

Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes

Unesp

Joabe Guilherme Oliveira

***FON-FON* 1900-1930: Por um esboço da recepção dos aparelhos
tecnológico-musicais**

São Paulo
2021

Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes

Unesp

Joabe Guilherme Oliveira

Número de matrícula: MUS190233

***FON-FON 1900-1930: Por um esboço da recepção dos aparelhos
tecnológico-musicais***

Programa de Pós-Graduação
em Música, curso de
Mestrado.

Linha de pesquisa: Cognição
musical.

Orientador Responsável: Prof.
Dr. Marcos José Cruz
Mesquita.

O48f

Oliveira, Joabe Guilherme

FON-FON 1900-1930 : Por um esboço da recepção dos aparelhos tecnológico-musicais / Joabe Guilherme Oliveira. -- São Paulo, 2021
103 p. : il., tabs., fotos, mapas

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Artes, São Paulo

Orientador: Marcos José Cruz Mesquita

1. Belle Époque. 2. Recepção. 3. Fonógrafo. 4. Gramofone. 5.
Vitrola. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Artes,
São Paulo. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Joabe Guilherme Oliveira

***FON-FON 1900-1930: Por um esboço da recepção dos aparelhos
tecnológico-musicais***

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Música
do Instituto de Artes da Unesp como
requisito parcial para obtenção do título
de Mestre.

Banca examinadora

Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita

Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta

Conceito:

São Paulo
2021

Música de manivela

*Sente-se diante da vitrola
E esqueça-se das vicissitudes da vida
Na dura labuta de todos os dias
Não deve ninguém que se preze
Descuidar dos prazeres da alma
Discos a todos os preços*

Oswald de Andrade

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por ter me dado as condições mentais e espirituais durante todo esse período tão conturbado.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita, por aceitar conduzir o meu trabalho de pesquisa, por sua paciência e dedicação. Uma pessoa a que tenho profunda admiração pelo seu caráter e compromisso.

Aos meus pais, Heroína Guilherme e José Antonio, que sempre estiveram ao meu lado, me apoiando ao longo de toda a minha trajetória.

A todos os meus amigos e, em especial, ao professor Alexandre Ribeiro, amigo presente desde o início da minha entrada ao mundo da música.

À Capes, que me forneceu a bolsa, sem a qual este trabalho não seria possível.¹

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Transformações acontecem ao seu tempo e modo com o desenrolar dos processos históricos. A tese que aqui será abordada, de que de que as tecnologias musicais difundidas e comercializadas na capital do Brasil, no início do século XX, tenham contribuído para a transformação da escuta, se constrói, de maneira geral, nos relatos que poderemos observar e analisar, através dos textos e propagandas sobre as tecnologias musicais, veiculados pela revista *Fon-Fon*, uma das revistas ilustradas mais populares de sua época. A partir desse ponto, duas linhas de pensamento se constroem: a primeira, voltada para os aspectos macro da recepção desses aparelhos, observando as mudanças marcadas pela assimilação da modernidade que se estabelecia no tecido social; e a segunda, voltada para os aspectos micro dessa recepção, da natureza dos sons engendrados por essas máquinas. Disso se segue a justificativa desta dissertação, que é a de fornecer discussões e reflexões sobre uma parte da história da gravação e reprodução, visto que, em tempos atuais, temos um estreitamento intenso entre tecnologias musicais, indivíduos e sociedade.

Palavras-chave: *Belle Époque*; Recepção; Fonógrafo; Gramofone; Vitrola; Rio de Janeiro.

Abstract

Transformations happen in their own time and way with the development of historical processes. The thesis that will be defended here, that the musical technologies disseminated and marketed in the capital of Brazil, in the beginning of the 20th century, have contributed to the transformation of listening, is conceived, in general, in the reports that we will be able to observe and analyze, through texts and advertisements about musical technologies, published by *Fon-Fon* magazine, one of the most popular illustrated magazines of its time. From this point onwards, two lines of thought are built: the first, focused on the macro aspects of reception of these devices, observing the changes marked by the assimilation of modernity that was established in society, and the second, focused on the micro aspects of this reception, of the nature of the sounds coming from these machines. From this follows the justification of this dissertation, which is to provide discussions and reflections on a part of the history of recording and reproduction, since, in current times, we have an intense closeness between musical technologies, individuals and society.

Keywords: *Belle Époque*; Reception; Phonograph; Gramophone; Victrola; Rio de Janeiro.

Índice de figuras

Figura 1 – Uma ilustração crítica, <i>Fon-Fon</i> , n. 40, 5 de outubro de 1918, p. 28	12
Figura 2 – Roteiro de pesquisa	14
Figura 3 – Ilustração humorada, <i>Fon-Fon</i> , n. 1, 1 de janeiro de 1927, p. 22	17
Figura 4 – “ <i>As cariocas e os cariocas</i> ”	20
Figura 5 – Limites frequenciais das vitrolas Victor vendidas no Rio de Janeiro	23
Figura 6 – Um aparelho acusmático, <i>Fon-Fon</i> , n. 41, 13 de outubro de 1928, p. 7.....	31
Figura 7 – A sala de estar moderna, <i>Fon-Fon</i> , n. 2354, 24 de maio de 1952, p. 15	33
Figura 8 – Propaganda das máquinas Victor, <i>Fon-Fon</i> , n. 2, 11 de janeiro de 1919, p. 17	39
Figura 9 – Caruso em anúncio de medicamento, <i>Para todos</i> , n. 33, 2 de agosto de 1919, p. 3	42
Figura 10 – Caruso como divindade, <i>Fon-Fon</i> , n. 18, 3 de maio de 1924, p. 17	43
Figura 11 – O espírito das máquinas, <i>Fon-Fon</i> , n. 14, 5 de abril de 1924, p. 92	45
Figura 12 – Os artistas, <i>Fon-Fon</i> , n. 30, 23 de julho de 1921, p. 45	48
Figura 13 – Governo fonográfico, <i>Fon-Fon</i> , n. 6, 18 de maio de 1907, p. 20	49
Figura 14 – Linha de tempo da perspectiva histórica da Psicologia da Música. Período: 1863-1936.....	52
Figura 15 – Espectrograma de “ <i>Vem cá mulata</i> ”, gravada por Mário Pinheiro e Pepa Delgado em 1906	58
Figura 16 – Mudança de frequência por velocidade de rotação	62
Figura 17 – Cilindro e discos.....	63
Figura 18 – “ <i>A curiosidade carioca</i> ”, <i>A notícia</i> , n. 102, maio de 1914, p. 3	65
Figura 19 – “ <i>O homem do futuro</i> ”	69
Figura 20 – Tramas de perfis	72
Figura 21 – “Reprodução fiel”, <i>Fon-Fon</i> , n. 15, 13 de abril de 1929, p. 25	77
Figura 22 – A “vendagem de discos”, <i>O Malho</i> , n. 56, 28 de junho de 1934, p. 6.....	77
Figura 23 – Rádio Eletrola, <i>Fon-Fon</i> , n. 10, 8 de março de 1930, p. 9.....	79

Índice de tabelas

Tabela 1 – Concepções de gramofone	18
Tabela 2 – Semelhanças entre instrumentos	26
Tabela 3 – Comparações e aproximações.....	28
Tabela 4 – Filosofias sobre música	54
Tabela 5 – Defeitos nas gravações de gramofone	70

Índice de gráficos

Gráfico 1 – Número de propagandas publicadas no mês de janeiro	41
Gráfico 2 – Entre os gêneros musicais de 1930	75

Sumário

1 Introdução.....	12
2 Tecnologias musicais na <i>Belle Époque</i> carioca.....	17
2.1 “ <i>FON-FON: Semanário Alegre, Político, Crítico e Esfuziante</i> ”.....	17
2.2 Contextos de uma sociedade, tecnologia e música.....	20
2.3 Antecedentes de uma “nova tecnologia”.....	25
2.4 Infraestruturas de atuação das novas tecnologias musicais.....	30
2.5 O papel das propagandas no imaginário.....	37
2.6 A invenção das tradições, costumes e rituais.....	44
3 A recepção dos novos aparelhos.....	52
3.1 Vislumbres de uma teoria psicológica do som na <i>Belle Époque</i> carioca.....	52
3.1.1 Altura.....	55
3.1.2 Intensidade.....	59
3.1.3 Duração.....	60
3.1.4 Timbre.....	63
3.2 Simbiose entre máquina e humano.....	64
3.3 A “ventarola acústica”.....	69
Conclusão.....	80
Referências bibliográficas.....	82
Anexos.....	87

Disso se segue a justificativa desta dissertação, que é a de fornecer discussões e reflexões sobre uma parte da história da gravação e reprodução, visto que, em tempos atuais, temos um estreitamento intenso entre tecnologias musicais, indivíduos e sociedade. Iazzetta escreve:

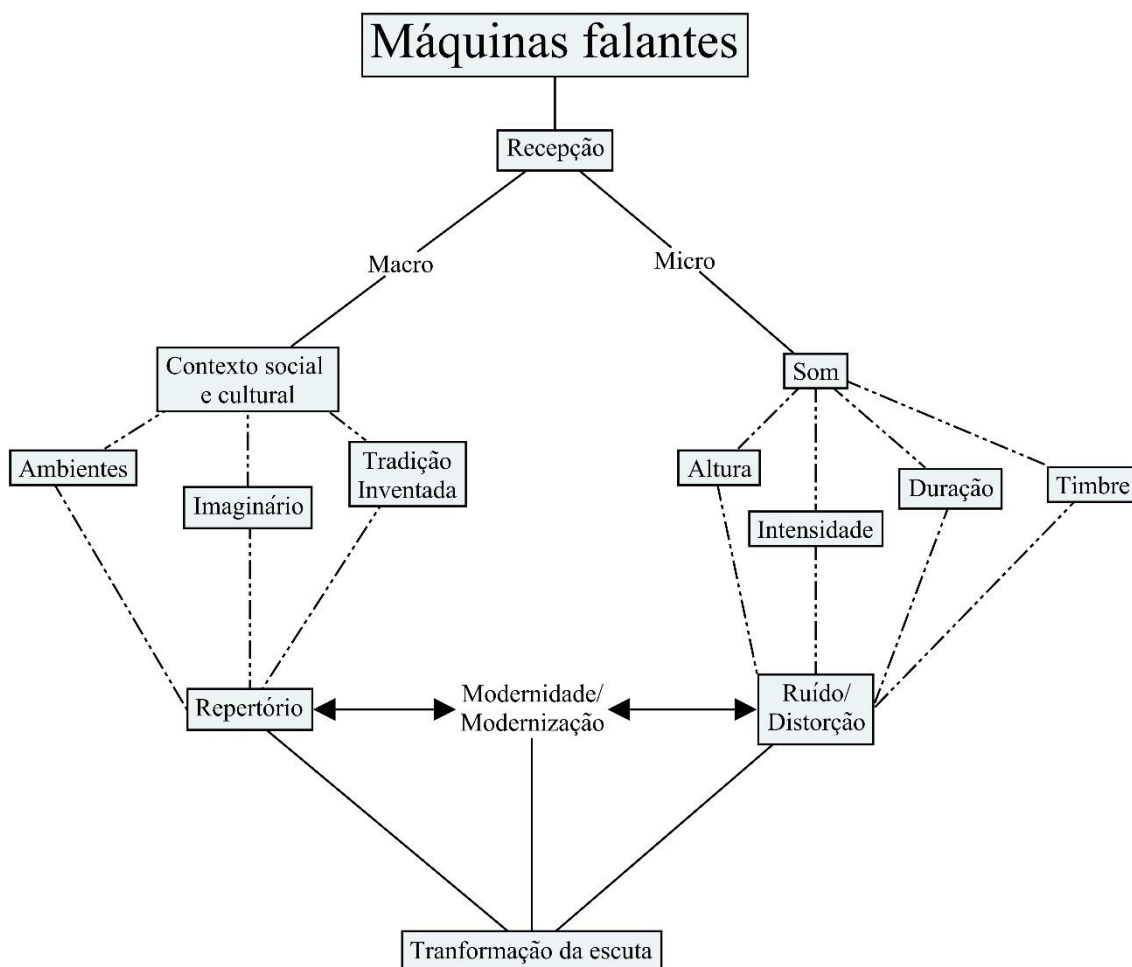
Em nenhuma outra época pudemos detectar uma profusão tão acentuada de atividades tecnologicamente mediadas quanto hoje. Isso não pode ser encarado como uma mudança apenas quantitativa, que se refere apenas a um aumento no conjunto de ferramentas e dispositivos com os quais passamos a conviver, mas deve ser entendido como um elemento de transformação fundamental na maneira como lidamos com as coisas ao nosso redor (2009, p. 22).

O objetivo que será explanado ao longo do texto, o de que as tecnologias musicais provocaram uma transformação da escuta, está, de certo modo, ligado a essa justificativa, uma vez que os meios de gravação e reprodução são herdeiros diretos e indiretos dessas tecnologias que emergiram no final do século XIX e começo do século XX, bem como de todo o “universo” inerente a elas.

A ideia de transformação da escuta por essas tecnologias, entretanto, será abordada pelo ponto de vista da “recepção”, termo originário do latim, “*receptio+onis*” [ação de receber], que, segundo a definição do dicionário “*Houaiss*” (2009), pode ser entendida por: “1: ato ou efeito de receber; 2: modo de receber; acolhimento, aceitação, admissão”. Samson (2001), por seu turno, relata ter duas aplicações para o objeto do estudo da recepção dentro da historiografia da música. A primeira é de caráter mais macro, dos grupos, sociocultural e assim por diante. Já a segunda linha é mais cognitiva, individual, da microsfera. Samson delimita essas duas aplicações, quando escreve aos pesquisadores que têm como objeto a recepção, que na maioria das vezes, tais estudiosos “[...] estão menos preocupados com respostas individuais, que são propriamente o assunto de uma psicologia cognitiva da música, do que com respostas coletivas intersubjetivas baseadas em determinados grupos de ouvintes” (2001, tradução nossa).⁴

⁴ “[...] are concerned less with individual responses, which are properly the subject of a cognitive psychology of music, than with collective, intersubjective responses based on determinate groups of listeners”.

Figura 2 – Roteiro de pesquisa



Fonte: Elaborado pelo autor.

Sob essa perspectiva, trataremos no Capítulo 2, “*Tecnologias musicais na Belle Époque carioca*”, desse aspecto macro da recepção, através dos olhos da “modernização”, orientado pelos aparelhos tecnológicos de época. Dentro do quadro do “ambiente”, o espaço onde essas tecnologias se instalarão, que será, em grande parte, no ambiente doméstico, veremos a importância desse espaço para a recepção das máquinas falantes. Já no quadro do “imaginário”, conceito desenvolvido por Castoriadis, avaliaremos o papel das propagandas, elemento considerável nesse início de século XX, juntamente com a nascente indústria fonográfica. As “tradições”, bem como o imaginário, refletem o estabelecimento dessas novas instituições que surgem com esses novos aparelhos. Já no Capítulo 3, “*A recepção dos novos aparelhos*”, temos o aspecto micro, das particularidades do som, de suas distorções, e de como isso corrobora para a ideia de uma recepção múltipla dos sons vindos dos novos aparelhos musicais nessa direção, de que esses aparelhos moldaram diferentes percepções daquilo que era

escutado. Nesse mesmo capítulo, sobre “*A recepção dos novos aparelhos*”, o resgate da obra “*Noções de Psicologia*”, de Manoel Bomfim, torna-se um articulador extremamente importante, em razão de ela apresentar discussões novas dentro da psicoacústica, área relevante no estudo da percepção sonora, naquele Brasil da “Primeira República”.

Surge daí uma confluência, do encontro desses dois caminhos, do “micro” e do “macro”, do encontro entre a distorção causada pelas máquinas e a distorção causada pelo repertório, especialmente o popular. A respeito disso, seguimos um pensamento que Thompson propõe em seu livro, que, apesar de tratar da cultura americana, diz que tal fenômeno não se restringe somente a esse local e a essa cultura, mas que é possível perceber isso em diferentes regiões e culturas. Ela comenta que:

Os críticos do jazz articularam seu desdém pela nova música em uma curiosa conjunção de racismo e antimecanicismo. O jazz foi atacado “não apenas por devolver pessoas civilizadas às selvas da barbárie, mas também por expressar a esterilidade mecanicista da vida urbana moderna” (LAWRENCE apud THOMPSON, 2002, p. 131, tradução nossa).⁵

A investigação acerca da recepção desses aparelhos, além de nos nortear como se dá em parte o processo de transformação da escuta através dos meios de reprodução e gravação, mostra-nos também um pouco de como as instituições (por exemplo, a indústria fonográfica) operam por meio de suas propagandas.

Essa estruturação da dissertação, por assim dizer, vai ao encontro do que diz Iazzetta:

Alguns estudos apontam para a interdependência entre processos perceptivos e cognitivos e o contexto social e histórico a que os indivíduos estão sujeitos, assumindo que “a percepção depende das práticas humanas estabelecidas historicamente que podem alterar o sistema de códigos usado para processar a informação recebida e pode influenciar decisões relacionando os objetos percebidos a categorias apropriadas” (2009, p. 95).

E, como já mencionado, o distanciamento de aproximadamente um século do período compreendido aqui faz com que o pesquisador, que estuda a primeira metade do século XX, fique cada vez mais dependente de dois tipos de fontes, como bem lembra Hobsbawm (1997, p. 9), sendo elas: a imprensa diária ou periódica, e outras publicações

⁵*Critics of jazz articulated their disdain for the new music in a curious conjunction of racism and antimechanism. Jazz was attacked “not only for returning civilized people to the jungles of barbarism but also for expressing the mechanistic sterility of modern urban life.”*

de governos nacionais e instituições internacionais. No nosso caso, procuramos fazer uma análise dos textos e propagandas sobre as tecnologias musicais, veiculados pela revista *Fon-Fon*, uma das revistas ilustradas mais populares⁶ de sua época.

⁶ Acerca da popularidade dessas revistas ilustradas. Cf. Corrêa (2012, p. 72 e 73).

2 TECNOLOGIAS MUSICAIS NA *BELLE ÉPOQUE* CARIOCA

2.1 “*FON-FON*: Semanário Alegre, Político, Crítico e Esfuziante”

A revista, publicada semanalmente, tendo como editores Gonzaga Duque, Mário Pederneiras e Lima Campos, com ilustrações de Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras e José Carlos, circulou entre 1907 e 1958 com grande difusão,⁷ principalmente dentro da elite econômica do país, público ao qual a revista se destinava.⁸ De veia humorística e de entretenimento (ver Figura 3), suas páginas eram abertas à música, seja com partituras, “*Notas musicas*”, crônicas, imagens ou textos de outros gêneros literários.

Figura 3 – Ilustração humorada, *Fon-Fon*, n. 1, 1 de janeiro de 1927, p. 22⁹



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Sua atuação é marcada, não só por seu tom irônico e humorístico a respeito de cotidiano e política, mas também pelo papel de divulgadora da modernidade, vide o seu nome, que expressa a onomatopeia do som produzido pelas buzinas dos automóveis, símbolos materiais de industrialização e modernidade. Portanto, apresentar o fonógrafo,

⁷ “No final da primeira década do século XX, publicações como *Revista da Semana* (1900), *O Malho* (1902), *Fon-Fon* (1907) e *Careta* (1908) já chegavam a ter tiragens semanais de mais de 50 mil exemplares, que gradualmente foram crescendo de maneira similar a publicações pioneiras como a argentina *Caras y Caretas*” (BARRETO e CORRÊA, 2016).

⁸ Cf. Corrêa (2012, p. 8).

⁹ Diz o homem segurando uma trompa e apontando-a para um bebê: “Que menino, este! Toco-lhe uma canção de berço e ele não adormece...”.

o gramofone, a vitrola ou a pianola, é parte indispensável de um produto que se lança atrelado à imagem de “modernidade”.

As revistas almejavam um alvo bastante claro: fazer chegar aos seus leitores ideias, valores, comportamentos e imagens de um universo que se apresentava de forma inaugural, revolucionária e, sobretudo, sedutora. As publicações desempenharam papel de verdadeiros agentes mediadores no processo de atualização cultural. Transformaram-se em especialistas na apropriação, tradução e circulação de saberes (VELLOSO, 2008, p. 11).

Esses conteúdos denotam, em geral, um aspecto político, de acordo com o grupo a quem era destinada a mensagem; no caso dos aparelhos tecnológico-musicais, dependendo de sua localização “social”, o tom do texto tomará contornos diferentes. Na tabela abaixo, utilizando exemplos de um mesmo ano e mês, podemos notar a diferença do discurso refletindo o grupo social, o gênero musical e até mesmo a cor da pele. Isso se torna mais “gritante” ao comparar as propagandas e as crônicas, como poderá ser observado em outras partes da dissertação.

Tabela 1 – Concepções de gramofone

<i>Fon-Fon, n. 2, 9 de janeiro de 1915, p. 28 e 29.</i>	<i>Fon-Fon, n. 4, 23 de janeiro de 1915, p. 32.</i>
<i>“[...] um grupo de nove pessoas, composto de senhoras e cavalheiros da nossa elite, foi ceiar à meia noite na Tijuca... A ceia servida por uma das mais afamadas confeitarias foi seguida de danças, tangos e one-steps, ao som de um possante gramofone.”</i>	<i>“[...] Um levava a valise [maleta] da merenda e o outro... Ah! O outro levava um gramofone, sim, meus senhores, um gramofone, desses que vão nos aniquilando aos poucos, incessantemente, aqui em plena cidade, com os seus batuques e caboclas de Caxangá.”</i>

Fonte: Elaborado pelo autor.

A revista, pouco a pouco, opta por deixar de apresentar em suas páginas uma seção que antes era dedicada às partituras de piano, e abre espaço para seções ligadas as novas tecnologias musicais, como: “*Discolândia*”, seção de 1931, escrita por Aldo Nery; “*PRI – FON-FON*”, seção de 1938, dedicada integralmente ao universo do rádio; e “*Discorrendo*”, seção de 1956, de Costa Filho, preocupada em comentar e criticar os

mais diferentes discos.¹⁰ Dessa forma, mostra-se claro seu papel político/literário vinculado à modernização. A respeito disso, Rezende aventa:

[...] o desaparecimento das partituras nas revistas literárias talvez possa ser explicado pela popularização dos discos no Brasil e pela queda do preço do gramofone. A decadência da música impressa no Brasil também foi agravada com a chegada do rádio em 1923. Ambos passaram a ser objetos de desejo das famílias e, no lugar do piano, passaram a ser a alavanca de status. Era mais interessante ter um rádio ou um gramofone que um piano (apud JINZENJI, LOPES e ALVES, 2014, p. 13).

O seu lado crítico, às vezes de tom irônico, em formato de texto ou ilustração, sublinhava aquilo que prometera em seu subtítulo, o de ser um semanário “Crítico”. Com essas novas tecnologias, novas questões e problemas de ordenação econômica e social surgem – o dos direitos autorais, por exemplo. Em um contexto de poucas garantias aos artistas e intérpretes, em contraponto ao lucro da “elite” da indústria fonográfica, a *Fon-Fon*, em texto de 18 de julho de 1931, n. 29, p. 47, condena:

Não é consentâneo, não entra na cabeça de ninguém que um disco vendido por 12\$000 [doze mil réis] ao consumidor só dê a ganhar 200 réis (ou 400 réis, no máximo, si os dois lados da chapa forem ocupados por produções do mesmo autor) a quem teve o trabalho de produzir a música e a letra de uma canção ou de um samba.

Quanto a sua faceta “esfuziante”, isto é, a propriedade daquele “que é muito alegre, vivaz, comunicativo” (HOUAISS, 2009), não só era apresentada em suas páginas, mas também se apresentava no público ao qual ela atingia, que se pode ver na Figura 4, que mostra um evento, uma “conferência humorística” organizada pela *Fon-Fon*, intitulada de “*As cariocas e os cariocas*”, evento que lotou o Palace-Theatre no Rio de Janeiro (BARRETO e CORRÊA, 2016, p. 7). Como filha de seu tempo, a revista não deixou de apresentar as questões e contrariedades de sua época; mesmo “aliada” a uma elite cultural e econômica, suas falas e posições são importantes para uma compreensão parcial das novas tecnologias musicais no Brasil, principalmente na sua capital.

¹⁰ Sobre “Discolândia”, ver: *Fon-Fon*, n. 18, 2 de maio de 1931, p. 48; “*PRI – FON-FON*”: *Fon-Fon*, n. 11, 12 de março de 1938, p. 28; “*Discorrendo*”: *Fon-Fon*, n. 2588, 10 de novembro de 1956, p. 17.

Figura 4 – “As cariocas e os cariocas”



Fonte: Barreto e Corrêa (2016, p. 7).

2.2 Contextos de uma sociedade, tecnologia e música

A primeira metade do século XX foi palco de inúmeros acontecimentos em escala global jamais vividos antes, a exemplo: as duas grandes guerras,¹¹ a crise da bolsa em 1929,¹² a revolução russa de 1917, a pandemia em 1918,¹³ os colapsos dos impérios, as ascensões de governos totalitários, entre outros fatos que pintam a “Era da catástrofe” (HOBSBAWM, 1997). As “artes populares”, por sua vez, nesse “breve século XX”,¹⁴ seriam em grande parte orientadas pelas forças tecnológicas e industriais.¹⁵ A música, ao seu passo, não passaria incólume por esses acontecimentos, seja ela música dos teatros cariocas, ou dos carnavais de rua, mas tudo ao seu modo e desenrolar.

Ao escreverem sobre o período de fins do século XIX e início do XX, muitos historiadores destacaram o forte impacto que as tecnologias teriam causado nas sociedades como um todo e de suas transformações visíveis nos processos históricos, hábitos e percepções. Hobsbawm comenta o impacto das tecnologias no âmbito dos transportes e das comunicações:

¹¹ Ver “A maior guerra da história” [1ª Guerra Mundial] in: *Fon-Fon*, n. 32, 8 de agosto de 1914, p. 21-23. “Hora trágica” [2ª Guerra Mundial] in: *Fon-Fon*, n. 36, 9 de setembro de 1939, p. 19.

¹² Ver “O comentário” in: *Fon-Fon*, n. 46, 16 de novembro de 1929, p. 3.

¹³ Ver “A epidemia reinante” in: *Fon-Fon*, n. 43, 26 de outubro de 1918, p. 30-31.

¹⁴ As expressões aqui usadas: “Era da catástrofe”, “artes populares” e “breve século XX”, foram retiradas do livro de Hobsbawm, “Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991”.

¹⁵ Cf. Hobsbawm (1997, p. 196).

O mundo estava repleto de uma tecnologia revolucionária em avanço constante, baseada em triunfos da ciência natural previsíveis em 1914, mas que na época mal haviam começado e cuja consequência política mais impressionante talvez fosse a revolução nos transportes e nas comunicações, que praticamente anulou o tempo e a distância. Era um mundo que podia levar a cada residência, todos os dias, a qualquer hora, mais informação e diversão do que dispunham os imperadores em 1914. Ele dava condições às pessoas de se falarem entre si cruzando oceanos e continentes; ao toque de alguns botões e, para quase todas as questões práticas, abolia as vantagens culturais da cidade sobre o campo (1997, p. 19).

Sevcenko também aponta as intensas mudanças que trouxera a chamada “Revolução Científico-Tecnológica”, que no curso de seus desdobramentos possibilitou o surgimento de diversas máquinas de diferentes ordens, e que “de fato, nunca, em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos” (2006, p. 7).

Isso era percebido, com certa clareza, na capital do Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Ao folhear as páginas de cada nova edição da revista *Fon-Fon*, notam-se as mudanças nas roupas, nos comportamentos, nas propagandas, nas tecnologias, na música, entre outras coisas próprias de cada época. Tudo aquilo que fazia parte da vida cultural e política da metrópole brasileira, em parte, podia ser acompanhado na revista *Fon-Fon*.

Os reflexos dessa globalização advinda das novas tecnologias eram sentidos pontualmente, e em grande parte, pelas elites econômicas das principais capitais do mundo. E não é de se espantar o conhecimento da música francesa pela elite carioca, ou do que ocorria na sétima arte internacional, ou aquilo que acontecia nos inúmeros grupos literários, artísticos e musicais na então capital cultural do mundo, Paris, referência central para a cultura brasileira (BASTOS, 2005). O Rio de Janeiro passava por um intenso processo de modernização no começo do século XX, a chamada “Regeneração” (nome dado pela imprensa), uma ação de reurbanização que “botou abaixo” as moradias da população pobre que vivia no centro da cidade. E, junto a isso, a campanha de vacinação encabeçada por Oswaldo Cruz culminava na “Revolta da Vacina”, em 1904, uma resposta da população a essa modernidade que se impunha agressivamente. As diversas camadas da sociedade reagiam, cada uma a seu modo, a essas novas mudanças, aos efeitos do capitalismo globalizado e do desenrolar da República.

A modernização “a todo custo”, levada a cabo pelas elites da Primeira República, causou em parte da população uma recepção de resistência. Na música, esse processo de modernização se dava por novos aparelhos (pianolas, fonógrafos, gramofones e vitrolas), na medida em que eles modificavam as diversas relações que havia entre indivíduo e música. Esses aparelhos, enquanto reprodutores de uma representação sonora, e não uma interpretação real de uma obra musical, eram acompanhados de alterações, em um primeiro plano, da qualidade de determinados parâmetros sonoros no momento de sua reprodução por parte dos aparelhos citados (ver Figura 5); em segundo plano, no ambiente de escuta das diferentes obras musicais (a sala de estar, feiras, os teatros, entre outros); e, em um terceiro, na esfera da qual o ouvinte se torna um intérprete na medida em que ele interfere na representação da obra por meio desses aparelhos.

Figura 5 – Limites frequenciais das vitrolas Victor vendidas no Rio de Janeiro¹⁶

Gráficos de frequências (vitrolas)	Imagens das vitrolas (Revistas do RJ)	Informações gerais
		Limite de frequências: 144-2390 Hz. Data (E.U.A.): 1909
		Limite de frequências: 184-2200 Hz. Data (E.U.A.): 1914
		Limite de frequências: 232-2580 Hz. Data (E.U.A.): 1921
	Não encontrada	Limite de frequências: 248-2620 Hz. Data (E.U.A.): 1921
		Limite de frequências: 200-2520 Hz. Data (E.U.A.): 1922
		Limite de frequências: 120-2220 Hz. Data (E.U.A.): 1926

Fonte: Elaborado pelo autor.

¹⁶ Mesmo sendo modelos mais caros de vitrolas, portanto melhores sonoramente, seus limites frequenciais ficam entre 120-2620 Hz., enquanto do piano moderno, por exemplo, ficam entre 27,500-4186,01 Hz. Tantos os gráficos quanto as informações sobre os limites de frequências podem ser conferidos em Edie (2000). Já as imagens referentes aos modelos podem ser encontradas nas seguintes propagandas: “XVI: L-doors” *O Malho*, n. 549, 22 de março de 1913, p. 18; “XVI” *Fon-Fon*, n. 24, 15 de junho de 1918, p. 7; “80” *A.B.C.*, n. 531, 9 de maio de 1925, p. 12; “210” Não encontrada; “111” *Fon-Fon*, n. 52, 29 de dezembro de 1923, p. 7; “8-4” *Fon-Fon*, n. 19, 7 de maio de 1927, p. 15.

Uma das mudanças sonoras mais marcantes apresentadas por esses reprodutores musicais ocorreu no timbre, este considerado como uma combinação de vários parâmetros.¹⁷ Em diversos textos da *Fon-Fon*, ele era descrito como “fanho”, “rouco” e “anasalado”. Isso se devia à distorção do som que ocorria nos processos de gravação e reprodução, assunto que será discutido no Capítulo 3.

A música, como uma arte invasiva, também é ressaltada pela revista. Em um de seus “Rabiscos” aponta: “[...] Desde manhãzinha até alta noite a máquina infernal, com a corneta voltada para o lado da minha casa, berra, grita, guincha e range, fanhosamente, as suas músicas, tão morais quanto o seu próprio dono” (*Fon-Fon*, n. 39, 24 de setembro de 1921, p. 45). O ambiente doméstico gradualmente abre espaço para a entrada dessas novas tecnologias, e peças, que poderiam ser escutadas apenas em teatros, salões e outros locais, passam a habitar a casa das pessoas. Apesar de o piano ter participação nesse processo como instrumento doméstico, com um repertório deveras eclético, que ia do acompanhamento de canções às transcrições orquestrais, indispensável em uma casa burguesa, isso foi ampliado por essas máquinas, junto com os problemas inerentes às mesmas, por exemplo, ao trazer uma banda, através da mediação, para dentro do lar.

Iazzetta (2009) nos chama a atenção para os processos de fragmentação e seleção daquilo que o ouvinte julga mais significativo para ser escutado, e para a aparelhagem dos nossos modos de reprodução musical. A mediação tecnológica, de produção e reprodução levadas a cabo durante o século XX, criaria novos ambientes de escuta, situações de consumo, processos cognitivos, fazeres musicais e diversas outras questões que serão elencadas ao longo deste texto.

Se essas tecnologias trouxeram transformações significativas nos diversos planos da música, em especial nos citados anteriormente, por que sua recepção se dá de forma moderada, visto que outros processos de “modernização” geraram certas resistências? Nos domínios da música, apesar de os novos aparelhos trazerem consigo notórias mudanças no campo da escuta, sua recepção pela sociedade carioca se dá de maneira amena e gradativa, distinta dos outros processos de modernização. Em parte

¹⁷ Referimo-nos a timbre aqui, de acordo com Menezes (2014, p. 95) que diz: “[...] o timbre não constitui um parâmetro do som, mas consiste antes na resultante dos demais parâmetros inter-relacionados entre si”.

pelo modo como era anunciada, e em parte porque, no caso da gravação sonora, como diz LeMahieu (1988, p. 81):

Uma série de novas tecnologias foi lançada sobre uma população cada vez mais acostumada aos milagres mecânicos. Numa década em que os homens aprenderam a voar, o motor de corda de um gramofone portátil ou o tempo prolongado da reprodução de um disco de dois lados dificilmente provocaria espanto. De fato, o que pôde ser mais notável foi a rapidez com que as inovações tecnológicas foram absorvidas pela experiência comum cotidiana (apud STERNE, 2003, p. 6, tradução nossa).¹⁸

Junto a isso, Franceschi (2002, p. 129) relata que o desastre econômico, proveniente do endividamento do Império devido à Guerra do Paraguai, acompanhado da Abolição, propiciou o surgimento de um pensamento dentro da elite econômica do país que propunha: “[...] a queda da monarquia em troca da modernização da estrutura nacional, com base nas recentes descobertas tecnológicas”.

A recepção dessas novas máquinas, antes de tudo, deve ser entendida como um processo mental, cognitivo, complexo e multifacetado, e que pode ser visto tanto de uma perspectiva de longa duração, nas características que se prolongam, quanto na de curta duração, em sua mutabilidade. Os textos que se seguem refletem e discutem como a modernização é assimilada nessa sociedade que configura a Primeira República.

2.3 Antecedentes de uma “nova tecnologia”

Anteriormente ao fonógrafo e ao gramofone, a música já era executada por meio de pianos mecânicos. Em certa medida, tudo aquilo que será vivenciado posteriormente pelos novos aparelhos musicais no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX já tinha sido vivenciado anteriormente, em maior e/ou menor grau, por outros aparelhos mecânicos, a saber: pianolas, realejos, caixas de música, dentre outros, no século XIX e mesmo em períodos anteriores (ver Tabela 2).

¹⁸ “A score of new technologies thrust upon a population increasingly accustomed to mechanical miracles. In a decade when men learned to fly, the clock-sprung motor of a portable gramophone or the extended playing time of a double-sided disk hardly provoked astonishment. Indeed, what may be most remarkable was the rapidity with which technological innovations became absorbed into everyday, commonplace experience.”

Tabela 2 – Semelhanças entre instrumentos^{19 20}

Pianola	Fonógrafo, gramofone e vitrola
Ferramenta de ensino musical;	Ferramenta de ensino de elocução e reprodutor de lições;
Registro dos grandes intérpretes;	Registro dos grandes intérpretes e de diferentes culturas;
Instrumento do não músico;	Instrumento do não músico;
Móvel doméstico;	Móvel doméstico;
Repertório a gosto do possuinte do instrumento.	Repertório a gosto do possuinte do instrumento.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Longe de uma história sobre a luta entre “humano versus máquina”, há de se apontar aqui a valorização que se dá às máquinas em detrimento da figura humana, seja nas propagandas e textos sobre a pianola, ou nas propagandas e textos sobre o fonógrafo, o gramofone ou a vitrola. Fala-se de como as tecnologias estão em um nível superior ao nosso e, talvez com um pouco de exagero, assumem o papel de figuras “divinas”, bem como os seus atributos de divindade. Era atributo da vitrola perenizar a voz humana (*Fon-Fon*, n. 2, 10 de janeiro de 1925, p. 21),²¹ assim como era atributo de outros meios de gravação. Sobre isso, Sterneaventa diz: “[...] A gravação é, portanto, uma tumba ressonante, oferecendo a exterioridade da voz sem nenhuma autoconsciência interior”(2003, p. 290).²² Eram aparelhos que reproduziam com “[...] exatidão o encanto divino da melhor música [...]” (*Fon-Fon*, n. 2, 11 de janeiro de 1919, p. 17). Nas propagandas sobre as pianolas, vê-se uma função similar, em um contexto anterior e também contemporâneo às novas tecnologias. Em uma propaganda de 23 de setembro de 1911, n. 38, p. 36, diz a revista: “[...] por isso mesmo que a execução das peças não se acha sujeita às limitações da anatomia humana, o Angelus (piano automático) supera o pianista” (*Fon-Fon*, n. 38, 23 de setembro de 1911, p. 36). E mesmo a uma distância temporal do “ensino a distância” envolvendo o som como meio, já se apresentava esse

¹⁹ Apesar das semelhanças, deve se ter claro que há diversas variáveis entre um e outro; por exemplo, o registro em rolo para pianola de Debussy tocando têm diversas variáveis em relação a um registro para gramofone do mesmo compositor tocando.

²⁰ O conteúdo de cada item da tabela pode ser conferido nas seguintes referências: Franceschi (1984, p. 10); *Fon-Fon*, n. 32, 7 de agosto de 1909, p. 22; *Fon-Fon*, n. 32, 12 de agosto de 1911, p. 56; Dias (2013); *Fon-Fon*, n. 10, 5 de março de 1910, p. 34 e Millard (2005, p. 10 e 131).

²¹ Nessa edição da revista, a propaganda comenta: “Caruso, o insigne tenor, desapareceu de nosso meio, mas a sua voz maravilhosa, o fenômeno dos séculos, está preservada com toda a sua beleza para ser constantemente apreciada pelas gerações presentes e futuras [...]”.

²² “[...] *The recording is, therefore, a resonant tomb, offering the exteriority of the voice with none of its interior self-awareness.*”

mecanismo (piano automático) como um “veículo de educação”, ou, como diria uma propaganda da Rex: “O piano Rex faz músicos sem mestre.” (*Fon-Fon*, n. 32, 12 de agosto de 1911, p. 56). Porém, cabe aqui destacar que a voz humana se torna, dentro desse cenário, o principal elemento de distinção na reprodução entre essas novas tecnologias e as anteriores.

Se a pianola criou todo um espaço para o gramofone, o piano também teve a atribuição de criar um espaço para a pianola. Bachelin, em sua crônica, diz que “[...] numa casa burguesa que se preza, deve existir um piano [...]” (*Fon-Fon*, n. 42, 21 de outubro de 1911, p. 64). Acompanhado disso, deve-se pensar que, conforme o desenrolar dos acontecimentos, aos poucos, esse espaço, que outrora era ocupado pelo piano na casa burguesa, vai cedendo à pianola e às máquinas falantes, dentro da lógica do preço e de uma maior acessibilidade. Em um anúncio posterior da Casa Stephen, de 1924, é possível comparar os seguintes valores em réis para os instrumentos, sendo: 4:700\$000 por um piano de armário (marca Ed Seiler de modelo 130), 6:900\$000 por um “pianino” de cauda (marca Ed Seiler de modelo “*Gnome*”), 7:000\$000 por um autopiano [pianola] (marca Ed Seiler) e 400\$000 até 4:000\$000 por uma vitrola (marca Victor).²³ Frederico Figner soube reconhecer essa conjuntura e dela tirar proveito.

Na virada do século XIX para o XX, Frederico Figner encontrou no Rio de Janeiro um lucrativo mercado habituado ao consumo de música em forma de partituras para piano. Para adentrar e transformar esse cenário, o empresário criou um conjunto de publicações para divulgar e abrir espaço para suas máquinas falantes, para as canções gravadas em um novo suporte e para os produtos de bens de consumo que comercializava (GONÇALVES, 2011, p. 149).

Naquilo que seria reconhecido na história da música como “Era mecânica”, o fator “preço” ainda estabeleceria as relações culturais dentro dessa superestrutura social. Mesmo permitindo um maior acesso a essa cultura musical industrial (ver Tabela 3), os modelos de vitrolas, gramofones e fonógrafos deixavam claro quanto a condição financeira do comprador podia despender em um bom aparelho. Para aqueles que não tinham recursos para manter “[...] a vaidade dos ricos que possuem excelente vitrola” (*Fon-Fon*, n. 30, 26 de julho de 1930, p. 16), o fonógrafo *Guarany* viria a caber dentro do orçamento.

²³ Cf. *Fon-Fon*, n. 39, 27 de setembro de 1924, p. 5.

Tabela 3 – Comparações e aproximações²⁴

Datas dos censos		1906	1920
População da capital do Rio de Janeiro		811.443	1.157.873
Porcentagem de população economicamente ativa de acordo com o ano			
a) Classe alta	Pessoas que vivem de suas rendas	0,9%	1,2%
b) Setores intermediários	Comércio	16,1%	18,3%
	Administração	3,2%	7,3%
	Profissionais liberais	3,1%	5,6%
	Força pública	4,2%	5,2%
b) Ex: Média salarial em réis de uma pessoa que trabalhava no escritório		360\$000	575\$929
c) Operariado	Industriário	29,7%	32,2%
	Transportes	5,9%	9,1%
c) Ex: Média salarial em réis de uma pessoa que trabalhava na seção de fiação		253\$680	157\$449
d) Proletariado	Serviço doméstico	30,3%	14,9%
e) Outros	Exploração do solo	6,6%	6,4%
Número de pessoas sem profissão declarada maiores de 15 anos		109.556	288.474
Preços das máquinas falantes em réis	Menor valor	Fonógrafo "Guarany" = 45\$000	Máquina Victor (modelo não especificado) = 40\$000
	Maior valor	Grafofone "Grand G. G." = 700\$000	Vitrola Victor (modelo não especificado) = 1:600\$000

Fonte: Elaborado pelo autor.

²⁴ Para a elaboração dessa tabela foram utilizados os censos de 1906 (BRASIL, 1907) e 1920 (BRASIL, 1923), em que foram desconsideradas, para os fins dessa dissertação, no ano de 1906, as seguintes classificações: "Jornaleiros, trabalhadores braçais etc." (29.933 pessoas), "Profissões mal especificadas" (6.595 pessoas), "Classes improdutivas" (27.888 pessoas), "Profissões desconhecidas" (65.492) e "Sem profissão declarada menores de 15 anos" (182.646 pessoas). Já no ano de 1920, foram desconsideradas as seguintes classificações: "Profissões mal especificadas" (35.659 pessoas) e "Sem profissão declarada menores de 15 anos" (351.195 pessoas). Para as informações da média salarial, foi observado o livro de Lobo (1978). E quanto aos valores das máquinas falantes, pode-se ter uma ideia geral, a partir destes anúncios: "Fonógrafo Guarany" (*O Echo*, janeiro de 1906, p. 8), "Grafofone Grand G. G." (*Gazeta de Notícias*, n. 214, 2 de agosto de 1902, p. 12) e "Máquinas Victor" (*O Malho*, n. 559, 31 de maio de 1913, p. 31).

O tempo entre o surgimento de uma tecnologia e outra vai se acelerando, vai assimilando os ritmos dos maquinários das indústrias e da rapidez da produção de bens de consumo. Mas isso não impede a apropriação simbólica de uma nova tecnologia sobre uma anterior. Millard (2005, p. 131) sugere que o nome da “victrola”, por exemplo, possa ter advindo da junção do nome Victor, primeiro nome da companhia *Victor Talking Machine Company*, com o sufixo “ola”, de pianola. Como dito anteriormente, aqueles que estavam por detrás do mercado das máquinas falantes souberam reconhecer o cenário que era ocupado, em grande parte, pelo piano e os seus derivados, e dele fazerem seus negócios.

O piano vinha em uma linha ascendente de vendas desde o final do século XIX, seguido pela pianola, fazendo com que o Rio de Janeiro chegasse a ser chamado de a “cidade dos pianos” (FRANCESCHI, 1984, p. 87).²⁵ Não obstante, uma vez que eram tratadas como instrumentos, as máquinas falantes faziam frente a outros instrumentos. Sua produção em larga escala, e sua feitura por uma mão de obra não tão especializada quanto a do piano permitiu sua ampliação no mercado musical, atrelado ao desenvolvimento tecnológico, que teria um de seus ápices com a era do rádio e a era elétrica da gravação e reprodução.

No final da década de 1920, podiam-se ler textos como esse: “E, querem ver vocês? O velho piano do bairro só morreu, ou só ameaça morrer, porque surgiu a substituí-lo, toda sapeca e diabólica, a vitrola do salãozinho cor de rosa, a vitrola do *bungalow* da curva praia...” (*Fon-Fon*, n. 18, 30 de abril de 1927, p. 36). *O Malho*, em uma coluna chamada “O assassino da música”, publicada em quatro edições seguidas da revista, assemelha o que acontece nos Estados Unidos da América ao que acontece no Brasil, isto é, “[...] os desastres que o rádio provocou nas indústrias de pianos, de discos, de músicas-papel, e como prejudicou os músicos profissionais, componentes das grandes orquestras” (*O Malho*, n. 57, 5 de julho de 1934, p. 6). E que, por fim:

[...] A queda dramática na produção de pianos foi absorvida financeiramente (por aqueles protegidos por fusões de empresas) por meio do aumento dramático nas vendas de rádios. Esse tema é outro motivo definidor nas discussões da transformação tecnológica da reprodução musical. A evocação de momentos mágicos evocando maravilha e desejo ocorre dentro da estrutura de um processo social e corporativo em que a invenção técnica e a

²⁵ Em 1922, na primeira edição do mensário de arte moderna, Mário de Andrade publica uma crônica de título “Pianolatria”. Ele argumenta que: “Dizer música, em São Paulo, quase significa dizer piano.” (*Klaxon*, n. 1, 15 de maio de 1922, p. 11). Ou seja, lastima que a prática musical nessa cidade se concentre basicamente sobre esse instrumento.

obsolescência planejada se acumulam e se repetem. Assim que uma tecnologia cativou e conquistou seu mercado, sua rede interconectada de máquinas, artistas, performances e produtos relacionados desmoronaram na esteira de um dispositivo mais novo. Entre 1900 e 1930, 2,5 milhões de pianolas foram vendidas nos Estados Unidos e apenas 650.000 pianos acústicos por ano foram produzidos em todo o mundo. À medida que as pianolas suplantaram a indústria da partitura, elas foram, por sua vez, suplantadas pelo fonógrafo (1907) e pelo rádio (1928). (BERLAND, 2009, p. 176, tradução nossa).²⁶

Cabe salientar que, embora ocorram processos similares no Brasil aos que ocorrem nos Estados Unidos devido ao fator “globalização”, os estágios econômicos e sociais variam. O Brasil, nesse momento, importava esses aparelhos, enquanto os Estados Unidos exportavam. Há, também, diversas outras variáveis; por exemplo, o tempo de mudança de consumo de uma tecnologia para outra. O rádio e a era elétrica da gravação e reprodução no Brasil levariam mais algum tempo para se firmar, ante ao tempo da potência que irradiava esses bens de consumo. No texto de Aluizio percebe-se isso: “O caso do disco de longa gravação da Victor, ainda pouco conhecido, é um roteiro para a indústria que não quer se aventurar a tornar obsoleto, de um dia para outro, todo o enormíssimo *stock* de discos e fonógrafos do antigo sistema em uso.” (*Festa*, n. 1, julho de 1934, p. 18).

2.4 Infraestruturas de atuação das novas tecnologias musicais

Dentro dos processos mentais originados pela recepção, os espaços que esses aparelhos ocuparam tiveram um papel importante que se entrecruzava com a acusmática,²⁷ o corpo e, sobretudo, com a percepção. Assim como a pianola e o piano,

²⁶ “[...] *The dramatic drop in piano production was absorbed financially (for those protected by corporate mergers) through the dramatic rise in the sales of radios. This theme is another defining motif in discussions of the technological transformation of musical reproduction. The evocation of magical moments evoking wonder and desire occurs within the framework of a social and corporate process wherein technical invention and planned obsolescence accumulate and recur. As soon as a technology has captivated and conquered its market, its interconnected network of machines, performers, performances, and related commodities crumbles in the wake of a newer device. Between 1900 and 1930, 2.5 million player pianos were sold in the United States, and only 650.000 acoustic pianos a year were produced worldwide. As player pianos supplanted the sheet music industry, they were in turn supplanted by the phonograph (1907) and radio (1928). [...]*”

²⁷ O termo “acusmática” é visto, tradicionalmente, como: “sons que se ouvem sem ver sua fonte” (“*sounds that one hears without seeing their source*”). (STERNE, 2003, p. 20). Esse termo advém da analogia que é feita sobre o modo de ensinar, que acreditam ser de Pitágoras, pela qual ele colocava um “véu” entre si e seus alunos, para que estes não se distraíssem do conteúdo que era ensinado por ver a sua imagem. Na década de 1950, o termo foi ressuscitado e adaptado por Jérôme Peignot e Pierre Schaeffer para designar a experiência auditiva da música concreta. Sterne (2003) critica essa acepção musical elencando alguns argumentos, concluindo que essas descrições são “historicamente motivadas”. Aqui, a acusmática é compreendida simplesmente como os sons que se ouvem e que são intermediados por essas máquinas, porém sem se ver sua fonte primária.

as máquinas falantes ganharam espaço dentro do ambiente doméstico, fazendo parte do mobiliário das casas, e parte essencial da elite cosmopolita com sua música, fazendo “da casa, um lar”; isto é, segundo a revista, um lugar “harmonioso”, onde o poder da escolha musical provocava diferentes estados anímicos nos indivíduos, pois “uma casa sem música é o lugar mais triste do mundo” (*Fon-Fon*, n. 45, 9 de novembro de 1929, p. 83). Da mesma forma que se podia ter uma tradução de Dante, Shakespeare e Cervantes ao alcance das mãos a qualquer momento, podia-se ter um disco de Caruso, Kreisler, Paderewski para apreciar quando se julgasse oportuno. Com o desenvolvimento da indústria fonográfica e a crescente oferta de diferentes produtos musicais, vão se criando, para cada gosto, as “discotecas” particulares, um ambiente musical oportuno ao gosto do consumidor.

Figura 6 – Um aparelho acusmático, *Fon-Fon*, n. 41, 13 de outubro de 1928, p. 7

A Nova Victrola Modelo 8-36



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

A imagem acima, de uma das propagandas da *Fon-Fon*, ilustra bem as máquinas falantes como uma mobília presente nesse espaço, em princípio, da alta burguesia. Ademais, ela expressa a relação do ouvinte com sons que não têm uma presença física de seus intérpretes nem de sua origem; o que há é uma mediação realizada pelos aparelhos de reprodução. Lembrando Pitágoras e seus discípulos, tudo é

cortinado pelo aparelho, cabendo ao ouvinte estabelecer uma associação imagética com aquilo que ele escuta. Como se lê no texto que acompanha essa imagem: “Imaginarariamente V. S. [Vossa Senhoria] vê o famoso cantor, a célebre orquestra ou a banda completa, que entretêm seus ouvidos com a maestria inigualável de suas execuções.”

Na condição de aparelhos advindos de uma “Revolução científico-tecnológica” atrelados ao desenvolvimento do capitalismo liberal, eles trazem consigo um traço que é fruto desse sistema, o da individuação. Todo aquele universo do teatro lírico estava disponível no conforto do lar,²⁸ conforme pregavam as propagandas da Companhia Victor, a salvo do “perigo das gripes” e de outros males.

[...] Com quinze mil réis tu compras três suculentos discos de Caruso. Chega à casa coloca-os no teu fonógrafo, senta-te comodamente a tua cadeira de balanço e ficas a ouvir o tenor extraordinário. Às dez horas estás no vale de lençóis, livre do perigo das gripes e satisfeita a tua mania musical. Compreendes que, embora se aprecie muito a música, nem todos podem dispender quinze ou dezoito mil réis por noite, ou o dobro, quando se é casado e a mulher também gosta de ir ao Lyrico [teatro] (*Fon-Fon*, n. 26, 25 de junho de 1910, p. 30).

Esse pequeno trecho é escrito em forma de um diálogo, com certo toque de humor, típico do periódico. Todavia, duas coisas ressaltam nele: a primeira, a música, que podia ser ouvida no conforto e segurança do lar. Para Millard (2005, p. 70 e 71), comentando a situação do palco europeu, foi preciso uma guerra (Primeira Guerra Mundial) para que a máquina de falar fosse vista como uma parte indispensável da vida moderna. Já no palco mundial, cada país vivenciou, à sua maneira, os breves isolamentos causados pela pandemia em 1918, tendo alguns de seus teatros fechados temporariamente e espetáculos adiados.²⁹ Embora a perturbação econômica também afetasse o mundo da indústria fonográfica, esse era o cenário paradigmático às questões abordadas em propagandas anteriores a respeito do conforto do lar e desse texto de 1910. A segunda, por sua vez, seria a acessibilidade em termos de custeio, em que o fonógrafo permite a escuta de uma música que geralmente estava circunscrita ao ambiente do teatro e que aos poucos vai permeando outras classes sociais.

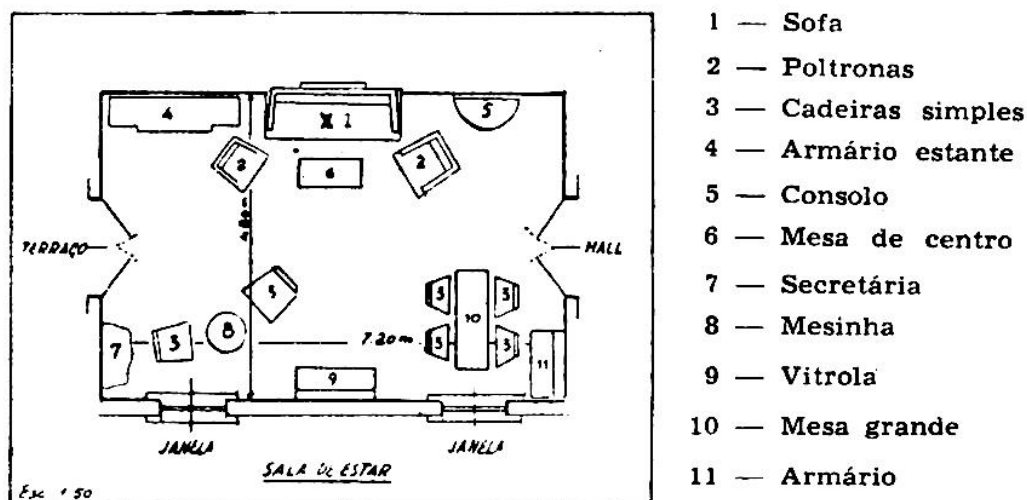
²⁸ Na edição da *Fon-Fon*, n. 52, 27 de dezembro de 1924, p. 9, a propaganda comenta: “Uma vitrola na sua casa equivale a uma assinatura para toda a temporada de ópera.”

²⁹ O Rio de Janeiro também teve alguns de seus teatros fechados temporariamente, como pode ser lido nas seguintes edições: *Careta*, n. 540, 26 de outubro de 1918, p. 26 e *Jornal de Theatro & Sport*, n. 210, 16 de novembro de 1918, p. 6.

As máquinas falantes se instalaram em um ambiente prazeroso, na sala de casa, como um “antídoto” ao estresse da vida cotidiana,³⁰ que era acompanhada no ambiente exterior à casa, no quadro da Primeira República, segundo Souza e Pires (2010, p. 41), de um crescimento industrial e de uma disseminação do trabalho assalariado: o número de operários no Rio de Janeiro em 1907 era de aproximadamente 34.850 pessoas; em 1920, de 56.517; e em 1929, de 93.525, conforme os números extraídos de Silva (apud SOUZA e PIRES, 2010, p. 51). Elas, máquinas falantes, permitiam certa “acusmática social”, dentro dessa perspectiva da individuação, do isolamento ante os outros corpos, que não o das máquinas, de um corpo social presente nos teatros do Rio de Janeiro. O ar, dessa maneira, responderia diferentemente às vibrações emitidas pelos corpos sonoros ali presentes, seja ele o aparelho, o corpo humano e/ou a própria sala de estar enquanto um espaço acústico. Mesmo se tratando de uma imagem da década de 1950, a figura abaixo retrata bem a dimensão que os aparelhos musicais irão ganhar, no ambiente moderno, no decorrer do tempo.

Figura 7 – A sala de estar moderna, *Fon-Fon*, n. 2354, 24 de maio de 1952, p. 15

Nas decorações modernas, devemos suprimir o supérfluo e usar somente aquilo que é mais prático e funcional.



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

³⁰ Consoante Millard (2005, p. 64, tradução nossa): “O som gravado pode ser descrito como ‘a influência mais refinada’ na vida moderna. Ele conferia ‘charme social’, além de proporcionar diversão relaxante do estresse da vida cotidiana. A música em casa foi apresentada ao público americano como um antídoto necessário às pressões do século XX: um alívio automático após um dia duro no escritório ou na fábrica.” No original, pode ser lido: “Recorded sound could be depicted as ‘the most refining influence’ on modern life. It conferred ‘social charm’ in addition to providing relaxing diversions from the stress of everyday life. Music in the home was presented to the American public as a needed antidote to the pressures of the twentieth century: an automatic relief after a hard day at the office or factory.”

Uma das funções que esses aparelhos exercem é o da mediação, no sentido de gravar nos discos e cilindros determinadas informações e retransmiti-las por meio da reprodução. O contato da agulha com os sulcos transmite a energia vibracional para o diafragma, onde as vibrações se transformam em som, que, por sua vez, é irradiado através da corneta. Contudo, há, entre os organismos humanos e os objetos culturais/instrumentos, uma “ligação” por meio da energia física que estes emanam, e que ressoam no corpo ressonante. Leman explica:

Esse modelo ecológico [*Culture as Resonance System*] coloca assim os processos de ação/percepção no centro de como as pessoas se envolvem com o ambiente. A transformação da energia física em artefatos culturais também se reflete na capacidade única da mente humana de aprender esses artefatos culturais e usá-los como ferramentas para significar a energia física do ambiente. Nesse processo de significação, os humanos usam a cultura para transformar energia física em representações relevantes de ação que definem uma ontologia relevante de ação. O cérebro humano usa essa ontologia para acesso mental ao ambiente no nível de restrições culturais (2008, p. 71, tradução nossa).³¹

Em vista disso, há uma relação corpórea diferente com as máquinas; o impacto físico/sonoro de um conjunto instrumental distará de sua reprodução por uma dessas máquinas. Por mais que a indústria da época reforçasse a paridade entre ambos,³² a acusmática não só cortinava sujeito e objeto, mas, segundo a perspectiva apontada aqui, ela mascarava a relação corpórea entre humano e instrumentos. Embora a teoria da Gestalt aponte para a questão do agrupamento pelo percepto humano,³³ o contato corpóreo entre a energia física e o sistema ressonantal humano vai além de uma experiência consciente; trata-se também de uma experiência inconsciente, de uma enculturação e de uma cognição incorporada. Para Leman:

[...] o cérebro pode ser visto como um processador estatístico tentando absorver as estruturas físicas invariantes no ambiente. A cultura desempenha um papel central, pois melhora a distribuição das estruturas do ambiente

³¹ “*This ecological model thus puts action/perception processes at the center of how people engage with the environment. The transformation of physical energy into cultural artifacts is also reflected in the unique capability of the human mind to learn these cultural artifacts and use them as tools to signify the physical energy of the environment. In this signification process, humans use culture to turn physical energy into action-relevant representations which define an action-relevant ontology. The human brain uses this ontology for mental access to the environment at the level of cultural constraints*”.

³² Pode-se encontrar na propaganda da edição da *Fon-Fon*, n. 2, 14 de janeiro de 1928, p. 17, os seguintes dizeres: “[...] as notas belíssimas de uma grande orquestra sinfônica repercutirão no seu lar com a mesma nitidez e intensidade de emoção, como se os artistas tocassem ou cantassem em presença de V. S.”.

³³ Ver “*Grouping*” in: Snyder (2000, p. 31-46).

físico. Assim, torna-se um fator determinante da ação e percepção humanas (2008, p. 72, tradução nossa).³⁴

Embora o espaço doméstico tenha sido o ambiente vital para a consolidação desse mediador, já no final da era mecânica e início da era elétrica, outros espaços acústicos seriam de grande importância para o desenvolvimento das máquinas falantes, a exemplo, os bailes de dança e os cinemas. Porém, será no cinema que o som maquinal terá uma maior influência, mesmo com seu início incipiente, como é o caso do cinematógrafo falante³⁵ no começo do século XX. Millard, ao relatar sobre o caso estadunidense, diz que:

Os produtores de filmes mudos esperavam que os filmes falados fossem apenas uma novidade que logo passaria. No início, a qualidade do som dos filmes falados era tão ruim que muitos críticos previram seguramente sua morte precoce. Mas houve tanto progresso na adição de som às imagens que, em 1930, a produção cinematográfica havia mudado significativamente, assim como sua indústria. Embora várias pequenas empresas tenham continuado a produzir filmes mudos na década de 1930, elas os exibiram para públicos cada vez menores (2005, p. 157, tradução nossa).³⁶

Segundo a pesquisadora Vermes (2012, p. 2111), especialista em música do Brasil da Primeira República, os novos sons que derivaram das inovações tecnológicas, na virada do século XIX para o XX, implicaram em uma “reconfiguração acústica” da cidade, tornando certos sons audíveis e outros exilados. Esses novos sons, que se tornaram audíveis no ambiente urbano do Rio de Janeiro, têm o seu valor de acordo com sua localização. Longe dos elogios que as propagandas fazem às máquinas, das quais se pode perceber, em diversas vezes, a figura do cidadão de classe alta apreciando a música que sai dessas máquinas (ver Figura 6),³⁷ nas crônicas e em outros gêneros textuais, em que aparece a figura do cidadão pertencente a uma classe mais baixa, geralmente, pode ser notada a depreciação dessas tecnologias, seja ela a vitrola ou o piano. Na publicação da *Fon-Fon*, n. 25, 22 de junho de 1929, p. 24, ao descrever as

³⁴ “[...] the brain can be seen as a statistical processor trying to absorb the invariant physical structures in the environment. Culture plays a central role in that it enhances the distribution of the structures of the physical environment. Thus it becomes a determining factor of human action and perception”.

³⁵ Cf. *Gazeta de Notícias*, 8 de dezembro de 1905, p. 6.

³⁶ “Silent film makers hoped that talking pictures were just a novelty that would soon wear off. At first the talkies’ sound quality was so poor that many critics comfortably predicted their early demise. But such progress was made in adding sound to pictures that by 1930 film making had changed significantly, and so had the motion picture industry. Although several small companies continued to make silent movies into the 1930s, they played to smaller and smaller audiences”.

³⁷ Nos anexos deste trabalho é possível acompanhar essa ideia. O que se vê, dos anos de 1920 a 1930, nas propagandas Victor, é a predominância de pessoas, visualmente, das classes mais abastadas e de cor branca. O mesmo pode ser visto nas propagandas da Casa Edison. Cf. Franceschi (2002, p. 216 e 217).

“Pensões”, Braz Glétte pormenoriza o ambiente e as gentes que ali vivem. Junto a isso, anota o piano como “desafinado” e a vitrola como “abusiva”. Esse traço, o da depreciação da tecnologia associada ao consumo da classe mais baixa, se torna uma constante na revista. Devo salientar que isso também se deve ao público de consumidores ao qual a revista se destinava. Em um relato curioso, Oswaldo Santiago descreve esse cenário conturbado que era o Rio de Janeiro, do ambiente musical exterior à casa, no final da década de 1920:

[...] o Rio deve ser a cidade onde mais existem vagabundos. Os ociosos, pelo menos aparentemente, instalaram-se nas suas ruas e avenidas. Querem uma prova? Façamos uma excursão, observando, pela manhã, o movimento do centro urbano. Entremos na rua do Ouvidor, uma das artérias mais transitadas, ou, talvez, a mais transitada artéria carioca. E veremos, aqui e ali, uma compacta multidão estacionada em frente das casas de músicas, atraída pelos sons que uma vitrola, colocada à porta de cada uma delas, irradia para o exterior, São semblantes os mais variados, pessoas as mais diferentes. É o funcionário público que perde o ponto da repartição ouvindo a “*Ramona*” (essa valsa que a gente supersticiosa diz ter ‘jetatura’ [má sorte]) ou um samba característico de Sinhô (o “*Jura*”, por exemplo). É o garoto que passa com um embrulho e que para, esquecido da vida, remexendo o corpo, abrindo e fechando as pernas, ao escutar as notas endiabradas de um ‘*charleston*’ [dança norte-americana]. E assim, muitos outros. A verdade, porém, é que se estampa em todas aquelas fisionomias uma grande despreocupação. Ninguém demonstra ter um compromisso a satisfazer, um negócio a liquidar ou a entabular, repetindo-se, durante todas as horas do dia, o mesmo quadro invariável (*O Malho*, n. 1376, 26 de janeiro de 1929, p. 33).

No ambiente doméstico é que as máquinas falantes estabelecerão as suas bases. Todavia, é no ambiente da *urbs* conturbada, do povo e do ruído que o repertório se estabelecerá. “Os cilindros, a princípio apenas de exibição, logo passaram a ser produzidos para venda, e os discos, comercializados desde o início em escala industrial, tiveram na divulgação da cultura popular a consolidação de seu comércio.” (FRANCESCHI, 1984, p. 7).

Por último, mas não menos importante, devem ser considerados os “modos de escuta” que estão ligados diretamente a esses ambientes e infraestruturas. Para além da escuta acusmática e suas demandas, as quais já foram aqui expressas, Iazzetta (2009, p. 45) comenta sobre o papel que o ouvinte desempenha nesse cenário urbano/moderno, e a mudança que se tem na produção e na apreciação musical. Ponderando sobre a questão da produção, ele escreve que os ouvintes foram reintroduzidos na cadeia do fazer musical, “[...] [que era] inicialmente de modo rudimentar e simples, restritos à manipulação das manivelas e botões dos primeiros aparelhos de reprodução musical [...]”. E, o mais significativo, sobre a questão da apreciação musical, ele diz:

A escuta pode ser entendida então como uma situação que coloca em correlação as particularidades de um contexto (ambiente, gênero musical, convenções socioculturais) e as estratégias de escuta adotadas pelos ouvintes em relação a um determinado repertório (2009, p. 41).

Iazzetta segue, dizendo que não se pode esperar que uma mesma música seja escutada da mesma forma em ambientes diferentes, o que reforça as ideias abordadas anteriormente. Para ele (2009, p. 41), “competências e estratégias diferentes são exigidas para situações diferentes”. Essas novas tecnologias estabeleciam uma nova compreensão do repertório musical, uma vez que músicas de épocas diferentes podiam ser reproduzidas de um mesmo modo em um mesmo ambiente. Em outras palavras, através de um mesmo aparelho, seja na sala de estar, ou em outro local, o ouvinte poderia escutar seguidamente, conforme o seu gosto, modinha, marchinha carnavalesca, ária de ópera, entre outras coisas. Além da fragmentação da escuta (a possibilidade de “seleção” e “recorte” do que se julga mais significativo ser escutado), outros modos de escuta surgem a partir dos ambientes em que essas tecnologias se inserem e com o desenvolvimento técnico de cada aparelho no desenrolar do século XX.

2.5 O papel das propagandas no imaginário

A revista *Fon-Fon*, como um veículo de comunicação e de publicidade, fornece dados que desvelam um pouco desse processo de recepção, e de como as instituições operam na criação de símbolos e instituição de um imaginário, em contrapartida às respostas que os ouvintes dão por meio do consumo. Sobre o “imaginário”, Castoriadis destaca:

O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (socio-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de alguma coisa. Aquilo que denominamos realidade e racionalidade são seus produtos (2000, p. 13).

A *Fon-Fon* tinha em suas páginas um amplo espaço para a propaganda, de modo que não havia como deixar de reparar na persistência dessas (propagandas) em quase todas as páginas, fossem elas de roupas, cronômetros, remédios, móveis, eletrodomésticos e assim por diante. Os recursos utilizados por essas propagandas eram abundantes: textos informativos, figuras de linguagem, verbos no imperativo, ambiguidades, dentre outros. O importante era chamar a atenção do consumidor para o produto a ser vendido.

Em um contexto atual, referir-se a essas tecnologias com a terminologia “aparelho” sempre pareceu natural, devido ao fato de elas promoverem, em geral, uma representação da música. Nas propagandas veiculadas pela *Fon-Fon*, temos o contrário disso, isto é, as máquinas sonoras têm o status de “instrumentos musicais” (ver Figura 8), status que é “estranho”, em virtude de a indústria fonográfica não ter como foco a manipulação de discos e cilindros em um sentido composicional. Nessa linha, há uma enorme diferença entre a representação e o som real, aspecto que não é levado em conta por essa indústria no início do século XX, e que também contribuiu para essa recepção, geralmente sem resistência. Sobre isso, Iazzetta comenta:

A indústria de aparelhos fonográficos precisou suavizar essa situação paradoxal de se ouvir música sem a presença de músicos e uma das estratégias utilizadas naquele momento foi convencer o consumidor de que o fonógrafo era um instrumento que podia ser tocado (2009, p. 34).

Figura 8 – Propaganda das máquinas Victor, *Fon-Fon*, n. 2, 11 de janeiro de 1919, p. 17³⁸



Victor
 “A VOZ DO DONO”
 REG. U.S. PAT. OFF.
 MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA

Exija sempre o famoso cão Victor

Este se acha em cada Machina Victor genuina, em cada Victrola genuina e em cada Disco Victor genuino.

Esta famosa marca de fabrica garante-lhe que o instrumento e o disco representam a qualidade superior da Victor. Va. Sa. compre hoje um d'estes instrumentos, e convença-se que elles são os unicos que reproduzem com absoluta exactidão o encanto divino da melhor musica que ha no mundo interpretada pelas maiores celebridades do globo terrestre.

Estes instrumentos estão sempre promptos para lhe divertir em qualquer occasião que Va. Sa. deseje deleitar-se em sua propria casa ouvindo as suas peças mais predilectas.

Exija sempre a famosa marca da fabrica Victor. Este é o unico meio que Va. Sa. tem para se proteger contra substituições e se assegurar que obtem o artigo que lhe vae dar completa satisfacção.

Temos dezeseis modelos diferentes de machinas Victor e Victrola, e qualquer negociante de artigos Victor terá muito prazer de lh'os mostrar, assim como de lhe tocar qualquer das suas peças mais predilectas.

Escreva-nos hoje pedindo os bellos catalogos Victor illustrados, mostrando os diversos modelos Victor e Victrola e o repertorio completo dos Discos Victor, e contendo os retratos dos maiores artistas do mundo que gravam exclusivamente Discos Victor.

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



Victor VI



Victrola XVI

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

³⁸ Transcrição de um trecho da propaganda veiculada pela revista no dia 11 de janeiro de 1919: “[...] Va. Sa. compre hoje um destes instrumentos, e convença-se que eles são únicos que reproduzem com absoluta exactidão o encanto divino da melhor música que há no mundo, interpretada pelas maiores celebridades do globo terrestre”.

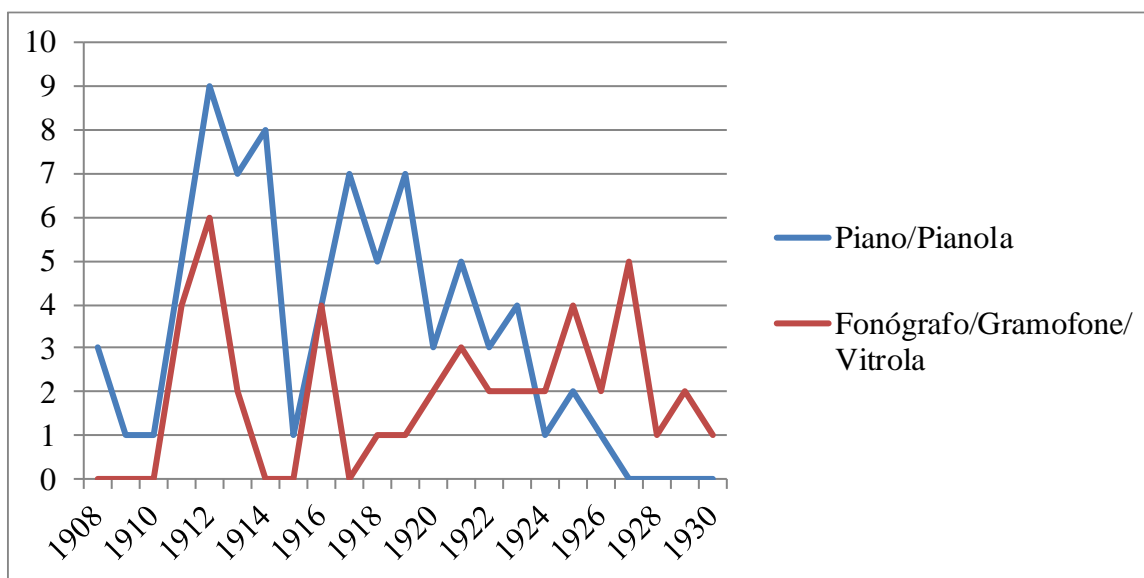
Adorno (1987, p. 91) comenta que “a audição regressiva relaciona-se manifestamente com a produção, através do mecanismo de difusão, o que acontece precisamente mediante a propaganda”.³⁹ Para além disso, a relação entre ouvinte e propaganda pode ser observada inversamente, na medida em que a indústria lida com a resposta da sociedade em situação de consumo.

Com esses aparelhos emergiram novos simbolismos, tais como o “tocar o disco”, a “música filtrada”, a “escuta acusmática”, a “imortalização da voz” e tantos outros. E somente por esse simbólico é que o imaginário poderia existir. A indústria fonográfica, à vista disso, começava a se instaurar como presença no imaginário social, pois era de conhecimento dela (indústria) que esses novos símbolos nasciam ou se recriavam a partir de outros antigos.

As publicidades reagiam, por assim dizer, ao consumo, ao que acontecia socialmente, às novidades e aos avanços tecnológicos. E também tinha uma função, por meio da fotografia, “estratégica nessa materialização do moderno”, como cita Velloso (2008, p. 11) a respeito da *Fon-Fon* e de outras revistas. No gráfico abaixo, podemos perceber ligeiramente esse jogo de respostas que havia entre a indústria fonográfica e a sociedade. Por exemplo, ao comparar o Gráfico 1 com os dados que Franceschi (1984) menciona, no qual a indústria mundial do disco foi atingida por uma crise no início da Primeira Guerra Mundial. Além disso, percebe-se que a década de 1920 trouxe uma dinâmica acelerada no processo de divulgação desses aparelhos tecnológicos, lembrando que, em 1929, houve uma segunda crise do disco decorrente da assim chamada Grande Depressão.

³⁹ Empregamos essa citação de Adorno no sentido de salientar a relação propaganda/ouvinte, mas é preciso lembrar, como diz Kenney sobre Adorno, que “[...] argumentar que o fonógrafo teve essa ou aquela influência particular e uniforme, seja a redenção de uma nação musicalmente vulgar através da música gravada na sala de concertos europeia ou a profanação de uma visão musical mais pura pela comercialização, simplifica demais a experiência histórica do fonógrafo.” (1999, p. xiv, tradução nossa). No original: “*To argue that the phonograph has had this or that particular, uniform influence, whether it be the redemption of a musically vulgar nation through recorded European concert hall music or the desecration of a purer musical vision by commercialization, oversimplifies the historical experience of the phonograph.*”

Gráfico 1 – Número de propagandas publicadas no mês de janeiro



Fonte: Elaborado pelo autor.

Conforme analisamos essas propagandas, um dos dados que vai se evidenciando é a transição de uma tecnologia para outra, de piano para pianola, de gramofone para vitrola, de vitrola para radiola, e assim por diante. Em uma observação mais ampla, é possível perceber esse processo de transição do piano/pianola (linha azul) para o fonógrafo/gramofone/vitrola (linha vermelha). Dessa forma, as representações musicais daquela sociedade por um mecanismo eram sucedidas, com o passar do tempo, por outros.

Uma sociedade só pode existir se uma série de funções são constantemente preenchidas (produção, gestação e educação, gestão da coletividade, resolução dos litígios etc.), mas ela não se reduz só a isso, nem suas maneiras de encarar seus problemas são ditadas uma vez por sua “natureza”; ela inventa e define para si mesma tanto novas maneiras de responder às suas necessidades, como novas necessidades (CASTORIADIS, 2000, p. 141).

O papel da publicidade, principalmente na revista *Fon-Fon*, além de salientar uma mediação entre tecnologia e ouvinte, era operar no imaginário através dos símbolos, preenchendo novas necessidades de escuta que acompanhavam esses novos aparelhos.

A nascente indústria fonográfica, através das propagandas, reforçou a imagem do artista na qualidade de “ídolo”, ideia que já vinha ganhando espaço em períodos anteriores, mas que se potencializa com as novas tecnologias. Isso se torna mais significativo quando vemos a imagem de Caruso, importante cantor ópera da época, estampada em um anúncio de medicamento, dissociada de qualquer elemento musical.

Figura 9 – Caruso em anúncio de medicamento, *Para todos*, n. 33, 2 de agosto de 1919, p. 3

JATAHY PRADO



Exmo. Snr. Honorio do Prado. — Pode V. Ex. fazer publico que, usando o vosso conhecido preparado, com o maior prazer declaro que não conheço outro tão efficaz como o **Alcitrão e Jatahy**. Bastam poucas colheres para aclarar a voz, e que difficilmente se consegue com outros medicamentos.

ENRICO CARUSO

Reconheço a firma Enrico Caruso, Rio, 17 de Outubro de 1917. — *Huascar Guimarães*—Tabellião Lino Moreira, Rosario, 134.

Unicos depositarios: ARAUJO FREITAS & C.
Rua dos Ourives, 88

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Caruso fez fortuna com suas gravações e foi o primeiro artista a vender milhões de discos no início da era acústica (MILLARD, 2005, p. 59-60). A imagem de Caruso, tal qual a de São Pedro, recebendo os “eleitos” no paraíso, com a roupa de palhaço, personagem da ópera de Leoncavallo, faz jus ao começo do processo de “idolatria” dentro da indústria fonográfica, que estará presente até os dias de hoje. Processo esse, do qual Castoriadis diz se tratar de uma “[...] situação infantil [que] é a relação dual, a fantasia da fusão – e, nesse sentido, é a sociedade atual que infantiliza constantemente todo o mundo, pela fusão no imaginário com entidades irrealis: os chefes, as nações, os cosmonautas ou os ídolos” (2000, p. 115).

Figura 10 – Caruso como divindade, *Fon-Fon*, n. 18, 3 de maio de 1924, p. 17



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

A família olhando com atenção para os cantores ao centro, cantores que emanam uma luminosidade divina, e que são apresentados por uma musa, advinda, talvez, da mitologia grega ou romana, com coroa de louros, oferecendo a chave que abre para o reino da música: trata-se da própria vitrola, da máquina falante; através dela se tem acesso ao ídolo, da voz mais presente, por meio da difusão das gravações, no imaginário daqueles que consumiam tais produtos. Sobre a vinda de Caruso ao Brasil em 1917, pode-se ler a seguinte nota artística:

Assim, o tenor supremo arrastava consigo a multidão, aquele respeitável e irrespeitoso público do *trottoir* [calçada de rua] que só o ouve nos fonógrafos e só o pode admirar... na rua. E a razão de tamanha curiosidade? Era evidente: aquele homem obeso de chapéu cinzento era o famoso – o mais famoso, por certo, de todos os artistas contemporâneos! (*Fon-Fon*, n. 23, 9 de junho de 1917, p. 32).

Dessa forma, “a gravação de gramofone, no entanto, introduziu um novo estilo de publicidade em nossa vida musical. Qualquer artista, solista ou maestro que capte a

imaginação do público pode ser explorado por máquinas de publicidade simplesmente para vender gravações” (RAYNOR, 1976, p. 189, tradução nossa).⁴⁰

2.6 A invenção das tradições, costumes e rituais

A música advinda das máquinas falantes era parte importante de uma nova era, de uma fase do desenvolvimento do capitalismo liberal, batizada posteriormente pelos teóricos da “Segunda Revolução Industrial”. E da mesma forma que, em algumas propagandas, podem-se ver fábricas dentro dessas máquinas (Figura 11), pode-se perceber uma nova ideia de música que vem acoplada a elas, um espírito industrial, que pode ser percebido em outros meios de comunicação.

⁴⁰“*The gramophone record, however, introduced a new style of advertising into our musical life. Any artist, soloist, or conductor, who catches the public imagination can be exploited by publicity machines simply to sell records*”.

Figura 11 – O espírito das máquinas, *Fon-Fon*, n. 14, 5 de abril de 1924, p. 92



**As Grandes Fabricas
onde se Fabricam as Victrolas
e os Discos Victor**

Estes imponentes edificios acham-se na cidade de Camden, N. J., Estados Unidos da America do Norte. D'aqui saem todas as Victrolas e todos os discos Victor, que espalham pelo mundo civilizado o perfume exquisito da missão musical que lhes tem sido incumbido. É aqui onde as vozes dos melhores cantores e a arte sublime dos grandes genios da musica ficam hermeticamente aprisionados em discos immortaes, que levarão felicidade e alegria a todos os confins do mundo. Visite o estabelecimento de qualquer commerciante Victor e examine os varios modelos da Victrola.

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

Victrola
REG. U. S. PAT. OFF. M. & F. MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA

Paul J. Christoph Co.
Distribuidores exclusive para o Brazil

RIO DE JANEIRO 98, Rua do Ouvidor S. PAULO 45, Rua S. Bento

Victor
"A VOZ DO DONO"
REG. U. S. PAT. OFF. M. & F. MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

A era mecânica da gravação e reprodução registra não só um acontecimento econômico, cognitivo e cultural, mas também político; ela registra o início e o fim da Primeira República. Horas antes da proclamação da República, fazia-se, no palacete do Príncipe D. Pedro Augusto, de acordo com Franceschi (1984, p. 19), uma demonstração do segundo fonógrafo, que para cá veio por intermédio do comendador Carlos Monteiro de Sousa. A divulgação dos aparelhos de forma efetiva se dará pelas mãos de Figner no desenrolar da República. O corpo e a alma dessas máquinas estavam, em seu sentido pleno, em simpatia com o capitalismo liberal/industrial.

Para um novo produto, novas tradições, hábitos, costumes e rituais tinham que ser criados, fosse por meio de um passado estabelecido por outros instrumentos, ou por meio das problemáticas técnicas que surgiram com esses aparelhos. Isso era necessário, dentro do processo de recepção, como fator de operação para essa indústria fonográfica. De acordo com Hobsbawm e Ranger:

As sociedades que se desenvolveram a partir da Revolução Industrial foram naturalmente obrigadas a inventar, instituir ou desenvolver novas redes de convenções e rotinas com uma frequência maior do que antes. Na medida em que essas rotinas funcionam melhor quando transformadas em hábito, em procedimentos automáticos ou até mesmo em reflexos, elas necessitam ser imutáveis, o que pode afetar a outra exigência necessária da prática, a capacidade de lidar com situações imprevistas ou originais. Esta é uma falha bastante conhecida da automatização ou da burocratização, especialmente a níveis subalternos, onde o procedimento fixo geralmente é considerado como o mais eficiente (2008, p. 11).

Tanto os defeitos, quanto as qualidades desses reprodutores faziam parte desse movimento de modernidade que se construía. Estabelecer certos elementos de tradição era importante, dentro do processo de recepção das novas tecnologias musicais, pois através deles é que se poderia ter uma base sólida para o desenvolvimento e estabelecimento tanto do fonógrafo, do gramofone e da vitrola, como da nascente indústria fonográfica.

No artigo “*Alexander Scriabin: convergências e divergências*” (MESQUITA, 2016, p. 54 e 55), o autor discute a ideia de um “artista republicano”, do artista que estava ligado a um nascente mercado de trabalho liberal, e que tinha por características: a possibilidade de divulgar seu nome através da venda de partituras (por meio de uma casa editora que se dispusesse a publicá-las ou por associação a uma editora); de patrocínios que podiam ser obtidos também de instituições governamentais, privadas ou mistas; da opção de trabalhar como professor particular ou em alguma instituição de ensino musical; bem como da “[...] possibilidade de atuar como instrumentista solista ou de orquestra, como regente, como articulista ou crítico musical”.

Junta-se a isso a possibilidade de trabalho na gravação de música, que, embora pudesse fazer o nome do artista, muitas vezes trazia mais lucro para o dono da gravadora, aquele que detinha os meios de gravação, do que para o próprio instrumentista, cantor ou compositor.

O disco era o meio real e garantido de que o sucesso das composições se perpetuaria, e de certa forma, se tornaria definitivo. Ao mesmo tempo, o

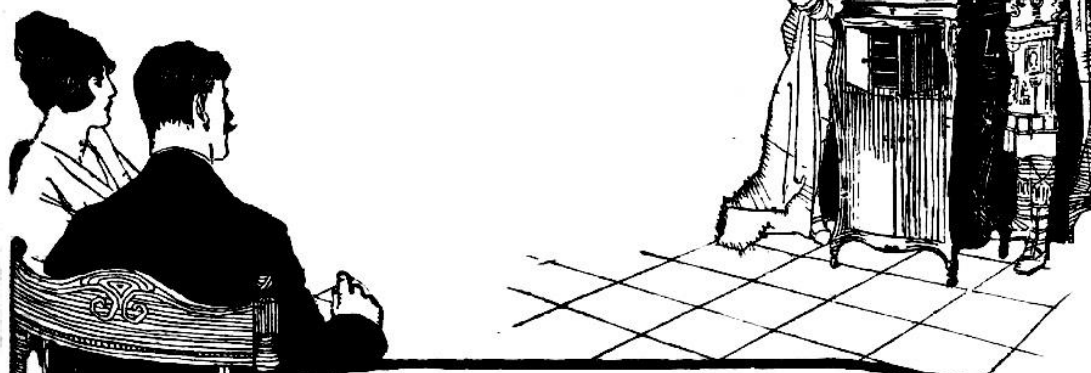
disco não só estabelecia a transição do processo comercial de vendagem das partituras de piano, até então o único meio de apontar o que deveria ser sucesso, como também passou a ser o objetivo final nas aspirações de todos os compositores (FRANCESCHI, 2002, p. 138).

Há de se aventar que a gravação permitiu ao intérprete um descolamento da sua voz ou som de uma apresentação física; em outras palavras, havia com a gravação o compartilhamento e a transmissão da música. Anteriormente, o compositor conseguia divulgar seu nome e obra por meio da edição de suas partituras, mas tal edição exigia uma decodificação em tempo real por parte de um intérprete. O intérprete, nesse sentido, desempenhará um papel simbólico, que até então era fragmentado, e frequentemente associado ao compositor. Como está escrito na propaganda abaixo, “[...] *com uma Victrola na sua casa* pode ouvir todos eles [artistas], e com tanta frequência como deseje” (*Fon-Fon*, n. 30, 23 de julho de 1921, p. 45, grifo do autor).

Figura 12 – Os artistas, *Fon-Fon*, n. 30, 23 de julho de 1921, p. 45

Custar-lhe-hia uma fortuna trazer os artistas de maior fama directamente á sua casa

V. Sa. teria que pagar muitos contos de reis para trazer, á sua casa, artistas como Alda, Calvé, Caruso, de Gogorza, de Luca, Elman, Farrar, Galli-Curci, Gluck, La Goya, Jascha Heifetz, Journet, Kreisler, Martinelli, McCormack, Melba, Paderewski, Ruffo, Sagi-Barba, Scotti, Tetrzzini, Vela e Zimbalist.



Mas com uma Victrola na sua casa pode ouvir todos elles, e com tanta frequencia como deseje. A belleza e fascinação encantadora de todos artistas desdobrarse-ha ante si como se elles estivessem realmente na vossa presença—tão perfeitos são os Discos Victor que gravaram.

Ha Victors e Victrolas em grande variedade de modelos, de cujos preços estão ao alcance de todos os bolsos.

Qualquer vendedor da Victor terá muita satisfação de lhe tocar qualquer, peça de musica que deseje ouvir e de lhe mostrar a Victrola. Escreva-nos hoje pedindo os catalogos Victor illustrados e completos, descrevendo a Victor, a Victrola e os Discos Victor.



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

Ha revendedores Victor em todas as capitales e povoações importantes do Brazil

Algumas dessas “invenções de tradições” podem ser observadas nas mudanças que se dão de um estado físico/espiritual para outro. Um tipo de repertório celebra um determinado regime político, celebra uma determinada cultura e uma determinada população. Na citação abaixo, é possível identificar isso.

Para os que presentemente festejam a noite de S. João, em amplas salas encerradas, mui chegados os corpos no saracotear das danças, sob o ruído do jazz ou de uma *vitrola sonora*, deve ser fastidioso ouvir contar, reviver, um pouco da *tradição brasileira* que se esbate, lá ao longe, diluindo-se ao sopro do *cosmopolitismo invasor* (*Fon-Fon*, n. 26, 29 de junho de 1929, p. 27, grifo nosso).

No aspecto instrumental, como já comentado, haverá uma mudança de foco. O piano, como irradiador de uma cultura monárquico-romântica, começa a dar espaço para os novos aparelhos; mesmo havendo sua participação no construto musical ao longo de todo o século, o foco passará para as máquinas; serão elas que irradiarão, em grande parte, a modernidade e a República brasileira do século XX (ver Figura 13). Para Loesser, no cenário americano:

Os fonógrafos da década de 1910, embora tecnicamente imperfeitos, fizeram desgastes no mercado de pianos, enquanto a ascensão da radiodifusão e a compra generalizada de aparelhos, começando em 1921, empurrou o piano para baixo numa ladeira acentuadamente mais íngreme (1990, p. 472, tradução nossa).⁴¹

Figura 13 – Governo fonográfico, *Fon-Fon*, n. 6, 18 de maio de 1907, p. 20



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

A modernidade intrínseca a essas máquinas, que será tratada com mais propriedade no capítulo posterior, de natureza técnica, de seus defeitos, também fará parte de uma invenção da tradição. A duração do disco ou cilindro, por exemplo, nesse início das máquinas falantes, que seria entre dois e seis minutos, iria, com o passar do

⁴¹ “The phonographs of the 1910’s, though technically imperfect, made inroads on the piano market; while the rise of radio broadcasting and the widespread purchase of sets, beginning in 1921, shoved the piano down a sharply steeper slope.”

tempo, se convertendo de limítrofe para um molde. Em uma fase consecutiva, onde o disco poderia atingir valores maiores de duração, essa duração seria compartilhada por diversas músicas com durações mais curtas, talvez com o intuito de manter uma fórmula que gerava lucro, uma vez que se vendia um produto com muito mais itens em um mesmo espaço de duração.

A razão técnica do registro vocal do tenor ser mais aceitável à gravação, razão essa que será explicada no item “3.1.1 *Altura*”. A figura do tenor lírico cantando árias de óperas constituíra uma tradição, sendo Caruso um dos pioneiros; essa tradição é mantida, em uma linha temporal, até o século XXI, nas figuras de Franco Corelli, Pavarotti, Plácido Domingo, Andrea Bocelli, entre outros, com as mesmas canções: “*Vesti la Giubba*”, de Leoncavallo; “*E lucevan le stelle*”, de Puccini; “*Una furtiva lagrima*”, de Donizetti, e outras mais. Em uma crônica de Pierre Mille, é possível observar essa alusão que se faz a um tipo de voz e à máquina: “E, mais logo, com surpresa, soava, forte, límpida, uma bela voz que ia do *tenor* ao barítono facilmente. [...] Que beleza quando entoou o “*Laudate*” [...] Em nada mudou, em nada mudou!, exclamou, admirada, madame Leroux... Parece um *gramofone!*...” (*Fon-Fon*, n. 14, 2 de abril de 1932, p. 18, grifo nosso).

Elas [as tradições inventadas] parecem classificar-se em três categorias superpostas: a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento (HOBSBAWM e RANGER, 2008, p. 17).

Essas categorias que Hobsbawm e Ranger destacam, no que lhes concernem, podem ser vistas na conjuntura aqui abordada, de maneira geral, da seguinte maneira:

a) Essas tradições, as do tipo “a”, eram estabelecidas pelo repertório difundido pela recente indústria fonográfica. Em vista disso, Napolitano comenta:

A experiência social e musical do samba, à medida que o gênero foi alçado à condição de música brasileira por excelência, remete-nos a uma vivência coletiva, comunitária, e a um atavismo étnico, cujas origens encontram-se na experiência da senzala, mas também projeta-se sobre a modernidade urbana e a sociedade capitalista. A gravação em disco, nesse sentido, significou não apenas “a criação de uma forma musical, mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor, a circulação da obra criada em meio social amplo, por meios mecânicos” (CALDEIRA apud NAPOLITANO, 2007, p. 21).

b) Já as do tipo “b”, são as tradições que advém das gravadoras do comércio.

Na virada do século XX, com o advento da gravação para o gramofone, o sucesso passou a ter outra realidade. Não era apenas o teatro que garantia a divulgação e o modo de interpretar. A dicção contribuiu para a abolição desse hábito, e com ele, a popularização da música teve outra força. Desde 1904, as composições brasileiras das revistas teatrais de maior sucesso de público foram gravadas pela Casa Edison. A partir daí, dividiram-se os direitos. Passou a existir cessão de direito para edição de partitura para piano e, também, o direito de reprodução em chapa mecânica, como então se chamava a gravação em disco. Nesse período, é difícil apontar alguma música de sucesso popular que não tenha sido comprada antes de ser editada. Nada de espantar, era o sistema da época. E todos concordavam. A gravação em disco passou a ser, também, o objetivo final de todo compositor (FRANCESCHI, 2002, p. 222).

c) As tradições do tipo “c” podem ser percebidas especialmente nas propagandas e na imprensa; como vimos, será por meio delas que certas ideias serão assimiladas – a ideia de que esses aparelhos são instrumentos musicais, de que os aparelhos eram importantes dentro de um ambiente doméstico moderno, o destaque que se dava a determinados artistas que eram gravados, e assim por diante.

Esses movimentos entre tradições, hábitos e costumes evidenciavam, em seu aspecto macro, a transformação social da escuta, tal e qual discutida nos tópicos anteriores. Ao encontro, do que até aqui foi exposto, a citação expressa:

De 1907 a 1932... Do realejo à vitrola... Da lanterna mágica ao *movietone* [captador de imagens em movimentos e sons]. Do balão captivo aos dirigíveis transatlânticos... Da valsa dolente e romântica ao foxtrote malicioso e agitado... [...] Assim como houve modificação do critério estético, também houve inversão de costumes. Às vezes, há quem proteste e clame pela necessidade da reeducação das massas. Protesto inútil. Porque estamos diante de um fenômeno irremediável, gerado por fatores complexos e imposto a nós mesmos, paradoxalmente, pela supercivilização da nossa época, que oferece sensações violentas como antídoto à neurastenia [estado de inatividade] torturante, às neuroses, ao *'tedium vitae'* que consome as criaturas humanas envolvidas pelo turbilhão do progresso... (*Fon-Fon*, n. 16, 16 de abril de 1932, p. 44).

O fato de essas tecnologias distorcerem o som, tema que será abordado a seguir, alterava a potencialidade do surgimento de novas tradições e costumes para acontecimentos reais, visto que “[...] o ruído sonoro é também ruído tecnológico e se contrapõe à regularidade dos repertórios musicais, à institucionalização de sua prática e ao afastamento do indivíduo comum dos territórios da criação artística” (IAZZETTA, 2009, p. 213).

3 A RECEPÇÃO DOS NOVOS APARELHOS

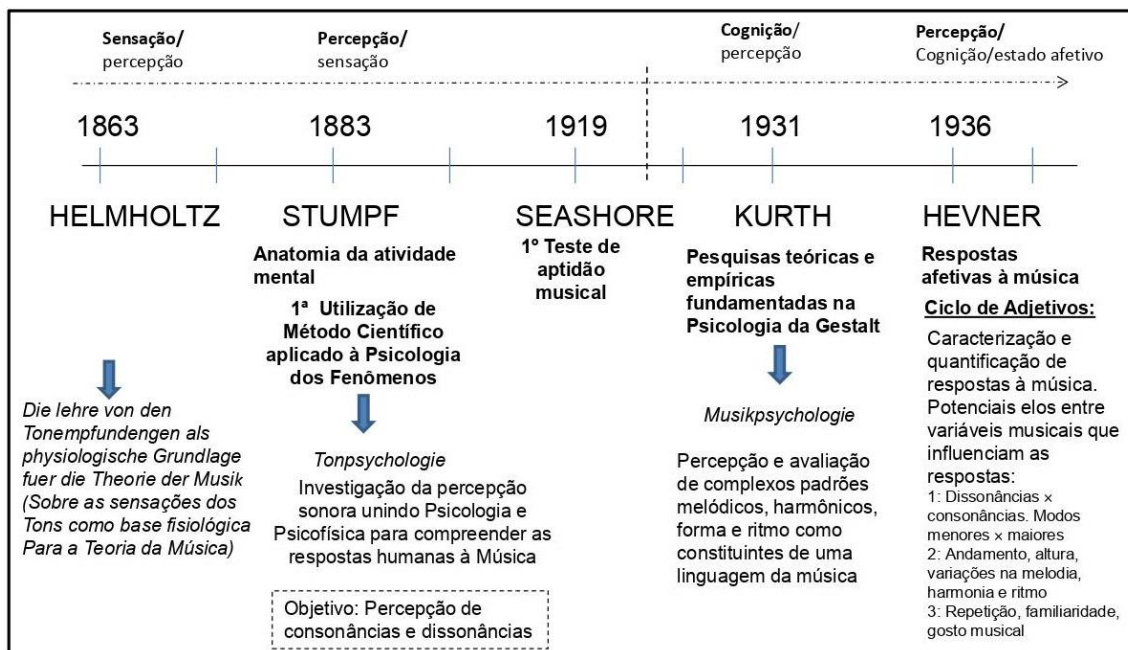
3.1 Vislumbres de uma teoria psicológica do som na *Belle Époque* carioca

A psicologia da música vinha se desenvolvendo desde a segunda metade do século XIX. O nome que figura como o pioneiro a correlacionar música e psicologia foi Hermann von Helmholtz (1821-1894), físico e médico alemão, que fez contribuições significativas em vários campos científicos.

O impulso original da relação entre Música e Psicologia é atribuído a Helmholtz na Alemanha, que publicou o tratado sobre a percepção sensorial frente ao fenômeno musical (timbre, combinação de tons e dissonâncias, formação escalar e harmonia, entre outros), denominado: “*Sobre as sensações dos tons como base fisiológica para a teoria da Música*” (1863). (SANTOS, 2012, p. 67).

Santos (2012), em seu artigo, também nos oferece um panorama sobre os principais autores e os marcos teóricos importantes para a psicologia da música, do período de 1863 a 1936, onde podemos notar as seguintes observações:

Figura 14 – Linha de tempo da perspectiva histórica da Psicologia da Música. Período: 1863-1936.



Fonte: Santos (2012, p. 70).

No Brasil, e especialmente no Rio de Janeiro, a psicologia, na primeira metade do século XX, foi essencialmente escrita por médicos e educadores (SOARES, 2010). E

em geral, pouca ou nenhuma menção é feita nesses trabalhos sobre música ou de elementos que compõem a sua esfera, como a audição. Contudo, em Manoel Bomfim,⁴² em seu *“Noções de Psychologia”*, de 1917, a música, e suas questões sonoras relacionadas à psicologia, teve um espaço mais amplo, sob um ponto de vista cientificamente mais rigoroso.⁴³

Havia, nessas primeiras décadas do século XX, um empenho desses teóricos em uma procura para que a “[...] psicologia adquirisse autonomia em relação às outras áreas do saber”. Porém, nas concepções sobre a psicologia e sua práxis “[...] há pelo menos três produções específicas que podem ser situadas nesse caso e que se diferenciam das demais; são elas as contribuições de Manoel Bomfim, Ulysses Pernambucano⁴⁴ e Helena Antipoff⁴⁵” (ANTUNES, 2007, p. 111).

Sobre música, Manoel Bomfim se diferenciava, em algumas questões, dos psicólogos brasileiros contemporâneos a ele, como é exemplificado na tabela abaixo. Em seu *“Noções de Psychologia”*, de 1917, procurou tratar, mesmo que de maneira concisa, sobre recepção, percepção, parâmetros do som, entre outras coisas, assuntos sobre os quais nos deteremos mais à frente.

Seguindo a tabela abaixo, sua visão filosófico-psicológica, por exemplo, se aproximava de Hanslick, importante crítico musical austríaco do século XIX, enquanto a de Medeiros⁴⁶ vai em outra direção:

⁴² Manoel Bomfim foi um médico, psicólogo, pedagogo, sociólogo, historiador e intelectual brasileiro, nascido em 1868, em Aracaju. Atuou em diversas profissões no Rio de Janeiro, cidade onde faleceu em 1932. Segundo Antunes (2007, p. 65): “O movimento em defesa da difusão da educação teve em Manoel Bomfim seu provável precursor, de um lado pelo fato de suas ideias terem sido anteriores ao momento em que esse movimento eclodiu com força e, por outro lado, por terem sido elas incorporadas pelos seus mais eminentes representantes.”

⁴³ Manoel Bomfim tem mais dois livros que perpassam por questões relacionadas à psicologia e à música/audição, *“Clínica psiquiátrica: das alucinações auditivas dos perseguidos”*, de 1904, e *“Pensar e dizer: Estudo do Symbolo no pensamento e na linguagem”*, de 1923. Um provável pioneiro a fazer pesquisa nesses campos no Brasil, talvez tenha sido Polycarpo Cesário de Barros com sua tese *“Proposições sobre a influência da música na medicina”*, de 1845, mas ainda pouco se sabe, pois o material ainda não foi digitalizado e disponibilizado pela FAMEB (Faculdade de Medicina da Bahia).

⁴⁴ Foi um médico psiquiatra brasileiro nascido em Recife (1892-1943).

⁴⁵ Psicóloga e pedagoga russa (1892-1974), veio ao Brasil e fixou-se a partir de 1929, a convite do governo do estado de Minas Gerais, no contexto da reforma de ensino conhecida como “Reforma Francisco Campos–Mário Casassanta”.

⁴⁶ Maurício Campos de Medeiros nasceu no Rio de Janeiro em 1885, irmão de outro pioneiro da psicologia no Brasil (Medeiros e Albuquerque); foi um médico, jornalista e político. Cito Medeiros aqui, pois “muitos dos autores dessas teses, como Maurício Campos de Medeiros e Plínio Olinto, tomaram-se, posteriormente, reconhecidos pela vasta contribuição teórica e prática para o estabelecimento da Psicologia como ciência e profissão no Brasil” (ANTUNES, 2007, p. 60).

Tabela 4 – Filosofias sobre música

Medeiros (1907, p. 25-27).	Bomfim (1923, p. 223 e 224).
<p>“Sensações mais ou menos idênticas são reunidas, e são capazes de se despertar umas às outras, seja por um ponto externo, seja interno. [...] Há, de acordo com cada conjunto de ideias, conjunto de sons que se lhe adaptam. Um dia claro lembra uma música de andamento rápido, veloz – música que se denomina muito correntemente, música alegre, o que prova bem que à música se associam sentimentos. [...] Para os mesmos sentimentos as músicas são mais ou menos semelhantes. [...] Essa psicologia que é geral para os que chamamos artistas intuitivos, se pode em parte aplicar a todos os demais”.</p>	<p>“[...] Quando se diz que a música é evocativa, o conceito quer significar, somente, que a música, excitando a vida de consciência, deixa a criatura à mercê de todas associações possíveis – e muita coisa será evocada, ao acaso das condições pessoais e das circunstâncias oportunas. Quando um trecho musical serve de símbolo, isto resulta de motivos pessoais, ou ocasionais, inteiramente estranhos aos encadeamentos estéticos”.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Manoel Bomfim, diferentemente de Medeiros, vê as sensações auditivas ligadas às questões fisiológicas e da percepção. O doutor Antônio Austregésilo, nos “*Arquivos Brasileiros de Neuriatria e Psiquiatria*” (1905, p. 133 e 134), comenta que um grande número de autores separa a psicologia da fisiologia, mas que, em Bomfim, “o fato psíquico deve ser um fato fisiológico, porque um *estado de consciência* é uma função nervosa, tão fisiológica como é a função biligênica da célula hepática”. Helmholtz, como um dos pioneiros da “psicologia da música”, não abria mão de certos pressupostos:

Eu [Helmholtz] não estava disposto a separar a investigação fisiológica de suas consequências musicais, porque a correção dessas consequências deve ser para o fisiologista uma verificação da correção das visões físicas e fisiológicas promovidas, e, para o leitor, que toma meu livro para suas conclusões musicais sozinho, não pode formar uma visão perfeitamente clara do significado e da influência dessas consequências, a menos que tenha se

esforçado para obter pelo menos alguma concepção de seus fundamentos nas ciências naturais (1895, p. 5, tradução nossa).⁴⁷

A recepção auditiva, ou “fatos de receptividade”, era entendida por Bomfim, como as sensações refletidas pelos “[...] efeitos diretos e imediatos das impressões recebidas pelo organismo, e cujas excitações abalaram os aparelhos psíquicos” (1917, p. 52). Essas sensações, ou “atributos de sensação”, são para ele, divididas em três ordens, sendo elas: “altura”, “intensidade” e “duração”. Em Helmholtz (1895, p. 7, tradução nossa), similarmente a Bomfim, “as sensações resultam da ação de um estímulo externo sobre o aparelho sensível de nossos nervos.”⁴⁸ Aquilo que é entendido por Bomfim como “atributos de sensação”, Helmholtz vê como atributos de distinção do som, que são: “força”, “altura” e “qualidade”.⁴⁹

Nessa representação “cognitivo-musical”, encabeçada principalmente por Bomfim, a ideia de música e percepção caminhava ao lado das teorias que já vinham sendo apresentadas por aqueles, que posteriormente, a psicologia da música e a cognição musical convencionaram a chamar de “pioneiros da psicologia da música” (por exemplo, Helmholtz, que fora citado aqui). Nos itens que se seguem, procuraremos tratar sobre a relação entre esses “atributos de sensação” e as tecnologias musicais, tendo como mote a ideia de recepção.

3.1.1 Altura

Bomfim (1917, p. 72) dizia que: “Em física e em música, dá-se à qualidade do som o nome de altura”. E que: “Ela [a escala de alturas] compreende as sensações correspondentes às impressões produzidas pelos choques de 32 vibrações por segundo até os choques de 40.000 vibrações por segundo.”(1917, p. 72).⁵⁰ E, sobre as questões

⁴⁷ “*I was unwilling to separate the physiological investigation from its musical consequences, because the correctness of these consequences must be to the physiologist a verification of the correctness of the physical and physiological views advanced, and the reader, who takes up my book for its musical conclusions alone, cannot form a perfectly clear view of the meaning and bearing of these consequences, unless he has endeavoured to get at least some conception of their foundations in natural science.*”

⁴⁸ “*Sensations result from the action of an external stimulus on the sensitive apparatus of our nerves.*”

⁴⁹ Segundo Menezes (2014, p. 94 e 95), em uma abordagem acústica mais corrente, o som é entendido, geralmente, como constituído “[...] por sua altura, sua intensidade, sua duração e seu timbre”. Isso pode ser visto tanto em Bomfim, quanto em Helmholtz. Contudo, Helmholtz não faz menção sobre a duração como atributo do som; isso talvez se deva, pois “sobre a duração, a acústica se limita, em geral, a comentários esporádicos inseridos na discussão dos demais tópicos [...]” (MENEZES, 2014, p. 94).

⁵⁰ Hoje é sabido que o ser humano, em média, é capaz de escutar frequências entre 20 e 20.000 Hertz. Bomfim, no entanto, ultrapassa essas medidas; aventamos que isso se deva a má sintonização dos diapásões de época, problema que também pode ser visto em Helmholtz (1895, p. 18). David Trippett destaca esse problema, o de Helmholtz, em seu artigo “*Music and the Transhuman Ear: Ultrasonics, Material Bodies, and the Limits of Sensation.*”

fisiológicas da altura, “acredita-se que cada fibra está em relação com uma célula sensitiva, e que, sendo estas fibras de dimensões diferentes, cada uma delas corresponde a uma determinada altura de som [...]”.⁵¹

Os novos aparelhos da música, diante desse atributo de sensação, apresentariam problemas qualitativos, uma vez que “[...] a faixa de captação sonora na era mecânica, situava-se numa margem flexível entre 150 e 2.000 Hz. No início da era elétrica, essa faixa de frequências se situaria, imediatamente, entre 100 e 5.000 Hz” (CARDOSO FILHO, 2008, p. 97).⁵²

Esses aparelhos também encontrariam saídas dentro de suas possibilidades. Esse foi o caso da relação entre esses aparelhos e tenores, como Caruso, posto que, em conformidade com Millard (2005, p. 59 e 60, tradução nossa), a voz de Caruso se compatibilizava com essas possibilidades, como a correspondência frequencial, isto é, “[...] toda a gama do tenor cabia dentro da estreita faixa de frequências sonoras captadas pela corneta de gravação”.⁵³

Em um bilhete, de tom humorístico, publicado pela Fon-Fon em 1 de maio de 1909, n. 18, p. 16, é possível perceber a predominância de músicas que foram gravadas por tenores e registros próximos a esse (que é o caso do barítono Mário Pinheiro):

Na cidade em que nasci, nesta linda terra carioca, todos, todos possuem um fonógrafo. [...] Assim, quando as mocinhas do lado, que usam papelotes e têm cartões postais com autógrafos do Luiz Pistarini, desandam a fonografar a “*Casa branca da serra*” ou o “*Talento e formosura*”; quando o respeitável possuidor da dúzia de filhos, da mulher anafada [corpulenta] e do palacete disforme, põe-se a ouvir a ária da “*Tosca*” ou do “*Elixir de amor*”, pelo Caruso; quando o meu açougueiro desanda a fonografar o “*Vem cá mulata*”; eu corro a dar corda no meu fonógrafo de seis mil réis, roufenho e rangedor e ponho-me a ouvi-lo, estatelado deliciosamente na minha cadeira de balanço. É uma delícia. Não tenho chapas do Caruso nem outros estrangeiros intrometidos. Sou nacionalista e o meu repertório é todo de tangos, lundus e

⁵¹ De acordo com Menezes (2014, p. 72 e 73): “Nesse órgão [‘*órgão de Corti*’], estão contidas cerca de 30.000 fibras nervosas ou células ciliadas, distribuídas de forma mais ou menos uniforme ao longo de toda a membrana basilar. As extremidades das células capilares que emergem dos cílios no órgão de Corti são embebidas pela membrana tectorial, a qual se situa acima desse órgão. Os cílios nervosos do órgão de Corti constituem, poderíamos dizer, os “cabos elétricos” que transmitem os sinais ou impulsos elétricos ao cérebro, o qual os processa e ‘interpreta’.”

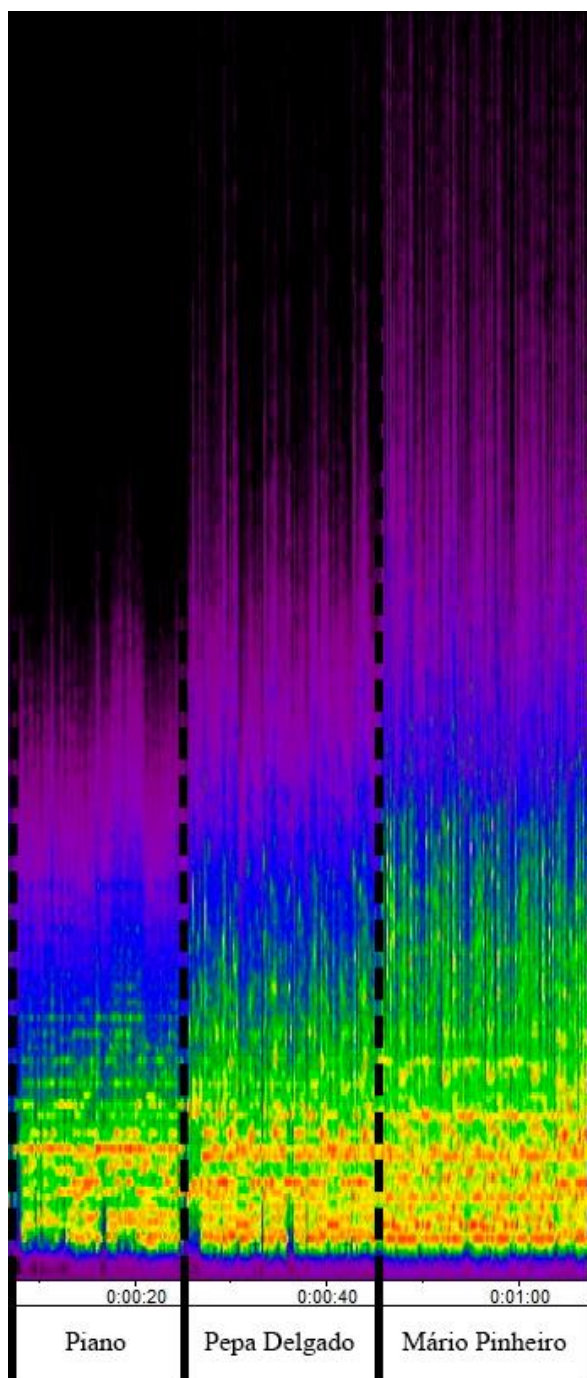
⁵² Flo Menezes (2014, p. 99-101) sublinha que há uma diferença entre o termo “altura” e “frequência”. Para ele, “a frequência está relacionada à incidência vibratória no tempo, enquanto que a altura relaciona-se muito mais com a localização espacial dessa mesma percepção [...]”. Embora Cardoso Filho esteja explicando a limitação da captação frequencial dos aparelhos, entendemos que isso influenciava diretamente em uma discriminação das alturas.

⁵³ “[...] *the full range of the tenor fell within the narrow band of sound frequencies picked up by the recording horn.*”

modinhas. Neste ponto, tenho a mesma compreensão patriótica internacional do meu açougueiro.

Considero, que as gravações mencionadas no trecho acima: “*Casa branca da serra*”, “*Talento e formosura*” e “*Vem cá mulata*”, tenham sido interpretadas e gravadas para a Casa Edison por Mário Pinheiro, um dos cantores mais populares de seu tempo, que, segundo matéria da *Fon-Fon* de 27 de Janeiro de 1923, n. 4, p. 18, “[...] cantou para a reprodução em discos um extraordinário repertório de modinhas brasileiras que alcançaram o mais estrondoso sucesso”. Essa última, “*Vem cá mulata*”, porém, foi gravada em dueto com Pepa Delgado, cantora que gravou outros discos. Na Figura 15, podemos ver o espectrograma desse dueto; em outras palavras, a densidade espectral de energia.

Figura 15 – Espectrograma de “Vem cá mulata”, gravada por Mário Pinheiro e Pepa Delgado em 1906^{54 55}



Fonte: Elaborado pelo autor.

⁵⁴ O áudio utilizado para essa análise espectral é advindo da digitalização feita pelo Instituto Moreira Salles.

⁵⁵ As cores do espectrograma são referentes a amplitude, isto é, a “[...] alteração positiva e negativa na pressão atmosférica que corresponde às compressões e rarefações das moléculas de ar durante a vida (propagação) do som” (MENEZES, 2014, p. 29). Na bula do “*Acousmographie*”, programa que utilizei para fazer o espectrograma, quanto maior a vibração, mais vermelho fica, e quanto menor, mais roxo fica, sendo a ordem em escala de vibrações: roxo, lilás, azul, verde, amarelo, laranja e vermelho.

Embora haja perda de dados na passagem de um meio para o outro, como é o caso dessa digitalização de um disco de Mário Pinheiro e Pepa Delgado, poucas informações são perdidas. Mesmo com as diversas variáveis da gravação que perpassam o espectro sonoro, é possível perceber a gama sonora em termos de frequências e seus harmônicos no espectrograma; podemos perceber a densidade sonora que esse aparato sonoro desvela no contato com os diferentes instrumentos e vozes, no nosso caso, o piano, Pepa Delgado e Mário Pinheiro. Talvez se deva a isso a importância que a indústria, desse início de século XX, deu à “classe” dos tenores e congêneres.

3.1.2 Intensidade

Outro atributo que Bomfim destaca como pertencente aos “fatos de receptividade” é a intensidade: “A intensidade do som, fórmula consciente da energia da impressão, corresponde diretamente à amplitude do movimento vibratório” (1917, p. 72). Análogo a Bomfim, Menezes expõe: “[...] intensidades maiores correspondem a maiores amplitudes na pressão das flutuações sonoras” (2014, p. 133). Entretanto, ressalta que a intensidade pode ser uma grandeza bastante “subjetiva” e “relativa”, e que: “[...] a intensidade de um som senoidal depende tanto de sua amplitude quanto de sua frequência” (2014, p. 134).

No decorrer do curso da história desses aparelhos e seus suportes, eles se modificariam de acordo com o interesse das empresas em aprimorar a qualidade da gravação e da reprodução, de modo a, por exemplo, ampliar as faixas de frequência e amplitude das mesmas. Como também, na mudança dos componentes dos discos e cilindros na época. Franceschi relata que: “O gramofone surgiu no Brasil em 1900 e Figner [empresário], que já tinha percebido que ele tocava mais alto que os cilindros, passou a importar os aparelhos e discos gravados nos E.U.A. vendendo tudo que chegava, especialmente as gravações de bandas e árias de ópera.” (1984, p. 58).

Nessa mesma época, e por uma feliz coincidência, houve várias inovações importantes em materiais plásticos. A substituição das ceras macias por celuloide e resinas fenólicas trouxe melhorias significativas na qualidade do som gravado. A reprodução era mais alta e clara. O meio de gravação mais duro permitiu que mais sulcos fossem inseridos em um disco e trouxe alguns segundos extras de música. Embora as máquinas sejam muito impressionantes, os artefatos mais importantes da história do som gravado no

início do século XX são os discos e cilindros feitos dos primeiros plásticos (MILLARD, 2005, p. 128, tradução nossa).⁵⁶

Leech-Wilkinson(2009), no capítulo 3, “*Understanding the sources: Performance and recordings*”, discorre, que com a substituição da corneta metálica pelo microfone, o cantor não necessitava mais “gritar”, como o fazia nos anos anteriores a 1925, gerando uma pressão sonora aplicada, por meio de conexões mecânicas, ao estilete de aço que cortava a cera ou outro material que compunha o disco e o cilindro.

Na matéria “*O tempo e o disco*”, Costa Filho relata:

As primeiras gravações foram feitas em cilindro, e o cantor que não tivesse bom volume de voz não conseguia gravar. [...] [Figner] ganhou bom dinheiro com seus aparelhos de tocar e posteriormente com suas gravações, que ainda podem ser ouvidas, com a apresentação inicial, gritando o nome de sua casa (*Fon-Fon*, 16 de abril de 1957, n. 2604, p. 72).

Nesses casos em que aparecem as dificuldades relacionadas à intensidade, deve se ter claro que a potência sonora das máquinas afetava na: “[...] intensidade, percebida pelo cérebro, [que] cresce na medida em que, proporcionalmente, o montante de energia sonora absorvido pelo ouvido também cresce” (MENEZES, 2014, p. 134).

3.1.3 Duração

Sobre a duração, Bomfim diz: “O atributo duração corresponde ao período de tempo em que perdura a impressão.” (1917, p. 53). “Nos processos sensoriais, os atributos duração e extensão têm valor especial, porque podem ser apreciados isoladamente, como tempo e espaço.” (1917, p. 103). Sobre essa discussão de duração e tempo, ele prossegue:

O fator tempo, necessário na apreciação de qualquer fenômeno, deriva de modo imediato da própria consciência, que se realiza como sucessão ou fluência de estados; quer dizer, a consciência existe como representação geral de tempo ou de duração, representação que resulta da oposição entre o que há de estável no próprio *eu*, como sentimento de permanência da personalidade, e as sucessivas variações de objeto. Essa oposição entre um elemento constante e os estados variáveis é a condição essencial para a percepção do tempo (1917, p. 104).

⁵⁶“*At this very time, and by a lucky coincidence, there were several important innovations in plastic materials. The replacement of soft waxes by celluloid and phenol resins brought significant improvements in the quality of recorded sound. Reproduction was louder and clearer. The harder recording medium allowed more grooves to be squeezed onto a record and brought a few extra seconds of music. Although the machines are very impressive, the most important artifacts of the history of recorded sound in the early twentieth century are the cylinder and disc records made out of early plastics.*”

Mesquita, porém, faz uma diferenciação entre tempo e duração; ele descreve que “[...] a duração do som obviamente não é o tempo. Ao contrário, o som molda as durações de inúmeras maneiras (Mesquita, 2013), fazendo-o por vias composicionais e cognitivas” (2020, p. 84, tradução nossa).⁵⁷ Contudo, as visões de percepção do tempo são compartilhadas, de Mesquita e Bomfim, quando sob a perspectiva da consciência.

Estou considerando a temporalidade como um aspecto experiencial, por parte de uma consciência, de acontecimentos sonoros que estabelecem durações musicais e inter-relações entre si. Como existem inúmeros tipos de consciência com suas respectivas histórias culturais, psicológicas, familiares e outras, existem tantas temporalidades quanto aos tipos de consciência – obviamente, há interseções conceituais mais ou menos amplas, de acordo com o grau de compartilhamento cultural entre as consciências de um dado grupo cultural (MESQUITA, 2020, p. 84, tradução nossa).⁵⁸

Na mediação feita pelos aparelhos, tanto a duração como a experiência temporal se veem atreladas às possibilidades da reprodução de sua época. Leech-Wilkinson explica, que “gramofones foram equipados com dispositivos para variar a velocidade de reprodução. [...] Embora a maioria dos discos reproduza algo em torno de 76-80 rpm, as velocidades podem ocasionalmente ser tão baixas quanto 60 ou tão altas quanto 90 rpm.” (2009, tradução nossa).⁵⁹ Nesse contexto: “A velocidade de rotação do disco é a relação entre a fidelidade da reprodução e o tempo de duração da gravação.” (FRANCESCHI, 1984, p. 56). Quem determinava a “velocidade” nesse primeiro momento era o ouvinte, era aquele que controlava a máquina. “[...] O ouvinte tinha que corresponder à velocidade de gravação da máquina de reprodução, porque uma ligeira mudança na velocidade, digamos de 78 rpm para 83 rpm, traria uma mudança perceptível na frequência.” (MILLARD, 2005, p. 125, tradução nossa).⁶⁰ Essa relação entre velocidade de rotação e frequência pode ser vista abaixo.

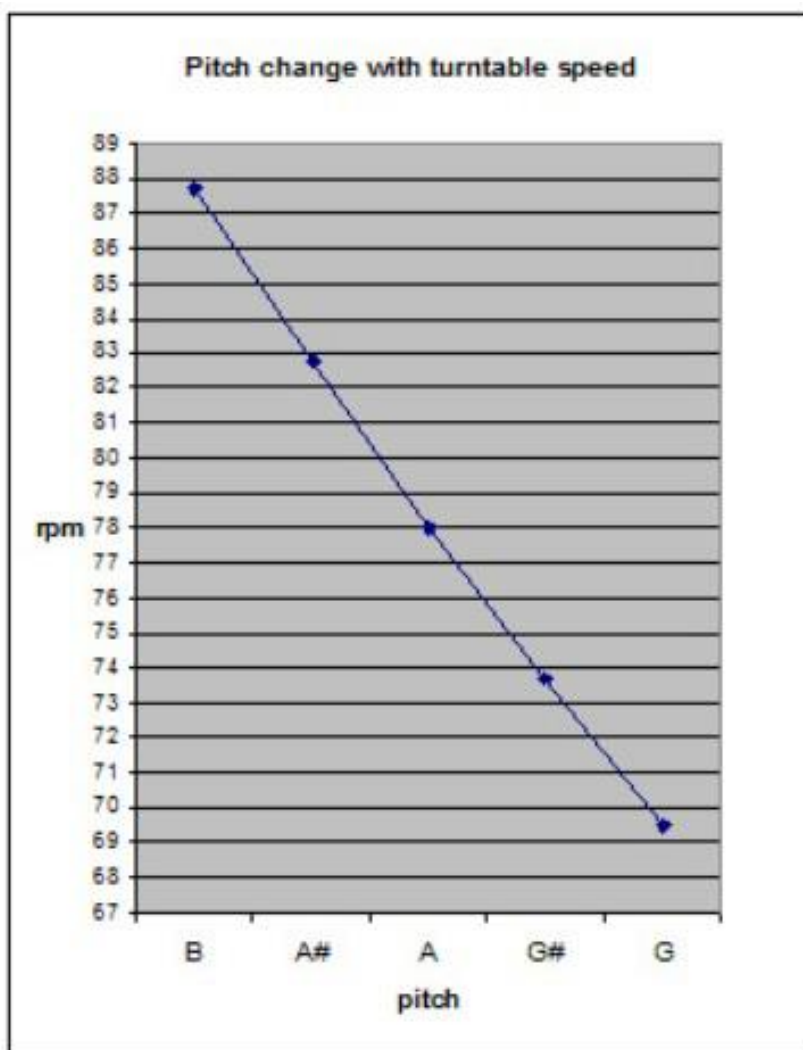
⁵⁷ “[...] the duration of sound obviously is not the time. On the contrary, the sound does mold durations in innumerable ways (Mesquita, 2013), doing so by compositional and cognitive ways.”

⁵⁸ “I am considering temporality as an experiencing aspect, on the part of a consciousness, of sound events which establish musical durations and interrelations among themselves. Because there are innumerable types of consciousness with their respective cultural, psychological, familiar, and others histories, there are as many temporalities as types of consciousness—obviously, there are more or less wide conceptual interceptions according to the cultural sharing grade among consciousnesses of a given cultural group.”

⁵⁹ “Gramophones were equipped with devices for varying the playback speed. [...] Although most discs play somewhere around 76–80rpm, speeds can on occasion be as low as 60 or as high as 90rpm.”

⁶⁰ “[...] The listener had to match the recording speed on the playback machine, because a slight change in speed, say from 78 rpm to 83 rpm, brought a noticeable change in pitch.”

Figura 16 – Mudança de frequência por velocidade de rotação

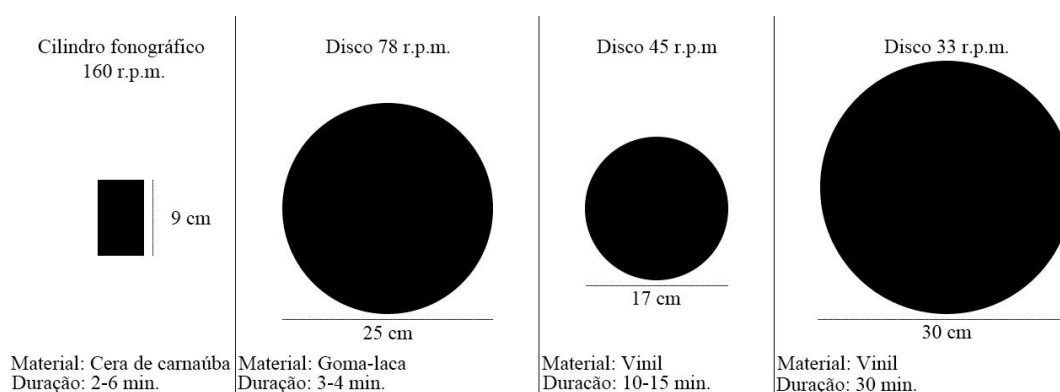


Fonte: Leech-Wilkinson (2009).

Por sua vez, a indústria da época respondia: “Falar no fonógrafo, poder ouvi-lo repetir imediatamente o que se acabou de dizer, isto automaticamente, sem se mudar uma peça sequer; diminuir-lhe a velocidade; pará-lo instantaneamente [...]” (*Fon-Fon*, n. 32, 7 de agosto de 1909, p. 22). Aqui, o controle da velocidade torna-se, pela propaganda, uma vantagem.

Tanto o material quanto a velocidade de rotações por minuto foram importantes para o desenvolvimento do suporte de gravação (ver Figura 17). Do cilindro para o disco, o material de composição dos suportes foi o fator mais importante para a qualidade; já, do disco de 78 rpm para o de 45 rpm, o material e a diminuição de rotações por minuto foram importantes – quanto menor a velocidade de rotações, maior seria o tempo de duração de um disco.

Figura 17 – Cilindro e discos⁶¹



Fonte: Elaborado pelo autor.

Por fim, Millard comenta:

A curta duração do entretenimento foi o primeiro impacto perceptível da nova tecnologia na cultura americana. Uma diferença importante entre uma performance ao vivo e uma fornecida pela máquina era que a última era muito mais curta. O fonógrafo, o cinema e a pianola proporcionavam entretenimento que precisava ser reduzido a curtos períodos de tempo. Como a reprodução era breve, tinha que ser instantaneamente reconhecida pelo ouvinte; assim, as gravadoras escolheram o entretenimento familiar. Diante da novidade da máquina, os ouvintes foram tranquilizados por músicas que já conheciam. Por razões técnicas e comerciais, o fonógrafo refletia o amplo gosto do público (2005, p. 84, tradução nossa).⁶²

A capacidade de duração de um suporte será um elemento importante dentro da indústria fonográfica, tanto na “Era mecânica” quanto depois, capacidade que chegará a outros patamares com o “*Long Play*”, conhecido também por LP, e o CD, “*compact disc*”.

3.1.4 Timbre

Helmholtz dizia que os sons musicais poderiam ser distinguidos por sua “qualidade”, e que “por qualidade do som [*Klangfarbe*], entendemos aquela

⁶¹ A imagem foi composta utilizando alguns dados de Millard (2005) e Franceschi (1984). Contudo, deve-se ter claro que os valores de rotações por minuto sempre foram voláteis, bem como os materiais de composição desses suportes e seus tamanhos. O que é aqui apresentado são algumas aproximações dos padrões que se apresentaram na história desses suportes. Os discos de 45 rpm e 33 rpm fizeram parte de um período posterior ao que trabalhamos nesta dissertação; todavia, servem como exemplo para uma melhor comparação.

⁶² “*The shorter duration of entertainment was the first noticeable impact of new technology on American culture. An important difference between a live performance and one provided by machine was that the latter was much shorter. The phonograph, motion picture, and player piano all delivered entertainment which had to be squeezed into short time periods. Because the playback was so brief, it had to be instantly recognized by the listener; thus record companies chose familiar entertainment. Faced with the novelty of the machine, listeners were reassured by music that they already knew. For technical as well as commercial reasons, the phonograph reflected broad public tastes.*”

peculiaridade que distingue o som musical de um violino, de uma flauta ou de um clarinete, ou da voz humana, quando todos esses instrumentos produzem a mesma nota na mesma altura” (1895, p. 10, tradução nossa).⁶³

Nesse aspecto, Bomfim vai em posição contrária, dizendo que:

Em música, os sons se caracterizam também pelo timbre. Em psicologia, tratando-se de sensações, não há que estudar o timbre, porque esse fenômeno não chega a ser um aspecto especial da sensação pura, e sim um conjunto de sensações secundárias, que se combinam à sensação principal na percepção do som (1917, p. 72).

Em nota de rodapé, explica: “O timbre é constituído pelos sons harmônicos em surdina e pelos ruídos fracos, que acompanham a nota musical. E é por isso mesmo que o timbre varia de instrumento a instrumento, ou de indivíduo a indivíduo.” (1917, p. 72).

Para além dessa aceção de timbre, soma-se a isso o fato de que:

Cada som que se situe na região intermediária entre o som mais puro (senoidal) e o mais ruidoso (ruído branco) – nos quais inexistem timbre, seja pela quantidade mínima, seja pela quantidade máxima de informação sonora, respectivamente – se organiza de um modo específico no que tange à sua constituição espectral, constituindo um espectro tônico (composto, harmônico), complexo (inarmônico) ou um ruído com características específicas. Para tais sons, será o timbre o fator resultante que os distinguirá de quaisquer outros sons de espectro composto, complexo ou ruidoso (MENEZES, 2014, p. 199).

No contexto de uma percepção carioca que é compartilhada pela revista, talvez o fator timbre tenha sido mais proeminente, dado que o timbre é a consequência de um conjunto de “sensações secundárias”. Tachado de “fanho”, sonoramente “anasalado”, entre outras coisas. Esta visão mudará com a “era elétrica” e com novas tecnologias de construção desses aparelhos.

3.2 Simbiose entre máquina e humano

Em uma revista paralela à *Fon-Fon*, a *Careta* de 27 de janeiro de 1912, n. 191, p. 34, com seu toque de humor, publica a carta assinada pelo “Conde de Luxo em Burgo” que escreve: “Sem *cançonetta* e com a mania furiosa do gramofone onde se

⁶³ “By the quality of a tone we mean that peculiarity which distinguishes the musical tone of a violin from that of a flute or that of a clarinet, or that of the human voice, when all these instruments produce the same note at the same pitch.”

engenharem execráveis atentados à acústica com o berreiro de alguns seresteiros a soldo da Casa Edison, nós degeneramos miseravelmente e entramos de cabeça e coração no esgoto da política.” Mesmo havendo esse “atentado à acústica”, como podemos ver na análise dos “atributos de sensação” feita anteriormente, a gravação e a reprodução caminhavam em direção oposta ao malogro (ver Figura 18). Millard lembra:

A superfície, a duração e a qualidade da gravação eram certamente importantes, mas não tão importantes quanto a música gravada. Esse fato ficou claro nos primeiros anos do século XX, quando a qualidade de uma voz e a fortuita simpatia com que o gramofone a reproduziu alcançou um avanço comercial para a máquina falante (2005, p. 59, tradução nossa).⁶⁴

Figura 18 – “A curiosidade carioca”, *A notícia*, n. 102, maio de 1914, p. 3⁶⁵



⁶⁴ “[...] The surface, duration, and sound quality of the record was certainly important, but not as important as the music recorded. This fact was made clear in the first years of the twentieth century when the quality of one voice, and the fortuitous sympathy with which the gramophone reproduced it, achieved a commercial breakthrough for the talking machine.”

⁶⁵ Transcrição do quadro: “É uma cena a mais das que reproduzimos sobre a curiosidade carioca. Como se vê na gravura, os curiosos se aglomeram à porta de uma casa de gramofone. Enfim, é uma curiosidade que não faz mal e prova que o nosso povo gosta da arte, mesmo através de gramofone fanhoso...”

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Os sons advindos dessas máquinas não eram só entendidos e recepcionados através das “sensações” refletidas pela impressão nos “receptores”, mas apesar delas (sensações). Do que vimos, “[...] muitos elementos apresentados pelo autor [Manoel Bomfim] nessas obras [“*Noções de Psychologia*” e “*Pensar e dizer*”] guardam surpreendente atualidade” (ANTUNES, 2007, p. 77). Todavia, “[...] as tecnologias de reprodução de sons são artefatos de grandes transformações na natureza fundamental do som, do ouvido humano, da faculdade de ouvir e das práticas de escuta que ocorreram ao longo do século XIX” (STERNE, 2003, p. 2, tradução nossa).⁶⁶

Se em uma macroestrutura a recepção se dava por diferentes caminhos, seja dentro de um contexto sociocultural ou de um quadro imaginário, na microestrutura essa recepção se daria individualmente, no contato pessoal com o objeto de escuta. Cada indivíduo se adaptaria ao som modificado, ao som que acusticamente não se comportava como o som da música do século anterior.

Diferentes estratégias foram adotadas para aquilo que se apresentou como ruidoso, acusmático, “transacústico”,⁶⁷ etc. Há uma interação entre ser humano e máquina, como em um processo de simbiose, não em um plano biológico, mas cognitivo. Várias ferramentas podiam ser adotadas ou não por esses indivíduos, uma vez que a audição está inserida em um processo de aprendizagem, aspecto lembrado por Sterne (2003, p. 12) no caso do “garoto selvagem”⁶⁸.

Sobre o ruído, por exemplo, fator constante nessas máquinas, e que era visto com agravo em alguns textos, ele poderia ser aplicado como instância do subconsciente, o agente da “habituação”. Snyder diz:

Vimos que o reconhecimento envolve uma interação entre a experiência atual e a memória. Quando essa interação produz continuamente uma combinação perfeita, o fenômeno da *habituação* pode ocorrer. Quando “re-conhecemos” completamente algo, não há mais necessidade de processar conscientemente essa informação porque ela já é completamente familiar para nós, o que

⁶⁶ “[...] *Sound-reproduction technologies are artifacts of vast transformations in the fundamental nature of sound, the human ear, the faculty of hearing, and practices of listening that occurred over the long nineteenth century.*”

⁶⁷ O prefixo “*trans*” é utilizado no sentido de “para além de”, no caso, de um pensamento acústico que escapa daquele estabelecido como prática sociocultural anteriormente.

⁶⁸ Sterne se refere ao caso do garoto Victor, recolhido por Jean-Marc Gaspard Itard na França em 1801. Como o garoto crescera na floresta, sem contato com os estímulos culturais, ele não demonstrava qualquer reação ou interesse pelos sons corriqueiros do entorno cultural da época. O caso foi retratado no filme “*O garoto selvagem*” de François Truffaut, de 1970.

geralmente faz com que essa informação saia do foco da percepção consciente e se torne parte de nossa percepção e fundo conceitual (2000, p. 23 e 24, grifo do autor, tradução nossa).⁶⁹

Em história da *Fon-Fon*, n. 39, de 25 de setembro de 1926, p. 76, André Kreuze narra: “[...] ponhamos de lado o seu pequeno ruído mecânico e o seu pouco de desafinação [do fonógrafo]”. O autor continua em outro parágrafo: “Quando o café fumegava em nossas xícaras e ouvíamos cantar Fragon e Milly-Mayer, levados pela imaginação, acreditávamos transportados, como por encanto, a um dos grandes *‘music-halls’* parisienses.” Nessa narrativa, tanto “ruído”, quanto “desafinação” vão para um segundo plano, enquanto uma apreciação estética é posta em foco.

Elementos de uma audição, onde o evento sonoro é “multiparamétrico”, se comportariam diferentemente. A “integração”, ferramenta citada no trecho abaixo, ocorre dentro de um “horizonte cultural” em que o ouvinte está inserido.

[...] o evento sonoro é multiparamétrico e pode apresentar simultaneamente redundância em um parâmetro e contraste em outro. Em outras palavras, embora um ouvinte possa optar por um parâmetro para criar uma continuidade perceptiva, outros parâmetros, que podem ser articulados em momentos deslocados em relação ao parâmetro escolhido, podem enriquecer a percepção e estabelecer momentos de ambiguidade. A integração não ocorre, obviamente, graças a um sistema inato, mas é o produto de uma interação entre uma capacidade mnemônica e um processo de enculturação desenvolvido a partir de inúmeras experiências com estímulos sonoros presentes no horizonte cultural do ouvinte (MESQUITA, 2020, p. 91, tradução nossa).⁷⁰

No texto de André Kreuze, o sujeito da história põe de lado a “desafinação” da máquina, que poderia ser causada pela velocidade de rotação, como vimos anteriormente. Em contraste ao ruído, entendido pela acústica como “saturação sonora” (Menezes, 2014, p. 25), e diante da “desafinação”, da percepção da mudança ligeira nas “alturas”, outros parâmetros são articulados em momentos deslocados, “enriquecendo”

⁶⁹ “We have seen that recognition involves an interaction between current experience and memory. When this interaction continually produces a perfect match, the phenomenon of habituation can occur. When we completely “re-cognize” something, there is no longer any need to consciously process this information because it is already completely familiar to us, which usually causes this information to pass out of the focus of conscious awareness and become part of our perceptual and conceptual background.”

⁷⁰ “[...] the sound event is multiparametric and can simultaneously present redundancy in one parameter and contrast in another. In other words, although a listener can opt for one parameter in order to create a perceptive continuity, other parameters that can be articulated in shifted moments in comparison to the chosen parameter can enrich the perception and establish moments of ambiguity. The integration does not occur, obviously, thanks to an innate system, but it is the product of an interaction between a mnemonic capacity and an enculturation process developed after innumerable experiences with sound stimuli present in the listener’s cultural horizon.”

aquilo que está sendo escutado. Nesse sentido, André Kreuze sublinha os “ritmos” desse “café-concerto” como uma característica sonora especial nesse momento idílico.

Iazzetta aventa:

Enfim, os processos de escuta estão sujeitos a dois níveis de variáveis que impõem uma dinâmica ao resultado final desses processos, ou seja, o aspecto cognitivo da escuta. O primeiro nível está mais ligado ao funcionamento do aparelho auditivo e aos estágios mais primários de processamento sonoro pelo cérebro. Nesse nível, o material sonoro bruto captado pelo ouvido é filtrado, analisado e selecionado. Estão em jogo aí mecanismos fisiológicos situados no ouvido interno, mas também um processamento primário realizado pelo cérebro. Um segundo nível, geralmente dependente do primeiro, é responsável pela interpretação do estímulo sonoro e envolve aspectos cognitivos mais complexos. É nesse nível que podemos construir uma rede de conexões de significados estabelecidos a partir das informações dadas pelo aparelho auditivo. Isso envolve, obviamente, os níveis mais complexos da atividade mental, a partir dos quais pode-se ter consciência dos fenômenos sonoros, criar representações, elaborar conhecimento, estabelecer conexões (2009, p. 103).

É dentro desses planos/níveis que os sons “maquinais” se inserem em um contexto sociocultural, apresentando uma determinada qualidade sonora. Uma recepção cognitiva operava por meio “dialético”, na acepção mais simples da palavra: entre ouvido e máquina, músicas eram assimiladas por uma outra escuta, que não aquela, tradicional, que não permitia um som repleto de “atentados à acústica”. A “ventarola acústica” do “Homem do futuro”, espécie de ouvido de um homem biônico, retratada em uma seção cômica da revista de 14 de outubro de 1911, n. 41, p. 56 (ver Figura 19), não deixa de representar, apesar das implicações distintas, o processo de simbiose refletida pela recepção.

Figura 19 – “O homem do futuro”

O HOMEM DO FUTURO

(INTERVIEW)

- REPORTER — Sabe escrever?
 O HOMEM DO FUTURO — Não, faço uso da machina de escrever.
 R. — Sabe cantar?
 — Não, faço uso do phonographo.
 R. — Sabe tocar um instrumento qualquer?
 — Não, possúo uma pianola.
 R. — Sabe costurar?
 — Não, tenho uma machina electrica.
 R. — Sabe desenhar?
 — Não, comprei uma machina photographica que torna essa «habilidade» perfeitamente dispensavel.
 R. — Sabe andar?
 — Não, viajo sempre de «tramway», estrada de ferro, automovel, aeroplano, motocycleta. De resto, tambem sei patinar.
 R. — Como vé?
 — Tenho um olho de vidro, para o outro uso uma lente especial.
 R. — E o ouvido?
 — Uso uma ventarola acustica.
- R. — Dorme facilmente?
 — Não, faço uso de narcoticos.
 R. — Possúe bons dentes?
 — Tenho uma dentadura americana o que ha de mais perfeito.
 R. — Comtudo e apezar de fazer uso de narcoticos para dormir está gordo.
 — Está claro: engordo artificialmente.
 R. — Deus do céu! Mas pelo menos deve ter opiniões politicas, litterarias, etc.
 — Não, sou filiado a um partido politico e sempre estou de accordo com o meu chefe. No que concerne ás bellas lettras e ás artes cinjome às criticas do meu jornal predilecto.
 R. — E' automatico da ponta dos cabellos á ponta dos pés. Ao menos respira livremente?
 — Nem por sombras! Tenho um aparelho para respiração artificial.
 R. — E' casado?
 — Não, porque os proprios filhos se conseguem artificialmente.
 O reporter disparou.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

3.3 A “ventarola acústica”

Havia, para além dessas distorções nos aspectos mais fundamentais do som, outros defeitos e distorções fortuitos ao processo de gravação e reprodução, como podemos observar na tabela abaixo. Esse mundo moderno, dos automóveis, dos aviões, das ferrovias e, em seu sentido micro, do “barulho” e do “ruído”, veio para alterar aquilo que já estava posto, da música como, segundo o autor que carrega o pseudônimo de B. Quadro, uma “[...] arte de pensar com os sons. [Que] não pode ser, assim, utilizada de outro modo que não seja a tradução das nossas emoções por meio da melodia e da harmonia” (*Fon-Fon*, n. 49, 9 de dezembro de 1922, p. 24).

O Rio transborda presentemente de casas de gramofone. É uma gritaria infernal de vitrolas e ortofônicas por todos os lados, alternando os sambas com os cantos litúrgicos ou as óperas de Wagner com os jazzs negroides. Atravessando as ruas, perseguido pela fanhosidade de tais instrumentos e mais dos altos falantes, amaldiçoo intimamente Rousseau. Pois esse camarada não teve o descoco [audácia] de definir a música como ‘a arte de combinar os sons de modo agradável ao ouvido’? (*Fon-Fon*, 7 de dezembro de 1929, p. 42).

Para aqueles que viam com maus olhos essas mudanças, os sons que advinham dessas cornetas e caixas acústicas eram opostos a essa arte de “combinar” e “pensar” os

sons. Isso era provocado tanto por um repertório considerado barulhento, ou seja, a música popular, o jazz, o *fox-trot*, entre outras, quanto pelas próprias sonoridades dessas máquinas. A ideia de Bomfim vai ao encontro dessa perspectiva, porquanto “a sensação de ruído é devida a vibrações bruscas, de tal ordem que não deixam distinguir a altura. Falta-lhes aquele caráter de sucessão uniforme” (1917, p. 72 e 73).

Essa definição de Bomfim ainda ecoa quando observamos que:

Objetos que vibram de maneira *não-periódica* ou simplesmente *aperiódica*, sem nenhum modelo definido e regular de repetição, possuem espectros inarmônicos e geram sons indefinidos em altura, sem poderem ser associados a uma determinada nota musical. Ao contrário do som harmônico, no qual se tem um *espectro discreto*, em que a energia só poderá ser encontrada, em uma banda de frequências, em determinadas frequências harmonicamente correlatas aí presentes, no caso de tais sons aperiódicos consideravelmente densos a energia existe de modo dissipado por toda a gama de frequências de uma determinada banda, resultando daí um *espectro distribuído*. Tais fenômenos sonoros são denominados pela acústica, genericamente, por *ruído* (MENEZES, 2014, p. 24, grifo do autor).

Tabela 5 – Defeitos nas gravações de gramofone

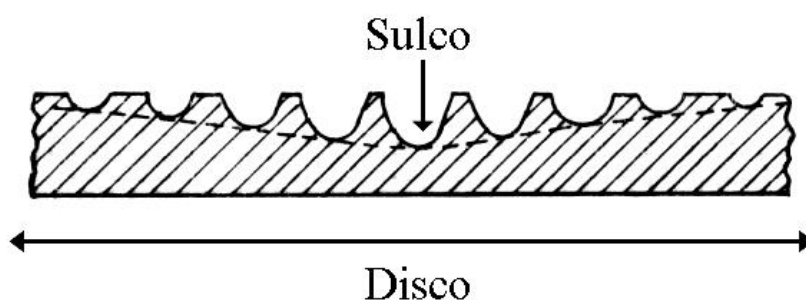
PROCESSO	ESTÁGIO	DEFEITO
I. Estúdio	(a) Fonte sonora (b) Microfone (c) Amplificador	1. Explosão 2. Corte dos graves
II. Gravação	(d) Agulha gravadora ou agulha de corte (e) Torno (f) Cera em branco	3. Granulação 4. Geminação 5. Quebra da parede do sulco 6. Tramas de perfis 7. Choro do piano
III. Prensagem	(g) Grafite e eletro galvanização (h) Matrizes (j) Carimbo de prensagem ou moldes	8. Desníveis na superfície 9. Espinha 10. Falta de definição
IV. Moldagem	(k) Materiais	11. Prensagem a quente e a frio 12. Superfície abrasiva 13. Obstruções 14. Bolhas 15. Extensões 16. Oscilações 17. Superfície ruidosa 18. Espessura irregular 19. Erros de etiqueta
V. Armazenamento	(m) Tensões internas (n) Influências externas	20. Rachaduras e fendas 21. Entortamento

Fonte: Owen e Bryson (1931-1932, tradução nossa).

A natureza dessas máquinas e seus suportes era também o ruído, que distorce e modifica o som. Já no final do século XIX e início do século XX, Emile Berliner desenvolveu um método próprio de gravar sons em disco de zinco e a partir deles produzir uma cópia, fazendo uma “[...] matriz, em cobre, a partir do disco original de zinco gravado em ácido e depois usar essa matriz negativa para imprimir discos positivos sobre algum material adequado. Como, por exemplo, um carimbo de metal imprime sobre lacre derretido pelo calor” (FRANCESCHI, 2002, p. 75 e 76). O ruído, nesses primeiros momentos da captação e produção, é elemento inerente, bem como potencial. Em seu texto, Owen e Bryson (1931-1932) explicam sobre cada item que compõe essa coluna dos “Defeitos” incidentais e inerentes, que fazem parte da era acústica e elétrica da gravação e reprodução. São alguns deles:

1. **“Explosão”**: saturação do som causado pela limitação dos microfones de época a determinados excessos de energia, a qual afetava principalmente os instrumentos percussivos;
2. **“Corte dos graves”**: como já mencionado, se dava pela limitação da captação a um âmbito de frequências, geralmente entre 150 e 2.000 Hz;
3. **“Granulação”**: é o que acontece quando o disco fica por muito tempo guardado ou se sua constituição material não for exatamente correta, o que pode levar a microdesníveis na superfície do disco, e conseqüentemente ao ruído;
4. **“Geminções”**: são sulcos que, em vez de estarem espaçados cerca de 0,01 polegada entre um e outro, estão quase que ligeiramente juntos, geminados, a menos de 0,01 polegada. O defeito é de “pouca importância”, aventam Owen e Bryson, mas pode levar a uma quebra da partição entre dois sulcos;
5. **“Quebra da parede do sulco”**: é quando dois sulcos adjacentes se fundem devido a um deslocamento, para além dos limites entre sulcos, da agulha gravadora;
6. **“Tramas de perfis”**: é um evento externo que causa uma oscilação vertical da agulha gravadora/corte. Nessas circunstâncias, a profundidade do sulco varia, o que tende a cortar a trilha e, assim, reduzir a vida útil do disco, bem como prejudicar a qualidade da reprodução;

Figura 20 – Tramas de perfis



Fonte: Owen e Bryson (1931-1932).

7. **“Choro do piano”**: de acordo com os autores, é um termo para descrever uma queda “irritante” nas frequências das notas sustentadas;
8. **“Desníveis na superfície”**: esses desníveis na superfície poderiam ser causados pela presença de materiais entre o carimbo de prensagem e a matriz;

9. **“Espinha”**: a “[...] impureza na matéria prima causará um leve amassado no carimbo, que é reproduzido como uma ‘espinha’ nos registros subsequentes”;

10. **“Falta de definição”**: “A falta de definição pode ser causada pela erosão da face metálica do carimbo, devido, por exemplo, a muitas impressões feitas a partir dele.”;

11. **“Prensagem a quente e a frio”**: “As prensagens a quente e a frio, também, dão origem a registros que carecem de definição, principalmente no segundo caso, quando a matriz não está quente o bastante para fundir suficientemente o material, de modo que o registro não é devidamente reproduzido.” (OWEN e BRYSON, 1931-1932, tradução nossa);

Em uma nota de rodapé, da crônica *“A Canção da Felicidade”*, escrita pelo “Sr. Yves”, pode-se ler: “Confesso que não gostava dessa obra [*“Canção da Felicidade”*]. E não gostava porque, até agora, só a tinha ouvido reproduzida pelos discos de vitrola, ou pela voz raspante do rádio.” (*Fon-Fon*, n. 28, 13 de julho de 1929, p. 31). De encontro a essa nota, o autor também menciona, na mesma crônica, o que pode ser interpretado como uma outra escuta, uma escuta que não é mediada por esses aparelhos, onde a *“Canção da felicidade”* é colocada como uma música “Rica de suavidade e doçura.” Por esse ângulo, como já dito, um outro ouvido era necessário para recepcionar esses ruídos próprios dessa modernidade que se impunha, como é possível constatar na seguinte citação: “Por mais que se proteste, por mais que a imprensa reclame, não se consegue impedir os diversos *ruídos* que assolam esta capital. Em toda a parte reina o barulho.” (*Fon-Fon*, n. 2, 9 de janeiro de 1915, p. 22, grifo nosso).

O ruído, que é aqui tratado em seu sentido micro, que está sob a perspectiva do defeito e da distorção do som engendrado pelas máquinas falantes, ecoava e refletia no macrorruído, o ruído do repertório popular brasileiro e internacional.

Assim se chamam, nos Estados Unidos, as orquestras de negros dos cafés-cantantes, última dinamização do *maxixe*, do *cake-walk*, do *tango*, do *shimmy*. É a barulheira e o descompasso ao mais alto grau, essa música que impera na sociedade tumultuária, anárquica e desregrada deste fim de mundo. Em tal música, se é que mereça esse nome, fundem-se os rumores e bulhas das grandes cidades: [...] fonfonar de automóveis, rodar de caminhões, ranger de *tramways*, assobiar de máquinas, roncar de aeroplanos, pregões de camelôs, sussurros de multidões [...] (*Fon-Fon*, n. 43, 27 de outubro de 1923, p. 27, grifo nosso).

A maioria daquilo que advinha da população e da cultura negra, mais especificamente, era visto como ruidoso, no sentido abjeto que essa palavra poderia conotar. O “*Batuque*” de Lorenzo Fernandez, composição que embora se utilize dos ritmos e aspectos melódicos da música negra brasileira, ainda é estruturada, em grande parte, dentro dos moldes “eruditos” da música europeia. Todavia, em suas “*Notas de arte*”, Oscar d’Alva comenta: “O ‘*Pastoreio*’ e a ‘*Toada*’ nos impressionaram melhor que o ‘*Batuque*’, não obstante ser este o *tempo* [movimento] mais aplaudido. Nesta época de apoteose ao *pontapé* e ao *murro*, é natural que o gosto se deturpe e se prefiram mais *ruídos* do que *sons...*” (*Fon-Fon*, n. 27, 4 de julho de 1931, p. 41, grifo do autor). Isso acontecia à revelia das artes de uma elite mais tradicional, frequentadora dos salões literários do Rio, onde “[...] os artistas e o alto mundo, [vinham] contribuindo, *sem ruído*, mas com brilho, para desenvolver nas classes elegantes o respeito e o gosto pelas artes e pelas letras” (*Fon-Fon*, n. 3, 25 de abril de 1908, p. 30, grifo nosso). Ademais, Thompson, na esfera norte-americana, diz que: “A distinção física entre ruído e música foi igualmente desafiada, não apenas em meio ao gim e à fumaça das boates jazzísticas, mas também de dentro do reino da cultura musical da elite em si, com uma nova geração de compositores [...]” (2002, p. 133, tradução nossa).⁷¹

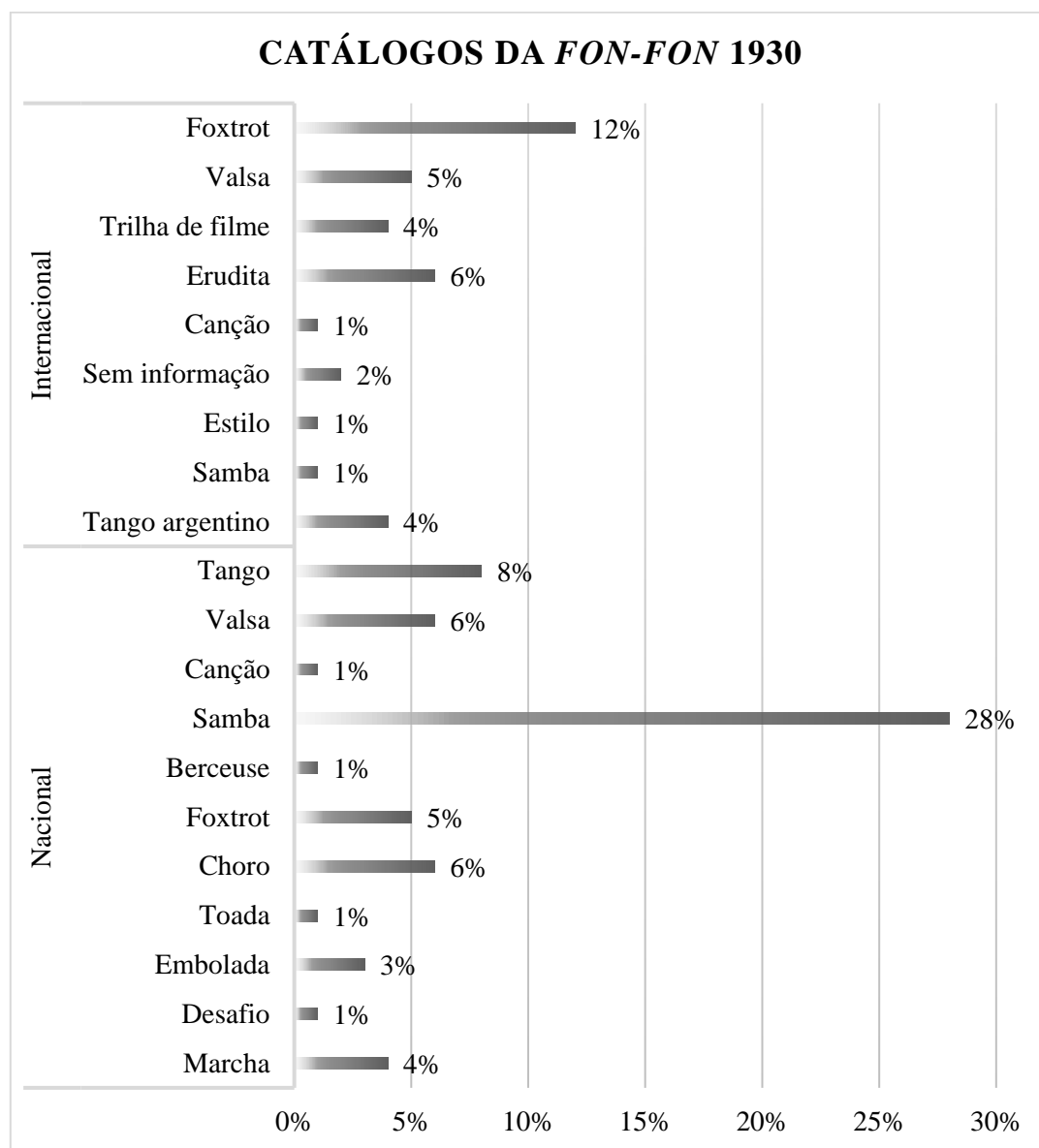
Em semelhança às máquinas falantes, as vozes populares que aparecem no trecho abaixo trazem a característica “roufenha” e “estridente”, termos que geralmente aparecem na revista *Fon-Fon* como descritores acústicos dos aparelhos tecnológico-musicais de época. Com isso, não seria de se estranhar que uma parcela da prosperidade da nascente indústria fonográfica estivesse nas vozes roufenhas do povo e do repertório ruidoso “popular”, estabelecendo algumas das bases da recepção popular.

Pelas ruas movimentadas e rumorosas da cidade passavam, em bandos acanalhados, ou em carros velocíssimos, impulsionados pela loucura do momento, homens e mulheres, debochados e cínicos, entoando, ao *barulho grosseiro* do batuque, as últimas canções carnavalescas. Os grupos se cruzavam, e as vozes, *desencontradas* e *plurisonas*, espalhavam pelo ar fragmentos dessas modinhas populares... Ouvia-se, ao longe, entre o *barulho* dos crótalos e dos pandeiros: “*Com que roupa, com que roupa eu vou...*” E as vozes, *roufenhas* ou *estridentes*, *agudas* ou quase abafadas pelo cansaço e pela exaustão, variavam numa multiplicidade indescritível, espalhando canções pela cidade (*Fon-Fon*, n. 12, 21 de março de 1931, p. 53, grifo nosso).

⁷¹ “*And the physical distinction between noise and music was similarly challenged, not only amid the gin and smoke of jazzy nightclubs but also from within the realm of elite musical culture itself, as a new generation of classically trained composers [...]*”.

[...] a cultura do povo brasileiro seguia seus próprios caminhos, à revelia dos circuitos cultos, assimilando aquela modernidade canhestra ao seu próprio cotidiano popular e musical, doravante alterado em sua rotina pela audição dos primeiros discos gravados ou ao assistir aos primeiros filmes mudos (SALIBA, 2012, p. 286).

Gráfico 2 - Entre os gêneros musicais de 1930^{72 73}



Fonte: Elaborado pelo autor.

⁷² O gráfico aqui apresentado corresponde a uma leitura parcial do que acontecia musicalmente no território do Rio de Janeiro, uma vez que, o mesmo foi constituído pelos repertórios das gravadoras Odeon e Columbia, veiculados em catálogos nas páginas da *Fon-Fon* (*Fon-Fon*, n. 7, 15 de fevereiro de 1930, p. 25); (*Fon-Fon*, n. 8, 22 de fevereiro de 1930, p. 22); (*Fon-Fon*, n. 11, 15 de março de 1930, p. 19); (*Fon-Fon*, n. 13, 29 de março de 1930, p. 25); (*Fon-Fon*, n. 15, 12 de abril de 1930, p. 70); (*Fon-Fon*, n. 19, 26 de abril de 1930, p. 69) e (*Fon-Fon*, n. 22, 31 de maio de 1930, p. 25).

⁷³ A relação das músicas que compõem o gráfico pode ser observada nos anexos desse trabalho.

O gráfico acima, composto a partir dos catálogos de discos presentes nas páginas da *Fon-Fon* de 1930, nos mostra um pouco do potencial inerente da música popular, pois será por meio dela que a indústria fonográfica irá se ampliar e fortalecer nos anos subsequentes, em sua fase elétrica, que já estava em curso, bem como o rádio.

A escuta, portanto, está intimamente ligada à experiência e à aprendizagem, quer dizer, escutamos a partir de uma vivência, pela ação dos sentidos e do corpo. Isso talvez ajude a entender por que os ouvintes no início do século tiveram tanta dificuldade para distinguir entre o som cantado pelas divas da época e os sons ruidosos dos fonógrafos. Além de toda a magia que envolveu os *tonetests*,⁷⁴ é preciso considerar que aqueles ouvintes ainda não haviam “aprendido” a ouvir e a identificar as características dos sons gravados, uma vez que essa era uma situação totalmente nova naquele momento. Talvez não fossem capazes de associar os ruídos da agulha sobre os cilindros gravados à música que ouviam, ou mesmo não conseguissem processar a grande quantidade de informação trazida pela nova tecnologia (IAZZETTA, 2009, p. 104, grifo do autor).

Em suma, a distorção do som, que era própria da natureza do fonógrafo, do gramofone e da vitrola, estava sujeita a outra distorção, que era caracterizada pela voz e música do povo nessa modernidade em que figurava o Rio de Janeiro e a Primeira República; foi esse fator, em especial, que garantiu e promoveu uma recepção dessas máquinas e de uma nova escuta, de um novo ouvido, de um par de “ventarolas acústicas”. Ao contrário da argumentação da revista, que por vezes emprega um preconceito racial e classista, vejo no “ruído” da voz e do repertório musical do povo o elemento chave para o desenvolvimento da música e de locomoção de sua história.

Em contraponto ao movimento dos ruídos das máquinas se fazerem ressoar no ruído popular, do repertório e da cidade, havia, por parte da indústria fonográfica, um empenho por uma higienização dos defeitos sonoros da reprodução e da gravação. À luz disso, se desenvolveram não só as tecnologias, como também o mito da “alta-fidelidade” (IAZZETTA, 2009, p. 214). Poder trocar um modelo de aparelho por outro modelo mais novo, em termos de lançamento, era poder se aproximar da utopia da alta-fidelidade do som gravado.

⁷⁴ Os “*tonetests*”, dentro do cenário norte-americano, seriam apresentações propagandísticas, em que se tinha a demonstração de uma gravação e de uma voz executada ao vivo, fonógrafo e cantor, onde a intenção era persuadir o grande público de que era quase impossível distinguir um de outro. “Milhares de apresentações desse tipo foram realizadas e, a julgar pelo sucesso das vendas do produto, parece razoável pensar que o público realmente não percebia uma diferença significativa entre uma performance ao vivo e uma gravação, ou, se percebia essa diferença, não estava muito preocupado com ela.” (IAZZETTA, 2009, p. 91).

Figura 21 – “Reprodução fiel”, *Fon-Fon*, n. 15, 13 de abril de 1929, p. 25

A MUSICA TRAZ ALEGRIA

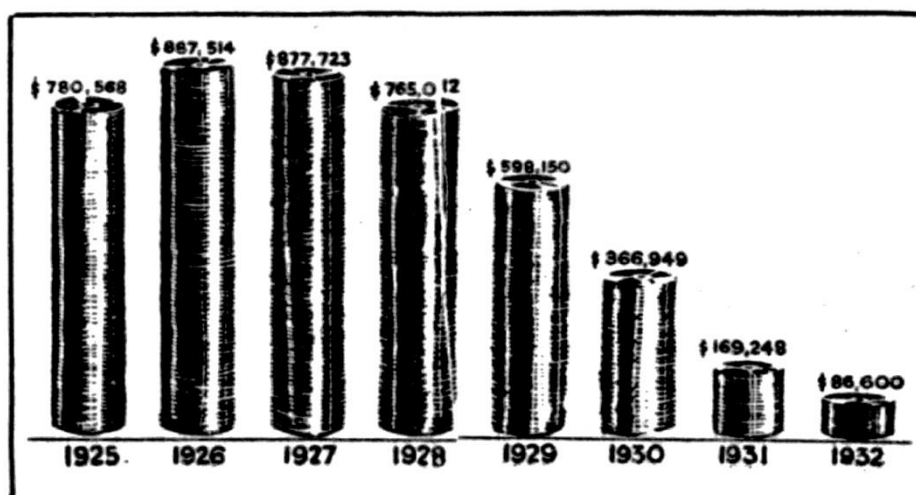
PARA MAIOR ALEGRIA NO LAR COMPRE HOJE MESMO UM PHONOGRAPHO COLUMBIA VIVA-TONAL E UMA COLLECÇÃO DE SUAS MELODIAS PREDILECTAS EM DISCOS COLUMBIA VIVA-TONAL

SÃO OS UNICOS DISCOS SEM CHIADO. REPRODUCCÃO FIEL DE TODOS OS SONS GRAVADOS

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

O desenvolvimento das máquinas, o poder de produção de um alto volume desses aparelhos feitos por uma mão de obra não qualificada (MILLARD, 2005, p. 38), juntamente com as propagandas, aceleraram o processo de recepção, que sem dúvida operou no impulsionamento da vida musical moderna.

Figura 22 – A “vendagem de discos”, *O Malho*, n. 56, 28 de junho de 1934, p. 6



Quadro decrescente da vendagem de discos.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

O quadro acima, composto por números da indústria de discos norte-americana, revela também uma realidade brasileira, uma vez que a economia nacional era afetada pela internacional – pois, mesmo havendo fábricas de produção de discos no Brasil, não havia produção interna de máquinas falantes. Nesse aspecto, o Brasil dependia da importação de máquinas de outros países, principalmente dos Estados Unidos. A lógica, de produção e consumo, será afetada, como já mencionado, pelas

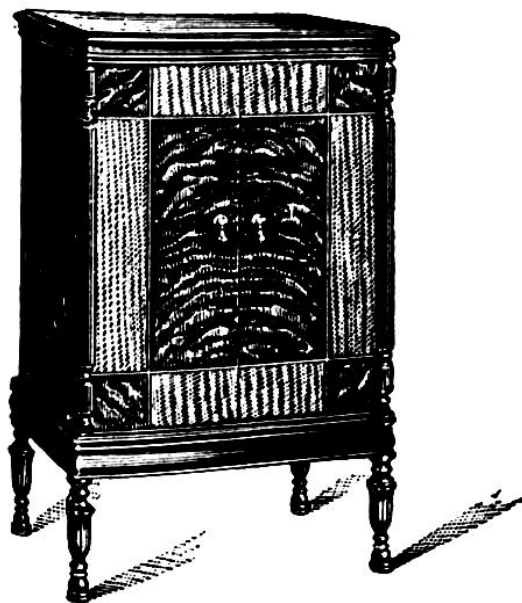
crises causadas pela Primeira Guerra Mundial e pela Grande Depressão na Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929. Em um texto de 1931, pode-se ler:

Para que um autor ou intérprete chegue a receber um conto de réis, é preciso que se vendam 5.000 chapas [discos], o que, à razão de 12\$000 [doze mil réis, valor de um disco], perfaz a importância de 60 contos! [...] Porque, para [um autor ou intérprete] vender 5.000 discos, no nosso país, e principalmente neste momento de *crise*, é preciso que se trate de qualquer coisa de realmente extraordinário no sentido do *agrado popular*, que prefere, quase sempre, a produção inferior, derivada dos sambistas do Morro do Salgueiro (*Fon-Fon*, n. 29, 18 de julho de 1931, p. 48 e 49, grifo nosso).

Aos poucos, os aparelhos da era acústica, de energia mecânica, vão dando lugar aos aparelhos elétricos e ao rádio. A fase elétrica da gravação e reprodução em radiotransmissão potencializarão uma nova fase de consumo e produção, de maneira bem mais intensa que a era acústica; trarão uma nova dinâmica, ainda na década de 1930, para a indústria fonográfica, acometida pelos reflexos da Crise de 1929. Esses aparelhos da eletricidade se coadunarão com uma outra política e um outro sistema econômico, se fundirão em um só corpo (ver Figura 23); porém, ainda manterão alguns traços dessa história da transformação da escuta iniciada pelo fonógrafo, pelo gramofone e pela vitrola, fazendo da história da gravação e reprodução uma história de “longa duração”, termo que Braudel explica como:

Em todo caso, é em relação a essas extensões de história lenta que a totalidade da história pode se repensar, como a partir de uma infraestrutura. Todas as faixas, todos os milhares de faixas, todos os milhares de estouros do tempo da história se compreendem a partir dessa profundidade, dessa semi-imobilidade; tudo gravita em torno dela (2005, p. 53).

Figura 23 – Rádio Eletrola, *Fon-Fon*, n. 10, 8 de março de 1930, p. 9



A nova combinação Radio-Electrola-Victor RE-45 reproduz electricamente a musica apanhada do ar e a gravada em discos. Amparada pela insuperavel qualidade Victor. Preço

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

A história dessa transformação da escuta gestada na *Belle Époque* carioca é uma história que nos afeta até hoje, pois ela não morreu com o apagar das luzes da era acústica. A trilha de registros formada pelos textos e ilustrações dessas revistas semanais, das concepções de Bomfim e tantos outros registros, nos mostram o quanto esse passado é vivo e próximo de nós.

Conclusão

Sem dúvidas inúmeras questões abertas pelo século XX nos levam à reflexão. A história é viva, se transforma e é subordinada ao tempo-espço de cada época, porém é reveladora e instrutiva. O Brasil do século XX teve a experiência de vivenciar a aurora das máquinas falantes, do rádio, do samba em disco, da vacinação, dos problemas com o voto impresso, das crises econômicas e tantas outras coisas. Fatos que foram registrados nas notícias dos jornais, propagandas, ilustrações, músicas, crônicas. Registros que nos chegam hoje, mesmo em meio a fogo e sucateamento, como valorosa fonte de aprendizagem e elucidação para um século XXI ainda mais complexo.

O século XX, como pudemos ver, pavimentou um estreitamento entre a música advinda das máquinas e os seres humanos. O século XXI, por sua vez, está fortalecendo e fazendo com que essa relação seja parte cada vez mais essencial da vida sociocultural. Quantos brasileiros, assim como eu, antes da pandemia, andando de transporte público, já não compraram fones de ouvido vendidos por um vendedor ambulante, fones de R\$ 5,00 ou R\$ 10,00, e com eles ouviram um “universo” de música, mesmo sabendo ou não sobre sua precariedade? Sobre esse exemplo, é claro que há muitas variáveis com aquilo que foi dissertado aqui, porém não deixam de ser curiosas as semelhanças de uma escuta mediada pelas tecnologias, sejam elas mecânicas, elétricas ou digitais.

A análise da recepção das novas tecnologias de gravação desvenda inúmeros detalhes sobre as invenções das tradições, a ocupação dos espaços por essas máquinas, a substituição dos instrumentos por esses aparelhos, a idolatria das pessoas gravadas nos discos e cilindros, os primórdios de uma massificação de um determinado repertório, e assim por diante. Esses processos, que de certa forma eram lastrados na distorção do som, nos revelam uma transformação da escuta, tanto em seu aspecto social como nos aspectos cognitivo e técnico.

Por meio de duas dimensões pudemos conhecer melhor essas tecnologias. Em sua dimensão macro, conseguimos observar como essa modernidade e modernização se estabeleciam, no infiltrar do ambiente doméstico, na substituição de antigos instrumentos por novos, fazendo parte essencial do imaginário e da cultura carioca. Já na sua dimensão micro, observamos como a natureza do som é afetada, mesmo partindo de uma premissa tradicional, dos “quatro parâmetros do som”, mas que muito nos revela sobre as tecnologias em questão. Essas duas dimensões se encontram na ressonância de

dois elementos, no repertório de uma população (macro) e no ruído inerente às máquinas (micro), gerando um processo de recepção e transformação inéditos na história da humanidade.

Investigar ideias como a de Bomfim, pensador brasileiro pouco discutido nos campos da psicoacústica e da música, e investigar a discussão que se tinha na época sobre as máquinas falantes, por meio da revista *Fon-Fon*, é sem dúvida colaborar para a manutenção e análise de uma memória brasileira, que eventualmente se torna inacessível, como no caso da retirada do site da Biblioteca Nacional do ar após ataques de hackers, e eventualmente perdida, como no caso dos incêndios de vários museus brasileiros, em que se perderam diversas informações musicais de mais de um século que ainda não haviam sido digitalizadas. As máquinas falantes possuem uma voz para além das vozes emprestadas pelos cantores de época, uma voz própria, que se perpetua nas franjas do tempo e que é viva até hoje, em uma escuta atemporal, enquanto houver mediações tecnológico-musicais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A notícia. **Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital**. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830380&pesq=&pagfis=1>>. Acesso em: 24 Fevereiro 2021.

A.B.C.: Política, Atualidades, Questões Sociais, Letras e Artes. **Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital**. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830267/13775>>. Acesso em: 15 Agosto 2021.

ADORNO, T. L. W. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ANTUNES, M. A. M. **A psicologia no Brasil: leitura histórica sobre sua constituição**. 5. ed. São Paulo: Educ, 2007.

AUSTREGÉSILO, A. Arquivos Brasileiros de Neuriatria e Psiquiatria. **Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital**, Abril 1905. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=064645&pagfis=1>>. Acesso em: 05 Dezembro 2020.

BARRETO, L.; CORRÊA, F. B. **Sátiras e outras subversões: textos inéditos**. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

BASTOS, R. J. D. M. LES BATUTAS, 1922: uma antropologia da noite parisiense. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 20, p. 177-196, Junho 2005.

BERLAND, J. **North of empire: essays on the cultural technologies of space**. 1. ed. Durham: Duke University Press, 2009.

BOMFIM, M. **Noções de Psychologia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.

_____. **Pensar e dizer: Estudo do Symbolo no pensamento e na linguagem**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa Electros, 1923.

BRASIL. Diretoria Geral de Estatística. **Recenseamento da cidade do Rio de Janeiro (Distrito Federal) realizado em 20 de setembro de 1906**, Rio de Janeiro: Officina da Estatística, 1907.

_____. _____. **Recenseamento do Brasil: Realizado em 1 de setembro de 1920**, Rio de Janeiro: Typographia da estatística, II, 1923.

BRAUDEL, F. **Escritos sobre a história**. Tradução de Jacó Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BUENO, E.; TAITELBAUM, P. Atchim! É a Gripe espanhola. In: _____. **Vendendo Saúde: história da propaganda de medicamentos no Brasil**. 1. ed. Brasília: ANVISA, 2008. Cap. 3, p. 44-57.

CARDOSO FILHO, M. E. **Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte. 2008.

CARETA. **Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital**. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pesq=&pagfis=1>>. Acesso em: 3 Junho 2020.

CASTORIADIS, C. **A Instituição imaginária da sociedade**. Tradução de Guy Reynaud. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CORRÊA, F. B. The readership of caricatures in the Brazilian Belle Époque: the case of the illustrated magazine Careta (1908-1922). **Patrimônio e memória**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 71-97, Janeiro-Junho 2012.

DIAS, A. A indústria de rolos de piano brasileiros. **Ernesto Nazareth 150 anos**, 6 Dezembro 2013. Disponível em: <<https://www.ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/37>>. Acesso em: 15 Fevereiro 2020.

EDIE, P. C. Fundamentals of Acoustic Horns. **The Victor-Victrola Page**, 2000. Disponível em: <<http://www.victor-victrola.com/Victrola%20Horns.htm>>. Acesso em: 15 Agosto 2021.

FESTA. **Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital**. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=1>>. Acesso em: 03 Julho 2020.

FON-FON: Semanário Alegre, Político, Crítico e Esfusante. **Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital**. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=1>>. Acesso em: 24 março 2019.

FRANCESCHI, H. M. **Registro Sonoro por meios mecânicos no Brasil**. Rio de Janeiro: Studio HMF Ltda, 1984.

_____. **A Casa Edison e seu tempo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GAZETA de Notícias. **Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04>. Acesso em: 03 Julho 2020.

GONÇALVES, E. **Phonographos e gramophones: a Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 a 1913**. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – PUC-Rio. Rio de Janeiro. 2011.

HELMHOLTZ, H. L. F. **On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music**. Tradução de Alexander J. Ellis. 3. ed. London: Aberdeen University Press, 1895.

HOBBSAWM, E. J. E. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss**. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

IAZZETTA, F. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 2009.

JINZENJI, M. Y.; LOPES, E. M. S. T.; ALVES, P. H. P. C. R. Práticas culturais educativas na constituição do cenário musical no Brasil: as partituras em revistas. **Horizontes**, Bragança Paulista, v. 32, n. 2, p. 7-18, 30 Dezembro 2014. Disponível em: <<https://revistahorizontes.usf.edu.br/horizontes/article/view/165>>. Acesso em: 20 Maio 2021.

JORNAL de Theatro & Sport. **Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital**. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=338060&pesq=&pagfis=1>>. Acesso em: 3 Junho 2020.

KENNEY, W. H. **Recorded music in American life: the phonograph and popular memory, 1890-1945**. New York: Oxford University Press, 1999.

KLAXON - Mensario de Arte Moderna. **Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital**, 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/217417/1>>. Acesso em: 2 Junho 2021.

LEECH-WILKINSON, D. The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances. **Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)**, 2009. Disponível em: <<https://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>. Acesso em: 07 Fevereiro 2021.

LEMAHIEU, D. L. **A Culture for Democracy: Mass Communication and the Cultivated Mind in Britain between the Wars**. Clarendon: Press of Oxford University Press, 1988.

LEMAN, M. **Embodied music cognition and mediation technology**. 1. ed. Cambridge: MIT Press, 2008.

LOBO, E. M. L. **História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: IBMEC, 1978.

LOESSER, A. **Men, women and pianos: a social history**. 1. ed. New York: Dover, 1990.

MEDEIROS, M. C. D. **Methodos em Psychologia**. Tese (Doutorado em Medicina) – Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Paris. 1907.

MENEZES, F. **A acústica musical em palavras e sons**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MESQUITA, M. Alexander Scriabin: convergências e divergências. In: TOMÁS, L. **Fronteiras da música: filosofia, estética, história e política**. 1. ed. São Paulo: ANPPOM, v. VI, 2016. p. 54-83.

_____. On Account of Musical Parameters and Temporalities. In: NOGUEIRA, M.; BERTISSOLO, G. **Composition, Cognition, and Pedagogy (Music and Cognition Series)**. 1. ed. Salvador: Brazilian Association of Cognition and Musical Arts (ABCM), 2020. Cap. 4, p. 71-99.

MILLARD, A. **America on record: a history of recorded sound**. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2005.

NAPOLITANO, M. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

O Echo. **Arquivo Público do Estado de São Paulo**. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/jornais_revistas?fbclid=IwAR3XQzKm9MWEpSGGf1DjZ7GE5yFbCatrhlhmDY9a3gqzFWR4SyPa2CBTVVI>. Acesso em: 03 Julho 2020.

O Malho. **Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital**. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pesq=&pagfis=1>>. Acesso em: 03 Julho 2020.

OWEN, W. D.; BRYSON, H. C. Defects in Gramophone Records. **Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)**, 1931-1932. Disponível em: <https://charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_2.html>. Acesso em: 30 Junho 2021.

RAYNOR, H. **Music and Society Since 1815**. 1ª. ed. New York: Schocken Books, 1976.

SALIBA, E. T. Cultura: as apostas na República. In: SCHWARCZ, L. M. **História do Brasil nação (1808-2010)**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, v. III: A abertura para o mundo, 2012. Cap. 5, p. 239-294.

SAMSON, J. Reception. **Grove Music Online**, 20 Janeiro 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40600>>. Acesso em: 05 Dezembro 2020.

SANTOS, R. A. T. D. Psicologia da Música: Aportes Teóricos e Metodológicos por mais de um século. **Música em Perspectiva**, v. 5, n. 1, p. 65-90, Dezembro 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/30143>>. Acesso em: 05 Dezembro 2020.

SEVCENKO, N. et al. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 2006.

SNYDER, B. **Music and Memory: An Introduction**. 1. ed. Cambridge: MIT Press, 2000.

SOARES, A. R. A Psicologia no Brasil. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 30, p. 8-41, Dezembro 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932010000500002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 Dezembro 2020.

SOUZA, L. E. S. D.; PIRES, M. C. A economia escravista mercantil e o modelo primário-exportador (1808-1930). In: PIRES, M. C. **Economia brasileira: da colônia ao governo Lula**. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2010. Cap. 2, p. 27-62.

STERNE, J. **The Audible Past: cultural origins of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

THOMPSON, E. **The soundscape of modernity**: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933. 1. ed. Cambridge: MIT Press, 2002.

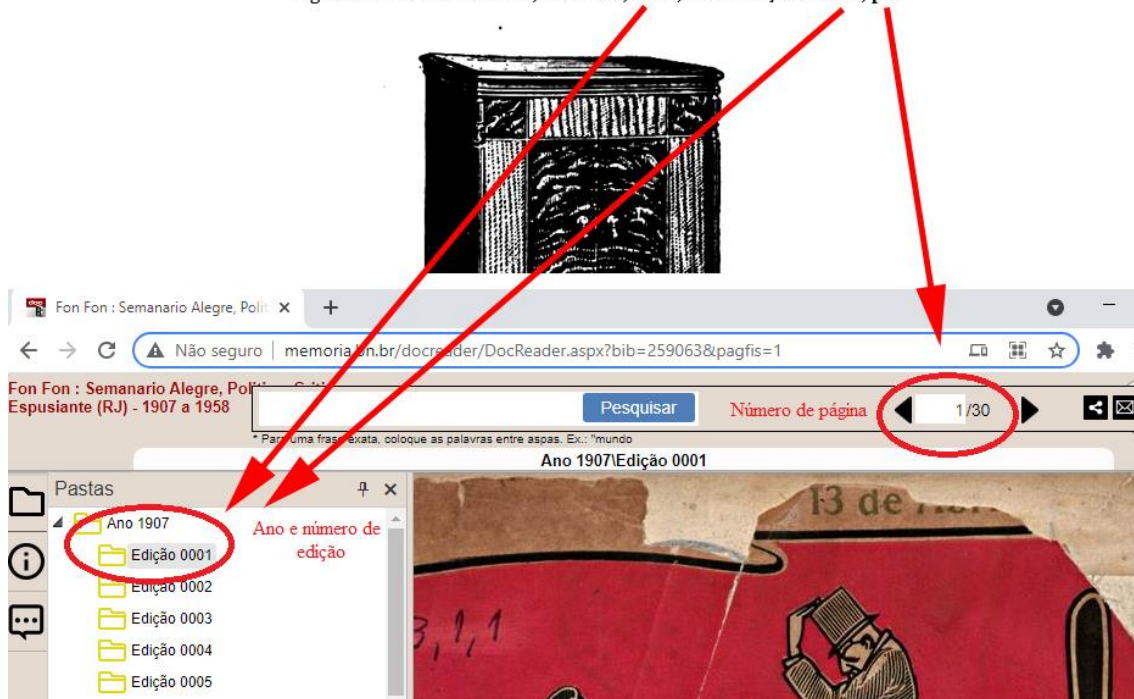
VELLOSO, M. P. Fon-Fon! em Paris Passaporte para o mundo. In: _____ **Fon-Fon! Buzinando a modernidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação, 2008. p. 11-28.

VERMES, M. Sons e silêncios da cidade civilizada: a paisagem sonora do Rio de Janeiro e a reforma de Pereira Passos. **XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, João Pessoa, 27 a 31 Agosto 2012. 2105-2112.

Anexos

1. Instrução de pesquisa no site da hemeroteca⁷⁵

Figura 23 – Rádio Eletrola, *Fon-Fon*, n. 10, 8 de março de 1930, p. 9



Fonte: Elaborado pelo autor.

⁷⁵ Site da revista *Fon-Fon*: <http://memoria.bn.br/docreader/259063/1>.

2. Propagandas de vitrolas da Victor no Brasil

a) *Fon-Fon*, 13 de novembro de 1920

Afim de ter a certeza de que obtém a qualidade Victor, exija sempre a famosa marca da fabrica Victor, "A Voz do Dono." Nenhuma Victor ou Victrola é genuina se a não tiver.

A Victrola—o instrumento para a sua casa

A Victrola é o instrumento que melhor se adapta à sua casa, porque lhe traz a melhor classe de musica que Va. Sa. deseja ouvir.

Va. Sa. pode ouvir a sua musica predilecta, tocada de maneira que o entusiasmará. Toda a musica que deseja ouvir, cantada e executada por artistas fadados com o dom especial de fazer sobresahir a belleza de cada peça musical—os artistas de maior fama no mundo, que gravam discos exclusivamente para a Victor e para a Victrola.

Todos os vendedores dos productos Victor terão muito gosto de lhe tocar quaesquer Discos Victor que deseje ouvir, e de lhe mostrar os diferentes modelos da Victor e da Victrola.

Escreva-nos hoje pedindo os lindos catalogos Victor illustrados.

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

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

b) *Fon-Fon*, 8 de janeiro de 1921



Musica para todos

A sua musica predilecta—a musica de que mais gosta!
 Deseja ouvir as mais celebres peças de opera, cantadas por Caruso, Ruffo ou Tetrzzini, ou outros famosos artistas? Ou prefere lindos solos instrumentaes, por Paderewski, Elman ou Zimbalist? Ou então Va. Sa. talvez prefira ouvir as grandes bandas de musica?

Va. Sa. pode satisfazer todos estes desejos com a Victrola. Este instrumento representa tudo o que ha de melhor em musica, sendo por isso o que mais se adapta as casas de familia.

Oiça a musica de que mais gosta no estabelecimento do vendedor dos productos Victor. Elle terá grande satisfação de lhe tocar qualquer peça de musica que deseje ouvir, e de lhe mostrar os varios modelos da Victor e da Victrola.

Escreva-nos hoje pedindo-nos os lindos catalogos Victor illustrados.

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



Toque os Discos Victor com as Agulhas Tungs-tone Victor. Cada ponta lhe tocará de 100 a 300 discos sem ter que ser mudada.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

c) *Fon-Fon*, 21 de outubro de 1922



Sae mais barato comprar uma

Victrola

REG. U. S. PAT. OFF. M^{DE}F. MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA

Quando V. Sa. compra uma Victrola, V. Sa. obtem não só um instrumento de qualidade superior, mas o instrumento que representa absolutamente o valor do dinheiro dispendido. A Victrola não lhe proporciona unicamente satisfação completa, mas a sua construcção eximia e resistente faz com que a compra se torne n'uma real economia.

V. Sa. pode adquirir uma Victrola por qualquer preço que deseje pagar. Qualquer revendedor Victor terá muito gosto em lhe mostrar os modelos diferentes deste instrumento.

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



"A VOZ DO DONO"
REG. U. S. PAT. OFF.
M^{DE}F. MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA

JULIO BOHM & C., distribuidores dos artigos Victor - RUA DA ASSEMBLEA, 71 - Rio.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

d) *Fon-Fon*, 13 de janeiro de 1923



As primeiras
orchestras de baile
estão á sua disposição na

Victrola

REG. U. S. PAT. OFF. M de F. MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA

Os bellos discos Victor de baile contem toda a
graça encantadora, toda a belleza indescrível e a
cadencia deliciosa que caracteriza esta classe de
musica. A Victrola é o instrumento insubstituível
para improvisar toda a classe de bailes.

Oiça as danças mais em voga no estabele-
cimento de qualquer comerciante Victor.

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



Distribuidores geraes: PAUL J. CHRISTOPH COMPANY
RIO DE JANEIRO — Rua da Quitanda, 115
S. PAULO — Rua S. Bento, 45

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

e) *Fon-Fon*, 2 de fevereiro de 1924



Repita o Discos e Siga a Dança

O baile, esse movimento ritmico que encanta e seduz e faz sentir os maiores prazeres espirituaes aos amadores desta arte, não tem um musico mais fiel e condescendente do que a Victrola. As melhores orquestras do mundo executam na Victrola as danças mais alegres e populares.

Oiça os ultimos discos de baile no estabelecimento Victor mais perto da sua casa.

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

Victrola

REG. U. S. PAT. OFF. M de F. MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA

Paul J. Christoph Co.
Distribuidores exclusive para o Brazil

RIO DE JANEIRO
98, Rua do Ouvidor

SÃO PAULO
45, Rua S. Bento



Victor
"AVOZ DO DONO"
REG. U. S. PAT. OFF.
M de F. MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

f) *Fon-Fon*, 18 de julho de 1925

18 - Julho - 1925

7 - FON-FON



**Oiça as Melhores Romanzas
Interpretadas pelos Melhores Artistas—
em qualquer ocasião que deseje**

Uma Victrola na sua casa equivale a uma assignatura para toda a temporada de opera. As mesmas vozes que captivam os *dilettanti* nos grandes theatros lyricos poderão ser ouvidas na Victrola, para recreio de V. Sa. e de sua familia.

Examine os varios modelos da Victrola em qualquer estabelecimento Victor.

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

Paul J. Christoph Co.

RIO DE JANEIRO
98, Rua do Ouvidor

SÃO PAULO
45, Rua S. Bento

Victrola
REG. U. S. PAT. OFF. M de F. MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA



Victor
"A VOZ DO DONO"
REG. U. S. PAT. OFF.
M de F. MARCA INDUSTRIAL REGISTRADA

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

g) *Fon-Fon*, 9 de outubro de 1926

FON-FON





Modelo Credenza



A *Nova* Victrola Orthophonica
 lhe proporciona a musica dos mais
 notaveis artistas reproduzida em
 toda sua beleza e perfeição

Em que se difere a execução sublime de Elman e Kreisler, a maneira de tocar de Paderewski e Rachmaninoff, o canto inimitavel de Maria Jeritzta e Rosa Ponselle, ou as vozes incorporadas de dois notaveis artistas encarnando uma dessas grandiosas scenas de amor que sublimizam a arte lyrica?

A diferença consiste no brilho insuperavel e na beleza distincta que estes grandes artistas communicam a musica por meio de variações imperceptiveis, pela individualidade caracteristica de sua concepção inconfundivel e pelo sello pessoal que conseguiram evolucionar na perfeição de sua arte.

São precisamente estes detalhes os elementos que não eram possiveis reproduzir antes da invenção da *Nova* Victrola Orthophonica. Agora entretanto é possivel reproduzir em este maravilhoso instrumento—com absoluta perfeição e beleza—essa variedade de tons inimitaveis e matizes pessoais que os grandes artistas communicam ás suas creações sublimes.

Visite *hoje mesmo* um estabelecimento Victor e peça uma audição musical. Somente ouvindo a *Nova* Victrola Orthophonica poderá apreciar suas maravilhosas qualidades artisticas, assim como os infinitos prazeres musicas que este instrumento unico traz ao lar de todos os *dilettanti*.

A *Nova* Victrola
Orthophonica

VICTOR TALKING MACHINE CO.  CAMDEN, N. J., E. U. da A.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

h) *Fon-Fon*, 2 de julho de 1927

Os mais illustres estadistas e musicos da America Latina recommendam enthusiasticamente a Nova Victrola Orthophonica

Entre as pessoas de gosto mais exquisito, a Nova Victrola Orthophonica tem merecido elogios calorosos e instantaneos.

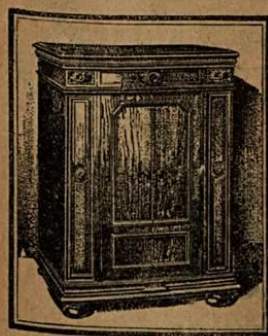
Encontrará V. S. a Victrola Orthophonica nas residencias dos Exmos. e Illmos. Snrs. o Dr. Don Marcelo T. de Alvear, Presidente da Republica Argentina e dos Presidentes do Mexico, Uruguay e Salvador. O ex-Presidente do Chile tambem se deleita ouvindo audições musicas dadas com a Victrola Orthophonica. Muitos altos funcionarios dos Governos da America Latina possuem este instrumento.

Entre os musicos de fama que louvaram a Victrola Orthophonica, podemos mencionar a Angel Fuenmayor, Director da Associação Philharmonica "Amigos de la Musica," de Caracas, Venezuela, e uma autoridade competente sobre musica wagneriana; o Professor Vicente Martucci, ex-inspector de bandas militares e director de orchestra; Vicente Emilio Sojo, distinguido compositor e critico de grande renome; Juan B. Plaza, Professor de Harmonia e Composição da Escola de Musica e Declamação de Caracas, e Carlos Bonnet, compositor de justa fama.



Sua Excellencia o Dr. Don Marcelo T. de Alvear, Presidente da Republica Argentina, ouvindo sua nova Victrola Orthophonica, Modelo Borgia I.

A Victrola Orthophonica reparte a alegria por todas as partes. É facil adquirir um destes instrumentos pois os temos em uma grande variedade de modelos e preços. Visite o commerciante Victor mais proximo e elle terá muito prazer em dar-lhe uma audição musical e demonstrar-lhe a maravilha deste novo invento. Vá vel-o *hoje mesmo*.



O Modelo Credenza da Victrola Orthophonica

Distribuidores Geraes:

PAUL CHRISTOPH COMPANY

Rua do Ouvidor, 98
RIO

Rua de S. Bento, 46
S. PAULO

A Nova **Victrola**
Orthophonica

VICTOR TALKING MACHINE CO.



CAMDEN, N. J., E. U. da A.

i) *Fon-Fon*, 15 de dezembro de 1928

15 - 12 - 928. FON-FON - 9 -

NATAL-ANNO BOM 1928 - 1929



VÁRIADO E INTERESSANTE SORTIMENTO DE PRESENTES.

MACHINAS FALLANTES

de todos os typos, e para todos os preços: SONORA, DECCA, PARLOPHON, VICTROLA, COLUMBIA, SONATA, ETC.

Collecções de DISCOS PARLOPHON

Grande variedade no genero popular brasileiro, e grandes obras classicas. Gravação ELECTRICA.

KODAKS

Desde 18\$000. Modelos especiaes para creanças e senhoras.

LAPISEIRAS e CANETAS-TINTEIROS

WATERMAN, SWAN, SHAEFFER. Preços populares.

NAVALHAS DE SEGURANÇA

Presente de grande utilidade. Completo sortimento das marcas GEM, GILLETTE, DURHAM, DUPLEX, AUTOSTROP.

PERFUMES GODET-PARIS.

OPTICA INGLEZA

RUA DO OUVIDOR, 127

Pó de Arroz

Lady

E' O MELHOR
E NÃO E' O MAIS CARO

Mediante sello de 200 reis, enviaremos amostras gratis

• PERFUMARIA LOPES •
R. TIRADENTES-34-38 - TEL. C.648
R. URUGUAYANA-44 - TEL. C.539

RIO =
S. PAULO - R. S. ANDRÉ-20 - TEL. 2-4681

ENTREGAMOS A DOMICILIO QUALQUER ARTIGO PEDIDO PELO TELEPHONE



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

j) *Fon-Fon*, 13 de julho de 1929

13 - 7 - 929. FON - FON — 9 —

Sim, senhor, UM CRIADO *invisível* toca a musica!

FAZEM alguns dias fomos convidados pelos Albuquerque para ouvirmos a nova Victrola Orthophonica Automática que elles haviam adquirido. É impossível descrever a enorme surpresa que aquelle maravilhoso instrumento nos causou!

Durante uma hora nos deleitamos ouvindo musica selecta, sem que aquelle instrumento magico necessitasse do auxilio de pessoa alguma. A Orchestra Symphonica de Philadelphia . . . a Orchestra do La Scala de Milão . . . Lauri-Volpi . . . Guiomar Novaes . . . Sofia del Campo . . . a Orchestra Internacional . . . Rosa Ponselle . . . Andrés Segovia, o mais eximio guitarrista do mundo . . . Schipa . . . Casals . . . Mojica . . . nos collocaram num ambiente inundado por melodias sublimes, expressivas, majestosas . . . tal era a execução divina que aquelle instrumento nos offerecia. A influencia da assombrosa fidelidade de sua reproducção era tal que tinhamos a impressão de que os artistas e orchestras se achavam alli presentes. . . .

João levantou-se e foi examinar aquelle instrumento maravilhoso e eu nada mais fiz senão imital-o pois a



minha curiosidade era tambem enorme. Vimos um mecanismo quasi humano que rejeitava cada disco que havia sido tocado e collocava um outro em lugar. . . .

Escolhemos depois entre todos um novo grupo de discos, o qual foi collocado no alimentador do instrumento. Isto foi tudo. Aquelle aparelho não necessitou absolutamente de auxilio *algum* depois de ter sido posto em funcionamento . . . apenas disfructamos, confortavelmente sentados, a musica melodiosa que elle emittia.

João fazendo comentarios sobre aquelle instrumento maravilhoso disse: "Mas é muito caro para nós." Izabel soltou uma gargalhada e respondeu: "Não custa nem a quarta parte do que vocês pagaram pelo automovel que possuem e, ademais, este instrumento pode ser adquirido em prestações ao alcance de todas as bolsas." Que fizemos? Pergunta superflua. Hontem compramos uma Victrola Orthophonica Automática.

Visite o estabelecimento de qualquer commerciante Victor desta localidade e peça-o que lhe faça uma demonstração da Victrola Orthophonica Automática. *Quanto mais cedo melhor!*

Distribuidores Geraes: PAUL J. CHRISTOPH COMPANY — Ouvidor, 98 — Rio de Janeiro — S. Bento, 35 — S. Paulo. — O material VICTOR tambem se acha á venda nas seguintes casas: Dorfman & Irmão, rua do Cattete, 79 e 253; The Dental Mfg. Co. of Brasil, rua Ouvidor, 127; Vasco Ortigão & C., Largo de S. Francisco; F. A. Pereira, rua Ouvidor, 179; Mestre & Blatgé, rua Passeio, 48; L. Ruffier, rua Ouvidor, 121; Roberto Donati & C.,

Ouvidor, 153; Nascimento Silva & C., rua 7 Setembro, 238; J. de Sá Oliveira, rua Carlota, 48; Waddington, Barbosa & C., rua Gonçalves Dias, 40; Sampaio Araujo & C., Av. Rio Branco, 122; Stephen Schaefer & C., Galeria Cruzeiro; Viuva Julio Boehm & C., Assembléa, 71; Campassi Camin, rua Assembléa, 79; Adelarado Salgado & C., rua São Christovam, 211; Casa Mercedes Ltda., r. Sacchi, 19; S. Carvalho & C., Av. Rio Branco, esquina Ouvidor.

PROTEJA-SE!
Somente a Cia. Victor
fabrica a "Victrola"



Esta marca identifica
a Victrola Orthophonica

A Nova

Victrola

Orthophonica Automatica

VICTOR TALKING MACHINE CO., CAMDEN, NEW JERSEY, E. U. da A.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

k) *Fon-Fon*, 6 de setembro de 1930

6 - 9 - 930. FON - FON - 13 -

**Musica Alegre.....e Subjugadora.....
Aonde quer que seja! A qualquer hora!**

Com a Victrola Portatil

LEVE consigo a companheira ideal.... a mais popular... a Victrola portatil. A sua melodia irresistivel faz com que V. S. se sinta mais alegre e ao mesmo tempo assegura maior exito em suas reuniões sociaes.

A caixa phonetica orthophonica faz com que cada disco seja um triumpho de reproducção. Nenhum outro instrumento portatil proporciona musica tão seductora como

a reproduzida pela portatil Victor. Este instrumento pode ser transportado com toda a facilidade.

Existem dois modelos: o 2-35 e o 2-55. Ambos são magnificos instrumentos para o lar pequeno.

A Nova
Victrola
Orthophonica PORTATIL

Procure esta marca

Distribuidores Geraes
PAUL J. CHRISTOPH COMPANY
Rua Ouvidor, 98 - Rio. S. Bento, 35 - S. Paulo.

A VENDA EM TODAS AS BOAS CASAS DO RAMO

VICTOR DIVISION—RCA VICTOR COMPANY, INC., CAMDEN, NEW JERSEY, E. U. da U.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

3. O repertório das propagandas da *Fon-Fon* de 1930

Nacional/ Internacional	Gênero	Compositor	Nome da música	Gravadora	Nº do disco
Nacional	Marcha	M. Amaral e M. Aguiar	Foi sem querer	Columbia	5161-B
	Samba	M. Amaral e M. Aguiar	Teu quebranto	Columbia	5161-B
	Samba	R. Bergmann	É assim	Columbia	5168-B
	Samba	R. Bergmann	A casinha que eu fiz caiu	Columbia	5168-B
	Samba	H. Prazeres	Que será de mim	Columbia	5152-B
	Embolada	H. Tavares	Olha o pingo	Columbia	5152-B
	Samba	João da Gente	Contigo eu não vou	Columbia	5151-B
	Samba	J. M. Abreu	Gosto	Columbia	5151-B
	Marcha	J. F. Freitas	Maricota	Columbia	5150-B
	Marcha	P. Cabral	Dá-me a anistia do teu amor	Columbia	5150-B
	Embolada	H. Tavares	Dança de caboclo	Columbia	5139-B
	Canção	H. Tavares e O. Marianno	O carreiro	Columbia	5139-B
	Marcha	Sinhô	Missanga	Columbia	5167-B
	Valsa	Sinhô	Wally	Columbia	5167-B
	Samba	Sinhô	Cansei	Odeon	10.459
	Samba	Sinhô	A medida do Sr. do Bomfim	Odeon	10.459
	Samba	F. Alves	Deixaste meu lar	Odeon	10.506
	Samba	Alfredo Dermeval	Podes Sorrir	Odeon	10.506
	Samba	J. F. Freitas	Caprichos de mulher	Odeon	10.539
	Samba	Bahiano	Não dou confiança ao azar	Odeon	10.539
	Samba	Ary Barroso	Outro amor	Odeon	10.528
	Samba	Orlando Vieira	Vou morar na roça	Odeon	10.528
	Samba	Bahiano	Risoleta	Odeon	10.568
	Samba	Zé Carioca	Nosso futuro	Odeon	10.568
	Samba	Donga	O que há contigo?	Odeon	10.569
	Samba	Orlando Vieira	Meu coração não te aceita	Odeon	10.569
	Samba	Pretinho	Balácobá	Odeon	10.570
	Samba	Pretinho	Rê... Bamba, samba	Odeon	10.570
	Samba	Freire Junior	Josephina não é preta	Odeon	10.571
	Samba	Eduardo Souto	A invenção do português	Odeon	10.571

Samba	F. Alves e Ary Barroso	Eu vô!	Odeon	10.572
Samba	Luperce Miranda	Xôxô	Odeon	10.572
Samba	Pixinguinha	Gavião calçado	Odeon	10.436
Desafio	João Miranda	Desafio do Teixeira	Odeon	10.436
Embolada	Ary Kerner	Trépa no coqueiro	Odeon	10.489
Toada	João Miranda	Gaúcho verdadeiro	Odeon	10.489
Samba	Ary Kerner	Sapo, sapinho	Odeon	10.527
Choro	Ary Kerner	Vida de passarinho	Odeon	10.527
Valsa	João Pernambuco	Suspiro apaixonado	Columbia	5174-B
Choro	João Pernambuco	Pó de mico	Columbia	5174-B
Valsa	João Pernambuco	Sonho de magia	Columbia	5175-B
Choro	João Pernambuco	Magoada	Columbia	5175-B
Choro	João Pernambuco	Reboliço	Columbia	5176-B
Foxtrot	João Pernambuco	Rosa carioca	Columbia	5176-B
Choro	João Pernambuco	Recordando	Columbia	5177-B
Tango	João Pernambuco	Interrogando	Columbia	5177-B
Choro	João Pernambuco	Dengoso	Columbia	5178-B
Tango	João Pernambuco	Sentindo	Columbia	5178-B
Tango	Raul Roulien	Adios mis farras	Odeon	10.201
Tango	Raul Roulien	Tu amor y um ranchito	Odeon	10.201
Tango	Raul Roulien	Muchacho de oro	Odeon	10.306
Tango	Raul Roulien	Nino Bien	Odeon	10.306
Foxtrot	Raul Roulien	I don't want a mother in-law	Odeon	10.302
Valsa	Raul Roulien	Lábios Hawaianos	Odeon	10.302
Foxtrot	Raul Roulien	Miss St. Paul	Odeon	10.314
Foxtrot	Raul Roulien	Juventud	Odeon	10.314
Foxtrot	Raul Roulien	Mamãe viu	Odeon	10.356
Tango	Raul Roulien	Chiquita	Odeon	10.356
Valsa	Raul Roulien	Te fuistes	Odeon	10.384
Berceuse	Raul Roulien	Joãosinho	Odeon	10.384
Samba	Raul Roulien	Felicidade	Odeon	10.450
Samba	Raul Roulien	Chrispim	Odeon	10.450
Valsa	Raul Roulien	Nunca	Odeon	10.451

	Tango	Raul Roulien	Ave noturna	Odeon	10.451
Internacional	Tango	F. Canaro	El triunfo	Odeon	1.663
	Tango	R. Brignolo	Chique	Odeon	1.663
	Tango	Caruso-Firpo	Alma de bohemio	Odeon	1.664
	Tango	J. L. Traversa e F. Canaro	Pretenciosa	Odeon	1.664
	Samba	R. del Campo e A. Avilez	Entre dos luces	Odeon	1.665
	Estilo	A. Rio	Desde que tu fuiste	Odeon	1.665
	Valsa	Brian Ward	My lover	Odeon	1.667
	Valsa	Donaldson	There must be somebody waiting for me	Odeon	1.667
	Sem informação	J. Guerrero	Lagartarena	Odeon	X - 3.106
	Sem informação	J. Guerrero	Rafaelyo	Odeon	X - 3.106
	Erudita	Wagner	Ária dos mestres cantores de Nuremberg	Odeon	X - 3.108
	Erudita	Schubert	Ave Maria	Odeon	X - 3.108
	Foxtrot	J. Sylva e B. Henderson	Sonny Boy	Odeon	A - 3.107
	Canção	Anônimo	Puxem bem!	Odeon	A - 3.107
	Erudita	Gustav Lange	Vovósinha	Odeon	5.098
	Erudita	Leon Jessel	Nupcial da rosa	Odeon	5.098
	Erudita	Weber	Oberon - Overture	Odeon	C - 7.232
	Erudita	Berlioz	Sinfonia Fantástica	Odeon	D - 7.222
	Trilha de filme	Sem identificação	What wouldn't	Columbia	5606
	Trilha de filme	Sem identificação	There must be somebody waiting for me	Columbia	5606
	Foxtrot	Sem identificação	Talking picture	Columbia	5582
	Foxtrot	Sem identificação	I'm a dreamer	Columbia	5582
	Valsa	Sem identificação	Dance away	Columbia	5583
	Foxtrot	Sem identificação	Sunnyside	Columbia	5583

Foxtrot	Sem identificação	Sonhador	Columbia	5207
Foxtrot	Sem identificação	Se eu tivesse um filme	Columbia	5207
Foxtrot	Sem identificação	Turn on the heat	Columbia	5605
Foxtrot	Sem identificação	When I am	Columbia	5605
Trilha de filme	Sem identificação	I'm dreamer	Columbia	5608
Trilha de filme	Sem identificação	If a had	Columbia	5608
Valsa	Sem identificação	Little Pal	Columbia	5600
Valsa	Sem identificação	Why can't you	Columbia	5600
Foxtrot	Sem identificação	Used to you	Columbia	5601
Foxtrot	Sem identificação	Why can't you	Columbia	5601
Foxtrot	Sem identificação	Seventh heaven	Columbia	5602
Foxtrot	Sem identificação	Little Pal	Columbia	5602