

ARTIGO

Discos, máquinas falantes e ouvintes no Rio de Janeiro dos anos 1920

Records, talking machines and listeners in the Rio de Janeiro of the 1920s

Discos, máquinas hablantes y oyentes en Río de Janeiro de los años 1920

Denise de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em História Social - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Resumo

Esse artigo tem como objetivo compreender os discos e a fonografia de modo geral a partir de uma perspectiva histórica e social, enfatizando algumas crenças e usos que marcaram o início da massificação dessa tecnologia na então capital do Brasil. Para isso, lançaremos mão da seção “Discos e machinas falantes” do jornal *O Paiz*, primeiro espaço da imprensa periódica brasileira inteiramente dedicado ao assunto, com o intuito de delinear a maneira como uma parcela dos ouvintes apreendia e consumia essa novidade moderna. Desse modo, buscaremos traçar uma perspectiva diferente dos lugares comuns que, por um lado, situam o desenvolvimento da fonografia necessariamente junto à expansão da música popular urbana e, por outro, ignoram os modos de uso do disco no início do século 20, sua *forma*, deixando de lado as especificidades históricas e sociais que nos distanciam das práticas de escuta ligadas àquelas tecnologias de reprodução sonora.

Palavras-chave: disco; fonografia; história cultural; história do Rio de Janeiro.

Abstract

This article aims to understand records and phonography in general from a historical and social perspective, emphasizing some beliefs and uses that marked the beginning of the massification of this technology in the then Brazilian capital. To this end, we will use the “Discos e machinas falantes” section of *O Paiz* newspaper, the first space of the Brazilian periodical press devoted entirely to the subject, in order to delineate the way in which a portion of the listeners apprehended and consumed this modern novelty. In this way, we will try to draw a different perspective from the common places that, on the one hand, place the development of phonography necessarily with the expansion of urban popular music and, on the other hand, ignore the ways of using the disc in the early 20th century, its *form*, leaving aside the historical and social specificities that distanced us from the practices of listening linked to those technologies of sound reproduction.

Keywords: records; phonography; cultural history; history of Rio de Janeiro.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo comprender los discos y la fonografía de modo general desde una perspectiva histórica y social, enfatizando algunas creencias y usos que marcaron el inicio de la masificación de esa tecnología en la entonces capital de Brasil. Para eso, echamos mano de la sección “Discos e machinas falantes” del periódico *O Paiz*, primer espacio de la prensa periódica brasileña enteramente dedicado al tema, con el propósito de delinear la manera como una parcela de los oyentes aprehendía y consumía esa novedad moderna. De ese modo, buscaremos trazar una perspectiva diferente de los lugares comunes que, por un lado, sitúan el desarrollo de la fonografía necesariamente junto a la expansión de la música popular urbana y, por otro, ignoran los modos de uso del disco a principios del siglo XX, su forma, dejando de lado las especificidades históricas y sociales que nos distancian de las prácticas de escucha ligadas a aquellas tecnologías de reproducción sonora.

Palabras clave: disco; fonografía; historia cultural; historia de Rio de Janeiro

Uma história cultural da fonografia

Em um de seus famosos artigos, no qual versa sobre a chegada dos novos recursos técnicos no Rio de Janeiro do início do século passado, o historiador Nicolau Sevcenko (1998, p. 517) enfatizou a capacidade humana de “assimilar e adaptar-se aos efeitos desorientadores” das experiências tecnológicas, incorrendo, ao mesmo tempo, em uma perda da capacidade de reconhecer a estranheza e as mudanças que reorientam as percepções nesse processo de transformação. Em outras palavras, acostumamo-nos com as tecnologias que modificam nosso cotidiano e as naturalizamos inclusive em nosso fazer historiográfico, não só banalizando “o objeto e seu papel na sociedade” como também esquecendo que seu lugar e sua função são ambos produtos *históricos* e *sociais* (ROCHE, 2000, p. 12). Nessas circunstâncias, uma das “coisas banais” criadas na segunda metade do século 19 e naturalizadas tanto no dia-a-dia quanto em pesquisas acadêmicas são o disco – ou cilindro, que o antecedeu – e seus aparelhos de reprodução; a possibilidade de reprodução técnica do som, em suma.

Apesar de os dispositivos de gravação e/ou reprodução sonora terem sido frutos de séculos de pensamento sobre a natureza do som – desde as reflexões sobre os sons de modo geral em períodos mais recuados até as tentativas de descrição das ondas sonoras empreendidas nos séculos 18 e 19 (MORTON JR., 2006, p. 1-2) – e tido os mais variados usos e objetivos nas primeiras décadas que seguiram sua invenção – a começar pela sua função de operador de ditados em escritório –, quando se trata de discos¹ – para focalizarmos um objeto que por setenta e cinco anos praticamente monopolizou esse mercado (MORTON JR., p. 31) –, pouco se reflete sobre a *forma*, ficando toda a luz lançada sobre o *conteúdo*², que, em geral, está sempre ligado à

¹ Ao longo desse artigo, quando nos remetermos ao disco, com essa denominação genérica, estaremos nos referindo ao disco de cera de 10 ou 12 polegadas que, com suas 78 rotações por minutos, só comportava um conteúdo sonoro de aproximadamente quatro minutos por lado. Não confundir com os discos long-playing (LP), que apareceriam apenas em 1948. Ver MORTON JR, David L. *Sound recording: the life history of technology*. Baltimore: The John Hopkins University, 2006, capítulos 9 e 12.

² Segundo Roger Chartier, em sua proposta de história cultural, o historiador, ao atentar para a forma e não somente para o conteúdo em sua análise, empreenderia uma “arqueologia do objeto cultural”, isto é, uma busca pelo significado para além da substância, do argumento, do escrito:

chamada música popular³. Por isso, torna-se significativo pontuar que, na década de 1890, início do processo de mercadologização do fonógrafo e do som reproduzido, Thomas Edison, um dos mais importantes inventores dessa tecnologia, não titubeou ao afirmar que “eu não quero que o fonógrafo seja vendido com propósitos de diversão, *ele não é um brinquedo*. Eu quero que ele seja vendido com propósitos de negócio somente” (apud BRADY, 1999, p. 22-23, grifo nosso), negando, desta feita, qualquer vínculo de seu “bebê” – como ele tratava sua “máquina falante” – com a música ou entretenimento.

O auge do desenvolvimento dessa tecnologia se deu com o aparecimento do disco, uma invenção que não foi de Edison – que, aliás, passou muitos anos reprovando-o em função de sua defesa dos cilindros – mas de Emile Berliner, que começou sua divulgação em 1895 (MORTON JR., 2006, p. 36). Ao substituir os antigos cilindros, que começaram a desaparecer já na primeira década do século 20, esses objetos revolucionariam o ainda incipiente mercado em função de sua maior praticidade de manuseio e baixo custo, além de terem transformado as fabricantes de fonógrafos e similares em únicos idealizadores e produtores de conteúdo; isto porque, nos primeiros anos do fonógrafo e similares, os empregos que preponderavam diziam respeito, em geral, a gravações caseiras ou feitas pelos próprios usuários. Assim, como nesse período a função dessa tecnologia girava em torno principalmente de sua capacidade de

seria, basicamente, a forma colocada também em xeque, em sua contextualização, histórica e social. De fato, lançando mão do livro, Chartier defende que esse objeto cultural não poderia ser entendido fora das práticas e dos *modos de uso*, sendo o sentido da leitura encontrado dentro de “um processo historicamente determinado cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, os lugares, as comunidades”, o que denota que as “significações múltiplas e móveis de um texto dependem das formas por meio das quais é recebido por seus *leitores*”. Ver CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991, p. 178, grifo nosso; também CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

³ De modo geral, a historiografia brasileira que, de alguma forma, tem o disco como parte de seu tema o aborda de duas maneiras básicas: como um objeto transparente, sem história – da mesma forma que o entendemos hoje ele foi entendido desde os seus primórdios; e/ou como uma “desculpa” para se abordar o processo de consolidação da música popular urbana. Em ambas as formas de análise, sua *função* acaba sendo naturalizada e o protagonismo fica por conta da chamada música popular, sendo sua forma totalmente secundarizada ou mesmo ignorada. Podemos citar, nesse contexto, desde obras de referência como TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2014 [1981]; e CABRAL, Sérgio. *MPB na era do rádio*. São Paulo: Lazuli, 2011 [1996]; passando pela pesquisa de FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002; e chegando a trabalhos mais atuais, que se propõem a leituras mais refinadas, como aqueles empreendidos por BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010 e GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: “discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2014.

“guardar” o som, um dos possíveis usos pensados pelas fábricas, nas quais se incluía à do próprio Edison, correspondia à criação de álbuns *fonográficos* contendo as vozes de membros da família, que chegariam sonoramente aos ouvidos das gerações futuras (STERNE, 2003, p. 203).

Nesse sentido, vale frisar essa função elementar do som reproduzido tecnicamente: guardar sons para a posteridade. Ainda segundo Jonathan Sterne (2003, p. 297), a narrativa que cercava a gravação de som em seus primórdios se relacionava com a preservação da voz, de sua perpetuação com vistas ao alcance de ouvidos na posteridade e à manutenção da função social da pessoa após sua morte. Concomitantemente, uma das bases da rede social que associava os indivíduos produtores e consumidores ligados pela fonografia, segundo esse mesmo autor, estaria ancorada em um discurso da fidelidade que apontava a perfeição dos sons que saíam das máquinas falantes, isto é, sua total fidedignidade em relação ao som “original” (STERNE, 2003, p. 222). Voltaremos a esse assunto mais adiante através de alguns exemplos empíricos, demonstrando como essa concepção adentrou e permaneceu bem viva no Brasil do século 20. Por ora, vale apenas destacar a importância de atentarmos para as crenças relacionadas à fonografia em suas primeiras décadas de existência, sublinhando o caráter histórico e social de sua construção enquanto uma mídia com determinadas características e funções, delineadas em grande medida pelos usos.

A “cultura fonográfica” ainda dava seus primeiros passos em meados da década de 1920 quando surgiram as primeiras publicações periódicas dedicadas aos discos e às “máquinas falantes” no centro político e cultural brasileiro à época, o Rio de Janeiro. Antes do advento do processo elétrico de gravação⁴, de fato, a reprodução sonora, também no Brasil, era encarada mais como uma curiosidade ou “magia” – sendo classificada nas alíquotas de tributação do governo como “artigos de fantasia” (FRANCESCHI, 2002, p. 31-32) – do que como uma realização promissora no campo da cultura. Por isso, nossa análise

⁴ Nos novos sistemas de gravação elétrica, que começaram a entrar no mercado em 1924, os microfones e amplificadores substituíram a corneta de gravação utilizada no processo mecânico. Aproximando-se dos métodos aplicados nos estúdios de rádio, a nova técnica permitiu uma gravação sonora mais abrangente, tendo em vista seu potencial de capturar os sons mais detalhadamente, alcançando-os em maior distância, o que possibilitou o uso de grupos maiores de músicos no estúdio, por exemplo. Cf. MORTON JR, David L. *Sound recording: the life history of technology*. Baltimore: The John Hopkins University, 2006, p. 65-66.

inicia, justamente, no ano de 1926, quando surgiu a primeira publicação sobre discos na imprensa periódica brasileira – mais especificamente, uma seção do jornal *O Paiz*, “Discos e Machinas Falantes” – juntamente com as promessas da chegada dos discos gravados pelo novíssimo método elétrico e da consolidação dos aparelhos de reprodução sonora como um meio legítimo de se escutar música e outros sons deslocados no tempo e espaço.

Aprendendo a escutar e a agir diante da máquina

A seção “Discos e Machinas Falantes” apareceu pela primeira vez no jornal “oficioso”⁵ *O Paiz* em 20 de junho de 1926. Como um esforço pioneiro na promoção do desenvolvimento e propaganda do fonógrafo no país, tinha o objetivo de informar, em “pequenas notas auxiliadoras dos possuidores de phonographos e discos” espalhadas em vários artigos, e permitir “aos leitores guiarem-se, si bem que um tanto laconicamente, na manutenção exacta e correcta de seus aparelhos e discos, como na aquisição dos mesmos” (O PAIZ, 19 JUNHO 1927, p. 12). Nesse contexto, uma de suas principais características era o contato constante com os ouvintes de discos: além de existir um espaço para resposta de cartas, a subseção “Correspondência”, em diversas ocasiões, as dúvidas mais corriqueiras dos consumidores se transformavam em pautas que guiavam as escolhas de temas de todas as outras partes da seção.

Em primeiro lugar, um ponto que chama a atenção é o interesse dos ouvintes pelos mecanismos de funcionamento daquelas extraordinárias máquinas – que fantásticamente reproduziam fielmente sons! Por isso, a seção era permeada de textos explicando sobre os modernos diafragmas e as agulhas (O PAIZ, 16 JANEIRO 1927, p. 8.), como se gravavam discos (O PAIZ, 11 SETEMBRO 1927, p. 12) e até mesmo esclarecendo sobre os princípios da física referentes ao som (O PAIZ, 14 NOVEMBRO 1926, p. 12). Isto se dava porque os amadores – como também eram chamados os “discófilos” – “em sua maioria preocupam-se extraordinariamente com a parte científica de qualquer machina falante” (O PAIZ, 11 MARÇO 1928, p. 13), como foi o caso de A.

⁵ Na década de 1920, *O Paiz* já era um jornal consolidado, principalmente devido às relações estreitas mantidas com o governo republicano que o financiava, sendo considerado um veículo de defesa do *status quo* político da Primeira República. Cf. LEAL, Carlos Eduardo. O País. In: ABREU, Alzira Alves de; PAULA, Christiane Jalles de. *Dicionário da política republicana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2014, p. 883-884.

Oliveira, do Rio de Janeiro, que escreveu uma carta cheia de detalhes técnicos e mais perguntas sobre a “alta técnica na fabricação de discos” (O PAIZ, 3 JULHO 1927, p. 10).

Por outro lado, a ignorância que ainda pairava sobre o uso dos discos e seus aparelhos de reprodução era tamanha que a cada subseção apareciam “dicas” em destaque para os leitores-ouvintes. Para citar algumas: “O som de uma agulha estragada é rouco e produz um chiado exagerado, proveniente da sua ponta, que se tendo gasto, já não se adapta com a necessária precisão nos sulcos do disco” ; “Tenha o máximo cuidado para que o diaphragma não sofra qualquer choque ocasionado por alguma pancada ou queda, pois d'elle depende em grande parte a perfeita reprodução do som”; “Não entre numa casa [loja de discos] para escutar grande quantidade de discos, procure obter uma orientação prévia do que vai comprar”; “Use uma agulha sómente uma vez, afim de obter melhor reprodução e conservar melhor os discos” (O PAIZ, 12 DEZEMBRO 1926, p. 14); “Tenha sempre os discos guardados em logar apropriado e evite expol-os á poeira” (O PAIZ, 22 ABRIL 1928, p. 12); “Aprenda a gostar de boa musica, principalmente de musica clássica, por meio dos discos. Ouvir em casa com atenção um trecho de boa musica, representa mais que muito concerto” (O PAIZ, 12 DEZEMBRO 1926, p. 14); entre muitas outras. Como podemos perceber, uma gama imensa de gestos estava envolvida nesse “aprendizado”: desde o manuseio das máquinas e dos discos e como se apresentar às lojas até a própria forma de escutar: tal som significa isto; ou escute música clássica! Nesse sentido, atentar para essas pequenas e inofensivas ordens – verdadeiros ensinamentos ligados à novíssima “arte” de escutar discos – implica em colocar em cena o outro (CERTEAU, 2013, p. 88), transformar a pequena banalidade de escutar discos ou sons gravados em uma prática estranha, distante de nós, não obstante se tratar de uma atividade tão próxima e *a priori* bem conhecida.

Nesse contexto, devemos enfatizar que estamos lidando, também, com uma escuta musical – para ficarmos em um domínio mais específico – anterior ao advento da gravação e reprodução sonora; e tradicionalmente, essa era uma prática coletiva. Escutar música solitariamente – no quarto, por exemplo – era não só pouco possível como também socialmente inconcebível antes da era da reprodução sonora (KATZ, 2010, p. 20-21): essa prática estava ligada a locais

públicos, como os teatros ou mesmo praças, e a uma sonoridade musical que dizia respeito, explicitamente, a um “gosto coletivo”. E o aprendizado da escuta de discos estava calcada, de início, nessa tradição, como podemos perceber nas cartas enviadas pelos ouvintes ao “Discos e Machinas Falantes”: quando um tal Roy afirma que dará uma festa íntima, para amigos, e pergunta que discos deve comprar (O PAIZ, 22 MAIO 1927, p. 14), por exemplo, ele delega a escolha das músicas que irão tocar em sua casa a um “especialista”, o que pode significar que uma seleção dessa natureza não estava imbricada a um suposto gosto “pessoal”.

Facil de manejar, facil de pagar... Veja a prova

Incline sua predilecção para a boa musica, este verão, sem o incommodo de dar à corda ao instrumento, a cada momento. A quasi totalidade das Victrolas Orthophonicas podem ser adquiridas, equipadas com um motor electrico que automaticamente desempenha esse trabalho.

Uma pequena prestação inicial porá uma Victrola Orthophonica em sua casa, onde poderá, em companhia de seus convidados, apreciar sua musica. Pagando sem esforço, a quota total parecer-lhe-á surpreendentemente pequena. Venha visitar-nos — e dar-lhe-hemos uma explicação mais detalhada — hoje mesmo.

A nova **Victrola**
Orthophonica

A MAIOR MARAVILHA MUSICAL

A venda em prestações sem aumento de preço, ou no Christoph Club, com dois sorteios semanais

DISTRIBUIDORES GERAES
PAUL J. CHRISTOPH COMPANY

R. Ouvidor 98. RIO R. S. Bento 45 S. PAULO

Figura 1: Propaganda da Victrola Orthophonic. *O Paiz*, 5 de fevereiro de 1928. (Crédito: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional).

Outra ilustração desse caráter mais explicitamente “coletivo” da audição de discos pode ser vista na Figura 1: além de mencionar a “boa música”, nesse contexto entendida como a música erudita ocidental, a propaganda do novo fonógrafo da Victor destaca que a “Victrola Orthophonica” poderá ser

aproveitada em casa juntamente com os convidados. Isto significa, a nosso ver, que apesar de cada vez mais privatizada, a audição de músicas ainda estava muito ligada a uma prática essencialmente coletiva, tal como prescreviam os costumes relacionados à escuta musical “legítima” e legitimada socialmente e ligados a um mundo “pré-reprodução sonora”. Até mesmo por isso, em um artigo sobre o aniversário de cinquenta anos do fonógrafo, um anônimo autor, ao apontar os aspectos positivos dos antigos aparelhos que reproduziam cilindros – antecessores do disco –, critica, por outro lado, o uso dos que poderíamos chamar de “avós” dos fones de ouvido atuais, pois “obrigava o ouvinte a colocar nos ouvidos dois tubos acústicos, terminados por uma ampola de vidro, o que representava um grande passo retrogrado, pois a audição deixava de ser *collectiva e directa*” (O PAIZ, 12 JUNHO 1927, p. 12, grifos nossos).

Colecionando a “música imortal”

“Boa música”, “música imortal”, “música clássica”. Todas essas denominações significavam aquela música produzida e racionalizada ao longo de três séculos na Europa ocidental (WEBER, 1995)⁶; e nesses primórdios do comércio e divulgação dos discos, o caldo cultural que os embebia deitava raízes na tradição dos concertos de música erudita – recriava-se aí uma escuta legítima socialmente. Nesse contexto, enquanto as novas músicas surgidas no bojo da cultura fonográfica possuíam apenas três minutos – que era tudo o que cabia em um lado do disco –, as “músicas clássicas” se estendiam por vários minutos mais, o que demandava que a gravação fosse feita em inúmeros discos, implicando uma escuta fragmentada, já que o ouvinte tinha de trocar o lado ou o disco para continuar escutando a mesma peça. As fábricas então passaram a colocar o conjunto de discos em “álbuns” de papelão – o que deu origem ao termo “álbum” de músicas, utilizado até hoje (MORTON JR, 2006, p. 92). Legados desses primeiros momentos...

Contudo, não obstante esses limites tecnológicos, a música erudita fazia parte de uma prática de escuta distintiva, e os novos ouvintes “pequenos

⁶ Max Weber foi quem trabalhou, ainda que de modo inacabado, com a ideia de “racionalização” do campo musical na modernidade europeia. Cf. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

burgueses”, que até então não tinham acesso aos grandes espaços sociais da cidade do Rio de Janeiro, demonstravam sua “boa vontade cultural”⁷ através da avidez pelo consumo dos chamados “discos artísticos”. Esta avidez se mostra pronunciada em duas cartas recebidas pela mesma seção que analisamos no subtópico anterior. Um leitor da publicação, chamado Palhares, pergunta se, tendo uma coleção completa de discos do Caruso, ele *poderia dizer* que possui um repertório completo de música clássica (O PAIZ, 19 JUNHO 1927, p. 12). Do mesmo modo, Lucia Oliveira, de Petrópolis, deseja confirmar se sua coleção de discos com gravações de Tito Schipa – um cantor tenor lírico famoso no mundo da ópera – estaria completa (O PAIZ, 27 NOVEMBRO 1927, p. 11). Assim, se por um lado, era afirmado a todo momento que “[...] o phonographo representa o melhor professor da *música verdadeira*” (O PAIZ, 27 FEVEREIRO 1927, p. 8, grifo nossos), por outro, essas constatações não faziam parte de um discurso de mão única, ao contrário, eram compartilhadas por uma “camada média” que não era admitida nas “festas inaugurais do Jockey Club”, mas começava a acessar o mundo musical erudito, distinto e distintivo, através das gravações sonoras que agora começavam a ser reconhecidas como um meio de apreciação e apuração artística “sério”, não um simples brinquedo (O PAIZ, 8 JULHO 1928, p. 16). Isto fica claro em uma publicação em que o colunista explica do que se trata essa famosa festa e comenta sobre as músicas que lá tocam, listando as que já possuem gravações em discos para que os leitores que *não podiam estar presentes* tivessem a oportunidade de escutar em casa aquelas mais ouvidas no “mundo elegante” (O PAIZ, 8 AGOSTO 1926, p. 16).

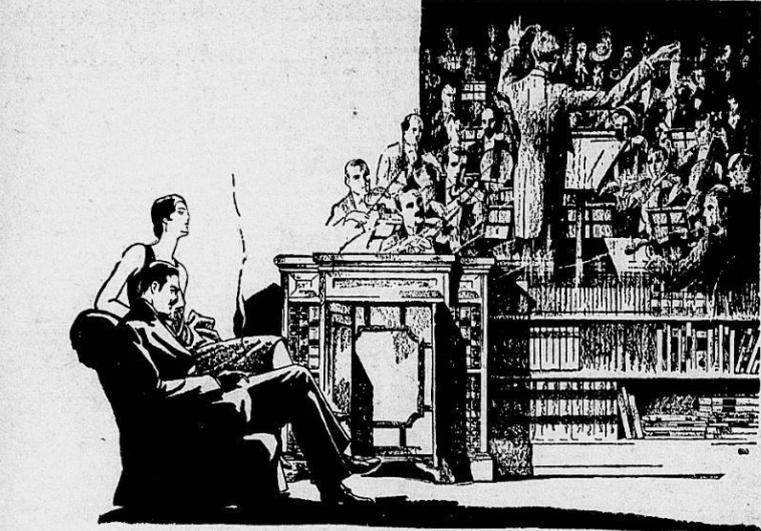
Deste modo, os discos, que apenas começavam a ganhar legitimidade enquanto um bem cultural digno dos mais variados investimentos – públicos e privados –, precisavam fazer parte de um conjunto de práticas “autênticas” sob o ponto de vista do consumo cultural. Por isso, esses artefatos, naquele contexto, eram sempre ligados a referências já familiares e que antecederam a possibilidade de reprodução sonora: o livro, a literatura e a orquestra clássica estão entre alguns exemplos, como podemos identificar na Figura 2: os sons, ali,

⁷ É dessa forma que Pierre Bourdieu descreve a relação das classes médias com a cultura. Entre um estado de “privação” e “pretensão”, essas camadas médias reconheceriam o valor e a legitimidade de práticas e produtos culturais específicos, reverenciando-os indiscriminadamente, mas se apropriariam deles de forma “enviesada” ou limitada devido à carência de um determinado “capital cultural”. Cf. BOURDIEU, op. cit., p. 300-318.

também são descritos, juntamente com seu caráter “fiel” em relação às músicas “ao vivo”; ademais, os ouvintes “ideais” aparentam ser de uma “classe alta”, representação presente na maior parte das propagandas de discos e “máquinas falantes” do período.

Parece um movel artistico...
entretanto, *toca como uma*
orchestra

A Nova Victrola Modelo 8-35



HOJE EM DIA, uma colleção de discos é tão necessaria num lar como uma colleção de obras literarias classicas.

Eis aqui um novo instrumento que satisfaz essa necessidade num movel de construção finissima, provido em ambos os lados com compartimentos contendo varios albuns de um acabamento riquissimo. O dorso dos albuns, com decorações em ouro, é feito de couro com um acabamento em encarnado, verde e azul vivos, offerecendo um sensivel contraste com a côr escura e séria do movel.

Ao levantar a tampa, obtem-se um espaço amplo em ambos os lados para collocar os albuns cujos discos estejam sendo tocados.

Atraz das portas de esquisito lavrado, acha-se a camara orthophonica de resonancia. O primeiro disco demonstrar-lhe-ha immediatamente que a reprodução da nova Victrola Orthophonica 8-35, supera todavia a apparencia elegante e harmoniosa de seu exterior. A sonoridade deste instrumento é suave e rica como um nectar antiguisimo e seu volume é identico ao que foi dado originalmente pelo proprio artista ou agrupamento musical. Imaginariamente V. S. “vê” o famoso cantor, a celebre orchestra ou a banda completa, que entretem seus ouvidos com a maestria inigualavel de suas execuções.

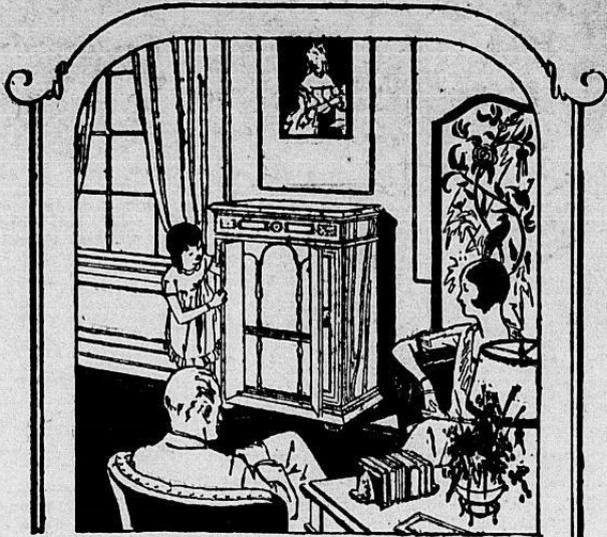
Peça a qualquer commerciante Victor dessa localidade que lhe dê uma demonstração neste portentoso instrumento. Ouça neste modelo os ultimos Discos Victor Orthophonicos.

Figura 2: Propaganda da Victrola Orthophonic. *O Paiz*, 26 de agosto de 1928. (Crédito: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional).

O chiado da fidelidade sonora e o som perpetuado

A imaginação de um som “perfeito”, “natural”, “puro” e “nítido” também permeava os discursos que legitimavam a escuta dos discos no final dos anos 1920 – e nos anos que se seguiram. Ligando a prática de escuta de discos a uma audição mais próxima possível do “real”, da voz fidedigna e viva, da performance “ao vivo”⁸ – a referência que se tinha à mão –, as propagandas, mas não só elas, enfatizavam a possibilidade de se ter o teatro ou uma orquestra inteira na sua casa (ver Figura 3). No entanto, o aparente paradoxo residiu no fato de se ter consciência dos chiados que acompanhavam os sons fonográficos ao mesmo tempo que se pregava uma fidelidade sonora. Desta forma, em uma mesma publicação há uma resenha que atesta “chiados persistentes” em algumas gravações – e que é apenas “questão de hábito” acostumar-se e ignorá-los durante a audição – e um pequeno artigo sobre o caráter “fiel” de outras (O PAIZ, 22 MAIO 1927, p. 14). Essa percepção, se confiarmos em Sterne, poderia ser ligada a uma *fé*, que então se construía, na função social e organização das máquinas, não obstante a “eficácia da reprodução do som como tecnologia ou prática cultural não” estar em sua fé em um mundo totalmente externo a si mesmo. Ao contrário, reprodução sonora – desde seu início – sempre implicou *relações sociais* entre as pessoas, máquinas, práticas e sons. O próprio conceito de fidelidade sonora é o resultado desse trabalho conceitual e prático (STERNE, 2003, p. 219, grifo nosso).

⁸ Segundo Sterne, essa ideia de uma performance ou som “original”, “ao vivo”, é uma construção que se tornou possível a partir do advento das práticas ligadas à gravação sonora. E apesar de nós, historiadores e pesquisadores, não devermos essencializar essa divisão, é importante termos em mente que essa foi uma preocupação central ao longo do século 20, originando, inclusive, o “discurso de fidelidade”. Cf. STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University, 2003, p. 217; 220-221.



**Um ingresso permanente
para milhares de concertos**

*Este maravilhoso instrumento, traz os grandes concertos symphonicos, os mais celebres musicos, a musica immortal, para dentro das quatro paredes do seu lar. Ou si preferir, os ultimos successos em musica de dansa... bandas... canções humoristicas. Toda e qualquer especie de musica executada **ao natural!** Uma demonstração convence-o-fa. Venha ver-nos – o mais breve possível!*

Figura 3: Propaganda da Victrola Orthophonic. *O Paiz*, 25 de dezembro de 1927. (Crédito: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional).

Nesse contexto, uma força do disco, das gravações sonoras, residia na possibilidade de *registrar para a posteridade* não só a arte (O PAIZ, 3 JULHO 1927, p. 10), como também vozes dos “grandes homens” ou o som de culturas representativas que estariam a ponto de ser perdidas⁹, que alcançariam, com toda *fidelidade e sacralidade*, ouvidos distantes espacial ou temporalmente. Nesse bojo, podemos ler na subseção “Pingos de cêra”:

A exemplo do que tem feito os homens de grande destaque o grande Francesco De Pinedo gravou agora também o seu disco. A fabrica Columbia foi a encarregada de gravar a mensagem ás colonias italianas da Americana, escolhida e feita especialmente para este fim, pelo famoso aviador. Com este já é o segundo homem italiano de enorme vulto que *deixa a sua voz impressa em disco*. O primeiro, como todos se recordam, foi o grande Mussolini que nos deixou um disco gravado pela Victor (*O Paiz*, 24 jul. 1927, p. 11).

⁹ No início de sua difusão, entre o fim do século 19 e início do 20, a fonografia esteve bastante atrelada aos estudos etnográficos devido a um “medo de perda” ligado à cultura autóctone. Para saber mais sobre o assunto, ver BRADY, Erika. *A spiral way: how the phonograph changed ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

É nessa linha que se percebem as possibilidades que essa tecnologia havia aberto no que concerne à memória sonora do país: não se tratava apenas de músicas, mas também de discursos, costumes, as próprias linguagens dos “selvagens” que viviam longe da moderna capital brasileira (O PAIZ, 12 DEZEMBRO 1926, p. 14) que poderiam viajar no tempo e no espaço.

Considerações finais

A perspectiva de “guardar” som, de qualquer fonte e gênero, de fato, começava a animar aquela geração que sentia brotar, diante dos seus olhos – ou ouvidos? –, uma forma de organizar o espaço e o tempo a partir das sonoridades. Isso significava, na realidade, a possibilidade de selecionar o que (ou quem) se escutaria não só no presente, mas também no futuro. Nesse contexto, vale lembrar que a partir da década de 1930, inúmeras discotecas públicas – instituições hoje pouco debatidas ou mesmo conhecidas – foram organizadas no Brasil financiadas pelo Estado como um esforço de ora “salvar”, ora preservar a cultura nacional, através de gravações das vozes dos grandes homens, de músicas e sons étnicos, de música erudita nacional, além de audições públicas de “música verdadeira”. Naquele contexto, os discos e a fonografia apareceram como protagonistas de políticas públicas de relevo no âmbito municipal, a começar pela Discoteca Pública de São Paulo, idealizada por Mario de Andrade, e a Discoteca Pública do Distrito Federal, organizada pelo burocrata Maciel Pinheiro. Como entender esses órgãos se não entendermos o significado da fonografia e dos discos naquele contexto histórico-social específico ou mesmo se os ligarmos apenas à música popular urbana (“gênero” que não fez parte desses empreendimentos, tendo sido, inclusive, depreciado pelos organizadores das discotecas)?

Assim, esse trabalho teve como objetivo mostrar uma perspectiva um tanto diversa no que tange à audição de discos na primeira metade do século passado, atentando para discursos hoje obscurecidos, mas que circulavam na imprensa carioca e foram de certa forma ignorados devido aos lugares comuns que cercam as historiografias ligadas, principalmente, à música popular urbana. O “gênero”, de fato, nasceu juntamente com a massificação das tecnologias de reprodução sonora, mas, a nosso ver, pouco contribuíram na legitimação social

do disco – ainda visto como um “brinquedo” que reproduzia um simulacro sonoro pouco confiável – por se tratar, também, de uma novidade. Com isso, a miúde, recorria-se não só à música erudita e a outras práticas culturais tradicionais e já bem conhecidas como também ao “discurso da fidelidade”, que atestava a “veracidade” do som que saía da geringonça moderna. Com isso, nossa intenção foi refletir sobre uma prática aparentemente familiar de modo distanciado, através de um olhar mais atento a materiais inexplorados por não se encaixarem em um discurso historiográfico que coloca a música (um só tipo dela, na realidade) no cerne de toda a discussão que envolve os discos, as “máquinas falantes” e seus ouvintes.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2013.

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

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

KATZ, Mark. *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2010.

MORTON JR, David L. *Sound recording: the life history of technology*. Baltimore: The John Hopkins University, 2006.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v.3: República – da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University, 2003.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Documentação

Discos e Machinas Falantes (seção). *O Paiz* (Rio de Janeiro). 1926-1930.