

Esboço sobre a recepção dos aparelhos tecnológico-musicais: A invenção das tradições, costumes e rituais

Joabe Guilherme Oliveira¹

Resumo

A música advinda das máquinas falantes era parte importante de uma nova era, de uma fase do desenvolvimento do capitalismo liberal, batizada *a posteriori* pelos teóricos de “Segunda Revolução Industrial”. E da mesma forma que, em algumas propagandas podiam-se ver fábricas dentro dessas máquinas, pode-se, por assim dizer, perceber uma nova ideia de música que vem acoplada a elas, um espírito industrial, que pode ser percebido em outros meios de comunicação. 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, reinvenções 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. Contudo, 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 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 populares de sua época.

Palavras-chave

Fon-Fon; Tecnologias musicais; Recepção.

Introdução

A primeira metade do século XX foi palco de inúmeros acontecimentos em escala global jamais vividos antes, a exemplo: as duas grandes guerras,² a crise da bolsa em 1929,³ a revolução russa de 1917, a pandemia em 1918,⁴ os colapsos dos impérios, as ascensões de governos totalitários, entre outros fatos que pintam a “Era da catástrofe” (HOBSBAWM, 1997).

¹ IA Unesp. Mestrando em Cognição musical. E-mail: joabeguioliver@gmail.com.

² 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.

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

⁴ Ver “A epidemia reinante” in: *Fon-Fon*, n. 43, 26 de outubro de 1918, p. 30-31.

As “artes populares”, por sua vez, nesse “breve século XX”,⁵ seriam em grande parte orientadas pelas forças tecnológicas e industriais.⁶ 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:

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

⁵ 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*”.

⁶ Cf. Hobsbawm (1997, p. 196).

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.

Modernização a todo custo

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 1); 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 1 – Limites frequenciais das vitrolas Victor vendidas no Rio de Janeiro⁷

Gráficos de frequências (vitrolas)	Imagens das vitrolas (Revistas do RJ)	Informações gerais
<p>◇ X:512 Hz Y:2.559 dB Freq Resp 2:1 4.DAT VV-XVI: L-doors Mag (dB) 96 Hz 3 kHz</p>	<p>Victor-Vitrola XVI 7500000 e 10000000</p>	Limite de frequências: 144-2390 Hz Data (E.U.A.): 1909
<p>◇ X:528 Hz Y:13.537 dB Freq Resp 2:1 VV-XVI: Conventional Doors Mag (dB) 96 Hz 3 kHz</p>	<p>Vitrola XVI</p>	Limite de frequências: 184-2200 Hz Data (E.U.A.): 1914
<p>◇ X:560 Hz Y:4.591 dB Freq Resp 2:1 VV-80 Mag (dB) 96 Hz 3 kHz</p>	<p>Vitrola No. 80 Moço, Carinho na Nozeira</p>	Limite de frequências: 232-2580 Hz Data (E.U.A.): 1921
<p>◇ X:632 Hz Y:3.986 dB Freq Resp 2:1 6.DAT VV-210 Mag (dB) 96 Hz 3 kHz</p>	Não encontrada	Limite de frequências: 248-2620 Hz Data (E.U.A.): 1921
<p>◇ X:520 Hz Y:8.37 dB Freq Resp 2:1 VV-111 Mag (dB) 96 Hz 3 kHz</p>	<p>Vitrola No. 111 Moço na Nozeira</p>	Limite de frequências: 200-2520 Hz Data (E.U.A.): 1922
<p>◇ X:808 Hz Y:17.021 dB Freq Resp 2:1 5.DAT 8-4 Orthophonic Mag (dB) 96 Hz 3 kHz</p>		Limite de frequências: 120-2220 Hz Data (E.U.A.): 1926

Fonte: Elaborado pelo autor.

⁷ 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.⁸ 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.

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 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

⁸ 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”.

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).⁹

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. O texto que se segue reflete e discute como a modernização é assimilada nessa sociedade que configura a Primeira República.

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 2), 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.

⁹ “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.”

Figura 2 – 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. & P. 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
"AVOZ DO DONO"
REG. U. S. PAT. OFF. 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



**La vie
en ROSE?**

**17º ENCONTRO INTERNACIONAL
DE MÚSICA E MÍDIA**

17th. MUSIC AND MEDIA MEETING

MÚSICA e MÍDIA em TEMPOS TÓXICOS

MUSIC AND MEDIA IN TOXIC TIMES.

MuSiMid
Centro de Estudos
em Música e Mídia

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 3 – 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 desdobrar-se-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 capitães 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 4). 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).¹⁰

Figura 4 – 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, 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 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

¹⁰ “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.”

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 figura do tenor lírico cantando árias de óperas constituía 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. Segundo Millard (2005, p. 59 e 60, tradução nossa), a voz de Caruso se compatibilizava com as dificuldades técnicas dos aparelhos, como a correspondência frequencial, isto é, “[...] toda a gama do tenor cabia dentro da estreita faixa de frequências sonoras captadas pela corneta de gravação”.¹¹ 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

¹¹ “[...] the full range of the tenor fell within the narrow band of sound frequencies picked up by the recording horn.”

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 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).

Conclusão

Sem dúvidas inúmeras questões abertas pelo século XX nos levam à reflexão. A história é viva, se transforma e é subordinada ao tempo-espaço 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.

Investigar ideias como as abordadas aqui, 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

- 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.
- 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.
- 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.
- FON-FON: Semanário Alegre, Político, Crítico e Esfusiante. **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.
- HOBSBAWM, 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.
- IAZZETTA, F. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 2009.
- 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.
- LOESSER, A. **Men, women and pianos: a social history**. 1. ed. New York: Dover, 1990.
- 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.
- 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 Malho. **Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital**. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pesq=&pagfis=1>>. Acesso em: 03 Julho 2020.
- SEVCENKO, N. et al. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 2006.
- STERNE, J. **The Audible Past: cultural origins of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.