridades e os sujeitos como parte de um esforço de subsistência. Ressaltamos aqui que mediação cultural na música foi - e é - criatividade, conhecimento técnico e relações sociais abrangentes, ágeis o suficiente para manter a continuidade do trabalho. Tais qualidades evitaram que muitos músicos, compositores e intérpretes não fossem ameaçados por um mercado descontínuo e vulnerável.

Demonstramos neste trabalho que a introdução da tecnologia mecânica de gravação e reprodução sonora provocou uma mudança sem precedentes às escutas e ao mercado musical brasileiro. O contato com reprodutores sonoros mecânicos no Brasil seguiu a mesma estratégia usada por Thomas Edison nos Estados Unidos: o envio de agentes.

Eduardo Perris (1878), Carlos Monteiro e Souza (1889), Fred Figner (1891) apresentaram o fonógrafo pelo território nacional, trazendo modelos distintos de acordo com o período em que transitaram pelo país. Seguindo as descrições da imprensa periódica brasileira, Perris chegou ao Brasil com seu fonógrafo com cilindros de alumínio (*tinfoil phonograph*); já Monteiro e Souza e Figner apresentaram a nova geração do reprodutor sonoro mecânico, composto com novos cilindros de cera. A atuação de Figner foi mais expressiva. O demonstrador se fixou no Brasil e os lucros com essas atividades proporcionaram não só a abertura de sua *Casa Edison* em 1901, mas permitiu que o

empresário se tornasse representante de outras companhias fonográficas. Figner também realizou registros em cilindros e discos, inaugurando o ramo da música gravada no Brasil. O empresário contribuiu na divulgação de músicas populares, seguindo a tendência estadunidense. No início do século XX, o cenário musical brasileiro encontrava-se em ascensão. Até então, gravações e edições impressas repetiam os padrões tradicionais europeus, baseados em trechos de óperas, valsas e modinhas.

Ao contratar cantores negros e mestiços como Eduardo das Neves, Baiano, Donga e Geraldo Magalhães, Figner apostou nos ritmos e nas danças de base africana consagrados nos espaços de sociabilidade da música. Os registros fonográficos não só determinaram a consolidação do choro e do samba, mas documentaram as diversas sonoridades que construíram as bases da música popular brasileira.

O contexto histórico brasileiro determinou uma configuração empresarial distinta das companhias fonográficas estrangeiras. Sem o mesmo *know-how* tecnológico, a cadeia produtiva da música no século XIX foi pequena, baseada nas edições musicais. A tecnologia mecânica de gravação e reprodução sonora determinou novas relações profissionais, porém, muito distantes dos padrões fonográficos das empresas estadunidenses. Percebemos a centralização das atividades exercidas por seus proprietários. Figner, por exemplo, contratou artistas, supervisionou as gravações, representou diferentes companhias, estabeleceu redes comerciais, lançou publicações.

Outra característica das companhias nacionais foi a formação familiar ou de sócios de confiança. Os dois empresários atuantes no ramo fonográfico brasileiro contaram com membros da família: enquanto Fred Figner assumiu os negócios no Rio de Janeiro, seu irmão Gustavo se responsabilizou pela filial da *Casa Edison* paulistana, pela edição da revista *Eco Fonográfico* e pela direção do rótulo *Phoenix*.

Em Porto Alegre, Savério Leonetti teve o apoio de Emílio Leonetti no setor de gramofones da *Disco Gaúcho*. Vale a pena lembrar aqui a experiência fonográfica de Theodoro Hartlieb – filho de uma extensa família de músicos – à frente da sua Discos Rio-grandense, em 1913.

Também destacamos a atuação de Francisco de Paola. O imigrante italiano iniciou como assistente de Figner nas demonstrações de fonógrafos. Nos anos seguintes, De Paola construiu reputação significativa em Porto Alegre e em outras capitais nos anos 1890. Após sucessivas demonstrações de fonógrafos, cinematógrafos e gramofones, De Paola foi gerente de uma filial da *Casa Edison* de Porto Alegre e, mais tarde, constituiu seu próprio *Bazar Edison*, em Pelotas.

Procuramos salientar que os problemas com direitos autorais mostram a defasagem do Brasil na fiscalização e controle das obras musicais. As atividades fonográficas demandaram de novos agentes e segmentos especializados às instâncias tradicionais de produção musical. As lacunas na lei, a falta de fiscalização e da própria precariedade organizacional da classe musical impulsionaram as atitudes de Figner (1903) e de Savério Leonetti (1915) a editar discos e partituras musicais sem autorização.

Vimos que o embate entre compositores e indústrias fonográficas permaneceu no Brasil e em diversos países por todo o século XX. Com a ascensão de novas tecnologias, como o CD e o mp3, essas condições não retrocederam. Seria necessário maior aprofundamento dessa questão para contextualizar seus limites (pesquisa dos decretos, verificação dos métodos e da abrangência na fiscalização das obras, observação da relação músicos/direitos autorais, etc.).

A formação das instâncias de mediação técnica e tecnológica no Brasil foi marcada pela presença de companhias estrangeiras. Tais empresas contaram primeiramente com seus representantes, como nas primeiras demonstrações do fonógrafo de Thomas Edison. No início do século XX, grafofones da *Columbia* foram motivos de reclamações de João do Rio por encontrarem-se por toda a parte; em Porto Alegre, os fonógrafos *Edison* e *Stentor*, os grafofones *Columbia* e os gramofones *Victor* e *Alliance* estiveram disponíveis no comércio.

A análise das seções de importação dos periódicos porto-alegrenses mostrou que, mesmo com todas as dificuldades de aquisição, houve um número significativo de importações de gramofones no início dos anos 1900. Os fonógrafos, anunciados no comércio lojista em 1897, não alcançaram o mesmo êxito nos anos seguintes.

Discursos políticos e bandas militares foram registrados em cilindros, porém, tais materiais não resistiram ao tempo. A carência de fonógrafos e de seus suportes nos museus e acervos particulares da cidade determinou a pesquisa das fontes impressas, as quais forneceram os rastros desses reprodutores sonoros mecânicos e a identificação de alguns modelos.

Os jornais demonstraram um comércio desses suportes nas lojas localizadas nas imediações da Praça da Alfândega. Os gramofones da marca *A Elétrica* não foram encontrados em Porto Alegre, mas num acervo particular na cidade de Vacaria/RS, o que mostra as lacunas da história da fonografia local. Não podemos confirmar se o reprodutor sonoro mecânico genuinamente nacional.

A pesquisa das seções de importação dos jornais revelou que, durante o período de existência da fábrica, Savério Leonetti importou frequentemente peças sobressalentes para gramofones. As seções comerciais não indicam o país de origem, mas demonstra a dependência do empresário de fornecedores de outras localidades.

Seria oportuno enfatizarmos aqui a necessidade de construir a trajetória dos reprodutores sonoros mecânicos em Porto Alegre, assim como acontece com o rádio, o cinema e a fotografia nos museus locais. Atribuir importância apenas aos discos da marca *Gaúcho* e do pioneirismo de Savério Leonetti é contar apenas uma parte da história das atividades fonográficas na capital.

Um exemplo dessa disparidade se encontra no acervo fonográfico do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa. A instituição guarda a coleção de discos do músico e pesquisador Hardy Vedana, com raros exemplares da marca *Gaúcho* e *Odeon*, mas só há dois reprodutores sonoros mecânicos em exposição: um fonógrafo *Edison* e um gramofone inglês. Não há um gramofone da antiga fábrica porto-alegrense. Exemplares remanescentes também se encontram em acervos particulares.

A coleta das fontes impressas revelou ainda a presença de fonógrafos e gramofones em várias cidades rio-grandenses. As cidades de Pelotas e Rio Grande foram incluídas devido à posição geográfica e importância econômica no Estado. Mas também foram observadas outras regiões de circulação dos reprodutores sonoros mecânicos, como a serra rio-grandense.

Como as famílias de imigrantes adquiriam esses dispositivos? Essa abordagem poderá ter o auxílio metodológico da história oral e render uma pesquisa pertinente. Reprodutores sonoros mecânicos foram encontrados em imagens e artigos referentes às seguintes casas comerciais: *Au Palais Royal* e *Ao Bule Monstro* (Pelotas), *Casa comercial de João Pedro Nunes* (São Gabriel), *Casa Comercial de Hector Alvarez* (Livramento), *Livraria e Bazar Rech, F. Werlang e Cia.* e *Textor e Cia.* (Santa Cruz).

Além disso, um número significativo de museus municipais possui reprodutores sonoros mecânicos, na maioria doada por famílias da cidade. Selecionamos aqui o *Museu Municipal de Vacaria*, o *Museu Municipal de Caxias do Sul*, o *Museu de Comunicação Social Rodolfo Matersen* (Rio Grande), o *Museu do Colégio Mauá* (Santa Cruz do Sul) e o *Museu de História da Tecnologia Harald Alberto Bauer* (Taquara).

Não foi possível identificar os técnicos envolvidos na produção dos fonogramas. Conseguimos identificar apenas as gravações de discos feitas pelo alemão Oscar Preuss em Porto Alegre (Casa Hartlieb) em 1913, assim como os registros feitos por Savério Leonetti no mesmo ano para a *Discos Phoenix*, *Gaúcho* e outros rótulos por ele criados. Não há

documentação remanescente da fábrica e nem informações nos periódicos sobre a equipe de eletricitistas, montadores de gramofones ou assistentes de Leonetti.

Após as demonstrações de 1879, Porto Alegre ficou fora da rota de divulgadores de fonógrafos. Algumas notícias pontuais foram publicadas nos periódicos da capital sobre os aperfeiçoamentos realizados por Thomas Edison nos anos 1880. O fonógrafo voltou à cidade em 1892 nas mãos de Frederico Figner. Os anos 1890 marcaram uma pequena circulação de reproduzidor sonoros mecânico. O vínculo a demonstrações científicas perdeu força paulatinamente, até ser rompido em 1897, quando os fonógrafos entraram nos estabelecimentos comerciais da cidade.

O primeiro gramofone foi anunciado no comércio porto-alegrense em 1892, mas os anúncios se encerraram no ano seguinte. Uma das possíveis causas dessa interrupção teria sido sua limitação técnica, como foi comentado aqui. Os materiais pesquisados mostram aparições descontínuas dos fonógrafos na cidade durante o século XIX. Já a comercialização de gramofones foi retomada nos anos 1900.

Bazares, joalherias e lojas de instrumentos musicais passaram a contar com reproduzidores sonoros mecânicos, principalmente no final dos anos 1900. A *Casa Hartlieb*, a *Casa A Elétrica*, a *Casa de fonógrafos e novidades do Sr. Kij* e *Au Palais Royal* se anunciaram como empórios fonográficos, dispondo não só de grande variedade de marcas de reproduzidores sonoros, mas um estoque significativo de exemplares.

Savério Leonetti seguiu algumas estratégias de Figner, que, por sua vez, acompanhou uma tendência mundial: a gravação de músicas populares. Os registros da *Disco Gaúcho* foram baseados nos gêneros consagrados no espaço urbano – lundus, canções, modinhas – mas também acrescido com músicas da região das colônias. A semelhança entre Figner e Leonetti aparece no *layout* dos catálogos de discos e na organização de alguns *clubs*, embora Theo Hartlieb tenha usado essa estratégia com maior frequência.

Esta pesquisa mostrou as dificuldades na relação entre as indústrias e o poder político da Primeira República. O modelo positivista manteve um distanciamento das empresas, sem subsídios. Procuramos mostrar que os reflexos da Primeira Guerra Mundial prejudicaram várias indústrias e não foi diferente com o incipiente setor fonográfico porto-alegrense. O distanciamento dos estúdios de gravação e de uma fábrica de discos e gramofones engessou o desenvolvimento técnico dessa área em Porto Alegre. Todo o conhecimento adquirido nos nove anos da *Disco Gaúcho* foi perdido, assim como sua documentação. Como se deu a composição química, a temperatura de fundição e a prensagem da massa? Como funcionou o transporte dos discos da fábrica aos revendedores do centro? Onde foram parar seus

trabalhadores, suas prensas e equipamentos de gravação? Uma alternativa seria levar estas questões à Buenos Aires, cidade onde Leonetti se estabeleceu após a falência da fábrica e verificar, através da imprensa local e de seus pesquisadores, a trajetória da *Electra*, companhia fundada pelo empresário em meados dos anos 1920. O fechamento da fábrica em 1924 dificultou a difusão de artistas do Estado. A cidade contou com estúdios de rádio, mas sem equipamentos de gravação. Compositores e intérpretes precisaram se deslocar ao Rio de Janeiro para gravar suas músicas. Foi o caso de Lupicínio Rodrigues, Teixeira, Conjunto Farroupilha e outros artistas.

A *RCA-Victor*, a *Columbia* e a *Parlophone* não sediaram seus estúdios e fábricas no sul do país. Registros simples foram realizados pela Rádio Continental em 1975, como a gravação ao vivo do grupo Utopia, mas um estúdio profissional de gravação (Isaac) foi fundado apenas em 1978, 54 anos após a falência da *Disco Gaúcho*.

A relação entre a indústria fonográfica e os veículos de comunicação se reforçou no Brasil a partir dos anos 1930, alterando a cadeia produtiva da música, desde a setorização das gravadoras às formas de difusão. Impulsionada pelo rádio e pelo cinema, a música brasileira entrou numa nova etapa, consagrando artistas. Entretanto, a entrada de diversos gêneros estrangeiros também provocou críticas, fazendo com que a mídia impressa destinasse seções especializadas para comentar os lançamentos de discos.

Este estudo verificou que as experiências realizadas no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Porto Alegre e outras cidades brasileiras foram marcadas pelo suporte tecnológico de companhias alemãs e estadunidenses. Foi uma organização incipiente no início, mas que se estruturaram no século XX.

A disputa pelo mercado brasileiro se acentuou após a Primeira Guerra Mundial e foi uma questão de tempo. A decadência das companhias nacionais se deu, de um lado, pela falta de pessoal qualificado para compor setores internos de pesquisa e, de outro, pela distância entre o governo e o setor industrial.

A introdução do processo elétrico de gravação não teve uma data definida no Brasil. Anúncios publicitários da *Columbia* mostram seus discos “gravados eletricamente” no mercado nacional em meados de 1926. Em seguida, se sucederam anúncios de peças sobressalentes (*kits* de agulhas, cápsulas e braços de gramofones) utilizando-se do processo elétrico. Rádios também acompanharam essa expansão. Anúncios de componentes elétricos se tornaram comuns nos jornais e revistas. O microfone – um dos principais componentes da nova fase elétrica – entrou nos estúdios de rádio brasileiros no final dos anos 1920. Em 1927, o cinema sonoro ocupou anúncios de página inteira, realizados pelas grandes empresas

cinematográficas. A tecnologia mecânica de gravação e reprodução sonora no Brasil iniciou, assim, um declínio gradual, sem uma data definida para acabar, uma vez que os antigos gramofones permaneceram animando as festas e reuniões da cidade e do interior, sendo substituído somente nas décadas seguintes.

Fonógrafos e gramofones possuem três características. Em primeiro lugar, proporcionaram novas experiências sonoras e introduziram novos paradigmas de escuta no Brasil. O contato com diversos gêneros musicais não só garantiu sua expansão dentro dos padrões do mercado, mas também trouxe informação, identificação e reação. As notícias e os anúncios publicados nos jornais e revistas porto-alegrenses sempre vincularam os produtos fonográficos à novidade, causando desprezo dos antigos memorialistas, que passaram a conviver forçadamente com os reprodutores sonoros mecânicos no cotidiano da cidade.

Em segundo lugar, os reprodutores sonoros mecânicos mudaram as relações de trabalho. Se os fonógrafos foram vistos como algo estranho por músicos no final do século XIX, o gramofone e o disco se tornaram posteriormente numa ferramenta de difusão de suas obras, além de desencadear uma nova postura do compositor em relação aos direitos autorais. Procuramos aqui incluir o processo entre Figner e Leonetti ao contexto nacional de embates entre compositores, editores e donos de gravadoras.

Por último, se encontra os benefícios que os suportes fonográficos trouxeram ao registro documental da música brasileira. Os fonogramas produzidos por meios mecânicos conservaram registros musicais que se consagraram no cotidiano urbano e rural e oferecem um panorama sonoro da cultura popular. Os gêneros estrangeiros vinham sendo aclimatados e readaptados desde meados do século XIX, constituindo as bases rítmicas e melódicas de choros e sambas.

Não há indícios que a artistas rentabilizaram com seus registros durante a fase de gravação e reprodução mecânica. Boa parte vendeu suas canções com editores ou proprietários das companhias fonográficas sem garantir sua parte nas tiragens posteriores. O disco não trouxe garantias financeiras. Além disso, muitos cantores foram esquecidos. O maior mérito foi o legado sonoro, hoje preservado em museus e acervos particulares.

O conjunto de documentos nos permitiu encontrar omissão de governos, lacunas na lei, poucos incentivos às indústrias nacionais, crises econômicas, modernidade a todo o custo, dependência tecnológica estrangeira. Historicizar a música porto-alegrense a partir de seus mediadores técnicos e tecnológicos possibilitou entender o desenvolvimento de uma cultura fonográfica antes mesmo da industrialização das primeiras matrizes. Os rastros de fonógrafos,

gramofones e de seus respectivos suportes pela cidade mostraram especificidades de seus protagonistas e de seus empresários, assim como os espaços comerciais e de sociabilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Paula. A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº 85, 2009, disponível em: <<http://rccs.revues.org/356>> Acesso em: 17 set. 2015.

ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. SP: Livraria Martins Editora, 1965.

ARAÚJO. Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ASSIS, Machado de. **A semana**. São Paulo: Hucitec, 1996.

BAKOS, Margaret M. Decorando a sala de visitas: Porto Alegre na virada do século 19. In: MAUCH, Claudia [et. al.]. **Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade**. Porto Alegre / Canoas / São Leopoldo: Ed. Universidade/UFRGS / Ed. ULBRA / Ed. Unisinos, 1994.

BANDEIRA, Messias G. A economia da música online: propriedade e compartilhamento da informação na sociedade contemporânea. In: GEPICCC. Disponível em: < www.gepiccc.ufba.br/enlepiccc/pdf/MessiasBanderia.pdf > Acesso em: 27 nov. 2015.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900 – 2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BENEDETTI, Héctor. **Tango 101 discos: títulos, autores e intérpretes para armar uma discoteca ideal**. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

BESOUCHET, Lúcia. **Pedro II e o século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRADY, Erika. **A spiral way: how the phonograph changed ethnography**. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

BRAUSTEIN, P. Técnicas. In: BURGIÈRE, André (org.). **Dicionário das ciências históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia**: de Gutemberg à Internet. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha**: vida e obra. 4. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. – (Ensaio Latino-americanos, 1).

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**: volume 2. 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CÔRTEZ, João Carlos Paixão. **Aspectos da Música e Fonografia Gaúchas**. Porto Alegre: Proletra, 1984.

_____. **Falando em tradição e folclore gaúcho**: excertos jornalísticos. Porto Alegre: Grafosul indústria gráfica e editora Ltda., 1981.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século 19. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRUZ, Heloísa de Faria. **São Paulo em papel e tinta**: periodismo e vida urbana 1890-1915. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2013.

DINIZ, André. **Joaquim Callado**: o pai do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 1999.

EAGLETON, Terry. A ideia de cultura. São Paulo: UNESP, 2005.

ECO, Umberto. La musique et la machine. In: **Communications**, volume 6, nº 1, 1965. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1965_num_6_1_1065> Acesso em: 6 dez. 2015.

EDISON, Thomas A. The phonograph and its future. In: **North American Review** nº 126, 1878, p. 530-31. Disponível em: <<https://archive.org/stream/jstor-25110210/25110210#page/n3/mode/2up>> Acesso em: 7 ago. 2015.

FALCON, Francisco José Calazans. O capitalismo unifica o mundo. In: REIS FILHO et al. **O século XX**: o tempo das certezas. Da formação do capitalismo à Primeira Grande Guerra. 2ª Ed. v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Imagens sentimentais da cidade**. Porto Alegre: Globo, 1940.

_____. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre do século XIX**. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.

FONSECA, Thais Nívia de Lima e Fonseca. Serge Gruzinski e as dinâmicas culturais na América colonial. In: **Revista Cultura Histórica e Patrimônio**, v. 2, nº 1, 2013. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/cultura_historica_patrimonio/article/view/05_art_v2n1_fonseca> Acesso em: 2 dez. 2015.

FORTINI, Archymedes. **Revivendo o passado**. Porto Alegre: Livraria Andradas, 1951.

FRANCO, **Porto Alegre e seu comércio**. Porto Alegre: Associação Comercial de Porto Alegre, 1983.

_____. **Porto Alegre: guia histórico**. 2. ed. - Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002.

FREITAS E CASTRO, Ênio de. A música. In: **Rio Grande do Sul: terra e povo**. Porto Alegre: Globo, 1969.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. Tomos I e II. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1968.

FROTA, Wander Nunes. **Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural**. São Paulo: Annablume, 2003.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991. – (Biblioteca básica).

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Alameda, 2013.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. DECRETO nº 239 de 5/6/1899. In: **Leis, atos e decretos do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, 1899**. Porto Alegre: Oficinas tipográficas da Livraria Americana, 1904.

GRAJEDA, Tony. Cinema. In: TAYLOR, KATZ e GRAJEDA. **Music, sound, and technology in America**. Durham and London: Duke University Press, 2012.

GRONOW, PEKKA & SAUNIO, Ilpo. **An international history of the recording industry**. London: Cassel, 1998.

HOBBSBAWM, Eric J. **A era do capital 1848-1875**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **A era dos impérios (1875-1914)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

_____. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IAZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

KAZ, Leonel (ed.). **Brasil, rito e ritmo**. Rio de Janeiro: Aprazível editores, 2004.

KATZ, Mark. Sound Recording. In: TAYLOR, KATZ e GRAJEDA. **Music, sound, and technology in America**. Durham and London: Duke University Press, 2012.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**: dos primórdios ao século XX. 3ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KRAWCZYK, Flávio et al. **Carnavais de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LESSA, Barbosa. Danças regionais. In: **Rio Grande do Sul**: terra e povo. Porto Alegre, Globo, 1969.

LUCAS, Maria Elisabeth. Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: FREITAS [et. al.] **RS**: Cultura e ideologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

MACEDO, Francisco Riopardense de. **História de Porto Alegre**. Porto Alegre Editora da universidade / UFRGS, 1993. (Síntese Rio-grandense; 10).

_____. **Porto Alegre**: origem e crescimento. Porto Alegre: Sulina, 1968.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre**: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2007.

MARQUES, Adhemar; BERUTTI, Flávio e FARIA, Ricardo. **História contemporânea através de textos**. 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2000. (Textos e Documentos; 5).

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS (coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1998. (História da vida privada no Brasil; 3).

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 7. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

MARTLAND, Peter. **Recording history**: the british record industry, 1888-1931. Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2013.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura**: história, cidade e trabalho. Bauru, SP: EDUSC, 2002. – (Coleção História).

MEDEIROS, Laudelino. As cidades. In: **Rio Grande do Sul**: Terra e Povo. Porto Alegre: Globo, 1969.

MILARD, Andre. **America on Record**: a history of recorded sound. 2. Ed. New York: Cambridge University Press, 2005.

MONTE DOMEQ & COMPANHIA. **O Estado do Rio Grande do Sul**. Barcelona: Estabelecimento Gráfico Thomas, 1916.

MONTEIRO, Charles. Porto Alegre dos anos 1920: urbanização, modernidade e novas formas de sociabilidade urbana. In: RAMOS, Paula Viviane. **A madrugada da modernidade** (1926). Porto Alegre: UniRitter Ed., 2006.

_____. **Porto Alegre e suas escritas**: história e memórias da cidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

_____. Urbanização e modernidade em Porto Alegre. In: GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson. **República Velha (1889-1930)**. Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 3. t. 2. (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul).

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em Sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. **Sonoridades Paulistanas**: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

MUGNAINI, A. Pré-história da pirataria parte 1: ou como tudo começou com a birita escondida na bota. In: **Revista Outra Coisa**, nº6, 2004, p. 10.

MUMFORD, Lewis. **Arte e técnica**. Lisboa: Edições 70, 1980.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro).

_____. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular: Rio de Janeiro: Fundação Editora Getulio Vargas, 1998.

NOGUEIRA, Isabel Porto; SOUZA, Márcio de. *A música (1889-1930)*. In: GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson. **República Velha (1889-1930)**. Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 3. t. 2 (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul).

OLIVEIRA, Cláudia de. **O moderno em revistas**: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PADILHA, Márcia. A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20. São Paulo: Annablume, 2001.

PALMA, Daniela. Gramofones e Gadgets para os lares do Brasil: consumo, cultura e tecnicismo na Revista O Echo (1902-1918). In: **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de história da PUCSP. E – ISSN 2176 – 2767; ISSN 0102 - 4442. Revista Projeto História. Volume 43, julho-dezembro de 2011. P. 249-72. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/7738>> Acesso em: 21 jun. 2015.

PAIXÃO, Lucas Françolin da. **A indústria fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade**. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Espaço, sociedade e cultura: o cotidiano da cidade de Porto Alegre. In: GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson. **República Velha (1889-1930)**. Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 3. t.2 – (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul).

_____. **História da indústria rio-grandense**. Guaíba: RIOCELL, 1985.

_____. Um novo olhar sobre a cidade: a nova história cultural e as representações do urbano. In: MAUCH, Claudia [et. al.]. **Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade**. Porto Alegre / Canoas / São Leopoldo: Ed. Universidade/UFRGS / Ed. ULBRA / Ed. Unisinos, 1994.

PESEZ, Jean-Marie. História da Cultura Material. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **A história nova**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PFEIL, Antonio Jesus. **O cinematógrafo no Rio Grande do Sul no século XIX**. Canoas: Prefeitura Municipal de Canoas, 1999.

PIANTA, Dante. **Personalidades rio-grandenses**. Porto Alegre: edição do autor, 1962.

PORTO ALEGRE, Achylles. **História popular de Porto Alegre**. Porto Alegre: UE / Porto Alegre, 1994.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo de Referências Elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão**. Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCEPesquisa/BCEPesquisaModelo>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo para apresentação de citações em documentos elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão**. 2011. Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCEPesquisa/BCEPesquisaModelo>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

RAMOS, Paula V. Madrugada: a modernidade em revista. In: RAMOS, Paula V. (org.). **A madrugada da modernidade (1926)**. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2006.

READ, Oliver e WELCH, Walter. **From tinfoil to stereo: the acoustic years of the recording industry 1877-1929**. Florida: Library of Congress, 1994. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=1Rz0Z7AT8TwC&printsec=frontcover&dq=from+tinfoil+to+stereo&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMIju7-0LvvgIVCZENCh1TbQBH#v=onepage&q=from%20tinfoil%20to%20stereo&f=false>> Acesso em: 7 ago. 2015.

REAL, Antônio Corte. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

REICHEL, Heloísa J. **A indústria têxtil no Rio Grande do Sul (1910-1930)**. Porto Alegre: IEL/Mercado Aberto, 1978.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. – (Retratos do Brasil).

ROCHE, Jean. A colonização alemã. In: **Rio Grande do Sul: terra e povo**. Porto Alegre: Globo, 1969.

RÜDIGER, Francisco. **Tendências do jornalismo**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1998.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na república. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **A “Casa A Eléctrica” e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um Estudo Etnomusicológico sobre a Escuta e o Fazer Musical na Modernidade**. 2011. 165 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia / Musicologia), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

SANTOS, Nadja Paraense dos. **Pedro II, sábio e mecenas, e sua relação com a química**. In: Revista SBHC, Rio de Janeiro, V. 2, n I, p. 54-64, jan. / jun. 2004.

SCHAFER, R. Muray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, (coord.). **História da vida privada no Brasil**. v.3. São Paulo: Companhias das letras, 1998.

SCHMIDT, Benito Bisso. O Deus do Progresso: a difusão do cientificismo no movimento operário gaúcho da I República. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, nº 41, p. 113-26, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A (coord.). **História da vida privada no Brasil**. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhias das letras 1992.

SIMÕES, Julia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do centro musical Porto-Alegrense (1920-1933)**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. 14. ed. Portugal: DIFEL, 1986.

SOUZA, Márcio de. **Mágoas do violão: mediações culturais na música de Otávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935)**. Tese (Doutorado em história). PUCRS – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

SPENGLER, Oswald. **O homem e a técnica**. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

SPROULE, Anna. **Thomas Edison**. Rio de Janeiro: Globo, 1993.

STEYER, Fabio Augusto. Reflexões sobre a história do jornalismo no Rio Grande do Sul: uma experiência de pesquisa. **1º Encontro PR/SC de História da Mídia**. Guarapuava/PR: UNICENTRO, 18 jun. 2010. Disponível em: < <http://www.unicentro.br/historiadamidia/anais/Jornalismo/Fabio%20Augusto%20Steyer.pdf> > Acesso em: 29 dez. 2015.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TABORDA, Márcia. **Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TAYLOR, Timothy D. Radio. In: TAYLOR, KATZ e GRAJEDA. **Music, sound, and technology in America**. Durham and London: Duke University Press, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. Volume I: séculos XVIII e XIX). São Paulo: Editora. 34, 2000.

_____. **A música popular no romance brasileiro**. Volume III: século XX (segunda parte). São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Música Popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **Música popular: teatro e cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da Modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. **Entretenimento: uma crítica aberta**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. – (Série Ponto Futuro; 15).

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908**. São Paulo: Ecofalante, 2010.

_____. Imprensa periódica, ilustrada e política: a revista Kodak e a palheta republicana Porto Alegre (1912-1913). **Tomos**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal de Sergipe. Sergipe, nº 23. 2013. Disponível em: < <http://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/2108/0> > Acesso em: 30 dez. 2015.

_____. Publicidade e imprensa: a modernização na aliança entre produção cultural, técnica e mercado. In: RAMOS, Paula. **A madrugada da modernidade (1926)**. Porto Alegre: UniRitter, 2006.

VAINFAS, Ronaldo (org.). **Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)**. RJ: Objetiva, 2002.

VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre. Porto Alegre: PETROBRAS, 2006.

_____. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM / FUNARTE, 1987.

VELLOSO, Monica Pimenta. As distintas retóricas do moderno. In: **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. RJ: Jorge Zahar Ed. / Ed. UFRJ, 1995.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WILLIAMS, Raymond. Tecnologias de la comunicación e instituciones sociales. In: **Historia de La Comunicacion: de la imprenta a nuestros días**. Volume 2. Barcelona: Bosch Casa Editorial S.A.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: NOVAIS (coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1998. (História da vida privada no Brasil).

SITES

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Casa Edison**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/casa-edison/dados-artisticos>> Acesso: 1 set. 2015.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 20 mai. 2015.

DECRETO nº 7072 de 9 nov. 1878. In: **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1878**. Tomo XLI, p. 807. Rio de Janeiro. Tipografia Nacional, 1879. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao7.html>> Acesso: 27 mai. 2015.

LOCAIS DE CONSULTA

Acervos particulares: José Rossi. Vacaria/RS

Biblioteca José Otão PUCRS – Coleção Julio Petersen

Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS.

Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul.

Museu Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman.

Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

Museu Municipal de Caxias do Sul.

Museu Municipal de Vacaria/RS.

Delfos – Espaço de documentação e memória - PUCRS.

GLOSSÁRIO

Campânula – são cornetas em formato de cone, usadas para amplificar o som de fonógrafos e gramofones. Em meados dos anos 1900, os novos modelos de reprodutores contaram com as campânulas embutidas dentro de gabinetes de madeira. Campânulas também foram usadas para gravação mecânica até meados dos anos 1920, quando foram substituídas por microfones elétricos.

CD – *Compact disc*, foi desenvolvido pelas empresas Philips e Sony em meados dos anos 1980. O disco ótico de 12 centímetros introduziu a venda de música em áudio digital.

Copyright – termo jurídico estadunidense relativo ao direito exclusivo de cópia de qualquer produto com patente registrada. A marca © indica que a obra preserva todos os direitos do autor. Ver também direito autoral.

Diafragma – peça em formato de cápsula anexada a uma agulha. A agulha “lê” o disco e transmite a vibração para o diafragma, que por sua vez, empurra uma camada de ar por dentro do braço, enviando o sinal para a campânula.

Dinâmica musical – relação entre sons fortes (grande amplitude) e fracos (pequena amplitude). A dinâmica musical é representada nas partituras com os termos *forte*, *piano* e suas variantes.

Direito autoral – termo jurídico brasileiro relativo à propriedade intelectual. Na música gravada, esse instrumento jurídico impede a cópia de gravações sem o devido pagamento a seus autores.

DVD – *Digital versatile disc*, é um disco ótico com maior capacidade que os CD, destinado ao registro de vídeos digitais. Foi lançado em 1995.

DISCO DE 78 ROTAÇÕES POR MINUTO (RPM) – também chamada de “chapa”, foi um disco geralmente construído com 25 centímetros de diâmetro para ser executado em gramofones. Ambos foram inventados por Emile Berliner em 1887, a comercialização se iniciou somente em meados dos anos 1890. Vários materiais foram usados (zinco, borracha,

ebonite) até o composto de goma-laca e outras substâncias químicas apresentarem melhores resultados, no início do século XX. A padronização da velocidade dos discos em 78 RPM só se deu nos anos 1910 e sua produção atingiu o auge nos anos 1940. Em 1948 foi inventado o LP (long play), dando início à substituição do formato nas décadas seguintes.

GOMA-LACA – incrustação resinosa produzida em certas árvores da China e da Índia, devido à secreção de insetos (*coccus laca*). A resina passa por um complexo processo de várias filtrações até adquirir a textura de um verniz, utilizado em cerâmicas, instrumentos musicais.

LP - Long Play, nome comercial para o disco de vinil de 12 polegadas e 33 rotações, com capacidade em torno de 20 minutos por face.

Microfone – ver transdutor

Transdutor – nome técnico de equipamentos que convertem sinais mecânicos em sinais elétricos, como alto-falantes, microfones, agulhas de disco, e captadores de instrumentos musicais.

APÊNDICE A – cronologia da gravação sonora por meios mecânicos

- 1857 – O francês Edouard Leon Scott de Martinville criou o fonógrafo.
- 1877 – O francês Charles Cros projetou o paleofone, seguindo os princípios de Martinville, mas não chegou a construir um protótipo.
- 1877 – Thomas Edison apresentou o fonógrafo e seus suportes, feitos com cilindros de papel alumínio. Foi o primeiro dispositivo capaz de gravar e reproduzir sons.
- 1886 – Graham Bell e sua equipe do *Volta Laboratories* apresentaram o grafofone. O reprodutor sonoro mecânico foi montado seguindo alguns princípios do fonógrafo, mas apresentou novos aperfeiçoamentos técnicos e preço baixo.
- 1887 - Emile Berliner apresentou o gramofone e os discos.
- 1889 – Edison apresentou um novo modelo de fonógrafo na Exposição Universal de Paris. Cilindros de cera melhoraram a qualidade do som, mas o preço continuou alto.
- 1890 – Início da exploração comercial. Músicas gravadas assumiram a frente nos negócios fonográficos. Polcas, canções, bandas de música e números satíricos integraram os primeiros repertórios. Contudo o processo de duplicação por cópia ainda é complexo e dispendioso.
- 1892 – Edison fundou a *National Phonograph Company*.
- 1894 – Fundação da *Columbia*.
- 1896 – Berliner fundou a *American Gramophone Company* nos Estados Unidos.
- 1901 – Fundação da *Victor Talking Machine*.
- 1903 – Discos e o gramofones superaram cilindros e fonógrafos.
- 1900-1905 – Cantores de ópera iniciaram suas gravações.
- 1910 – Companhias fonográficas decidiram padronizar os diâmetros e as velocidades dos discos para 78 rotações por minuto.
- 1912 – Encerramento da produção de fonógrafos e cilindros.
- 1920-1925 – Invenção do amplificador, do gravador elétrico e do *pick-up* (captadores para instrumentos musicais). Expansão das companhias fonográficas estadunidenses.
- 1926 – Primeira gravação elétrica: O Messias, de Haendel (*His Master Voice/ Victor*).
- 1927 – *Warner Bros* anunciou o cinema sonoro.

APÊNDICE B – cronologia da gravação sonora por meios mecânicos no Brasil

1878 – Demonstrações fonógrafos em São Paulo (agosto de 1878). Em novembro, D. Pedro II assinou o Decreto nº 7072, no qual foi concedido à Thomas Edison o direito de introduzir o fonógrafo em território brasileiro.

1879 – Primeira demonstração de fonógrafo em Porto Alegre pelo divulgador Eduardo Perris.

1889 – Gravações da família imperial pelo Comendador Carlos Monteiro e Souza.

1891 – Frederico Figner chegou ao Brasil como divulgador de fonógrafos.

1896 – Primeira demonstração de imagens em movimento com o dispositivo chamado *omniógrafo*.

1902 – Primeiras gravações em disco pela *Casa Edison*.

1913 – Instalação da fábrica alemã *Odeon Talking Machine* no Rio de Janeiro. Primeiras experiências fonográficas em São Paulo (*Discos Phoenix*) e em Porto Alegre (*Casa Hartlieb* e *Disco Gaúcho*).

1914 – Fundação da fábrica da *Disco Gaúcho*.

1915 – Processo movido por Fred Figner contra Savério Leonetti pela adulteração da música *Cabocla de Caxangá*.

1917 – Gravação de *Pelo Telefone* (rótulo *Odeon*).

1924 – Falência da *Disco Gaúcho*.

1925 – Instalação da fábrica da *Victor Talking Machine* no Rio de Janeiro. Abertura de novos escritórios de companhias fonográficas (*Decca, Brunswick, RCA, etc.*).

1926 – Fred Figner negociou parte do patrimônio da *Casa Edison* ao grupo holandês *Transoceanic*, companhia pertencente à *Columbia*. Primeiros anúncios das vitrolas ortofônicas da *Victor Talking Machine* nos jornais e revistas ilustradas.

1927 – Ascensão do rádio e do *star system* nacional. Componentes elétricos (válvulas, microfones, etc.) entraram no mercado. Aperfeiçoamento dos estúdios de gravação.

ANEXO A - ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS. JORNAIS E REVISTAS
DE PORTO ALEGRE

AO CHRONOMETRO
de
Alberto Fehlauer
Relojoaria, fabrica de joias e oculos, officina de optica
→ (premiado com 3 medalhas de ouro em Berlim e em Porto Alegre) ←
9 - Rua Marechal Floriano - 9
Filial - Casa de instrumentos e musicas
328 - Rua dos Andradas - 328

<p>Relogios de ouro, prata, nickel, aço etc. — Relogios para parede, despertadores etc.</p> <p>Joias de ouro de todas as qualidades, com e sem brilhantes. — Joias de plaqué finissimo, garantido por 5 annos.</p> <p>Oculos de muitas qualidades, de legitimo crystal de rocha, de aros torcidos, de ouro, prata, nickel, aluminium, aço, tartaruga etc. fabricam-se em minha casa por medida. — <i>Oculos por mais de mil motivos devem-se comprar em „Ao Chronometro“.</i></p> <p>Metaes brancos a la Christoffe e Bronzes (Presentes) e esplendido sortimento.</p> <p>Instrumentos para engenheiros, busulas, theodolitos, transitos etc.</p> <p>Apparehos de photographia para dilettantes e profissionaes.</p>	<p>Barometros, Hygrometros, Thermometros, Alcoholometros.</p> <p>Aereometros para todos os liquidos.</p> <p>Louzes, lentes vidros de augmento, conta-fios, microscopios etc. — Binoculos, oculos de alcance.</p> <p>Estereocopios com lindas vistas e panoramas.</p> <p>Lanternas magicas e cinematographos de 10\$000 até contos de réis.</p> <p>Machinas electricas e magneticas e artigos de electricidade. — Campainhas electricas e Telephones, vende e colleca-se.</p> <p>Apparehos de prestidigitador, e Phonographos.</p> <p>Ferramentas para relojoeiros, ourives e gravadores.</p> <p>Officina de relojoeiro, ourives, oculista e electrotechnica.</p> <p>Instrumentos de musica e cordas etc. na „Casa Filial“</p>
--	---

Rua dos Andradas n. 328
Vende-se por atacado e a varejo

Anúncio Ao Cronômetro.
O Independente. Porto Alegre. 13 dez. 1903, p. 398.

— 442 —

Guinle & Comp.
Engenheiros electricistas, mechanicos e hydraulicos
Importadores de machinas e manufacturas Norte-Americanas.
Porto Alegre
341 — Rua dos Andradas — 341

Installações electricas para luz e força na capital e nas cidades do interior.

Machinas para agricultura dos mais afamados fabricantes dos Estados Unidos.

Motores, caldeiras e mais machinismos para toda e qualquer industria.

Depositarios das afamadas Tintas „Sherwin Williams“, preparadas para toda a especie de boa pintura.

Gramophones „Victor“ de todos os typos. Collecções de discos de todas as procedencias.

Installações de campainhas e telephone.

Grande sortimento de material electrico e curiosidades Norte Americanas.

Artigos para machinas, estaleiros e oleos lubrificantes.

Anúncio Guinle e Cia. *Anuário do Estado do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1908, p. 415.

**ANEXO B - ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS. JORNAIS E REVISTAS
DE PORTO ALEGRE**



Anúncio Ao Cronômetro.

Fonte: *Anuário do Estado do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1912, p. 2.



Anúncio Casa Lima e Martins.

Fonte: *Revista Kodak*. Porto Alegre. 17 jul. 1913.



Anúncio Casa A Elétrica.

Fonte: *Anuário do Estado do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre. 1914, p. 357.

ANEXO C - ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS. JORNAIS E REVISTAS
DE PORTO ALEGRE



Anúncio O Rocambole.

Fonte: O Independente, Porto Alegre, 8 dez. 1919, p. 3.

„A' PEROLA“
 — CASA IMPORTADORA —
 Agências de compras:
 Trau-Ringe
 Napoles e Milão (Italia)
 Pfortzheim (Alemarha)
 Chaux-de-Fonds (Su'iss)
 Relogios
 Pendulas
 Despertadores
 JOIAS
 BRILHANTES
 PEDRAS FINAS
 Joalheria
 Relojoaria
 Bijouteria
 ARTIGOS DE PRATA PROPRIOS PARA PRESENTES
 Depositarios dos afamados relogios
INVAR
 GRANDE DEPOSITO
 Gramophones. Discos, Agulhas, etc., etc.
 ATENÇÃO
 Preço ex'cepçiozal aos revendedores
 Vendas por atacado e a varej
UVA IRMÃOS
 RUA VOLUNTARIOS DA PATRIA N. 5

Anúncio A Pérola. Fonte: *O Independente*, Porto Alegre, 19 out. 1911, p. 3.