



**AS ORQUESTRAS INVADEM AS SALAS DE ESTAR:**

Redefinição dos padrões e espaços para a escuta musical no Rio de Janeiro (1926-1931)

**LUIZ FELIPE SOUSA TAVARES EMIDIO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS  
LINHA DE PESQUISA: CULTURA, PODER E REPRESENTAÇÕES  
ESPACIAIS

AS ORQUESTRAS INVADEM AS SALAS DE ESTAR:

Redefinição dos padrões e espaços para a escuta musical no Rio de Janeiro (1926-1931)

LUIZ FELIPE SOUSA TAVARES EMIDIO

NATAL  
2010

LUIZ FELIPE SOUSA TAVARES EMIDIO

AS ORQUESTRAS INVADEM AS SALAS DE ESTAR:

Redefinição dos padrões e espaços para a escuta musical no Rio de Janeiro (1926-1931)

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História e Espaços, Linha de Pesquisa II, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Prof. Dr. Raimundo Nonato Araújo Rocha.

NATAL

Catálogo da publicação na fonte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
Biblioteca Setorial Especializada do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA)  
NNBSE-CCHLA

Emídio, Luiz Felipe Sousa Tavares.

As orquestras invadem as salas de estar: Redefinição dos padrões e espaços para a escuta musical no Rio de Janeiro (1926-1931) / Luiz Felipe Sousa Tavares Emidio. – Natal, RN, 2010.

113 f.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato de Araújo Rocha.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de História. Curso de Pós-Graduação em História.

1. Indústria fonográfica – Dissertação. 2. Habitação no Rio de Janeiro – Dissertação. 3. Habitação – Dissertação. 4. História – Dissertação. I. Rocha, Raimundo Nonato Araújo da. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

LUIZ FELIPE SOUSA TAVARES EMIDIO

AS ORQUESTRAS INVADEM AS SALAS DE ESTAR:

Redefinição dos padrões e espaços para a escuta musical no Rio de Janeiro (1926-1931)

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

---

Prof. Dr. Raimundo Nonato Araújo Rocha.

---

Prof. Dr. Elio Chaves Flores

---

Prof. Dr. Helder do Nascimento Viana

---

Prof. Dr. Raimundo Pereira Arrais

Natal, 31 de agosto de 2010

## RESUMO

No final do século XIX e início do século XX, uma série de inovações técnicas foram difundidas comercialmente e repercutiram consideravelmente no cotidiano de alguns grupos urbanos brasileiros. Algumas dessas novidades tecnológicas desempenharam um papel importante na difusão em larga escala de obras artísticas que até então tinham um potencial de difusão extremamente restrito. O desenvolvimento de dispositivos capazes de registrar e reproduzir música mecanicamente esteve inserido nessa lógica, ao passo que a popularização de gramofones, fonógrafos, cilindros e discos inauguraram um novo momento para a produção e consumo de música. Sobretudo a partir da inauguração do sistema elétrico de registro e reprodução de sons, esse processo trouxe repercussões relevantes para as sensibilidades auditivas e maneiras de se ouvir música entre algumas camadas da população carioca, além de ter contribuído substancialmente para alterações nos referenciais espaciais desses indivíduos.

Palavras chaves: música, indústria fonográfica, habitação, sensibilidades.

## ABSTRACT

In the late nineteenth and early twentieth century, a series of technical innovations have been commercially and widespread on some urban groups everyday, in Brazil. Some of these technological innovations have played an important role in large-scale distribution of artistic works, which until then had an extremely limited potential for diffusion. Development of devices that can record and play music has been mechanically inserted into this logic, while the gramophones, phonographs, cylinders and discs became popular. By this time a new moment for production and consumption of music had started. Especially since the begging of electrical system for registration and production of sounds, this process bought important meaning to the way some peoples in Rio would leasing and sense music, besides it had contributed substantially to changes in the spatial references of these individuals.

Key-words: Music, Phonographic Industry, Housing, Environmental Sensitivities.

## AGRADECIMENTOS

Aos funcionários da Biblioteca Nacional e do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro com quem convivi silenciosamente durante os meses de junho e julho de 2008.

Ao meu orientador Raimundo Nonato, pelo esforço constante em tentar me capacitar como um historiador da música. Pelos encontros sempre agradáveis e inspiradores e pelo exemplo de mestre e educador.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFRN, pelas discussões realizadas nas disciplinas cursadas, muitas das quais aparecem em diversos momentos desse trabalho. Em especial a Durval Muniz, pelo carinho e disponibilidade com sempre me atendeu, e a Renato Amado, pelas dicas fundamentais sobre como proceder nos institutos de pesquisa cariocas.

Aos professores Zilmar Rodrigues e Helder Viana, pela possibilidade de um excelente debate no Exame de Qualificação, que me permitiu definir os rumos finais da pesquisa.

Ao professor Raimundo Arrais que se dispôs, em diversas ocasiões, a me oferecer a sua leitura atenta e criteriosa.

Aos colegas de turma de mestrado que, com presteza, se dispuseram a ler e debater de maneira atenta, tanto o meu projeto de pesquisa, quanto as versões iniciais desse trabalho.

Aos amigos Aurélia Tâmis e Raoni, pelo abrigo em sua aconchegante morada no Rio de Janeiro, e pela companhia agradabilíssima no mês de pesquisa.

Aos membros do grupo de pesquisa “Os Espaços da Modernidade”, pela disponibilidade e atenção com que sugeriram rumos e referenciais para esse trabalho.

Ao amigo Hélio pela companhia sempre agradável nos últimos anos e pela leitura atenta que realizou às vésperas da entrega da versão final do trabalho.

À amiga Aline, que com sua perspicácia e inteligência costumeiras garantiu a numeração correta das páginas desse trabalho.

Às minhas irmãs, Alba e Marieta, doces companheiras e grandes incentivadoras da minha vida acadêmica.



Ao meu pai, Luiz, por seus conselhos sinceros e certos e pela insistência em me apoiar em todas as minhas atividades supostamente viáveis e idéias malucas.

À minha mãe, Gorete, pelo sabor do convívio diário e pelo apoio irrestrito em todos os momentos da realização desse trabalho.

A Márcia Marinho, minha querida Marcita, pelos incentivos inesgotáveis, pela leitura atenta, inteligente e criteriosa de todas as versões desse trabalho, pela consultoria de luxo nas atividades de pesquisa e pela alegria que dá ao meu dia-a-dia. Como todo o meu amor e carinho.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>111</b>
<b>MÚSICA (RE)PRODUZIDA EM SÉRIE .....</b>	<b>20</b>
1.1. Alterações na produção e difusão da música .....	20
1.2. Fonógrafos e gramofones além da execução de música .....	222
1.3. A Escola de Frankurt e a arte na era da reprodutibilidade técnica .....	26
1.4. Inventos maravilhosos nos pavilhões das novidades .....	29
1.5. O século do progresso.....	34
1.6. A Revolução Científico-Tecnológica e as alterações na vida urbana.....	37
<b>O DESPONTAR DE UMA NOVA ESCUTA MUSICAL .....</b>	<b>47</b>
2.1. Música como ruído .....	47
2.1.1 MP3 player: símbolo de um padrão de escuta musical.....	48
2.2. A audição e a ação do tempo: por uma historicidade dos sentidos .....	50
2.3. Escuta segmentada e hierarquizada .....	61
2.4. Ouvir música através de um fonograma .....	64
2.5. O indivíduo ouvinte .....	67
<b>MÚSICA EM CASA .....</b>	<b>74</b>
3.1. Música mecânica: afanadora de vagas de emprego .....	74
3.2. Discos e máquinas falantes nos espaços domésticos .....	79
3.3. Ouvir música em casa através da fonografia .....	86
3.4. Discos e máquinas falantes também servem para mulheres .....	86
3.5. Boa música requer cuidados técnicos .....	86
3.6. Música também decora .....	93
3.7. Decorar para ouvir bem .....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>105</b>
<b>FONTES E BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>109</b>
FONTES .....	109
BIBLIOGRAFIA .....	110

## INTRODUÇÃO

No segundo semestre de 2006, com o trabalho “Noel Rosa: uma visão da modernidade. Reforma Pereira Passos, indústria fonográfica e música popular no Rio de Janeiro (1904-1937)”, concluíamos a graduação em História. Através da monografia defendida àquele momento, buscávamos compreender que representações acerca da cidade do Rio de Janeiro dos anos 1920 e 1930, poderíamos apreender a partir da análise da obra de Noel Rosa. De certa maneira, propusemo-nos a estudar o *poeta da Vila* como um intérprete da cidade que se configurava após as intervenções físicas iniciadas na administração do prefeito Pereira Passos, na primeira década do século XX.

Com aquele projeto de estudo, fizemos uma primeira aproximação com a área de trabalho a que temos nos dedicado desde então, genericamente nomeada de “História e música”. O contato com uma bibliografia até então desconhecida por nós, e o desenvolvimento da pesquisa fizeram surgir uma série de outras questões que nos inquietavam e que não se mostravam viáveis de ser respondidas em um trabalho daquela natureza.

Dessa forma, elaboramos um projeto de mestrado cujos objetivos seriam discutir, nos recortes temporal e espacial da monografia já defendida, como estavam sendo pensados os espaços próprios para a apreciação musical que surgiam com a reformulação da cidade. Partíamos do pressuposto de que, na cidade do Rio de Janeiro que se modificava, surgiam espaços específicos para diversas práticas sociais. Eram construídos lugares próprios para as práticas esportivas, para o destino do lixo e das pessoas enfermas, para a educação, assim como para o trabalho

Nessa perspectiva, nossa hipótese de pesquisa era que existia uma especialização espacial também para o que estávamos chamando de espaços musicais: escolas de música, conservatórios, estúdios de rádio e de gravação, lojas de discos, e outros ambientes nos quais havia a execução de música.

Entender como esses espaços estavam sendo organizados, como o acesso a eles estava sendo pensado, que tipo de música era veiculada em cada um desses lugares, estavam entre as questões que buscávamos responder.

Entretanto, um primeiro contato com volumes microfilmados do *Jornal do Commercio*, da década de 1920, já nos fez perceber a inviabilidade das questões que orientariam o nosso olhar sobre aqueles documentos. Isso porque percebemos que a quantidade de documentos existentes sobre o tema no período compreendido entre 1904 e 1937 – recorte inicial do projeto – era gigantesca.

Podemos dizer que chegamos à Biblioteca Nacional com olhos de pesquisador acostumado aos arquivos do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte. Estávamos familiarizados com os jornais natalenses do mesmo período, que encerravam todo o seu conteúdo em cerca de quatro páginas e nos surpreendemos com as costumeiras dezenas de páginas dos periódicos cariocas. Assim, durante o trabalho com os arquivos, tivemos que reaprender a lidar com a pesquisa documental, dada a diferença quantitativa do material entre as duas instituições que citamos.

Com base nisso, podemos afirmar que o contato com o material pré-selecionado para a nossa pesquisa nos indicou claramente que o nosso objeto de investigação necessitava ser reformulado e que precisávamos ir aos institutos de pesquisa da capital fluminense com questões diferentes das previamente formuladas.

Desse modo, a triagem inicial que fizemos no material pré-selecionado foi realizada, mais no intuito de se estabelecer um novo recorte dentro da proposta mais ampla que levamos conosco para os institutos de pesquisa da capital fluminense, do que propriamente uma tentativa objetiva de utilizar tais documentos para responder os questionamentos do nosso trabalho. Foi nesse sentido que optamos por realizar uma análise retroativa dos documentos, observando-os da década de 1930 para trás, na expectativa de que, dessa forma, pudéssemos começar a vislumbrar uma problemática que se relacionasse de alguma maneira com o nosso projeto de pesquisa inicial, mas que, dessa vez, se apresentasse metodologicamente viável.

Assim, no contato com as fontes fomos percebendo que no período compreendido entre os anos entre 1920 e 1930 era grande a quantidade de matérias, colunas e propagandas sobre fonografia. Percebemos, por exemplo, que o jornal *O Paiz* e a revista *O Cruzeiro*, especificamente, apresentavam com uma frequência bastante relevante, anúncios publicitários e artigos relacionados a discos de música, bem como a fonógrafos e outros aparelhos destinados a reprodução de música.

O contato prévio com uma bibliografia especializada sobre a história da indústria fonográfica nos levou a supor que tal recorrência estaria associada à chegada, no mercado, de artigos oriundos do sistema elétrico de gravações.

Ao aprofundarmos o contato com periódicos de meados dos anos 1920, as suspeitas se confirmaram: tão logo o novo processo de registro e reprodução sonora chegou ao mercado carioca, surgiram não apenas colunas sobre a fonografia em jornais e revistas de grande circulação e com conteúdo diversificado, mas, também periódicos específicos para tratar dessa nova forma de entretenimento que se anunciava, como foi o caso da Revista *Phono-Arte*.

De uma maneira geral, esses espaços abrigavam colunas cujos textos tratavam da divulgação e crítica dos novos lançamentos em disco, assim como da análise dos novos modelos dos aparelhos destinados à reprodução de música. Também era bastante comum, textos de natureza mais técnica que propunham uma espécie de educação do leitor, no sentido deste tirar o melhor proveito dos novos aparelhos, fosse pela escolha da agulha apropriada para cada tipo de música, dos cuidados para a boa manutenção de uma coleção de discos, ou do posicionamento correto do fonógrafo afim de que o som percebido estivesse isento de imperfeições.

Além dos textos presentes nas colunas de jornais e revistas e em periódicos especializados, um volume considerável de anúncios publicitários dava conta da chegada no mercado dos novos *instrumentos* reprodutores de música.

A nova tecnologia de gravação e reprodução sonora era caracterizada, seja pelos anúncios publicitários, ou pelos textos de caráter mais técnico, como isenta de imperfeições e responsável por proporcionar uma experiência de escuta musical com a mesma riqueza de detalhes e sutilezas de uma execução musical em tempo real. Do mesmo modo, o sistema mecânico de gravações que a partir de então passou a ser tido como obsoleto e ultrapassado foi sendo paulatinamente desqualificado e caracterizado com incapaz de proporcionar uma escuta adequada.

Entretanto, para que essa escuta adequada acontecesse não bastava ao ouvinte a aquisição de um aparelho atualizado e de um novo repertório de discos. Uma série de cuidados de ordem técnica era enfatizada pelos periódicos e anúncios, que iam da reposição freqüente da agulha ao posicionamento dos fonógrafos no lugar adequado da casa. Essa, por sinal, era enfatizada como o espaço adequado para a audição de música a partir de tais aparelhos, pois possibilitava uma experiência auditiva confortante e segura.

Tínhamos, portanto, não apenas a divulgação comercial e a análise criteriosa de novos dispositivos destinados à apreciação musical, mas a tentativa de se estabelecer

um novo padrão de escuta musical que pressupunha a casa como um espaço privilegiado para essa experiência.

Outro aspecto bastante enfatizado no material consultado, diz respeito ao fato de o sistema elétrico de gravações – ao propor uma experiência auditiva sem ruídos indesejados, e ao ter uma presença significativa no comércio carioca do período – ser caracterizado como responsável pela criação de um novo padrão auditivo em relação à música.

Na nossa leitura, estabeleceu-se uma hierarquização auditiva que previa um lugar privilegiado para a audição de música, ao passo que a experiência da escuta proporcionada pelo sistema mecânico era tida como desqualificada e qualificada como imperfeita. Evidentemente, os dispositivos que substituiriam o sistema mecânico foram anunciados como capazes de superar tais imperfeições.

Tínhamos, portanto, uma qualificação positiva dos sons emitidos pelo novo sistema (elétrico), e uma qualificação negativa dos sons emitidos pelo antigo sistema (mecânico).

Supomos, a partir de então, ser possível se trabalhar com uma historicização da audição, enquanto sentido.

É evidente que a escuta de música a partir de um registro sonoro previamente gravado não consiste em uma novidade absoluta para a sociedade carioca do período em questão. Já desde 1902, aconteciam registros em disco na capital fluminense e, a partir de 1912, com a instalação da fábrica da Odeon no Rio de Janeiro, pôde-se observar uma difusão relativa da fonografia na cidade. Entretanto, a viabilização comercial do sistema elétrico significou uma repercussão jamais experimentada pela escuta musical centrada no fonograma.

A fim de testar a validade dessa hipótese, experimentamos continuar retroagindo temporalmente no acervo documental analisado. Nesse sentido, constatamos que antes de 1926, a aparição de anúncios publicitários ou textos de qualquer natureza relativos à fonografia é praticamente inexistente, limitando-se a casos esparsos e irrelevantes. Desse modo, defendemos a idéia de que o padrão de escuta musical a partir do fonograma – ou seja – de uma performance musical previamente registrada, foi estabelecido a partir do sistema elétrico.

Apesar disso, outras formas e possibilidades de apreciação musical não cessaram ou deixaram de existir.

Isto posto, configurava-se para nós um recorte temático que se mostrava coerente. Restava sistematizar essas discussões a partir da definição de problemáticas justificáveis e metodologicamente solucionáveis.

Atualmente, vivemos um momento de crise e ruptura com a maneira através da qual se produziu e se consumiu música desde o início das atividades da indústria fonográfica. No Brasil, especificamente, esse ramo da atividade industrial vê, ano após ano, em virtude da crescente pirataria e da popularização da internet, os seus rendimentos caírem. A pauta de contratação de novos artistas também segue essa tendência e o lançamento de novos trabalhos vem rareando<sup>1</sup>

Supomos que uma das possíveis explicações para a insustentabilidade dos padrões de produção e consumo de música que se mostram em crise, pode ser dada pelas alterações nas relações entre esses processos e os sujeitos que as exerciam (sejam eles músicos, industriários fonográficos ou ouvintes-consumidores), principalmente a partir da popularização da internet e das tecnologias de reprodução de discos, que passaram a possibilitar outras formas de consumo do fonograma, como os CDs piratas e os arquivos MP3.

Nos dias de hoje, observamos, também, uma mudança no ritual de se ouvir música. Ora, os atuais tocadores de MP3 e similares como telefones celulares, permitem aos seus usuários o contato com registros sonoros enquanto se deslocam por espaços vários<sup>2</sup>, excluindo a obrigatoriedade de um lugar próprio, privado e delimitado, para a concretização do ato da escuta.

Com isso em mente, lembramos de uma reclamação recorrente na atualidade, a partir da qual se diz que as pessoas de hoje em dia não ouvem mais música como se ouvia antigamente, ou mesmo que a prática da escuta musical já não existe mais como uma experiência específica, ao passo que se encontra diluída numa série de outras práticas cotidianas. Além da delimitação de um tipo de escuta musical hipoteticamente característica dos dias atuais, tal linha de pensamento acaba por fazer certo juízo de valor e, mesmo, uma homogeneização do passado. Que passado seria esse onde a

---

<sup>1</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

<sup>2</sup> Não descartamos a idéia de que o ato de um indivíduo ouvir música ou outros registros sonoros, enquanto realiza algum deslocamento espacial, já era possível desde a invenção dos aparelhos walkman, em 1979, e a sua popularização nos anos 1980 e 1990. Entretanto, o nosso entendimento é de que a compactação inerente aos atuais aparelhos de reprodução de sons ampliou essa realidade a uma dimensão jamais experimentada. Para um resumo interessante sobre a portabilidade da música, ver: SOARES, Edson. *A história da música portátil*. Disponível em: <<http://www.htmlstaff.org/ver.php?id=1022>>. Acessado em 28 ago. 2008.

audição de música ocuparia um lugar mais privilegiado na hierarquia auditiva do que o presente?

No nosso entendimento, esse padrão de escuta musical idealizado, alocado de maneira genérica num passado indeterminado, caracterizado pela delimitação de um espaço privilegiado para a sua execução e considerado com uma prática específica, na qual a audição de música não seria praticada em simultâneo a outras atividades, foi, se não estabelecido, pelo menos idealizado a partir da divulgação do sistema elétrico de gravações.

Ao anunciar que a escuta musical seria realizada no conforto da casa e que participaria decisivamente da construção de um gosto refinado para o ouvinte, a publicidade e literatura relacionados à fonografia acabavam por elaborar discursivamente um padrão específico de apreciação musical que, no nosso entendimento, é exatamente o que se encontra romantizado nos dias atuais.

Desse modo, somos levados a questionar como esse “projeto” de escuta musical proposto pelos periódicos analisados foi praticado pelos compradores de discos e fonógrafos? De que maneira essa audição de música a partir do fonograma se processava? Em que lugares acontecia? Quais as implicações da escuta musical em uma sala de estar (esfera privada) e numa sala de espetáculos (esfera pública)? Como os espaços da casa – então elegida como o recorte espacial ideal para a prática auditiva – deveriam ser pensados? De que maneira as sociabilidades domésticas e as referências espaciais foram afetadas por essa nova forma de entretenimento?

O conjunto dessas essas indagações configura-se no objeto de estudo do projeto que aqui propomos e que busca se inserir numa historiografia que vem se dedicando a uma história da música, e mais especificamente da fonografia.

Estudos que privilegiam a temática da indústria fonográfica como objeto de pesquisa não são inéditos no Brasil. Porém, durante muito tempo, foi comum se encontrar essa abordagem apenas como parte de estudos mais amplos sobre música e outros temas. Exemplo disso são os trabalhos de José Ramos Tinhorão que, englobam temáticas mais gerais como a “História Social da Música Popular Brasileira”<sup>3</sup> ou a “Música Popular: do gramofone ao rádio e TV”<sup>4</sup>, mas que pontuam discussões sobre a fonografia. Trabalhos mais recentes como “Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional,

---

<sup>3</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>4</sup> *Ibidem*. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.



geração Noel Rosa e indústria cultural”<sup>5</sup>, de Wander Nunes Frota, também tratam de problemáticas que se referem à indústria fonográfica, embora privilegiem outras questões.

Entretanto, desconhecemos trabalhos que busquem analisar as implicações da popularização da fonografia no Rio de Janeiro para os usos dos espaços domésticos, a partir da consolidação do padrão de gravação elétrico e do surgimento de novas sensibilidades e maneiras de se ouvir música. Nesse sentido, o trabalho que aqui se propõe buscará contribuir para o preenchimento dessa lacuna, dando um novo viés interpretativo a uma temática não tão nova.

A escolha do recorte temporal, que vai de 1926 a 1931, nos parece bem significativa para a compreensão do objeto da pesquisa proposta. Apesar de o sistema de gravação elétrica só chegar ao Brasil em 1927, já em 1926 podemos observar o surgimento das primeiras seções e colunas especializadas na fonografia, o que denota que já havia um público consumidor nesse setor, ou pelo menos a intenção de sua consolidação. De fato, mesmo antes de o padrão eletromagnético ser utilizado nas fábricas brasileiras, discos gravados por esse método e aparelhos destinados à sua reprodução eram importados e comercializados por lojas cariocas<sup>6</sup>.

A escolha do ano de 1931 como limite do nosso recorte temporal foi pensada por um duplo motivo. Inicialmente, com base na consulta das fontes que serão utilizadas no trabalho, entendemos que o recorte de cinco anos é suficiente para a apreensão do estabelecimento do padrão de audição musical – pautado no privilégio dos espaços privados e domésticos - que o novo sistema de gravação possibilitou. Além disso, o ano em questão representou o momento em que a maior parte dos periódicos, seções e colunas analisados encerraram as suas atividades, em virtude de uma profunda desaceleração do comércio, consequência da crise financeira iniciada com a quebra da bolsa de Nova York, em 1929.<sup>7</sup>

Conforme se constatará na leitura do restante do trabalho, não fizemos do recorte proposto uma delimitação fechada e estanque. À medida que sentimos a necessidade de recuar ou avançar no período que direcionou as pesquisas, o fizemos, atentando sempre

---

<sup>5</sup> FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

<sup>6</sup> FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

<sup>7</sup> Para maiores informações sobre os efeitos da crise financeira norte-americana na economia mundial e, especificamente na brasileira, ver: MEIRELLES, Domingos. *1930: Os Órfãos da Revolução*. Rio De Janeiro: Record, 2006.

para não cometer anacronismos, assim como para a manutenção da coerência do trabalho.

No intuito de compreender as condições que possibilitaram o estabelecimento do padrão de indústria fonográfica, caracterizado, entre outros aspectos, pela escolha do disco como suporte material para a música e outros registros sonoros, e pela valorização do âmbito privado dos espaços domésticos como o recorte espacial a ser utilizado para a experiência da audição musical, nos valem da análise de uma série de periódicos que, no período em questão, tiveram seções e colunas específicas sobre a fonografia.

Desse modo, utilizamos as colunas editadas nas seções *Novos Discos*, da revista *O Cruzeiro* e *Discos e Machinas Fallantes*, do jornal *O Paiz*. Também trabalhamos com periódicos cujos conteúdos foram direcionados para a música ou a atividade fonográfica, em específico. Foi o caso das revistas *Phono-Arte* e *Weco*. Nesse momento da pesquisa, buscamos a opinião tanto dos cronistas e redatores, quanto do seu público, visto que, boa parte desses periódicos publicava, freqüentemente, as opiniões, sugestões e dúvidas dos leitores

Em todas as revistas e jornais listados no parágrafo anterior era bastante comum a presença de anúncios com propagandas de venda de discos, fonógrafos, gramofones e acessórios relativos a esses produtos.

O trabalho foi organizado em três capítulos, cuja estruturação será esmiuçada logo abaixo.

No primeiro capítulo, intitulado “Música (re)produzida em série”, analisamos as condições que possibilitaram o desenvolvimento e difusão comercial da fonografia. Para tanto, foi necessário retroceder no recorte temporal e situar o surgimento da fonografia num contexto mais amplo de inovações técnicas e novidades tecnológicas. A possibilidade de se registrar e reproduzir sons, mecanicamente, foi uma dentre várias novidades tecnológicas desenvolvidas entre os séculos XIX e XX, a partir do crescente domínio exercido pelo homem sobre a natureza, através da técnica.

No segundo capítulo, intitulado “O despontar de uma nova escuta musical”, buscamos compreender a influência da difusão do sistema elétrico de gravações para o surgimento de novas sensibilidades auditivas assim, como para o estabelecimento de novas práticas de escuta musical.

Consideramos que esse padrão de registro e reprodução de música promoveu uma hierarquização de diferentes modos de audição de música, à medida que emitia juízos de valor em relação aos dispositivos utilizados para a experiência da escuta. Em

consequência disso, esses juízos de valor também foram associados aos sons percebidos pelos ouvintes.

Compreender como essa relação sensorial se estabeleceu, foi outro objetivo do capítulo 2.

O terceiro capítulo dessa dissertação, intitulado “Música em Casa” buscou compreender que razões levaram à qualificação dos espaços domésticos como apropriados para a escuta de música a partir do fonograma. Também buscou-se analisar como esses espaços passaram a ser organizados e que implicações para as sociabilidades domésticas e para os referenciais espaciais das pessoas envolvidas podemos apreender a partir da difusão da fonografia.

Partimos do pressuposto que a relação entre o público e o privado tem uma historicidade própria, que varia em momentos específicos, este trabalho analisa especificamente tal relação no recorte temporal entre 1927 e 1931. Nesse período os cruzamentos entre o público e o privado se caracterizam pela valorização dos espaços domésticos como lugar de refúgio para a vida corrida do trabalho e das ruas movimentadas/perigosas.

A partir do momento em que a urbanização do Rio de Janeiro se consolidou, novos perfis foram incorporados ao cotidiano da cidade, que passou a ser vista como violenta e “estressante”.

Nesse sentido, numa espécie de relação de alteridade, os ambientes domésticos foram construídos como espaços que possibilitavam o conforto e a segurança que não mais eram desfrutados fora de casa. Uma série de artefatos e objetos foram oferecidos por uma publicidade que estava se desenvolvendo, como capazes de prover essa vida doméstica, confortável e segura.

O fonógrafo é um desses artefatos, sendo apresentado aos consumidores como capaz de permitir a audição de música no âmbito doméstico. Nesse sentido observamos uma redefinição dos espaços apropriados para a escuta musical, que antes da experiência da fonografia, se concentravam na esfera dos espaços públicos e de circulação coletiva, como teatros e cafés.

## *Capítulo 1*

### ***MÚSICA (RE)PRODUZIDA EM SÉRIE***

#### **1.1. Alterações na produção e difusão da música**

O musicólogo Antônio Jardim afirma que para uma melhor compreensão da evolução<sup>8</sup> da música na cultura ocidental, é necessário pontuar a distinção de três momentos históricos transformadores. Em cada um desses momentos a produção e o consumo de música foram afetados consideravelmente.<sup>9</sup>

O primeiro momento seria a invenção e difusão da linguagem escrita pelas civilizações orientais na antiguidade, responsável pelo desenvolvimento gradual de uma literatura musical que, por um lado, possibilitou o registro de formas de se praticar música e do uso social da música por sociedades distintas e, por outro, possibilitou o desenvolvimento da notação musical.

Segundo o musicólogo Roy Bennet (BENNET, 1986), notação musical é uma expressão utilizada de maneira genérica para nomear qualquer sistema de escrita que represente graficamente uma obra musical, permitindo a um intérprete que a execute da maneira desejada pelo compositor ou arranjador<sup>10</sup>.

O mesmo Roy Bennet<sup>11</sup> sugere que existem evidências arqueológicas de escrita musical praticada no Egito e na Mesopotâmia por volta do terceiro milênio a.C.. Outros povos também desenvolveram sistemas de notação musical em épocas mais recentes. Os gregos, por exemplo, utilizavam um sistema composto de símbolos e letras que representavam as notas, sobre o texto de uma canção. A notação musical é, portanto, um

---

<sup>8</sup> A expressão “evolução da música” é aqui entendida como “o mecanismo segundo o qual a produção e a linguagem musicais vêm se transformando através da história”. Portanto, o conceito não é pensado através de uma concepção hierárquica, a partir da qual o porvir é necessariamente melhor do que o que já passou ou está se processando no presente.

<sup>9</sup> JARDIM, Antônio. *Música: uma outra densidade do real* – para uma filosofia de uma linguagem substantiva. Rio de Janeiro. Dissertação (mestrado em música) – Conservatório Brasileiro de Música, 1998.

<sup>10</sup> Para maiores detalhes: BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

<sup>11</sup> BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

tipo de registro que consiste numa forma de *espacialização* dos sons, que se torna possível apenas a partir do advento da linguagem escrita.

O segundo momento proposto por Antônio Jardim seria a conquista gradual da impressão musical a partir da invenção e difusão da imprensa. Falamos aqui que a impressão musical se deu de maneira gradual por que, por mais que a imprensa moderna inaugurada com invento de Gutenberg tenha possibilitado, ainda no século XV, que a impressão tenha se tornado a forma mais comum de se produzir literatura e textos educativos na Europa ocidental<sup>12</sup>, a música escrita ainda continuaria a ser difundida de maneira manuscrita por bastante tempo<sup>13</sup>. Contribuíram para isso a carência de padronização dos sistemas de notação musical e a complexidade da música escrita que utilizava símbolos gráficos até então impassíveis de serem impressas pelas tecnologias de impressão disponíveis.

De toda maneira, à medida que as tecnologias de impressão iam se dinamizando, inauguravam-se as condições que possibilitariam o surgimento de um mercado editorial em torno da impressão e venda de partituras, que ganhou bastante destaque no século XVIII e, sobretudo no século XIX, nos Estados Unidos, na Europa ocidental e em algumas grandes cidades da América e da Ásia. Foi o caso da cidade do Rio de Janeiro. José Ramos Tinhorão<sup>14</sup> afirma que existia na então capital do Brasil, no século XIX, um mercado consolidado em torno da edição e venda de partituras, e que a comercialização desse artigo era a única maneira concreta de se comercializar música popular no Brasil no período destacado.<sup>15</sup>

Já o terceiro momento histórico transformador proposto por Antônio Jardim teria acontecido com a invenção do fonógrafo e do gramofone, e o posterior desenvolvimento da indústria fonográfica. Para Jardim, a importância desse momento se dá pelo fato de a indústria fonográfica ter desenvolvido suportes (os cilindros e, posteriormente, os discos) capazes de materializar a música, de torná-la acessível às pessoas, sem a

---

<sup>12</sup> PRINTING & publishing music: a short history and how it is done. Disponível em: <<http://parlorsongs.com/insearch/printing/printing.php>>. Acesso em 8 jul.2010.

<sup>13</sup> SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

<sup>14</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. p.247.

<sup>15</sup> O historiador Maurício Monteiro afirma que a possibilidade de se adquirir uma partitura impressa de boa qualidade contribuiu para a difusão do piano entre as famílias cariocas mais abastadas, a partir da vinda da família real portuguesa, no início do século XIX. Nos próximos capítulos, trataremos mais detalhadamente dos sentidos sociais da posse de um piano no século XIX. Para maiores informações ver: MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2008.

necessidade da presença de um músico executante, muito menos de um instrumento musical.

Não queremos dizer com isso que o surgimento dos fonógrafos e dos gramofones tenha disseminado a possibilidade de escuta musical de maneira indiscriminada. Os dispositivos necessários para a audição de música a partir dos gramofones e fonógrafos só estavam acessíveis às pessoas dispostas a investir somas consideráveis para a sua aquisição. Mas não há como negar que as inovações fonográficas das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX ampliaram as possibilidades de escuta musical, que antes estavam condicionadas a execuções instrumentais ou vocais em tempo real.

O desenvolvimento da fonografia e o surgimento de uma indústria fonográfica dinamizaram o processo de materialização da música, que havia se iniciado a partir do momento em que se tornou possível registrar a linguagem musical de maneira escrita, e que atinge o seu ápice com os fonogramas<sup>16</sup>. A música materializada em um cilindro ou em um disco, por mais que nos primeiros anos da fonografia não tenha se convertido de imediato em uma mercadoria a ser consumida, se tornaria um produto com valor comercial ainda no final do século XIX.

## 1.2. Fonógrafos e gramofones além da execução de música

O fonógrafo do americano Thomas Alva Edison é considerado pela historiografia relativa à indústria fonográfica, como o primeiro dispositivo utilizado para o registro e reprodução de sons que logrou êxito comercial. De toda forma, diferentes inventores já haviam realizado experimentos na tentativa do registro de sons, que resultaram em outros inventos. Foi o caso do *phonoautograph*, “máquina criada pelo francês Leon Scott de Martinville em 1857, que era composta de um cilindro revestido por uma folha de papel de estanho escurecida na chama de uma vela que registrava, por um estilete, num suco traçado sobre este papel, as ondas sonoras sob a

---

<sup>16</sup> A palavra fonograma admite diferentes sentidos, tais quais “telegrama fonado” “registro das ondas sonoras, obtido por aparelhos”, “representação gráfica dos sons da fala, nas escritas fonéticas”. Mas essa palavra também significa toda e qualquer execução musical registrada em suportes materiais, sejam cilindros, discos, CDs, discos rígidos de computador. Para maiores informações ver: NAPOLITANO, Marcos. *O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular: problemas e perspectivas*. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/Marcos%20Napolitano%20O%20fonograma.doc>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

forma de uma série de vibrações, mas que não podiam ser reconvertidas em som”. Ou seja, tratava-se apenas de uma reprodução gráfica de registros sonoros que não podiam ser reproduzidos novamente.

Já o invento de Edison, foi patenteado em 1878<sup>17</sup>, mas, curiosamente, não foi concebido como um dispositivo específico para a gravação ou reprodução de música.

O próprio Edison, em declarações à *North American Review*, previu uma série de usos ao fonógrafo que não tinham relação com a reprodução de música. A lista era extensa.

1. Escrever cartas e toda espécie de ditado
2. Livros falantes para cegos.
3. Ensino de elocução.
4. Reprodução musical.
5. Registros familiares: anotações de poupança, lembranças de família pelas vozes de seus componentes e mesmo as últimas palavras de pessoas moribundas.
6. Brinquedos: bonecas falantes, etc.
7. Relógios falantes.
8. Preservação da linguagem, através da reprodução da pronúncia exata.
9. Preservação das explicações faladas de professores de modo que os alunos pudessem recorrer a elas quando desejassem.
10. Conexão com o telefone para fazer deste instrumento um auxiliar na transmissão de gravações permanentes e valiosas em vez de recipientes de momentâneas e fugazes comunicações.<sup>18</sup>

A relação quase imediata que se costuma estabelecer entre fonógrafos e gramofones enquanto dispositivos reprodutores de música pode causar certo estranhamento em quem observa as funções anunciadas por Edison no documento acima.

De fato, o fonógrafo e outros aparelhos que foram criados sob a sua influência vieram a se tornar produtos com valor comercial justamente anunciando como principal característica a capacidade de oferecer, de maneira rápida e descomplicada, música para se ouvir. No entanto, nos primeiros anos após o seu lançamento comercial, e mesmo depois de já existir toda uma simbologia que levava à identificação automática desses

---

<sup>17</sup> Para maiores informações sobre os primeiros dispositivos criados com a intenção de registros sonoros, ver: FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

<sup>18</sup> NORTH AMERICAN CIENTIFIC, apud FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984. p. 12 e 13.

aparelhos como artefatos reprodutores de música, as máquinas falantes receberam outro tipo de uso, não necessariamente musical.

Com uma recorrência significativa, a publicidade utilizada pelas empresas produtoras de discos/cilindros e aparelhos destinados a sua execução atribuiu a esses dispositivos uma função educativa. Em correspondência enviada ao jornal carioca *O Paiz*, o leitor Antonio Timotheo questionava sobre a existência de discos que funcionassem como cursos de idiomas. Segue a resposta do editor.

Várias fabricas têm gravado o genero de que nos fala em sua carta. [...] Os discos linguisticos que conhecemos foram importados há algum tempo pela óptica ingleza, que se dedica especialmente a este genero: linguaphone é o nome da empresa e esta, além de gravar discos para o ensinamento da lingua ingleza, estende o seu repertorio ás línguas franceza, alemã e italiana.<sup>19</sup>

Fazer um curso de idioma através do fonógrafo, sem a necessidade de contratar um professor particular ou de se matricular em uma escola, significava ao estudante-ouvinte a possibilidade de exercer uma relativa autonomia, num momento em que o processo educativo, formal ou de línguas, era marcado pela dependência em relação a outras pessoas ou a uma instituição.

O ensino de línguas no Rio de Janeiro no século XIX foi impulsionado com a fundação do Colégio D. Pedro II, em 1837, que desde os primeiros anos de funcionamento incluiu no seu currículo as línguas inglesa, francesa, latina e grega. Durante todo o restante do século XIX e o início do século XX, o colégio foi o principal centro de formação de estudantes de idiomas, num período marcado pela inexistência de escolas específicas para esse fim na cidade do Rio.<sup>20</sup>

Poder estudar um idioma diferente do português sem precisar estar matriculado em uma escola e realizar essa atividade no íntimo da sua casa fazia o ouvinte dos discos que ofereciam os cursos de idiomas, ainda que de maneira tímida e momentânea, exercer o seu poder de escolha e fortalecer a sua individualidade.<sup>21</sup> Esse aspecto foi

<sup>19</sup> CORRESPONDENCIA. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano. XLIV, n. 15.876, p. 12, 07 abr. 1928.

<sup>20</sup> Para maiores informações sobre a história do ensino da língua inglesa e de outros idiomas no Brasil, ver: OLIVEIRA, L. E. M. de. *A Historiografia Brasileira da Literatura Inglesa: uma história do ensino do inglês no Brasil* (1809-1951). 1999.194f.-Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/teses/tese19.doc>> Acesso em 14 maio. 2010.

<sup>21</sup> Trataremos mais especificamente dos discos e fonógrafos como fomentadores de uma cultura individualista, no capítulo 2 desse trabalho. Para maiores informações sobre a emergência do sujeito



ênfatisado recorrentemente pela publicidade que anunciava as novidades da fonografia, sobretudo quando os artigos anunciados eram os discos e cilindros de música, os principais produtos da indústria fonográfica.

Com a mudança do sistema mecânico de gravações para o sistema elétrico, o apelo à fonografia como promotora da individualidade ficou mais evidente, sendo explorado freqüentemente pelos anúncios publicitários.

O sistema mecânico de gravação e reprodução de discos foi o padrão adotado pela indústria fonográfica desde o início da difusão comercial de artigos relacionados à fonografia, ainda nos últimos anos do século XIX, até meados da década dos anos 1920. A partir desse momento em diante, o sistema elétrico se tornaria a maneira mais difundida para a gravação e reprodução de música a partir de discos. Nos próximos capítulos desse trabalho, detalharemos melhor os significados técnicos, comerciais e as repercussões que essa transição teve para as sensibilidades e práticas auditivas dos ouvintes de música.

Outro uso educativo dado aos aparelhos destinados à execução de sons previamente gravados foi a educação musical. Podemos perceber indícios interessantes nesse sentido em um artigo publicado na revista *Phono-Arte*.

Quem poderia supôr, ouvindo aos antigos phonographos de cylindro ou gramophones e zonophones de ha vinte annos passados que esses aparelhos alcançariam tão formidável progresso, a ponto de se tornarem um precioso complemento de educação musical? [...] Actualmente na Europa e nos Estados Unidos não há estudante de musica ou virtuose que não acompanhe o seu estudo da audição dos grandes mestres, reproduzida pelos discos phonographicos em aparelhos de perfeita orthophonia. Assim como os grandes pintores não dispensam os álbuns de arte com a reprodução graphica das obras primas da pintura, os esculptores collecionam as copias em gesso das estatuas celebres e os homens de letras cercam-se dos mestres mudos. São os livros dos artistas da prosa e do verso, assim também os amantes das artes divinas, compositores ou concertantes devem possuir o seu phonographo e a sua colleção escolhida de discos.<sup>22</sup>

Possuir um fonógrafo e uma “coleção escolhida de discos de música” poderia significar muito mais do que uma prática fruitiva, ou uma busca por prazer e satisfação através da escuta de música. Possuir um aparelho tocador em funcionamento e um

---

indivíduo e a sua relação com a sociedade de consumo, ver: LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005.

<sup>22</sup> OS APARELHOS SUPER PHONOGRAPHICOS NA EDUCAÇÃO MUSICAL. *Phono-Arte*, Rio de Janeiro, ano. I, n. 23, p. 5, 15 jul. 1929.

repertório variado de discos passaria a ser também requisito necessário para estudantes de música que desejassem se sair bem em seus estudos e estar atualizados com os novos tempos.

De fato, os tempos seriam outros para os diletantes. Em outros campos artísticos como a pintura, a escultura e a literatura, os respectivos artífices já desfrutavam da possibilidade de acesso às obras de referência do seu gênero, através de reproduções gráficas de telas, de esculturas em gesso e de obras multiplicadas em livro.

O autor do texto escreve em tom de satisfação, saudando a música produzida em série e as possibilidades que essa inovação já havia anunciado e haveria de anunciar. Com os progressos da fonografia e a sua definição como um produto de valor comercial, a música entrava na era da reprodutibilidade técnica.

### **1.3. A Escola de Frankfurt e a arte na era da reprodutibilidade técnica**

Estudiosos do grupo que ficou conhecido como *Escola de Frankfurt*, teorizaram sobre os dilemas em torno da reprodução mecanizada de obras de arte, com destaque para Walter Benjamin<sup>23</sup> e Teodor Adorno.

Para o primeiro, a autenticidade de uma obra de arte se definiria principalmente pelo seu elemento do “aqui e do agora”, ou seja, sua experiência individual, vivida em um contexto histórico-socio-cultural único.

Todavia, a partir do advento da reprodução por meios técnicos a característica de possibilidade de contemplação e originalidade se perde, pois desse momento em diante a arte se tornaria passível de ser copiada centenas de vezes e espalhada para um público extremamente amplo e heterogêneo que, muitas vezes, nem saberia de fato o valor de tal obra de arte. Ela se tornaria um mero produto.

Para fundamentar a sua discussão, Benjamin criou o conceito de *aura*, que significaria a “autenticidade” e “autoridade” intrínsecas a uma obra de arte e que lhe era conferida através de sua duração no tempo. Para o teórico, a autenticidade e a duração seriam qualidades que perderiam o sentido diante destas novas técnicas de produção e reprodução das obras.

---

<sup>23</sup> As idéias mais difundidas de Walter Benjamin a respeito da repercussão que a reprodução técnica para as obras de arte estão contidas em: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996a. p. 165-196. v. 1.

Por outro lado, ao perder aquilo que o filósofo chamou de “aura”, a arte deixaria pra trás o aspecto elitista e tradicional, deixando de ser privilégio de apenas alguns para atingir a grande massa, ou seja, segundo Benjamin, as novas técnicas de reprodução da arte poderiam, em última análise, promover a democratização no campo das artes.

Por mais que as discussões de Walter Benjamin se propusessem a ser uma espécie de teoria geral da arte reproduzida mecanicamente e que as suas reflexões tenham sido referentes sobretudo ao cinema e à fotografia, o filósofo também incluiu a música em suas interpretações.

A fonografia, porém, parecia tentar invalidar antecipadamente as postulações do alemão. Em anúncios publicitários da década de 1920 verificados em nossa pesquisa, foi bastante comum a consideração de que os fonógrafos e discos proporcionariam aos ouvintes uma possibilidade rica de contato com as grandes obras-primas da música, a partir da audição de artistas consagrados. Foi o caso do anúncio reproduzido abaixo.

Musica... synonymo de alegria, de prazer, de felicidade.

Se quizerdes ir ás grandes capitães, ouvir in loco as grandes symphonias, os grandes musicistas, as grandes vozes do nosso tempo, isso vos custará uma fortuna e seria um privilégio dos abastados;

Mas ainda que fosseis o maior Cresco do mundo, vos seria impossível ouvir as maravilhosas symphonias, os grandes musicistas do passado; Pois aquelle gozo, que só alcançam os ricos e este outro que nem os ricos alcançam, podereis tê-los em vossa própria casa, sem incommodos de viagens, sem aborrecimentos de <<toilletes>>, sem maiores despesas, na doce intimidade e no conforto do vosso lar, se adquirirdes uma ELECTROLA VICTOR.

É o instrumento maravilhoso através do qual ouvireis, cheio de prazer, de alegria e felicidade, a musica de camara de todos os tempos, com admirável perfeição, com o mesmo sentimento, com a mesma nitidez.<sup>24</sup>

Um elemento bastante interessante, que vem à tona na análise do reclame acima é a afirmação de que a *Electrola Victor* promoveria uma certa democratização do acesso à música. Em razão de os custos para se ouvir *in loco* os nomes mais relevantes da música serem mensurados como uma fortuna, a aquisição do aparelho da Victor possibilitaria o acesso à essa música a um preço hipoteticamente acessível. O anúncio buscava convencer os potenciais compradores que seria possível ouvir através do fonógrafo, com a mesma riqueza de detalhes de uma apresentação em tempo real, “as grandes symphonias, os grandes musicistas, as grandes vozes do nosso tempo”.

<sup>24</sup> O CRUZEIRO, 03. ago. 1929. Contracapa.

Pelo menos para a indústria fonográfica, mesmo reproduzida e difundida em massa através das possibilidades técnicas de reprodução, a música não perderia o seu caráter artístico. Para quem precisava dar um destino comercial à quantidade crescente de equipamentos fonográficos produzidos, o argumento não poderia ser diferente.

Porém, foi Theodor Adorno que teorizou de maneira mais específica sobre as repercussões que as possibilidades de reprodução em larga escala trouxeram para a música.

Nos textos “Sobre a música popular”<sup>25</sup> e “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”<sup>26</sup>, Adorno propõe uma análise dos efeitos que a reprodução em série trouxe para a produção e apreciação de música. Para o filósofo, o traço distintivo desta música disseminada através dos grandes meios de comunicação – e a indústria fonográfica estaria inserida nesse grupo – era a standardização, ou seja, a padronização que vigoraria como regra geral de produção e de audição da música. A partir do surgimento e estabelecimento da indústria fonográfica, os padrões musicais populares teriam se desenvolvido pela competição. Quando surgia um sucesso, apareciam centenas de músicas imitando o *hit*. Assim, os padrões foram se cristalizando – quem não seguisse os padrões convencionados seria excluído. Sobre os efeitos da padronização criada pela indústria cultural, Adorno diz:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretensível conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a seqüência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigidamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação...<sup>27</sup>

<sup>25</sup> ADORNO, T. W. *Sobre a música popular*. In: COHN, Gabriel (org). Adorno: Sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. p.115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54)

<sup>26</sup> ADORNO, T. W. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: \_\_\_\_\_. Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 65-108. (Coleção Os Pensadores)

<sup>27</sup> : Horkheimer/Adorno: *Textos escolhidos*. (Col. Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural. 1991, p. 113.

Nas palavras reproduzidas acima, o pensador alemão sugere que a reprodutibilidade técnica da música acabava por criar uma ilusão de individualidade, uma aparência de livre-escolha e mercado aberto da cultura de massa. Mas a pretensa autonomia dos ouvintes seria apenas aparente.

O contato com uma música padronizada e difundida em massa faria dos ouvintes meros receptores de informações sonoras, sem capacidade crítica, destituídos de referenciais para julgar o que lhes era oferecido. Assim, Adorno caracterizou os hábitos de audição após o surgimento da indústria cultural como *regressivos*, pois não haveria autonomia individual na relação com a música popular.

Porém, ao apresentar os seus discos, fonógrafos e outros dispositivos na imprensa carioca das primeiras décadas do século XX, a indústria fonográfica caracterizava esses produtos justamente como capazes de fomentar a individualidade dos seus ouvintes e de, através da escuta repetida, possibilitar a formação de um gosto apurado e criterioso. Analisaremos esses aspectos de maneira mais detalhada no próximo capítulo.

#### **1.4 Inventos maravilhosos nos pavilhões das novidades**

Em um livro dedicado a uma história da vida artística porto-alegrense no século XIX, o jornalista e poeta gaúcho Athos Damasceno nos dá um indício interessante sobre os usos dados ao fonógrafo nos anos imediatamente posteriores ao início da sua difusão comercial.

Ao lado das Sociedades dramáticas, que, como se viu, se assanhavam, surge-nos aqui o cavalheiro Eduardo Perris que, hospedando-se no Hotel Lagache, faz a exibição de uma prodigiosa máquina falante destinada a guardar o som por muitos anos e reproduzindo a voz de cada pessoa com absoluta nitidez e timbre. A máquina tem o nome de fonógrafo e é a mais recente invenção do já famoso electricista americano Sr. Edison.<sup>28</sup>

A partir do relato de Athos Damasceno, que tratava de acontecimentos teatrais do segundo semestre de 1879, é possível perceber que não existe nenhuma menção ao

---

<sup>28</sup> DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro*: contribuição para o estudo do processo cultural no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Ed. Globo, 1956.

fonógrafo enquanto dispositivo capaz de registrar ou reproduzir música, sendo capaz, porém, de reproduzir “a voz de cada pessoa com absoluta nitidez e timbre”.

Outro elemento bastante significativo presente na narrativa do nosso cronista é a afirmação que o fonógrafo seria “a mais recente invenção” de Thomas Edison. De fato Edison notabilizou-se como inventor, tendo registrado mais de mil patentes de diferentes inventos. Sem dúvidas, muitas dessas invenções não tiveram aplicação comercial e nem todas foram completamente originais, ao passo que Edison comprou a patente de diversas invenções que eram melhoradas e desenvolvidas pelos seus inúmeros funcionários.<sup>29</sup>

De toda forma, o célebre inventor norte-americano e as suas criações podem ser tidos como uma espécie de síntese de um processo mais amplo que marcou a segunda metade do século XIX – sobretudo na Europa ocidental e nos Estados Unidos – fundamentado exatamente no despontar de uma série de inventos que tiveram aplicação prática na vida das sociedades dos lugares supracitados, alterando consideravelmente o cotidiano de muitas pessoas. Esses inventos e criações, por sua vez, foram desdobramentos de alterações mais amplas que se efetivavam à medida que o homem aumentava o seu poder de interferência e modificação da natureza, através da técnica. As invenções eram, portanto, representações materiais do pretense domínio dos homens sobre a natureza.

Com a proximidade do final do século XIX muitas eram as utopias em torno do século que estava por vir. Sem dúvidas, muitos desses anseios estavam fundamentados nas potencialidades da nova ciência e dos inventos que se anunciavam. Os avanços tecnológicos e a aplicação das recentes descobertas científicas nos processos produtivos contribuíram para o otimismo em relação ao século que se anunciava.

Toda essa euforia era potencializada quando o progresso técnico encontrava utilidade prática no cotidiano das populações. Nicolau Sevcenko enumerou uma série de novos campos de exploração industrial que se consolidaram a partir da Revolução Científico-Tecnológica e que resultaram em novos equipamentos, processos e produtos que invadiram o dia-a-dia das pessoas. Foi o caso dos “altos-fornos, das indústrias

---

<sup>29</sup> Para maiores detalhes a respeito da trajetória de Thomas Edison como inventor e as questões referentes às patentes dos inventos, ver: THE LIFE OF THOMAS A. EDSON. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edbhtml.html>>. Acesso em: 15 jul. 2010.

químicas, dos novos ramos metalúrgicos, [...] da microbiologia, da bacteriologia, da bioquímica, da farmacologia e da medicina”.<sup>30</sup>

O grande palco para a divulgação dos avanços industriais, dos inventos, e dos progressos da ciência e da técnica foram as exposições universais. Tendo ocorrido pela primeira vez em Londres, no ano de 1851, esse tipo de evento tornou-se itinerante e foi sediado por outras cidades européias e até de outros continentes, como foi o caso da realizada na Filadélfia, em 1876, e das que aconteceram em Sidney e Melbourne, na Austrália, respectivamente em 1878 e 1870.<sup>31</sup> Ao todo, entre 1851 e 1889 aconteceram 16 exposições universais.

As descobertas científicas e inovações tecnológicas que mais repercutiram a partir da segunda metade do século XIX foram apresentadas com ineditismo nas exposições universais. A luz elétrica, anunciada por Edison na Exposição Universal de Amsterdã em 1883, foi uma das principais atrações daquela edição e teve o seu uso largamente difundido após o evento. O cinematógrafo e o telefone também são exemplos de inventos anunciados com ar de novidade durante as exposições universais, e que dali em diante passaram a fazer parte do cotidiano de um grande número de pessoas nas mais variadas localidades do planeta.

Em 1889, quando Paris sediava a exposição universal pela quarta vez, foi exposto com sucesso o fonógrafo de Edison, que já havia passado por aperfeiçoamentos em relação ao protótipo patenteado em 1878. A exibição do aparelho na referida exposição desempenhou um papel importante na construção simbólica que passou a estabelecer uma relação quase indissociável entre os dispositivos capazes de reproduzir sons – categoria na qual os fonógrafos e gramofones se inseriam – e a música.

Em pesquisa que buscou estabelecer a importância da Exposição Universal de 1889 para o surgimento de novos referenciais arquitetônicos, a arquiteta Ana Patrícia Quaresma fez considerações relevantes sobre a repercussão alcançada pela exibição de algumas máquinas falantes no evento que aconteceu na capital francesa.

(...) mas o expositor mais popular presente no *Palais des Machines* foi Thomas Edison: a maioria dos seus inventos fixou o interesse dos

---

<sup>30</sup> SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3: República: Da Belle Époque à era do rádio. p. 9.

<sup>31</sup> Para maiores informações e detalhes sobre os lugares e especificidades das exposições universais do século XIX, ver: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais do século XIX: espetáculos da modernidade*. São Paulo: Hucitec, 1997.

especialistas, mas foi o seu fonógrafo que atraiu a atenção do público em geral; foram expostos em funcionamento simultaneamente seis fonógrafos, que maravilharam a assistência com reproduções de músicas da época.<sup>32</sup>

O fato de a assistência ter ficado maravilhada com a reprodução de músicas da época deve-se ao fato de, no momento em questão, ainda não estar estabelecida e difundida a relação – que a partir da exposição ganharia força – entre o artefato e a execução de música.

A materialização de uma execução musical num suporte físico trouxe uma novidade significativa, que seria a base da indústria fonográfica: o fonograma. A existência do fonograma transformava a música em um produto passível de reprodução em série, a nível industrial. Foi nesse sentido, que as grandes empresas produtoras de discos das últimas décadas do século XIX e do início do século XX investiram em pesquisa para o desenvolvimento de suportes materiais cada vez mais resistentes, portáteis e capazes de armazenar a maior quantidade possível de informação.

O fonógrafo patenteado por Edison, apresentado em 1889, em Paris, e aperfeiçoado por outras empresas utilizou como suporte para os sons gravados, cilindros de metal que em momentos distintos foram revestidos com diferentes materiais. Inicialmente, folhas de estanho foram utilizadas como revestimento. Após pesquisas e experimentos com outros materiais, os cilindros de cera de carnaúba tornaram-se o padrão utilizado pela indústria fonográfica.

O funcionamento do aparelho se dava da seguinte maneira: o fonógrafo dispunha de um espaço em que se encaixava um cilindro com sulcos coberto por uma folha de estanho. Uma ponta aguda era pressionada contra o cilindro. Conectados a essa mesma ponta, ficavam um diafragma (membrana circular cujas vibrações convertiam sons em impulsos mecânicos e vice-versa) acoplado a um grande bocal em forma de cone. O cilindro era girado manualmente, através de uma manivela e à medida que o operador ia falando no bocal (ou chifre), o som emitido fazia o diafragma vibrar, o que levava a ponta aguda a criar um sulco análogo na superfície do estanho.

Quando a gravação estava finalizada, substituía-se a ponta por uma agulha, e o registro gráfico dos sons gravados que estava impresso na folha de estanho fazia o caminho inverso. Bastava girar novamente a manivela para que o registro gráfico se convertesse em som e pudesse ser ouvido pelo bocal ou corneta do aparelho.

---

<sup>32</sup> LOPES, Ana Patrícia Quaresma. *Exposições universais parisienses oitocentistas*. 2007. 143f. Monografia (Arquitetura) Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2007.



De uma maneira geral os cilindros apresentavam alguns problemas quanto à durabilidade, mas o principal limite desse formato residia no fato de serem impassíveis de duplicação. Cada cilindro era gravado pelo mesmo processo mecânico descrito acima. Esse problema seria solucionado quando o do alemão Émile Berliner patenteou os discos de cera como suporte fonográfico, em 1904. Essa invenção deu um impulso significativo para a comercialização de músicas gravadas, em razão de ser possível a duplicação de inúmeras cópias de um mesmo disco, a partir de uma matriz com o material sonoro registrado.

Com o disco, a música entrava definitivamente na era da reprodutibilidade técnica que comentamos algumas páginas atrás.

Em artigo publicado n' *O Paiz*, em 1929, Augusto Gonçalves teceu comentários relevantes a respeito do significado da consolidação da fonografia para a prática da escuta musical. As informações são riquíssimas e convém reproduzir o texto na íntegra.

O phonographo, como magnanima dádiva de deuses caridosos, surgiu e, qual obediente e milagrosa varinha de condão, trouxe ao homem a ventura imensa de lhe permitir ouvir em qualquer momento as mais variadas musicas, desde o canto popular até as grandes symphonias para côro e orchestra. [...]<sup>33</sup>

O fato de o autor divinizar e atribuir características mágicas ao fonógrafo torna-se mais compreensível quando atentamos para a expressão “qualquer momento”. Possibilitar a realização da escuta musical a qualquer momento, de maneira repetida, sem a necessidade da presença de uma segunda pessoa para executar um instrumento ou uma peça vocal foi, sem dúvidas, uma das características que despertou o entusiasmo do redator e de outras muitas pessoas que se depararam com essa inovação, em fins do século XIX e início do século XX.

A música mecânica registrada em suporte material prestava-se a essa escuta individualizada, mas ia além. A partir da fonografia, tornava-se possível ouvir música a qualquer momento, dependendo unicamente da vontade do ouvinte e, além disso, colocava esse mesmo ouvinte na condição de ter acesso aos principais artistas, sinfonias e gêneros musicais de todo o mundo. Estamos diante agora de uma maneira diferente e nova de *espacialização musical*, que esmiuçaremos mais à frente, ainda nesse capítulo.

---

<sup>33</sup> GONÇALVES, Augusto F. Lopes. Phonographo bem feitor da humanidade. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 set. 1929. p. 11

Na seqüência, autor o se vale de um argumento recorrente em textos e artigos laudatórios veiculados em periódicos do período em questão e em anúncios publicitários relativos à fonografia.

[...] Com isso, com o phonographo, perdeu a musica, principalmente em alguns dos seus recantos, o caracter de quasi inacessibilidade. Das seis artes quasi todas já gozavam da faculdade de poderem ser reproduzidas. As artes plasticas, a pintura, a escultura e a architectura, por meio do desenho, da reproducção em fac-simile, da photographia, podiam ser apreciadas em qualquer occasião. O mesmo succedia á poesia por meio da escripta. Só as duas restantes artes rythmicas, a danza e a musica não podiam ser reproduzidas a vontade. Terminada a audição, o que fôra ouvido se devanecia como o fumo, a deixar apenas uma lembrança que logo se transformava em incontido desejo difficil de satisfazer.<sup>34</sup>

A comparação entre a música e outras expressões artísticas foi um expediente utilizado com bastante freqüência em textos de caráter técnico, ou mesmo nos primeiros testemunhos a respeito da fonografia enquanto uma nova forma de apreciação musical. A partir da inovação técnica a música ia, passo a passo, se equiparando às outras artes.

Tanto a arquitetura e a escultura, quanto a pintura, já há algum tempo podiam ser “apreciadas em qualquer ocasião”.

As duas primeiras, pela própria natureza da sua elaboração e forma de exposição, que conferia uma relativa autonomia ao diletante que desejasse apreciar uma dessas vertentes artísticas. Para contemplar um prédio famoso ou uma escultura importante, não seria necessária a presença do autor da obra. A pintura, muito em função dos avanços no campo da impressão, que contribuíram para a confecção e difusão de cópias de obras renomadas. Já a música, antes da sua reprodução mecânica, requeria necessariamente a presença de um músico executante para se fazer comunicar com um ouvinte. A fonografia, portanto, colocava a música no mesmo patamar das outras artes no quesito reprodutibilidade.

### 1.5. O século do progresso

Assim como outras novidades científicas e tecnológicas, os fonógrafos, gramofones, cilindros e discos também foram alvo de disputas comerciais e de lutas

---

<sup>34</sup> GONÇALVES, Augusto F. Lopes. Phonographo bem feitor da humanidade. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 set. 1929. p. 11

pelo registro de patentes, que conferiam ao inventor o privilégio da produção industrial da sua invenção e os conseqüentes direitos comerciais que o produto proporcionasse.

Por mais que a curiosidade científica e a busca em torno da invenção de novidades tecnológicas tenham sido mais corriqueiras e tenham apresentado maiores resultados práticos nos Estados Unidos e no continente europeu, o Brasil – especialmente a cidade do Rio de Janeiro – também observou um registro considerável de solicitações de *privilégios industriais*<sup>35</sup>.

Machado de Assis, que havia ingressado no Ministério da Agricultura Comércio e Obras Públicas em 1873<sup>36</sup>, como amanuense, e a partir daí passou a exercer outros cargos administrativos que o possibilitaram ter contato com informações acerca de solicitação de patentes, expressou de maneira exemplar, em uma de suas obras, o grande número de invenções do período.

Quem não viu aquilo não viu nada. Cascatas de idéias, de invenções, de concessões, rolavam todos os dias, sonoras e vistosas para se fazerem contos de réis, centenas de contos, milhares, milhares de milhares, milhares de milhares de milhares de milhares de contos de réis.<sup>37</sup>

A repetição da cifra financeira “milhares contos de réis” denota que uma parte considerável das solicitações de patente poderia render aos seus inventores pelo menos algum lucro.

Outro exemplo foi o caso do potiguar Augusto Severo, membro da família Albuquerque Maranhão, que desfrutava de prestígio político e econômico na então cidade do Natal, capital do Rio Grande do Norte. Assim como Santos Dumont, Augusto Severo era apaixonado pela idéia de voar. O potiguar, que morreu na França pilotando um dos seus balões, patenteou, nos últimos anos do século XIX e nos dois primeiros do século XX, entre outros inventos, o motor Augusto Severo, um balão dirigível, um

---

<sup>35</sup> Durante o século XIX e no início do século XX, a expressão *privilégio industrial* assumia o sentido que nos nossos dias tem a palavra *patente*. O próprio sentido atribuído à palavra “indústria” no século XIX era diferente do que entendemos hoje. O seu sentido confundia-se com *inventar*, *fazer obras mecânicas*. “Indústria era inventar maquinismos e fazer a máquina funcionar”. Para maiores detalhes, ver: COSTA, Ângela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras. 2000. p.129.

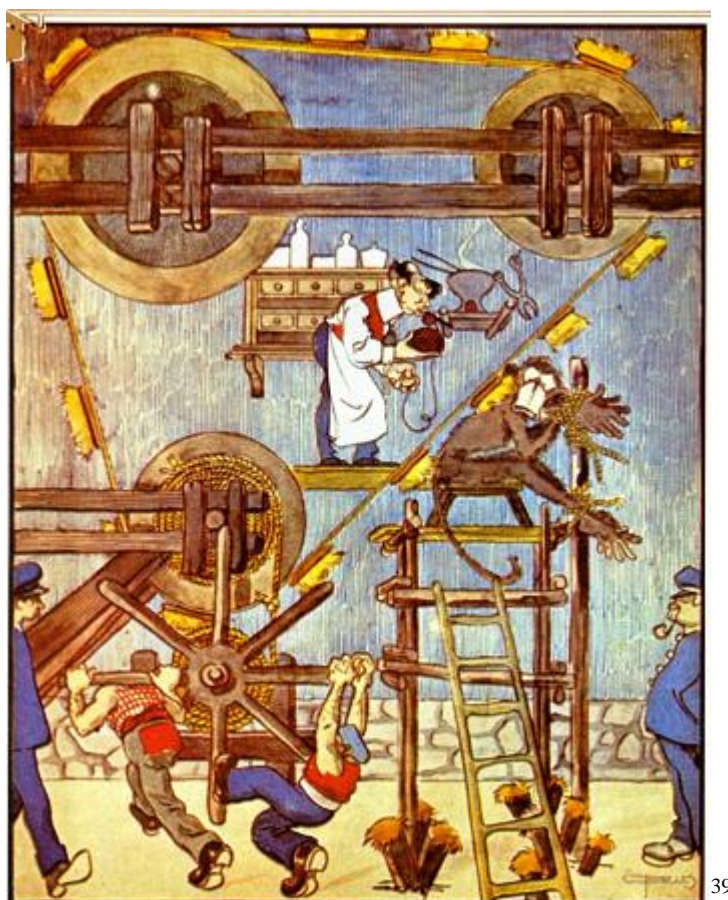
<sup>36</sup> Para maiores informações sobre a trajetória de Machado de Assis como servidor público, ver: CRONOLOGIA de Machado de Assis como servidor público. Disponível em: [http://museudaimprensa.in.gov.br/m\\_de\\_assis10.htm](http://museudaimprensa.in.gov.br/m_de_assis10.htm). Acesso em: 15 maio. 2010.

<sup>37</sup> ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Garnier: 1988. p. 159.

dispositivo de direção para balões, o balão Pax e ainda uma máquina rotativa reversível para impressão gráfica.<sup>38</sup>

Era de se esperar que dada toda a quantidade de solicitações de patentes ou privilégios industriais, muitos desses inventos não obtivessem o êxito esperado e nem chegassem a sair do papel, tornando-se, assim, motivo para chacota.

J. Carlos (José Carlos de Brito e Cunha), chargista carioca da primeira metade do século XX, foi bastante sensível ao criar charges que ironizavam o insucesso ou a insistência de alguns pretendentes em se tornarem inventores. É o que se observa na ilustração abaixo.



39

Intitulada de “Máquina de pentear macacos”, a charge tem nome bastante sugestivo. Tratava-se de uma engenhoca complexa, de dimensões consideráveis e

<sup>38</sup> Para maiores informações sobre os inventos e solicitações de patente de Augusto Severo e de outros inventores brasileiros, ver: A INVENTIVA brasileira na virada do século XIX para o XX. Coleção privilégios INDUSTRIAIS do arquivo nacional. Disponível em:

< <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v3n2/v3n2a07.pdf>>. Acesso em 16 maio 2010.

<sup>39</sup> CARLOS, J. Máquina de pentear macacos. *Careta*, Rio de Janeiro, 1908.

composta de diversas engrenagens e roldanas, cuja finalidade seria pentear macacos. Com essa obra, e outras como a “máquina de lamber sabão”, o cartunista J. Carlos ironizava o número elevado de cariocas que se diziam inventores e solicitavam privilégios industriais, mas nem sempre conseguiam tirar o invento do papel ou dar alguma utilidade aos seus projetos.

Para se ter uma idéia da dimensão que a questão dos inventos tomou no Rio de Janeiro, entre 1870 e 1910 foram encaminhados aos governos imperial e republicano mais de nove mil pedidos de privilégios industriais<sup>40</sup>.

### **1.6. A Revolução Científico-Tecnológica e as alterações na vida urbana**

De toda maneira, funcionassem ou não, fossem fruto da criatividade de brasileiros, norte-americanos ou europeus, essas iniciativas estavam inseridas em uma lógica mais ampla, característica à segunda metade e, sobretudo, ao último quartel do século XIX. Nesse período mostrava-se plenamente configurada a Revolução Científico-Tecnológica, ou Segunda Revolução Industrial, que teve início em meados do mesmo século.

Mesmo comumente intitulada como “segundo momento da industrialização”, a Revolução Científico-Tecnológica é muito mais ampla e complexa do que um mero desdobramento do primeiro surto industrial irradiado a partir da Inglaterra, nas últimas décadas do século XVIII. Ela se distinguia da primeira manifestação da economia mecanizada pelo fato de ter introduzido avanços consideráveis no desenvolvimento de novos potenciais energéticos, como a eletricidade e o petróleo.

Essas novas matrizes energéticas, por sua vez, deram origem a novos campos de exploração industrial que lançariam uma série de novos produtos no mercado, com elevado potencial de interferência e impacto na vida cotidiana das pessoas.<sup>41</sup>

Outro grande diferencial da segunda fase da industrialização é o fato de a produção industrial, sobretudo a oriunda da Inglaterra e da França – e alguns anos depois, dos Estados Unidos – ter se expandido vigorosamente por todo o mundo. Isso pode ser entendido, em parte, levando em consideração que o mesmo progresso técnico que possibilitou o surgimento de novos potenciais energéticos, novos campos de

---

<sup>40</sup> COSTA, Ângela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*.

<sup>41</sup> SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3: República: Da Belle Époque à era do rádio. p. 10-11.

exploração industrial e, conseqüentemente, novos produtos industrializados, também foi responsável pela criação dos meios necessários para levar esses produtos a mercados consumidores distantes dos centros de produção.

O desenvolvimento de materiais como o aço e o petróleo lançou as bases para transformações significativas na vida cotidiana, a começar pelo uso abundante do ferro e do vidro na construção civil, que conferiam sensação de leveza aos prédios e edifícios erigidos. O progresso técnico também era utilizado para entreter, trazendo consigo aparelhos luxuosos como a máquina fotográfica, o cinematógrafo e o *fonógrafo*, todos desenvolvidos ao longo do século XIX.

Jamais a humanidade havia experimentado mudanças tão significativas em tão curto espaço de tempo. Rapidamente, as inovações que se processavam na Europa ganhavam dimensões mundiais. O desenvolvimento das novas tecnologias marcou, inclusive, uma nova etapa da economia mundial, que passou a contar com uma rede de comunicação e transportes capaz de difundir os avanços e novidades proporcionados pelas inovações da técnica.

Foi pelos navios – que, graças ao aperfeiçoamento das máquinas a vapor e de novos ramos metalúrgicos como os do alumínio e dos aços especiais, passaram a se locomover com mais segurança e em velocidades relativamente mais altas – que grande parte das novas tecnologias conseguiram ultrapassar grandes barreiras espaciais e fomentar mercados consumidores em localidades distantes da Europa e dos seus centros irradiadores.<sup>42</sup>

As inovações nos meios de comunicação e transporte foram fundamentais para a construção e ampliação de mercados consumidores para a crescente indústria européia, mas o entendimento dessa situação não passa pela consideração de um fator exclusivo.

A expansão do mercado europeu nos continentes africano, asiático e americano só tomou as proporções que viemos a conhecer em função de um conjunto de ações e medidas exploratórias, unidirecionais, de países para países, que se convencionou intitular *Imperialismo*. No século XIX, o Imperialismo não significou apenas imposições de caráter econômico às regiões colonizadas. Estruturas sociais milenares foram desestabilizadas através de imposições de natureza cultural. O progresso material

---

<sup>42</sup> COSTA, Ângela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*.

das sociedades que se beneficiaram das inovações técnicas e dos avanços industriais foi viabilizado à custa da subtração de outras sociedades e pessoas.<sup>43</sup>

De toda forma, o novo quadro que se organizava naquele período repercutiu direta e positivamente nas relações sociais e no cotidiano de uma parcela dos indivíduos envolvidos. Além das alterações de cunho material, percebidas pelo surgimento de novas concepções arquitetônicas orientadas pelo uso dos materiais surgidos com as inovações industriais, e pelo próprio surgimento de novos produtos de consumo, a industrialização e a mecanização do mundo ocidental, a partir dos últimos anos do século XIX, também trouxe consigo concepções específicas sobre o trabalho, sobre o tempo e sobre o dinheiro.

Em outras palavras, as inovações de ordem material implicavam no surgimento de novas sensibilidades nos contemporâneos que habitavam as grandes cidades. Foram essas alterações que levaram o sociólogo alemão Georg Simmel a se preocupar com as mudanças nos valores e ritmo de vida de cidades inseridas no quadro proposto acima, como foi o caso de Berlin. Cada vez mais ganhava força uma lógica racionalista, fundamentada em valores abstratos como o dinheiro e o relógio, que regulavam o tempo e as ações humanas e ditavam padrões à vida cotidiana, especialmente a urbana.<sup>44</sup>

A indústria fonográfica, através dos seus gramofones, fonógrafos, cilindros e discos, desempenhou um papel fundamental na difusão de novas sensibilidades auditivas, sobretudo no que diz respeito à prática da escuta de música. Para se legitimar como uma possibilidade atualizada de audição musical, a fonografia, através da sua publicidade, muitas vezes recorreu a estratégias de negação e desqualificação de outros padrões de reprodução e escuta.

Em outras palavras, para convencer os potenciais compradores a adquirirem os seus produtos, a indústria fonográfica acabou por realizar uma espécie de *historicização da audição*, baseada numa hipotética hierarquia de padrões auditivos. Conforme veremos nos próximos capítulos, à medida que lançava novos dispositivos reprodutores de música, esse ramo industrial os anunciava como promotores de uma possibilidade mais apurada de apreciação (escuta) musical. Dessa maneira, a audição enquanto

---

<sup>43</sup> Para maiores informações a respeito das contradições e desordem social causadas pela expansão da economia européia na África, Ásia e América Latina, durante o século XIX, ver: DAVIS, Mike. *Holocaustos coloniais: clima, fome e imperialismo na formação do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

<sup>44</sup> WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 174-178.

sentido era ressignificada qualitativamente à proporção que os novos lançamentos chegavam aos anúncios publicitários.

A partir das inovações da Revolução Científico-Tecnológica, a indústria moderna aumentou tanto a diversidade e a eficiência, como a quantidade dos produtos produzidos. Dessa maneira, surgiam demandas por novos e maiores mercados consumidores. Para que a indústria continuasse a se desenvolver, tornava-se necessária a criação da necessidade do consumo, que por sua vez levaria à formação de mercados consumidores mais amplos.

A formação desse mercado só foi possível graças a inovações tecnológicas como o trem, os navios transatlânticos, o telégrafo<sup>45</sup> e o telefone, que possibilitavam a rápida comunicação entre os grandes centros financeiros da Europa e os mais diferentes lugares do mundo. Todavia, não eram apenas os produtos industrializados que cruzavam grandes distâncias terrestres e mesmo oceanos. Junto dos produtos vinham as idéias e estratégias de convencimento necessárias para difundir o desejo pelo produto, que de certa maneira atuaria legitimando a sua aquisição.

O filósofo francês Gilles Lipovetsky propõe que o momento que estamos enfocando seria uma espécie de *primeiro ciclo da sociedade consumidora*, ou da era do consumo de massa. Esse período, que teria início por volta dos anos 1880 e terminaria com a Segunda Guerra Mundial, seria marcado pela transformação dos pequenos mercados locais em grandes mercados nacionais, em virtude de um enorme avanço tecnológico nas condições de produção industrial, de transportes e de comunicação. Esses mercados nacionais eram abastecidos com uma ampla gama de novos produtos duráveis e grandes quantidades de mercadorias padronizadas vendidas a baixo preço, colocadas ao alcance do maior número de pessoas possível.<sup>46</sup>

Para Lipovetsky, a disseminação da produção de massa foi responsável pela criação do marketing de massa e também do consumidor moderno, a partir daquilo que ele intitula como a *tríplice invenção* da marca, do acondicionamento e da publicidade.

Ao formatar produtos individualizados através das marcas e da divulgação dos seus nomes através de campanhas publicitárias a nível nacional e internacional, e ao alocar esses produtos em espaços pensados nos seus mínimos detalhes para ser um lugar

---

<sup>45</sup> O primeiro cabo telegráfico transatlântico foi implantado com sucesso em 1866. Para maiores informações, ver: *O primeiro cabo transatlântico*. Disponível em: <<http://www.unesp.br/~jroberto/cable.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2010.

<sup>46</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre as sociedades de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.26-27.



potencializador de vendas, o primeiro ciclo da sociedade consumidora teria sido responsável pela invenção do *consumo sedução* e do *consumo distração*, dos quais somos herdeiros até hoje.

A leitura que o intelectual francês faz do consumo é, de certa maneira, mais otimista do que algumas correntes interpretativas de tradição estruturalista. O conceito de *sedução* poder ser entendido como uma tendência global no sentido de reduzir as relações autoritárias e dirigistas e simultaneamente de aumentar a gama das opções privadas, privilegiar a diversidade, oferecer fórmulas de “programas independentes”, nos esportes, nas tecnologias, no turismo, na moda, nas relações humanas e sexuais. A sedução nada tem a ver com a representação falsa e com a alienação das consciências; é ela que modela o nosso mundo e o reconfigura de acordo com um processo sistemático de personalização cuja obra consiste essencialmente em multiplicar e diversificar a oferta, em propor mais para que seja possível se decidir mais, em substituir a homogeneidade pela pluralidade, a austeridade pela realização dos desejos.

Nesse momento de difusão de produtos em escala mundial, a publicidade desempenhou um papel fundamental ao inaugurar uma nova relação cliente-mercadoria: através dos anúncios os estabelecimentos ou marcas atraíam seus clientes pela curiosidade e/ou pelo desejo. O anúncio era a porta de entrada do consumidor no mundo das mercadorias, das variedades e das possibilidades de escolha. A publicidade, nesse período de rápidas transformações sociais, “abrandava a dificuldade de adaptação causada, em parte, pela inexistência de memória e tradição referentes a práticas recentes da vida urbana”.<sup>47</sup>

Outra instância que Lipovetsky considerou fundamental para difusão do consumo sedução foram as grandes lojas ou magazines, que com seu estilo monumental e decoração luxuosa tornaram-se mediações capazes de maravilhar o comprador, criando um clima compulsivo e sensual propício à aquisição. Elas atuaram e ainda atuam estimulando a necessidade do consumo, insuflando o gosto pelas novidades e pela moda, impressionando a imaginação, suscitando o desejo, apresentando a compra como um prazer, e, junto com a publicidade, tem sido o principal instrumento de promoção do consumo em arte de viver e emblema da felicidade moderna.

No Brasil, uma dos primeiros magazines que se inserem nessa lógica foram as lojas de departamento Mappin Stores, inaugurada na cidade de São Paulo em 1913. Para

---

<sup>47</sup> PADILHA, Márcia. A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20. São Paulo: Annablume, 2001.p.25.

Maria Cláudia Bonadio, o surgimento da Mappin, que teria como público alvo o gênero, feminino

permitiu um novo hábito cotidiano: passar o dia desfrutando do consumo chique na companhia de amigos ou da família - para à noite apresentar seu traje em eventos de gala no Teatro Municipal. A vida das mulheres paulistanas da época mudou, e elas conseguiram uma liberdade pela qual havia tempos ansiavam. Essa revolução na história social da cidade foi capaz de modificar para sempre o comportamento das elites femininas - e, conseqüentemente, de abrir portas para o futuro das outras classes.<sup>48</sup>

Evidentemente o caso da Mappin não é específico em relação ao consumo de artigos referentes à fonografia, mas é elucidativo para uma compreensão mais ampla do papel que as lojas assumiam no processo complexo que ia do registro de uma música num suporte material, à escuta desse registro por uma pessoa.

Uma parte considerável das lojas cariocas especializadas em discos, cilindros e nos aparelhos utilizados para a execução desses se preocupou com a sua apresentação visual. Um ambiente bem pensado e construído era entendido como o ponto de partida para o sucesso com os clientes.

Em texto publicado no jornal *O Paiz*, em 1929, um autor anônimo enfatizava exatamente o impacto que causou a inauguração da Loja de Sons, em virtude dos cuidados empregados na sua construção.

Desde a semana finda conta o Rio de Janeiro com uma casa commercial que é ao mesmo tempo um pequeno templo de arte, pois outra maneira não se pode classificar a Loja dos Sons, linda boite de venda de discos instalada no pavimento térreo do edificio d'o PAIZ. O mais aprimorado gosto foi empregado no preparo da loja, gosto verdadeiramente artístico, pois não reside na proximidade ornamental e sim na proximidade e pureza das linhas que a obedecem os moveis e a bella porta e na sobriedade dos adornos, todos elles excellentes e valiosos. Desta forma, o Rio de Janeiro já conseguiu ter uma loja que rivaliza com as das grandes cidades da Europa e dos Estados Unidos, casas em que tudo é arte, tudo é ambiente esmerado.<sup>49</sup>

O texto acima dá consistência às formulações de Lipovetsky ao passo que reitera a compreensão de que no período estudado, uma loja torna-se muito mais que um mero

<sup>48</sup> BONADIO, Maria Claudia. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Editora SENAC, 2007.

<sup>49</sup> LOJA dos sons. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 20 out. 1929. p. 12.

repositório de produtos. Para que o circuito do consumo iniciado com a produção de um produto obtenha sucesso com a aquisição desse produto por um consumidor, as lojas assumem um papel importante de templos, senão de arte, pelo menos do consumo em si.

Ainda sobre os efeitos da aceleração do tempo e redução das distâncias resultantes das inovações tecnológicas e comunicacionais, David Harvey considera esses elementos como experiências que alteraram as concepções de tempo e espaço. O despontar de novidades tecnológicas e de novos potenciais energéticos, assim como toda uma gama de equipamentos e inovações técnicas que passaram a integrar a vida cotidiana, estão entre os fatores responsáveis pelo que David Harvey analisa como uma compressão tempo-espaço. A estes ele associa também perturbações relacionadas à perda de identidades num momento de rápidas “transformações de práticas espaciais e temporais”.<sup>50</sup>

Nesse momento de *compressão tempo-espaço*, de redução de distâncias e tempo em função de inovações na tecnologia, nos meios de transporte e de comunicação, também se delimitou uma nova relação entre as pessoas e os espaços. Os inventos e progressos técnicos disseminaram a possibilidade de se chegar a outros espaços e lugares, sem haver a necessidade de estar lá fisicamente.

As produções cinematográficas, os cartões-postais, as fotografias são exemplos de produtos que se afirmaram no seio das inovações da Revolução Científico-Tecnológica e que suscitaram apropriações espaciais. Vislumbrar a cidade de Paris em um filme ou fotografia seria uma maneira de trazer aquela cidade para si, na impossibilidade estar lá presencialmente.

Sobre o papel que os cartões-postais assumiram na construção de uma nova relação entre pessoas e espaços, Nelson Schapochnik escreveu:

Os cartões-postais são como um convite à viagem, uma prenda delicada àqueles que estão distantes. [...] A conjugação que se estabelece entre o texto e a imagem, sublinha a atitude deliberada do remetente em persuadir o destinatário a compartilhar, ao seu modo, o gosto da viagem. De uma maneira ou de outra, o cartão procura estabelecer uma comunicação entre ausentes e assim restituir uma distância.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

<sup>51</sup> SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones de intimidade. In: NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: República: Da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 9.

Assim como os cartões-postais, a música gravada também se prestou ao trabalho, senão de estabelecer uma comunicação entre ausentes, pelo menos de vincular pessoas a lugares distantes. Uma quantidade considerável de anúncios de discos, fonógrafos e gramofones anunciou a possibilidade, através da escuta de uma canção registrada em um suporte material, de chegar a espaços longínquos e de entrar em contato com famosos nomes da música.

Um mundo de prazer está às vossas ordens, sempre, se tiverdes em casa, uma VICTROLA ORTOPHONICA. A magia desse instrumento vos transportará, em vossa própria casa, às mais cultas cidades do mundo, a Nova York, a Paris, a Roma e farvos-a ouvir concertos maravilhosos ahi realizados pelos maiores interpretes da musica e do canto. Orchestras admiraveis, symphonias inexciveis, encherão vosso lar de deslumbramento e harmonia. [...] Na doce intimidade do lar, sem que tenhaes de despir o vosso pyjama e sem que a vossa esposa tenha que fazer ‘toilettes’ dispendiosas, ou abandonar durante momentos os carinhos dos filhinhos queridos, podereis assistir aos mais luxuosos espetáculos nas grandes capitais. Deveis adquirir urgentemente a nova Victrola Orthophonica.<sup>52</sup>

O anúncio em questão é riquíssimo em informações e sem dúvidas um aspecto que vem à tona sem muito esforço, é a associação entre a aquisição do produto anunciado – a *Victrola Orthophonica* – e a possibilidade de se ouvir música no conforto do lar, sem a necessidade de trajas dispendiosos e difíceis de viabilizar. Esse é um indício significativo das repercussões que a difusão da fonografia como uma forma de entretenimento trouxe para a vida cotidiana. Por isso mesmo, daremos uma atenção especial a esse assunto nos próximos capítulos.

Interessam-nos, no momento, indícios de alterações na relação entre pessoas e espaços, que por ventura tenham acontecido com a difusão da fonografia. E a fonte acima nos dá detalhes bastante interessantes a esse respeito.

A *Victrola Orthophonica* seria um produto relevante para os potenciais compradores, pelo fato de permitir aos ouvintes de música transportar-se para “as mais cultas cidades do mundo”. Se as viagens ao estrangeiro são inviáveis financeiramente, as cidades mais famosas do mundo podem vir ao encontro do ouvinte a partir da escuta dos maiores artistas e orquestras do estrangeiro. Ouvir um artista italiano renomado como Caruso através do aparelho anunciado, significaria trazer para casa um pedaço de Roma, junto do disco.

---

<sup>52</sup> O CRUZEIRO, Rio de Janeiro. n. 36, s/p, 13 jul. 1929.

Na realidade, estamos diante de um processo mais amplo de alteração nos referenciais espaciais, impulsionado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação em massa. Afetada por inúmeras inovações técnicas surgidas a partir do final do século XIX tais quais o telefone, o telégrafo, a fonografia, o rádio e sistemas de correio, as relações entre as pessoas e os lugares alteraram-se significativamente. Com as ligações telefônicas, as mensagens telegráficas, os discos e as correspondências que chegavam aos destinatários cada vez mais rapidamente, enfim, com a redução das distâncias pelo tempo – retomando David Harvey – tornava-se possível chegar a um determinado lugar sem estar lá presencialmente.

Mais uma vez recorreremos aos cartões-postais e a Nelson Schapochnik para uma melhor compreensão desse processo.

Uma vez atingido o seu destino postal, a viagem recomeça. Mas, agora o viajante é aquele que recebeu o cartão. Viagem virtual por outros mundos, com o recurso dos fragmentos de imagens postais e da imaginação. Seria como se lhe fosse dada a oportunidade de compartilhar as vacilações da significação, a magia das perspectivas ou ainda as glórias da conquista de um novo espaço. O realismo das imagens estampadas nos postais também cria uma disposição que transfere o sentido do “eu li” para o “eu vi”. A posse do cartão daria ao destinatário a chance de sentir-se como Ulisses, Marco Polo, Pero Vaz de Caminha.<sup>53</sup>

Diferentemente do cartão postal, a música registrada nos discos e cilindros não transforma o “eu li” em “eu vi”, pois não trabalha diretamente como conteúdos imagéticos. Mesmo assim, a publicidade que anunciava as novidades da fonografia buscava tornar possível a transferência de sentido do “eu ouvi” para o “eu estou lá”, à medida que ouvir um determinado artista, ou orquestra possibilitaria o ouvinte se transportar, através da imaginação, para lugares distantes e até então inacessíveis.

Embora sejamos incapazes de viabilizar metodologicamente um estudo das sensações entre as pessoas que se depararam com a música gravada nos primeiros anos da fonografia, nos permitimos conjecturar a esse respeito.

Dada toda a capacidade da música de despertar diferentes sensações nas pessoas, não nos parece exagerado imaginar que seria sim possível, através da música gravada e com o auxílio precioso da imaginação, a viagem para lugares distantes, sem que fosse

---

<sup>53</sup> SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones de intimidade. In: NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. p. 9.

necessário sair de casa. Promotora de deslocamentos espaciais, memórias de sucessos e desilusões amorosas, ou apenas um pano de fundo para o descanso de mais um dia de trabalho, a música registrada materialmente se prestaria a esses e outros trabalhos. Mas seria através de mais uma inovação técnica que a fonografia ampliaria o seu potencial de interferência nas sensibilidades e nos referenciais espaciais das pessoas. Essa inovação foi o surgimento do sistema elétrico de gravação e reprodução de música, do qual começaremos a tratar no próximo capítulo.

## Capítulo 2

### *O DESPONTAR DE UMA NOVA ESCUTA MUSICAL*

#### 2.1. Música como ruído

Em 20 de outubro de 2008, a revista Bravo, através da sua página na internet, fazia o seguinte questionamento aos seus leitores: “Você ficaria um dia inteiro sem ouvir música?”<sup>54</sup> A pergunta em questão era também o título da reportagem que noticiava o acontecimento, no dia seguinte à reportagem, do 4º Dia Sem Música (No Music Day, em inglês). Concebido pelo escocês Bill Drummond, e tendo acontecido pela primeira vez em Londres, em 21 de novembro de 2005, o *No Music Day* era um convite às pessoas para que passassem um dia inteiro sem ouvir música e, ao sentirem como seria um mundo sem música, voltassem a ouvi-la sob uma nova perspectiva.

Apesar de continuar acontecendo anualmente na Inglaterra e tendo chegado a outros países<sup>55</sup>, a idéia parece não ter vingado, nem tido um alcance e respaldo significativos.

De toda forma, a indagação proposta pela reportagem em questão nos remete a outra pergunta: que razões levariam sujeitos a sentirem a necessidade de passar um dia sem contato com qualquer tipo de música? Na tentativa de encontrar respostas, pelo menos parciais, a esse questionamento, propomos a leitura de uma passagem de *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera.

Estão jantando num restaurante e os alto-falantes acompanham a refeição com uma música barulhenta e ritmada.

Sabina diz: – É um círculo vicioso. As pessoas tornam-se surdas porque colocam música cada vez mais alto. Mas, como se tornam surdas, não lhes resta mais nada senão aumentar o volume.

– Você não gosta de música? – pergunta Franz.

<sup>54</sup> MAHMOUD, Laila Abou. *Você ficaria um dia inteiro sem ouvir música?* Disponível em: <[http://bravonline.abril.com.br/conteudo/assunto/assuntos\\_403661.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteudo/assunto/assuntos_403661.shtml)>. Data de acesso: 03 de jul. 2009.

<sup>55</sup> São Paulo representou o Brasil na manifestação em 2008.

– Não – diz Sabina. Em seguida acrescenta: – Talvez se vivesse numa outra época... – e pensa na época de Johann Sebastian Bach, em que a música se assemelhava a uma rosa aberta sobre a imensa planície do silêncio coberta de neve.<sup>56</sup>

Deixando um pouco de lado o pessimismo de *Sabina* em relação à música do seu tempo, o diálogo em questão é um testemunho interessante para se pensar o lugar que a música tem assumido no cotidiano das pessoas, nos dias atuais.

A experiência da audição musical não acontece apenas de maneira deliberada, quando determinado indivíduo cria uma situação para a escuta de uma canção, seja comprando um disco, se dirigindo a um concerto ou sintonizando uma estação de rádio específica, por exemplo. Parte integrante importante da estética do cinema e da televisão, dos anúncios publicitários sonoros, dos toques de celulares em MP3, dos sinais que marcam a hora do recreio da escola, assim como dos sistemas de som de restaurantes das nossas cidades, a música também é percebida de maneira inesperada, sem programação prévia.

A música do restaurante, que os personagens do escritor tcheco caracterizaram como barulhenta e ruidosa tem essa característica não só pelo volume excessivo, mas pela ausência de silêncio. Para que haja música, é necessário que haja silêncio, que a música cesse em algum momento, que entremos em um restaurante e possamos ouvir, concentrados, a sinfonia dos talheres e louças desafinados ou o doce barulho dos copos que caem porque o garçom recém-contratado parece desprovido de destreza para operar a bandeja. Se a música está presente em todos os lugares e em todos os momentos do nosso dia-a-dia, a escuta musical, como uma experiência específica, com espaços e condutas determinados, deixa de fazer sentido.

### **2.1.1 MP3 player: símbolo de um padrão de escuta musical**

No nosso entendimento existe, nos dias atuais, um dispositivo que sintetiza um determinado padrão de escuta musical característico dos dias atuais: o MP3 player. Assumindo o risco de parecermos reacionários e ultrapassados – e, por isso, ressaltamos que somos usuários das mais recentes tecnologias disponíveis para a audição musical – entendemos que o caráter de portabilidade dos atuais aparelhos destinados à reprodução

---

<sup>56</sup> KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 65ª edição. p. 98-99.



sonora, tem implicado em uma determinada forma de espacialização da experiência da audição musical. Ora, os atuais tocadores de MP3 e similares, como telefones celulares, permitem aos seus usuários o contato com registros sonoros enquanto se deslocam por espaços vários<sup>57</sup>, excluindo a obrigatoriedade de um lugar próprio, privado e delimitado, para a concretização do ato da escuta.

Ao assistirmos, diariamente, o espetáculo da sinfonia de ouvintes que, dentro de ônibus, em suas caminhadas matinais, a caminho do trabalho, ou nas salas de aula – ao tentar se distrair de temas que não lhes despertam interesse –, portam fones de ouvido que emitem músicas armazenadas previamente em computadores, somos surpreendidos pela maneira como essa forma de audição musical se mostra extremamente paradoxal.

Se por um lado, trata-se de uma experiência que tem se realizado na esfera do público, ao passo que se torna cada vez mais comum nos depararmos com indivíduos ouvindo música em seus aparelhos MP3, em ambientes de circulação coletiva, não há como fugir do caráter privado dessa experiência, ao passo que cada ouvinte realiza a sua audição de maneira individual, em seu próprio tocador de música, no seu próprio fone de ouvido.

Entretanto, por mais intimista que possa estar se tornando, entendemos que esse padrão de audição musical não se constitui como uma experiência específica e um ritual próprio, pelo fato de ser realizado em conjunto com outras atividades: se ouve música enquanto caminha, conversa, come, estuda, trabalha.

Vivemos um momento no qual a indústria fonográfica tenta se adaptar e criar estratégias para lidar com as questões da pirataria, do compartilhamento de músicas pela internet, mas também somos contemporâneos a uma forma de audição musical a partir do fonograma, que não pressupõe a necessidade de um ritual próprio e de um espaço determinado para acontecer. Não há um recorte espacial específico e privilegiado para a audição de música, podendo essa experiência ser realizada em qualquer lugar, desde que o MP3 player tenha bateria e o ouvinte tenha tímpanos em funcionamento.

Antecipando-nos a possíveis diálogos, queremos nos distanciar de uma postura romântica ou reacionária em relação às novas possibilidades da escuta musical a partir

---

<sup>57</sup> Não descartamos a idéia de que o ato de um indivíduo ouvir música ou outros registros sonoros, enquanto realiza algum deslocamento espacial, já era possível desde a invenção dos aparelhos *walkman*, em 1979, e a sua popularização nos anos 1980 e 1990. Entretanto, o nosso entendimento é de que a compactação inerente aos atuais aparelhos de reprodução de sons ampliou essa realidade a uma dimensão jamais experimentada. Para um resumo interessante sobre a portabilidade da música, ver: SOARES, Edson. *A história da música portátil*. Disponível em: <<http://www.htmlstaff.org/ver.php?id=1022>>. Acessado em 28 de agosto de 2008.

do fonograma. Com as afirmações acima, não pretendemos realizar juízo de valor algum a respeito do padrão de escuta musical que acreditamos ser sintetizado pelos dispositivos tocadores de MP3, assim como não está entre os nossos objetivos, romantizar um determinado passado no qual, supostamente, as pessoas ouviam música de uma maneira mais apropriada do que o experimentado nos dias atuais.

Entretanto, entendemos que o padrão ao qual nos referimos está substituindo ou dialogando com outra forma/experiência pautada, exatamente, pelo estabelecimento de lugares específicos e privilegiados para audição musical, bem como pela existência de um ritual próprio para essa experiência. Entendemos, também, que o padrão que atualmente se considera em desuso, está intimamente ligado a uma inovação na tecnologia de registro de sons: a criação do sistema elétrico de gravação.

## **2.2. A audição e a ação do tempo: por uma historicidade dos sentidos**

Como vimos no capítulo anterior, o desenvolvimento do processo de registrar mecanicamente, sobre uma base material, sons de qualquer natureza, aconteceu simultaneamente nos Estados Unidos e na Europa, no último quartel do século XIX. Em 1878, nos EUA, Thomas Edison registrou a patente do *fonógrafo*, invento que possibilitou a gravação de sons em um cilindro de metal. Em 1887, o alemão naturalizado norte-americano, Emile Berliner, patenteou a invenção que batizou de *gramofone*. A diferença entre os dois inventos consistia no fato de o segundo possibilitar uma qualidade superior de gravação sonora e ter uma base material – o disco – relativamente mais propensa a ser duplicada, além da portabilidade – visto que os discos se mostravam mais práticos para serem transportados quando comparados aos frágeis cilindros. Desse modo, entre o final do século XIX e os primeiros anos do século XX, o invento de Berliner desbancaria o fonógrafo de Edison, tornando-se o padrão de instrumento utilizado para a reprodução sonora.

Entretanto, nos anos iniciais, fosse em cilindros ou em discos, as primeiras gravações consistiam mais numa curiosidade da era industrial do que propriamente num produto acabado, destinado a um público específico.

Na realidade, entre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do século XX, uma série de produtos era costumeiramente apresentada em exposições públicas, geralmente pagas, como novidades. Fred Figner, tcheco naturalizado

brasileiro, que mais tarde ficaria conhecido como proprietário da fábrica da Odeon no Brasil e comerciante de destaque no setor da fonografia, excursionou por cidades brasileiras e outras da América do Sul, expondo inventos que trazia de viagens freqüentes aos EUA e Europa. Além do fonógrafo, Figner utilizou em suas exposições aparelhos de raios-X e o *kinetoscópio*<sup>58</sup>, por exemplo.

No Brasil, os primeiros registros sonoros em disco aconteceram no ano de 1902. Mas, somente em 1912, com a instalação da fábrica da Odeon no Rio de Janeiro, passou a ser possível se realizar no país todas as etapas de produção fonográfica, visto que anteriormente, depois de gravados, os discos seguiam para a Europa, onde eram duplicados.

De toda forma, mesmo com a possibilidade de todas as fases da fabricação de um disco serem realizadas em solo brasileiro, tardou um pouco para que a indústria fonográfica se consolidasse efetivamente no Brasil. Somente com o surgimento do processo elétrico de gravação, pôde-se observar com mais evidência a presença de um mercado em torno do disco e dos aparelhos utilizados para a sua reprodução.

O novo sistema de registro sonoro começou a ser usado nos Estados Unidos em 1925, e representou uma mudança significativa para a indústria fonográfica. Através desse processo, os custos de fabricação de discos foram consideravelmente reduzidos, o que ocasionou um imediato aumento na produção.

Quando comparado ao antigo sistema mecânico de gravação, o eletromagnético apresenta duas inovações fundamentais.

A primeira delas diz respeito ao fato de o novo procedimento possibilitar o registro sonoro de instrumentos e timbres de vozes que anteriormente tinham a sua gravação impossibilitada. No antigo método de gravação, somente fontes que emitissem um nível mínimo de intensidade sonora eram tecnicamente passíveis de gravação. Desse modo, torna-se compreensível uma característica bastante peculiar aos discos de música dos primórdios da indústria fonográfica: a presença marcante de cantores com timbres vocais operísticos – naturalmente mais intensos. O novo sistema de gravação, portanto, possibilitou a gravação tanto de instrumentos, quanto de vozes com intensidades sonoras outrora não graváveis.

---

<sup>58</sup> Patenteado por Thomas Edson em 31 de agosto de 1887, o kinetoscópio consistia numa grande caixa de madeira na qual eram projetadas imagens em movimento, que podiam ser observadas individualmente através de uma lente de aumento. Para maiores informações, ver: FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. p. 24-26.

A segunda inovação consistiu no aumento substancial da qualidade do material gravado. A mudança foi tão significativa ao ponto de as músicas registradas nos discos serem comparadas aos concertos e apresentações reais. De fato, esse tipo de comparação se mostrou bastante comum em crônicas e reportagens de jornais e revistas, e nas propagandas das marcas e lojas que comercializavam discos e *machinas fallantes*<sup>59</sup>. É o que se pode perceber no texto encartado na revista *O Cruzeiro*, em 13 de julho de 1929, no qual a marca *Victor* anunciava um dos seus produtos:

Um mundo de prazer está ás vossas ordens, sempre, se tiverdes em casa, uma VICTROLA ORTOPHONICA. A magia desse instrumento vos transportará, em vossa própria casa, ás mais cultas cidades do mundo, a Nova York, a Paris, a Roma e farvos-a ouvir concertos maravilhosos ahi realizados pelos maiores interpretes da musica e do canto. Orchestras admiraveis, symphonias inexciveis, encherão vosso lar de deslumbramento e harmonia...<sup>60</sup>

Evidentemente, o anúncio acima nos permite estabelecer uma série de deduções, como a possibilidade de o ouvinte se transportar para outras cidades, sem precisar sair de casa, a partir da audição das músicas gravadas pelo novo sistema, aspecto já trabalhados anteriormente. Portanto, nesse momento nos concentraremos em tentar pensar o impacto que o registro elétrico de sons trouxe para a prática da escuta musical.

Nesse sentido, defendemos a idéia já trabalhada por outros autores, de uma historicidade dos sentidos. Em *Saberes e Odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*<sup>61</sup>, o historiador francês Alain Corbin – partindo de discussões contemporâneas que estabelecem uma certa hierarquização sensorial, a partir da qual o tato e o olfato são categorizados como sentidos desprestigiados por sociedades que privilegiam a visão e a audição – identifica que em um passado não muito distante, muitos indivíduos tinham outra relação com certos odores então desqualificados.

Desse modo, acreditamos ser possível pensar que a audição – mesmo dotada de conformações biológicas já que, afinal, os sons que ouvimos e que o cérebro decodifica passam pelo aparelho auditivo – ser, também, dotada de historicidade, portanto, variando em momentos específicos e de acordo com ouvintes diferenciados.

<sup>59</sup> Tradução do inglês “talk machine”, a expressão era usada como sinônimo para fonógrafo, gramofone ou outro tipo de aparelho reproduzidor de sons previamente gravados.

<sup>60</sup> O CRUZEIRO, Rio de Janeiro. n. 36, s/p, 13 jul. 1929.

<sup>61</sup> CORBIN, Alain. *Saberes e Odores: o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove*. São Paulo: Cia da Letras, 1987.

Os sons não chegam a nós com um sentido pronto e fechado. Nós só percebemos que o barulho irritante que vem de perto diz respeito ao arrastar de uma cadeira, porque fomos repetidamente “ensinados” a estabelecer esse tipo de conexão entre a mensagem sonora e a ação.

Exemplar para a reflexão que desenvolvemos, são os vários sentidos que já foram atribuídos à guitarra elétrica na história da música brasileira. Em julho de 1967, mobilizando nomes como Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, MPB-4, Zé Kéti, Wilson Simonal e Gilberto Gil – para ficar em exemplos mais conhecidos – aconteceu, na cidade de São Paulo, uma passeata contra a guitarra elétrica e o seu uso na música brasileira.<sup>62</sup>

Enfatizando a guitarra como um instrumento musical, portanto, como uma fonte sonora, somos levados a indagar porque um instrumento integrante de grande parte das canções gravadas no Brasil nos dias atuais teve o seu uso questionado em outro momento? No nosso entendimento, a resposta a essa indagação passa, necessariamente, pela consideração de que os sons têm um sentido.

O timbre da guitarra, ou seja, a sua característica sonora que a distingue de um violino, de um contrabaixo ou da sirene de uma ambulância, é dotada de um sentido, que como todos os sentidos que atribuímos às coisas, não é imune à ação do tempo. Assim, para dar uma resposta mais precisa à questão, precisamos entender como o som da guitarra era significado no momento da passeata.

Desde o final dos anos 1950, a partir da aproximação de alguns gêneros musicais brasileiros – em especial a Bossa Nova – com estéticas estrangeiras, se estabeleceu na crítica e na produção musical uma linha de pensamento xenófoba, a partir da qual foi definida uma relação imediata entre música de qualidade e a ausência de elementos da música estrangeira. Para que uma determinada expressão musical fosse bem qualificada e identificada como brasileira, era preciso não apenas o diálogo com os gêneros que compunham a tradição nacional<sup>63</sup>, tais quais o samba e o choro, mas, também a exclusão de informações que remetessem a estéticas internacionais. A associação então existente entre a guitarra e o rock internacional, foi atribuída, também, ao som do instrumento.

---

<sup>62</sup> Para maiores detalhes sobre a questão ver: CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>63</sup> Para maiores informações sobre a idéia de tradição em torno da música brasileira, ver: NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

Naturalmente, esse é um exemplo pontual, cujo aprofundamento não cabe nos objetivos e recortes desse trabalho, mas para fins didáticos e de fundamentação da reflexão que estamos desenvolvendo, a escolha nos parece eficiente.

Agora, voltemos ao anúncio da *Victrola Ortophonica*. Ao propor aos leitores que o instrumento anunciado os transportaria “às mais cultas cidades do mundo, a Nova York, a Paris, a Roma...”, a propaganda propunha que esse aconteceria pelo fato de a qualidade das músicas executadas pela nova Victrola ser comparável às tocadas pelas orquestras das cidades referenciadas, que acabavam por ser vendidas ao ouvinte, no mesmo pacote. Vendia-se a possibilidade de se ouvir em casa, a mesma música que se ouviria diante das grandes orquestras, mas, ao mesmo tempo, se desqualificava uma experiência anterior que era a escuta dos discos registrados antes do sistema elétrico de gravação.

Ao passo que o novo processo de registro de sons se tornava o padrão utilizado, o antigo sistema mecânico era categorizado como impreciso, ruidoso e incapaz de proporcionar ao público ouvinte os detalhes e sutilezas de uma apresentação real, oferecidos pelo novo sistema. É o que observamos na propaganda dos discos *Columbia Viva Tonal*, anunciada nos dias 24 e 31 de agosto de 1929, na revista *O Cruzeiro*:

O maior repertorio em discos classicos e populares, gravados por novo processo electrico e estampados por systema patentado que assegura um producto sem igual – sem chiado.

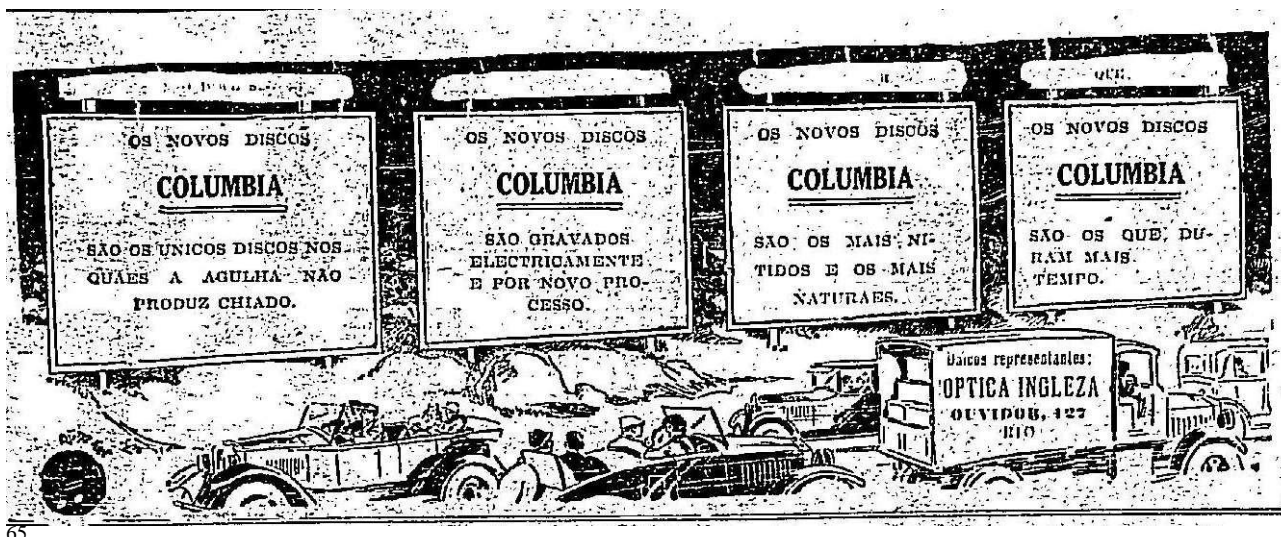
Repertorio brasileiro pelos melhores artistas nacionaes e... fabricados por brasileiros – Industria Brasileira.<sup>64</sup>

Ao enfatizar que os discos *Columbia Viva Tonal* eram diferenciados por serem gravados “por novo processo electrico”, o anúncio não apenas categorizava positivamente tais produtos, mas, ao mesmo tempo desqualificava os discos produzidos anteriormente. O novo “systema” assegurava agora uma escuta sem os chiados característicos da experiência anterior.

Ainda sobre a possibilidade de o possuidor de um disco eletricamente gravado realizar uma apreciação musical isenta de imperfeições sonoras, propomos a observação de mais uma propaganda da Columbia, dessa vez encartada no jornal *O Paiz* de 29 de agosto de 1926.

---

<sup>64</sup> O CRUZEIRO, Rio de Janeiro. n. 41, p.32, 24 ago. 1929.



65

O anúncio em questão nos interessa tanto do ponto de vista textual, quanto imagético. Ao propor uma situação na qual, pessoas que estão se deslocando de carro se deparam com uma propaganda da Columbia, na forma de outdoor, o reclame em questão cria uma associação entre os usuários de automóvel e os compradores dos novos fonógrafos e discos. Certamente, ocorreu uma tentativa de utilização da simbologia do carro<sup>66</sup> – enquanto objeto de consumo – para legitimar ou criar a justificativa da aquisição dos discos anunciados. Possuir os discos eletricamente gravados da Columbia significaria ser dono de um objeto de consumo tão desejado e útil quanto um automóvel.

O texto da propaganda enfatiza uma série de aspectos relacionados aos artigos oriundos do sistema elétrico de gravações que aparecem, seja em anúncios publicitários ou em textos de caráter mais técnico, com bastante frequência nos periódicos analisados. São eles: a durabilidade, a nitidez e a fidelidade em relação à natureza dos sons gravados. Interessa-nos, no momento, porém, a ênfase dada ao fato de que os discos Columbia, “gravados electricamente e por novo processo”, serem “os únicos nos quaes a agulha não produz chiado”.

Desse modo, no anúncio em questão há uma tentativa de se caracterizar a ausência de chiados e a hipotética perfeição sonora como particularidades da marca *Columbia*. Na realidade, à medida que outras companhias iam se integrando ao sistema elétrico, a prerrogativa de que a reprodução sonora imperfeita e ruidosa era

<sup>65</sup> O Paiz, Rio de Janeiro, 26 ago.1926. p. 10

<sup>66</sup> Nas páginas 11 e 12, sistematizamos melhor essa discussão sobre a associação do fonógrafo a outros produtos, como forma de justificar a sua aquisição.

característica das marcas concorrentes, deixa de fazer sentido e, conforme veremos de maneira mais detalhada na seqüência do presente capítulo, a crítica contida nos anúncios se direcionaria ao processo mecânico de registro de sons.

Interessante, porém, é pensar como o “chiado” foi sendo ressignificado à medida que novos dispositivos tocadores de música foram surgindo. Outrora, alvo de críticas e de distanciamento, o chiado como imperfeição sonora é, nos dias de hoje, objeto de procura e, mesmo de culto.

Com o ressurgimento do interesse comercial em torno dos discos de vinil, a partir, sobretudo, do início da década corrente, o chiado é, de certa maneira, romantizado, fetichizado e procurado nos dias atuais. Na realidade, tal postura pode ser entendida como uma ressignificação dos registros analógicos de música, num momento em que a digitalização de produtos culturais – em especial de música – é alvo de críticas e contestações.

Nesse sentido, a busca pelos discos de vinil, é também uma busca pelos sentidos atribuídos a esse artefato, entre elas o chiado, característica que a tecnologia digital, simbolizada pelo CD, garantia haver superado.

Em seu primeiro número, de abril de 1991, a Revista do CD trazia encartado o seguinte anúncio dos CDs Panasonic:

Bye-bye barulho  
Acabou a chiadeira.  
Chegaram finalmente os CDs Panasonic, com alta definição sonora.  
Stop para a impureza e a imperfeição.  
Play para o som limpo, claro, nítido.  
O compacto já diz tudo, com o exclusivo XBX (Extra Bass System) que dá mais corpo aos sons graves, 18 memórias, display LCD, funções skip/search, ajuste de volume para fones, random para programação aleatória e outros detalhes que tanto você pode aproveitar em casa, como podem acompanhar você no trabalho, nos passeios, nas viagens.<sup>67</sup>

Como conceber a idéia de que os CDs Panasonic estavam sendo anunciados em 1991 como responsáveis por acabar com a chiadeira, com o barulho, com a impureza e a imperfeição, se no final dos anos 1920, os discos e os instrumentos utilizados para a sua execução, já anunciavam essa superação? Se os chiados haviam sido extintos pelo sistema elétrico de gravações, como pensar que o CDs Panasonic – para continuar nesse

---

<sup>67</sup> REVISTA DO CD, Rio de Janeiro. n. 1, p. 10, abril. 1991.



exemplo – apresentavam como diferencial, exatamente a possibilidade da escuta de uma música isenta de “imperfeições”?

Entendemos que a publicidade – pelo menos a relacionada aos discos e aos aparelhos utilizados para a sua execução – ao tentar estabelecer parâmetros de convencimento para que o seu público consumidor abandonasse determinado artigo ainda em funcionamento, e optasse pela aquisição de um novo, não apenas qualificava positivamente os novos produtos, mas desprestigiava os antigos. Convencer uma pessoa que já ouvia discos gravados pelo sistema mecânico de gravações a abandonar essa prática e passar a consumir os artigos oriundos do novo processo, passava, necessariamente, pela categorização daqueles discos e tocadores como ultrapassados.

Faz-se necessário a consideração de que a tecnologia utilizada no desenvolvimento do sistema elétrico de gravações foi rapidamente incorporada pelas diferentes empresas que se ocupavam da produção de artigos relacionados à fonografia, não se tornando exclusividade de marca alguma por muito tempo. Nesse sentido, ao apresentarem os seus lançamentos como dotados dos novos mecanismos de captação e reprodução de sons, empresas como *Victor, Columbia, Odeon, Pathé, Brunswick* e *Polydor*, não possuíam tantos argumentos para desqualificar as marcas concorrentes, ficando a crítica e os padrões de comparação direcionados aos métodos de registro.

O anúncio que segue abaixo, publicado em 13 de junho de 1928, no jornal *O Paiz*, é elucidativo nesse sentido.



**VERDADEIRO ESCANDALO!!!**

Seria possuir actualmente um automovel modelo 1912, e no entanto...

Quantos não possuem um phonographo de typo antigo em suas casas? Ellas exigem conforto e estylo em seus carros. Frequentemente, porém, desprezam a incomparavel satisfação que lhes daria a posse de uma Victrola Orthophonica.

Esses magnificos instrumentos reproduzem toda a especie de musica — com inacreditavel fidelidade. Visite-nos e ouça os ultimos discos Victor, de gravação orthophonica. Dar-lhe-hemos detalhadas informações sobre o nosso conveniente systema de pagamento.

A nova



**Victrola**

Orthophonica

**A MAIOR MARAVILHA MUSICAL**

A venda em prestações sem augmento de preço, ou no Christoph Club, com dois sorteios semanaes

DISTRIBUIDORES GERAES

**PAUL J. CHRISTOPH COMPANY**

R. Ouvidor 98  
RIO

R. S. Bento 45  
S. PAULO

68

A propaganda da *Victrola Orthophonica* sugere que o fato de uma pessoa ser possuidora de um “phonographo de typo antigo”, ou seja, oriundo do indesejado sistema mecânico, é uma postura tão escandalosa quanto possuir em pleno ano de 1928, um

<sup>68</sup> “Quantos não possuem um phonographo de typo antigo em sua casa? Elles exigem conforto e estylo em seus carros. Frequentemente, porém, desprezam a incomparavel satisfação que lhes daria a posse de uma Victrola Orthophonica. Esses magnificos instrumentos reproduzem toda a especie de musica - com inacreditavel fidelidade. Visite-nos e ouça os ultimos discos Victor, de gravação orthophonica. Dar-lhe-hemos detalhadas informações sobre o nosso conveniente systema de pagamento.” VERDADEIRO ESCANDALO!!! *O Paiz*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1928.

carro produzido em 1912. Ser proprietário de um desses fonógrafos já ultrapassados seria, portanto, motivo de riso e de deboche.

A comparação entre os significados da posse de um instrumento tocador de discos e da posse de um carro, não pára por aí. Ao dizer que “elles [os compradores] exigem conforto e estyllo em seus carros”, mas que “desprezam a incomparável satisfação que lhes daria a posse de uma Victrola Orthophonica”, o anúncio recorre a um produto – o automóvel – relativamente mais estabelecido como objeto de consumo do que o artigo anunciado – o fonógrafo – como estratégia de convencimento de compra. Ter um tocador de discos novo seria, então, tão necessário e legítimo quanto ter um carro novo e de modelo atualizado.

Mais uma vez, é notável a ênfase dada à possibilidade que o novo instrumento representava no sentido de uma reprodução de música com “inacreditavel fidelidade” em relação aos sons reais das fontes sonoras gravadas.

Esse tipo de comparação, contudo, não ficava restrito aos anúncios publicitários. A idéia de que seria possível ouvir música como se o ouvinte estivesse diante do próprio artista, a partir de um disco eletricamente gravado, foi fortemente difundida por artigos de caráter mais técnico. É o que podemos observar através da análise de um texto publicado no jornal *O Paiz*, em 27 de junho de 1926.

A convite dos Srs. Paul J. Christoph, distribuidores geraes da ‘Victor Talking Machine Company’, de Camden, New Jersey, tivemos hontem a feliz oportunidade de apreciar uma das novas machinas falantes, a ‘Victrola Orthophonica’, (som verdadeiro). [...] A impressão causada aos presentes pelo novo aparelho falante foi de grande entusiasmo. As machinas antigas so reproduziam 350 a 3.000 vibrações por segundo, ou, approximadamente, 3 oitavas, enquanto que a nova ‘Victrola Orthophonica’ reproduz sons de 100 a 5.000 vibrações por segundo, ou seja, cinco oitavas e meia.

A limitação do registro nas machinas antigas impedia que determinados instrumentos fossem reproduzidos [...] Isso se dava principalmente com instrumentos graves de corda e alguns instrumentos de percussão. [...]

Notámos, entre outros, na ‘Victrola Orthophonica’, os seguintes aperfeiçoamentos: tom em todos os detalhes, conjunto perfeito, nitidez de som, especialmente nos de tonalidade baixa, ouvindo-se bem a harpa, os contra-baixos, instrumentos considerados como impassiveis de perfeita reprodução, as passagens ‘fortes’ e os ‘pianissimos’ são, em todos os seus contrastes dynamicos, claramente matizados; a voz humana é de grande clareza, quer na sonoridade, phraseio e

articulação, dando a impressão que se ouve o artista como se estivesse presente.<sup>69</sup>

O artigo acima dá conta, provavelmente, de uma das primeiras exibições públicas do fonógrafo elétrico e o caráter do texto é de descoberta, de ênfase em sensações auditivas até então não experimentadas.

O colunista demonstra a todo momento a preocupação em caracterizar o som ouvido a partir da *Victrola Orthophonica* como comparável a uma execução de música em tempo real, já que com o novo instrumento seria possível se perceber uma série de detalhes e nuances que se mostravam imperceptíveis nas “machinas antigas”.

A utilização de termos técnicos próprios da física ou da teoria musical, como *vibrações por segundo* e *oitavas*, muito provavelmente conferia legitimidade ao texto, e se somava aos esforços das propagandas no sentido de definir os novos dispositivos destinados à escuta musical como possibilitadores de uma audição de música mais realista e, desse modo, mais apropriada.

No sentido de uma historicização mais precisa de algumas palavras utilizadas há pouco, convém uma pequena explicação de cunho mais técnico.

O termo *Victrola* que, nos dias atuais, sob a forma de *vitrola*, é usado de modo genérico como sinônimo para tocadores antigos de discos de vinil ou LPs, na realidade é o nome de um modelo patentado pela marca Victor, em 1905, para os seus fonógrafos. O complemento “Orthophonica” adjetivava a *Victrola* como elétrica.<sup>70</sup>

A leitura do anúncio que segue abaixo nos faz sugerir que o uso do termo *Victrola* poderia se dar de modo genérico, já na segunda metade dos anos 1920.

Victrola não é qualquer machina falante. É uma marca registrada que distingue os aparelhos fabricados pela Victor Talking Machine Company, e que sómente Ella póde usar. Orthophonica não é qualquer machina falante. Só as Victrolas são orthophonicas, pois só ellas reproduzem fielmente o som. Exijam, pois, a marca Victor.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> UMA AUDIÇÃO da nova victrola “orthophonica”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1926, ano XLII, n. 5232. p.6.

<sup>70</sup> Para detalhes mais substanciais sobre a trajetória da marca Victor, ver: HISTORY OF VICTOR PHONOGRAPH, Disponível em:

<<http://www.victor-victrola.com/History%20of%20the%20Victor%20Phonograph.htm>> Acesso em 15 ago. 2009.

<sup>71</sup> O PAIZ, Rio de Janeiro, 14 ago. 1927. p.14.

A natureza do texto do anúncio nos leva a crer que fonógrafos de outras marcas que não a Victor, estavam sendo oferecidos como victrola. Mas por tratar-se de um nome que provavelmente agregava valor ao produto, a marca Victor fazia questão de enfatizar que o modelo era exclusividade seu.

### 2.3. Escuta segmentada e hierarquizada

Consideramos, pouco atrás, que tanto nos anúncios publicitários, quanto em textos e artigos de caráter técnico, as justificativas para a aquisição de um instrumento elétrico tocador de discos, passavam necessariamente pela desqualificação dos aparelhos mecânicos como ultrapassados e responsáveis por uma escuta desconfortante e ruidosa.

Entretanto, entendemos que a depreciação do antigo sistema não se aplicava somente aos artefatos e objetos materiais, sendo a própria escuta segmentada e hierarquizada. Existia, agora, a escuta proporcionada pelos novos registros sonoros, que era apresentada como agradável e desprovida de imperfeições, ao passo que a escuta realizada por aqueles que insistiam em manter em casa um repertório de discos e aparelhos executores oriundos do sistema mecânico, era entendida como atrasada e defasada.

Seria imprudente, entretanto, a supervalorização dos anúncios publicitários como únicos elementos responsáveis pela qualificação dos discos e dos tocadores provenientes dos sistemas mecânico e elétrico, bem como pela hierarquização das escutas associadas a esses processos de registro e execução de sons. Uma série de textos e artigos de caráter mais técnico era veiculada com uma frequência bastante recorrente nos periódicos consultados e, sem dúvidas, também participaram desse processo.

Não apenas a *Phono-Arte*, revista dedicada exclusivamente à divulgação da fonografia – e na qual seria mais natural se encontrar esse tipo de apelo – mas nas seções específicas de jornais como *O Paiz* e em revistas como o *Cruzeiro* e *Weco* – com conteúdos mais generalistas – a publicação de textos dessa natureza era bastante freqüente. É o que se pode constatar no artigo que segue, publicado no jornal *O Paiz*, em 20 de abril de 1928:

Existe ainda quem duvide do poder da difusão musical por meio do moderno disco de gravação eléctrica? Eis aqui algumas estatísticas

officiaes que permitirão aos incrédulos conhecerem a importância deste novo ramo da vulgarização artística. Uma fábrica como a Columbia produz diariamente, no mundo inteiro, 3.000 aparelhos e 250.000 discos! Vendeu-se na Inglaterra, em um só mez, 80.000 exemplares do disco *Tea for two* tirado de *No, no Nanette*. [...]

Por ventura isto não é uma indicação significativa e reconfortante para assignalar a todos que imaginam que a musica mecânica não pode servir utilmente os interesses mais elevados da arte?<sup>72</sup>

Fazendo coro aos anúncios publicitários que ofereciam as novidades do sistema elétrico de gravações, os artigos e textos técnicos também construíam uma imagem depreciativa da música mecânica, ao enfatizar que essa já “não pode servir utilmente os interesses mais elevados da arte”. Mas, conforme temos tentado argumentar, o surgimento de novos discos e instrumentos tocadores, que eram apresentados em anúncios publicitários e comentados em textos e artigos de caráter técnico – portanto autorizados a opinar sobre a questão – também concorreu para a delimitação de uma nova forma de escuta musical.

Ora, se antes do surgimento do novo processo de registro de sons, seria necessário a ida a uma casa de espetáculos, como o Teatro Municipal, por exemplo, para a apreensão de todas as sutilezas de uma peça musical, as particularidades e timbres de cada instrumento – fosse o vibrato sutil de um violino ou um arpejo de piano – a possibilidade de se realizar esse tipo de escuta a partir de um registro sonoro previamente gravado em um suporte material, representa uma mudança significativa.

A idéia de os detalhes e nuances característicos de uma execução musical em tempo real, poderem agora ser apreendidos a partir de um fonograma, influenciou na caracterização dessa nova escuta como capaz de educar a audição. É o que podemos perceber ao analisar o texto que segue abaixo, publicado na revista *Phono-Arte* de 15 de maio de 1929.

[...] ao principio, o amator não vê num côro composto por grande numero de vozes, senão uma voz muito forte; para elle uma orchestra se lhe afigura um instrumento colossal. Nada sabe, nem entende, de accordes, de harmonia, nem de melodia; nada de flautas nem de violinos. [...] Pouco a pouco, o apreciador leigo irá formando, educando seu ouvido, até que acaba por discernir o canto do acompanhamento, e por ter noções de melodia e harmonia. Ora, entende-se que para obter estes resultados, é preciso que o amator escute música constantemente, diariamente, mesmo ao princípio. [...] O phonographo apparece então como o único capaz de ajudal-o, pois

<sup>72</sup> ALGUNS números. *O Paiz*, 29. abr. 1928. p.9.

será na intimidade de seu lar, que esse leigo irá travando aos poucos relações com os mais íntimos segredos da música. Certamente que, se esse amante da música, assistir frequentemente á concertos, acabará por obter o mesmo resultado, porém, num espaço de tempo infinitamente maior, principalmente entre nós, onde o concerto musical é ainda, infelizmente, cousa escassa e mesmo rara.<sup>73</sup>

Se o ouvinte, especialmente o amador e leigo – em se tratando de música – não era capaz de perceber as especificidades de uma obra musical, as suas sutilezas e nuances, era inapto, também, a ter a sua audição educada. Ao considerar que “pouco a pouco, o apreciador leigo irá formando, educando seu ouvido”, o redator do artigo acima chamava a atenção, com outras palavras, para o fato de a audição estar sujeita à ação do tempo, já que esta podia ser educada, ensinada, portanto, não ficando restrita, exclusivamente, a relações de ordem biológica. Esse papel poderia ser desempenhado pelo fonógrafo, ao passo que tal aparelho era difundido como capaz de possibilitar a escuta apropriada para a educação do ouvido.

Há, no anúncio acima, um aspecto que não deve ser negligenciado. A escuta que seria característica dos ouvintes que dispusessem dos novos discos e aparelhos, e que poderia educar o ouvido dos amadores, dotando-os da capacidade de compreender que um “coro” é mais que uma voz muito forte – por exemplo – é comparada a outro tipo de escuta, que seria a realizada nos concertos. Essa última não é totalmente desqualificada, ao passo que possibilita “o mesmo resultado [do fonógrafo], porém, num espaço de tempo infinitamente maior. Existe, porém, uma diferenciação importante.

A escuta de música a partir do fonógrafo se prestava melhor a ser educadora dos ouvidos, pelo fato de o ouvinte poder realizá-la na “intimidade de seu lar”. Essa prática doméstica levaria então a uma educação sensorial mais efetiva, ao passo que, a partir dela, o leigo poderia “ir travando aos poucos relações com os mais íntimos segredos da música”.

A educação da audição para a escuta de música, desse modo, pressupunha a necessidade de tempo e de continuidade, elementos cuja viabilização seria mais problemática nas experiências auditivas realizadas em espaços públicos, como os teatros, por exemplo. E seria exatamente na esfera do privado, na intimidade da sua residência, que o pretendente a esse tipo de relação com a música, desfrutaria, de maneira apropriada, do tempo necessário para a concretização de tal experiência.

---

<sup>73</sup> AS SENSACÕES musicas e o phonographo. *Phono-Arte*, 15. maio. 1929. nº 19. Ano 1. p.1.

Na realidade, a experiência privada, doméstica e de intimidade, proporcionada pelo fonógrafo foi fortemente enfatizada nos anúncios das *machinas falantes* oriundas do novo sistema elétrico. Difundiu-se, de maneira bastante recorrente, a novidade que seria praticar a escuta de música no conforto do lar, longe da correria e dos perigos inerentes à vida experimentada nos espaços públicos da cidade. À essa valorização dos espaços privados, sobretudo domésticos, como apropriados para a apreciação musical a partir do disco, daremos atenção especial no próximo capítulo.

#### **2.4. Ouvir música através de um fonograma**

Faz-se necessário no momento uma ponderação sobre a escolha ou recorte que realizamos no presente capítulo. Temos defendido a idéia de que à medida que os novos discos e aparelhos tocadores foram oferecidos ao público consumidor como capazes de uma execução sonora próxima da perfeição, antigos dispositivos foram pensados como obsoletos; da mesma forma, um certo padrão de escuta foi legitimado ao passo que outro foi paulatinamente desqualificado.

Além dos aspectos anteriormente enfatizados, a introdução no mercado fonográfico do sistema elétrico de gravações desempenhou um papel fundamental para a difusão de uma relação bastante específica de pessoas com os sons, estabelecida através da música materializada em um suporte físico: o fonograma.

De certa maneira, já é lugar comum a consideração de que as sociedades atuais são *imagéticas*, ou que a visão é o sentido mais desenvolvido e utilizado pelos seres humanos. Exemplo disso são todas as preocupações em torno do que é e do que não é permitido ser exibido na televisão; o acesso a revistas e periódicos que evidenciam cenas de nudez é restrito, pelo menos em tese, a menores de idade. Pensando nisso, somos levados a nos questionar até que ponto não fazemos parte, na mesma medida, de uma *sociedade auricular*, na qual a experiência auditiva assume um papel importante e uma presença marcante em nosso cotidiano.

Desde que não estejamos em uma câmara à vácuo, ou com isoladores sonoros nas orelhas, somos bombardeados, da hora que acordamos, ao momento do encontro com Morfeu, por impulsos sonoros. A música, em especial, desempenha um papel considerável nesse bombardeamento.



Ouvimo-la exaustivamente seja pelo despertador que nos acorda sintonizado na nossa estação de rádio favorita, pelo toque de celular que configuramos com uma canção que pretendemos lembrar, pela propaganda do carro de frutas que passa à nossa rua diariamente. Da mesma forma, entramos em contato com música, com uma frequência absurda, através de mídias ou linguagens cujas mensagens não são necessária e prioritariamente pensadas para serem apreendidas pela audição. Jingles de comerciais de TV, trilhas sonoras de cinema, porta-jóias que quando abertos revelam pouca coisa além de bailarinas de brinquedo e gravações comprimidas de *Para Elisa*, todos são casos nos quais somos levados a um contato com música, sem deliberação.

Isso porque não mencionamos os dispositivos que são pensados especificamente para a execução de mensagens musicais, como microsystems, MP3 players, sons automotivos e aparelhos de rádio, por exemplo.

A participação massiva da música no cotidiano das pessoas, ao ponto de essa passar despercebida, acaba por ocultar uma dimensão significativa da relação ouvinte-som percebido, que consiste no fato de essa experiência estar fundamentada na existência do fonograma, que nada mais é do que a materialização de uma execução musical em um suporte físico. A música chega até nós em todos os exemplos citados acima – haja apreensão ou não – pelo fato de a sua execução ter sido registrada previamente. Pensar os papéis do fonograma nos de dias de hoje, com os nossos ouvidos contemporâneos é uma tarefa árdua.

Entretanto, podemos considerar que para sociedades e pessoas cuja experiência de audição musical requeria necessariamente a execução ao vivo de instrumentos e/ou canto, a introdução da música gravada em suas práticas cotidianas tenha representado uma ruptura significativa.

A aquisição da gravação de uma música sugeria, também, a possibilidade de se recorrer a esse registro a qualquer momento, com a condição mínima de que o equipamento reproduzidor e o disco em questão estivessem em funcionamento.

Era exatamente essa possibilidade que seria enfatizada em anúncios e textos técnicos que ressaltavam o papel do fonógrafo na educação dos ouvidos. A escuta musical a partir do fonograma se prestava às demandas de tempo e continuidade necessários para uma educação auditiva eficiente, pois dependeria apenas da vontade de quem viesse a se tornar proprietário desses artigos.

Evidentemente, conforme já sugerimos anteriormente, a experiência da escuta musical a partir do fonograma não era uma novidade no período proposto pelo recorte

temporal do presente trabalho. A materialização de um registro sonoro em suportes físicos como cilindros e discos, já era uma realidade experimentável desde o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

Entretanto, entendemos que foi exatamente a partir da introdução no mercado de discos e dispositivos reprodutores provenientes do sistema elétrico – apresentados no momento em questão como detentores de uma qualidade sonora até então desconhecida – que a escuta musical baseada no fonograma se estabeleceu como um padrão.

O próprio surgimento dos periódicos utilizados como fonte em nossa pesquisa se configura num dado significativo, no sentido da caracterização do período em questão como um momento no qual se processaram mudanças nos padrões de escuta musical. Ora, o sistema elétrico de gravações chega ao Brasil e, especialmente no Rio de Janeiro, em 1926. Não é coincidência que a partir disso, surgiram, em periódicos de grande circulação, uma série de espaços destinados a se pensar a fonografia.

Já em 1926, foi inaugurada a seção *DISCOS E MACHINAS FALANTES*, no jornal *O Paiz*; em 1928 foi criada a revista *Phono-Arte*, com tiragem nacional e título sugestivo em relação ao conteúdo; em 1929 a seção Novos Discos passou a ser encartada na revista *O Cruzeiro*. Uma série de outras publicações de menor circulação e relevância também dedicaram esforços a difundir a nova forma de entretenimento que se constituía em torno da escuta de música a partir do fonograma. Foi o caso da *Revista Musical*, *Weco* e *Ilustração Musical*. Em todos esses exemplos, como já é sabido, havia um apelo publicitário significativo em relação a discos e fonógrafos.

Então, conforme já enfatizamos, foi com o sistema elétrico de gravações que a escuta musical baseada no fonograma se estabeleceu como um padrão. A difusão da prática da audição de música a partir de um registro sonoro previamente gravado significou uma ruptura substancial, ao passo que, anteriormente, se o pretendente a ouvinte não fosse um músico, dependia da presença de outra pessoa para concretizar tal experiência. Ou seja, uma experiência que tinha um caráter predominantemente coletivo, dada a necessidade de músicos executando uma performance em tempo real para que acontecesse a escuta, de certa forma torna-se privatizável.

## 2.5. O indivíduo ouvinte

Convém enfatizarmos que essa ruptura, que julgamos estar centrada na possibilidade de privatização da escuta musical, não se processou de maneira imediata. Como veremos no próximo capítulo, os anúncios publicitários e as colunas dos periódicos estudados previam um uso determinado para os instrumentos tocadores de discos, que pressupunha cuidados como a troca frequente das agulhas e, sobretudo, a determinação de um lugar específico na casa para a sua alocação que, a princípio, foram as salas de estar.

Ao estudar a articulação entre as fronteiras do público e do privado no século XX, o historiador francês Antoine Prost sugere que nas primeiras décadas do século XX, as salas de estar das famílias burguesas francesas seriam espaços de transição entre a vida privada propriamente dita e a existência pública. Desconstruindo a idéia de que a casa fosse um recanto homogêneo de privacidade, Prost sugere que o privado e o público eram percebidos de maneira diferenciada em cômodos diferentes das habitações<sup>74</sup>. Nesse sentido, a sala de estar, local central para a recepção de visitas e para a sociabilidade das famílias, seria o local mais público da casa.

A mesma idéia foi retomada em trabalhos que pensam a definição das moradias no Brasil, no mesmo período, como *Gênero e Artefato*<sup>75</sup>, de Vânia Carneiro e *A Construção do Habitat Moderno no Brasil – 1870-1950*<sup>76</sup>, de Telma de Barros Correia.

Entendemos que nas habitações cariocas de famílias de classe média, no recorte temporal do nosso trabalho, as salas de estar assumiam essa função de espaço fronteiro entre as esferas pública e privada. Desse modo, por mais que integrante do todo doméstico, que se entendia como refúgio privado à correria do mundo público, as salas de recepção assumiam funções de abrigar práticas coletivas.

Nesse sentido, soa um pouco contraditória a idéia de que a escuta musical estabelecida em torno do fonógrafo tenha se privatizado, se os dispositivos que possibilitavam essa prática estavam alocados nos lugares mais públicos da casa, que eram as salas de estar. Conforme veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, o

---

<sup>74</sup> PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine & VINCENT, Gérard (org). *História da Vida Privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. v. 5: Da Primeira Guerra aos nossos dias. p. 16-19.

<sup>75</sup> CARNEIRO, Vânia. *Gênero e Artefato: o Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: EDUSCP/FAPESP, 2008.

<sup>76</sup> CORREIA, Telma de Barros. *A Construção do Habitat Moderno no Brasil – 1870-1950*. São Carlos: Rima, 2004.

fonógrafo foi fortemente anunciado como um instrumento capaz de possibilitar formas de convívio social através da dança, da escuta coletiva, ou de reuniões onde os convidados eram incentivados a levar os seus discos para compor o repertório dos encontros.

Todavia, o fato é que os discos e os seus tocadores estavam sendo oferecidos como artefatos que conferiam autonomia e poder de escolha aos seus proprietários. Ser dono de um fonógrafo em funcionamento e de uma coleção de discos minimamente diversificada significava, ao felizardo, a possibilidade de escolher não só o que ouvir, mas quando fazê-lo e, mais importante, sem a necessidade da presença de qualquer outra pessoa, ou com a presença da companhia selecionada.

Se o ouvinte não tivesse uma educação formal em música que o permitisse executar um instrumento, agora, com o fonograma oriundo do sistema elétrico, apresentado como uma realidade comercial e como um artigo de consumo fortemente difundido, ele poderia ouvir a música de sua escolha, sozinho – caso assim desejasse. O texto inaugural da coluna *Novos Discos*, que passou a ser encartada na revista *O Cruzeiro*, a partir de 2 de fevereiro de 1929, nos dá testemunhos significativos nesse sentido.

A multiplicação dos representantes de novas marcas de phonographos e discos das casas revendedoras que se espalham por todos os bairros do Rio não passou despercebida a *Cruzeiro*.

É a evidencia do interesse extremado que o carioca tem pelo gramophone. E não só o carioca, mas todo o brasileiro, porque o mesmo phenomeno se observa do extremo norte ao extremo sul.

Sabendo como é entranhado em nosso povo o amor pela musica e pela dansa, compreende-se facilmente essa attracção, pois, graças aos ultimos aperfeiçoamentos dos aparelhos e do systema de gravação electrica, quem possui uma boa victrola pode ouvir, a qualquer hora, o trecho musical que lhe apraz, executado pelo artista preferido. E sem se dobrar a tyrannia dos empresarios. E sem a atmospheria antiphatica de uma sala de concertos.<sup>77</sup>

O texto em questão sugere um aspecto interessante a respeito da escuta musical através do fonógrafo, que consistia no fato de o investimento para a realização de tal forma de entretenimento ser único, pois ao comprar um disco específico, o *phonophilo* não precisaria “se dobrar a tyrannia dos empresarios”. Evidentemente, ao privilegiar a audição de música através dos discos e máquinas falantes, em detrimento da escuta em

<sup>77</sup> O CRUZEIRO, Rio de Janeiro. ano 1. n. 13. p. 10. 2 fev. 1929.

salas de concertos – por exemplo – o pretendente a ouvinte acabaria sob o jugo de outros tipos de empresários, dessa vez os responsáveis pelo estabelecimento dos preços dos artigos relacionados à fonografia.

Também são ressaltadas no artigo outras possibilidades que os “últimos aperfeiçoamentos dos aparelhos e do systema de gravação electrica trouxeram”. O possuidor de uma “boa victrola” poderia, a qualquer momento, ouvir tanto um trecho musical específico quanto um artista de sua preferência, exatamente porque a experiência da escuta se dava através de um registro sonoro – com qualidade de gravação elevada – ao qual se poderia recorrer repetidamente, dependendo única e exclusivamente da sua escolha e iniciativa.

O rádio, outro meio de comunicação em massa surgido e difundido no mesmo contexto de inovações tecnológicas analisado no capítulo anterior, pelo menos em tese, também seria capaz de conferir aos seus ouvintes uma relativa autonomia no que diz respeito à escuta de música. Ora, tal veículo também oferecia aos seus ouvintes a possibilidade de uma audição de música a partir do simples girar de um botão e a conseqüente sintonização de uma estação específica. Mas não era isso o que achava o colunista especializado em fonografia do jornal *O Paiz*.

As censuras de radio deveriam manter uma especie de censura de discos recebidos para suas irradiações. Talvez assim evitassem essas inutilidades e também certos *abusos de paciencia* que se dão com outras irradiações, como sejam, por exemplo, as velhissimas musicas de danças em discos Victor [...] É preciso ter-se mais respeito pela cultura que nosso povo já apresenta neste sentido e não fornecer irradiações *xarope* como o fim evidentissimo de um reclame facil para desencalhar os *fosseis* do *stock*. Aconselhamos a quem nem ao menos puder supportar os pequenos *encalhes* de disco de dança, desistir do negocio, porque estes são um dos ossos mais comuns do officio. Imaginemos um leitor que, depois de um dia de canseiras, se disponha, por exemplo, a ouvir no seu radio qualquer musica alegre e moderna para distração do espirito fatigado. Supponhamos que depois de aprazivel jantar e armado da melhor disposição se instale numa confortavel poltrona, concentre toda sua atençaõ na musica a ser irradiada e por fim ouça: “Yes, we have no... bananas”, ou coisa semelhante. Não terá todo o direito de ficar seriamente aborrecido?”<sup>78</sup>

Para o colunista, o rádio seria incapaz de conferir autonomia e poder de escolha aos ouvintes, pelo fato de a sua programação ser orientada por outros interesses além da irradiação de boa música. Ao sugerir censuras para os discos recebidos pelo rádio, o

<sup>78</sup> DE NADA. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1926. p. 10.

texto fazia um juízo de valor e uma certa hierarquização de diferentes tipos de música. Outro elemento fundamental que contribuiria para a não realização da autonomia dos ouvintes era a natural imprevisibilidade da programação.

Ao contrário do disco e dos aparelhos destinados à sua reprodução, que possibilitavam a escolha de um repertório específico para ser ouvido, o rádio permitia uma espécie de autonomia limitada. Embora fosse possível se ouvir música através do rádio sem a necessidade de músicos executantes, o que se ouviria dependeria da programação das estações, que muitas vezes não seriam organizadas segundo critérios de um suposto bom gosto.

Nesse sentido, os anúncios publicitários e colunas de jornais relacionados à fonografia, porém, foram além nessa discussão e chegaram a sugerir que a escuta musical a partir de um fonograma era um indício significativo do crescimento da liberdade e individualidade dos homens, em textos que se assemelhavam a tratados filosóficos. É o que podemos observar no texto publicado n' *O Paiz*, em 7 de abril de 1926.

No século presente verifica-se por um lado a socialização cada vez mais acentuada da organização da humanidade, como consequência da divisão do trabalho e da necessidade de intensificar e melhor aproveitar o esforço humano, mas sob outro aspecto vai avultando sempre mais a individualização do homem e em crescente a sua liberdade. Dahi as criaturas hodiernas exigirem meios de realizar com independência os seus desejos, para livremente, quando assim juizerem, dar expansão á sua vontade. Ora, succede que de todas as artes, aquella justamente que mais o emocionava, a musica, lhe era a menos acessivel. Se poucos podiam ouvil-a com alguma regularidade, nenhum tinha a faculdade o que quizesse, no que quizesse, por quem quizesse e quando quizesse. [...] Finalmente apareceu o phonographo, com todos os seus aperfeiçoamentos, e [...] as criaturas de agora, dotadas de artes mágicas, adquiriram a sublime faculdade de, com poucos gestos, fazerem resoar a voz de um Caruso, o piano de um Friedmann [...] <sup>79</sup>

O surgimento do phonographo participaria do fortalecimento da individualização do homem, assim como da expansão das suas vontades e liberdade, ao permitir às “criaturas” de então “a sublime faculdade de fazerem resoar” a música de artistas então inaudíveis.

---

<sup>79</sup> O PHONOGRAPHO bemfeitor da Humanidade. *O Paiz*, 30. set. 1928. n° 15.897. Anno XLIV. p.14.

Entretanto, como proceder no caso de a preferência musical ou escolha ocasional de determinado indivíduo não coincidir com o gosto de terceiros? Mais um texto publicado no jornal *O Paiz*, nos dá indícios da possibilidade de tal dilema acontecer.

E' curioso detalhar-se as diversas classes de apreciadores [de fonógrafos] e também as varias formas porque uma machina falante é apreciada. Da primeira classe, ou seja a mais rudimentar, fazem parte as pessoas que ficam apenas maravilhadas por ouvirem um pequeno instrumento reproduzir á sua vontade, musicas que lhes agradam e que lhes dão bastante idéia da execução ao natural. A distincção de fabricantes e marcas, a observância dos preceitos mais elementares quer do aparelho, quer dos discos [...] são factores que para essas pessoas não tem a menor importancia, desejam apenas ouvir, *de qualquer forma* a melodia ou canto que lhes agrada. Quem bom apreciador e conhecedor de música, ainda não teve os ouvidos atormentados pelos celebres e disparatados gramophones do vizinho? Quem ainda não ouviu um phonographo a toda disparada ou exageradamente devagar, a tocar com um som rouco e confuso geralmente do uso proveniente da mesma agulha para muitos discos? Todos, certamente, já tiveram occasião de ouvir um destes concertos *dissonantes*.<sup>80</sup>

O texto acima, encartado no jornal *O Paiz* de 7 de abril de 1926, sugere que, por mais que o proprietário de um instrumento tocador de discos fosse dotado do poder de escolha em relação à audição musical, essa escolha deveria ser guiada por certos conhecimentos técnicos. Para não ser colocado na primeira classe de apreciadores de uma machina falante – que nesse caso, ao ser considerada “a mais rudimentar”, assumia uma conotação negativa – o ouvinte deveria ir mais além do que simplesmente “ouvir de qualquer forma a melodia ou canto que lhes agrada”. Esse tipo de apreciação do fonógrafo, além de não se constituir em uma prática bem qualificada na hierarquia de escuta musical sugerida pelo colunista, configuraria o despreparado proprietário como responsável pela atormentação dos ouvidos de terceiros.

Ao chamar a atenção para o fato de que a escuta de música proporcionada pelos fonógrafos de vizinhos não seria uma experiência incomum a cariocas do período, o texto em questão põe em cheque a própria validade da possibilidade de escolha individual proporcionada por tal método de apreciação musical, elemento bastante enfatizado pelos anúncios publicitários e artigos de revistas e jornais.

Evidentemente, ao comprar um dos aparelhos e discos anunciados, o ouvinte criaria condições para uma escuta de música menos dependente de fatores externos e da

---

<sup>80</sup> DE TUDO. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1926. p.17.

presença de outras pessoas, podendo essa prática ser realizada de maneira individual. Não há como negar, porém, que essa pretensa autonomia em relação a quando e ao que se ouvir, dependia de uma série de outros fatores como: a presença ou não de pessoas no lugar em que o instrumento reproduzidor estivesse alocado, geralmente as salas de estar; a repercussão que a reprodução sonora teria em outros cômodos da casa como quartos, salas de jantar e cozinha<sup>81</sup>, por exemplo; o gosto ou preferência dos vizinhos cujas casas fossem próximas o suficiente para a mensagem sonora se fazer comunicar.

Na realidade, a idéia de a música materializada num suporte físico se constituir em um artigo que conferia autonomia a uma pessoa havia sido contundentemente criticada pelo filósofo alemão Theodor Adorno, poucos anos depois de o sistema elétrico de gravações se estabelecer no mercado fonográfico internacional, quando este dizia que a indústria cultural “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente”.<sup>82</sup> Para Adorno, a música gravada, ao estar sujeita a leis de mercado e à publicidade, perdia o seu caráter artístico, tornava-se uma mercadoria e, enquanto produto, estaria sujeita a estandardização e à padronização.

Nesse sentido, o modelo proposto pela indústria cultural – no qual a música, a grosso modo, seria não mais que um produto de consumo de massa – não previa “espaço algum para o ‘indivíduo’, cujas exigências – onde eventualmente existirem – são ilusórias, ou seja, forçadas a se amoldarem aos padrões gerais”<sup>83</sup>.

Conforme vimos no capítulo anterior, Walter Benjamin, por mais que tenha criticado a reprodutibilidade técnica pelo fato desta retirar a “aura” das obras de arte, considerou que a difusão em massa dos produtos culturais ao menos atuava democratizando o acesso a expressões artísticas que estariam fadadas a ter uma circulação restrita às pessoas que tivessem acesso ao original.

A crítica de Adorno à indústria cultural – conceito criado por ele para substituir a idéia de “cultura de massa” – era, nesse sentido, uma contestação à lógica do indivíduo e da autonomia das pessoas na escolha de produtos culturais, ao passo que,

---

<sup>81</sup> Com base em uma bibliografia específica sobre a constituição das habitações brasileiras nas primeiras décadas do século XX, temos a consciência de que a compartimentação das casas é um processo que não se dá de maneira imediata, de modo que a lógica de quartos individuais para cada um dos moradores de uma residência não pode ser tida como uma prática uniforme no período em questão. Sobre esse assunto e a sua relação com audição de música a partir do fonógrafo, daremos uma atenção especial no terceiro capítulo desse trabalho.

<sup>82</sup> ADORNO, Theodor. *Sociologia*. (Org. e trad. por Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1986. p. 99.

<sup>83</sup> \_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: Horkheimer/Adorno: *Textos escolhidos*. (Col. Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural. 1991. p.84.



para o filósofo alemão, a possibilidade de escolha acabava no exato momento em que a arte e a cultura eram padronizadas e sujeitas a estratégias de mercado.

Entendemos, porém, que não há como negar o fortalecimento da figura do indivíduo, no período em questão. A própria indústria cultural, através do cinema, do rádio, e da fonografia, por exemplo, participa da construção de um imaginário que dota as pessoas de autonomia e poder de escolha. A publicidade, sem dúvidas, também participa desse processo ao vender, além de produtos, a idéia de que o consumidor é quem escolhe o que compra.

Pelo que podemos perceber, não só a publicidade relacionada à fonografia, como as colunas e textos de caráter mais técnico encartados nos periódicos analisados, tentavam caracterizar os produtos que anunciavam (ou analisavam) como capazes de conferir ao público ao qual se dirigia a liberdade de escolha e a concretização da individualidade. Ao que parece, esses aspectos seriam tão necessários para uma escuta musical adequada, quanto o uso de uma boa agulha e de discos novos.

Entretanto, conforme já enfatizamos, a concretização dessa autonomia e poder de escolha não se processava de maneira automática e instantânea como os anúncios e textos analisados faziam parecer. Uma série de outros pré-requisitos eram necessários para que o ouvinte aproveitasse tudo o que a audição de música a partir de um fonograma, eletricamente gravado e reproduzido, poderia oferecer. Um desses pré-requisitos seria, sem dúvidas, a determinação de um lugar adequado e preparado para abrigar essa experiência. E será exatamente à análise dos espaços de escuta musical difundidos pelo sistema elétrico de gravações, e às implicações de tal delimitação espacial para a organização e sociabilidades domésticas, que nos ateremos no próximo capítulo.

### Capítulo 3

## MÚSICA EM CASA

### 3.1. Música mecânica: afanadora de vagas de emprego

A produção do filme *Enquanto São Paulo dorme*, de Francisco Madrigone, em 1929, marcou a inauguração do cinema falado no Brasil.<sup>84</sup> Até o referido momento, a execução da trilha sonora por uma orquestra ou outras formações musicais, no próprio cinema, em simultâneo ao filme, era uma prática comum. José Ramos Tinhorão sugere que essa era uma das mais importantes formas de atuação profissional dos músicos cariocas nas primeiras décadas do século XX, ao lado das casas de chope, das salas de espera de cinema, teatro de revistas, cabarés, clubes sociais, casas de música.<sup>85</sup> Contudo, a chegada do cinema falado trouxe um clima de insatisfação e incerteza para os músicos cariocas do período, visto que a exibição dos filmes da estética cinematográfica que se estabelecia ia gradativamente tirando vagas de trabalho na execução das trilhas dos cinemas.

Significativa das queixas de músicos e outros profissionais que demonstravam insatisfação diante do cinema falado, foi a passeata que aconteceu em 8 de dezembro de 1930, organizada por músicos e que incluía nomes como Pixinguinha e Donga, mas que mobilizou outros profissionais da música menos renomados e bandas oficiais como a do Corpo de Marinheiros Nacionais e do 3º Regimento de Infantaria. A passeata partiu da sede de *O Jornal*, na Avenida 13 de maio, com destino ao Palácio do Catete, onde os músicos entregariam uma carta ao presidente Getúlio Vargas, na qual estavam expressas as suas reivindicações. Em ironia ao volume das solicitações, Sérgio Cabral, jornalista e escritor, fala que a carta foi marcada por um “texto em que as vírgulas levaram enorme vantagem sobre os pontos”.

---

<sup>84</sup> CARVALHO, Márcia. *A canção popular no cinema brasileiro: os filmes cantantes, as comédias musicais e as aventuras industriais da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz*. São Carlos, s/d. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=137>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

<sup>85</sup> Para maiores informações sobre os principais espaços de atuação musical no Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, ver: TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

A classe musical do Rio de Janeiro pede vênia para expor a Vossa Excelência a situação angustiosa em que se vem debatendo de longa data, já por diversos fatores em detrimento da sua atividade, já pelo completo abandono em que o governo deposto deixou os seus justos clamores e pedidos de novas leis que viessem regular o trabalho dos músicos nacionais, entregues à sua própria sorte desde o dia em que o filme falado e musicado invadiu nosso país[...] Permita-nos apresentar a V. Ex.<sup>a</sup>, entre outras sugestões, as seguintes, com o fim de minorar de pronto o sofrimento da classe: [...] 2. Regulamentar a questão dos filmes sincronizados, os quais têm sido aceitos em certos países sob bases visando à proteção dos músicos nacionais, quer pela obrigatoriedade de conservação de orquestras típicas nacionais nos salões de espera ou nos salões de exibição, quando aqueles não existem, com o louvável intuito de divulgação da música do país durante os intervalos, quer lançando impostos pesados para esse gênero de filme. [...]<sup>86</sup>

Não há como desconsiderar que o ato da passeata por si só – e aqui esquecemos deliberada e temporariamente o texto da carta – denota um sentido de consciência coletiva dos músicos enquanto categoria profissional, que é enfatizado pelo documento escrito em expressões e passagens como “classe musical do Rio de Janeiro” e “leis que viessem regular o trabalho dos músicos nacionais”. Exemplo disso foram as medidas tomadas pela Associação Brasileira de Música no sentido de reivindicar melhorias salariais e aumento de vagas de emprego para os músicos fluminenses, o que se constata na nota abaixo, publicada em 1931 na revista niteroiense *Weco*.

A iniciativa da Associação Brasileira de Musica pleiteando junto ao prefeito interventor a obrigatoriedade da manutenção de orquestras de cinco elementos pelo menos nos cafés ‘soidisant’ de luxo, ecoou da maneira mais sympathica, não só entre os músicos, a que a medida visa beneficiar, como no seio da imprensa, que achou justa e louvavel a pretensão. [...] A Situação dos musicos tem-se agravado de alguns annos a esta parte e sofreu o seu maior golpe com a advenção dos ‘talkies’ que deixou sem trabalho algumas centenas de professores, pois salvo uns três cinemas da cidade e um ou outro de bairros e subúrbios afastados, todos os outros dispensaram as suas orquestras.<sup>87</sup>

No artigo acima, podemos constatar que as principais queixas dos músicos diziam respeito ao fato de esses profissionais estarem vendo reduzidas as possibilidades de atuarem como músicos executantes, ao passo que os filmes falados e musicados já

<sup>86</sup> Citado por CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007. p. 156-157

<sup>87</sup> AS ORCHESTRAS nos cafés. *Weco*, Rio de Janeiro, fev. 1931. p.9.

entregariam aos espectadores a imagem e o som em um único produto. Desse modo, a atuação dos músicos nas salas de cinema seria dispensável.

Há aqui uma relação intrínseca entre o cinema falado/musicado e a indústria fonográfica, já que foi a partir dos avanços da fonografia, especialmente a elétrica, que foi possível se chegar à experiência cinematográfica sonora. Por outro lado, mesmo com essa perda de espaço, os músicos cariocas do período encontrariam outras formas de atuação profissional em espaços criados pela própria indústria fonográfica, como instrumentistas, arranjadores, técnicos de gravação e orquestradores, por exemplo.

De toda forma, queixa semelhante foi feita por alguns músicos e críticos de música que se depararam com a difusão dos instrumentos tocadores de música oriundos do sistema elétrico de gravações. De maneira geral, havia um receio de que a “musica mechanica”, que poderia ser ouvida sem a necessidade de músicos executantes, levasse muitos desses profissionais à condição de desempregados, ou que a música humana viesse mesmo a ser “destruída” pela disseminação dos discos.

Por outro lado, havia quem advogasse em favor da música gravada. Em artigo publicado na *Phono-Arte*, o colunista da revista começa questionando a validade das queixas acima relacionadas. “Será o phonographo inimigo da musica? Ameaçará elle os executantes no exercício de sua profissão? Enfim, a musica mechanica será a destruição da musica humana?”<sup>88</sup> Há nas perguntas lançadas uma discussão clássica que seria o argumento central do texto: a dicotomia *homem versus máquina*<sup>89</sup>, traduzida na oposição *musica mechanica versus musica humana*. Na sequência, o colunista assumiria o seu posicionamento – uma negativa diante das perguntas por ele mesmo lançadas – que seria fundamentado numa série de exemplos em que a humanidade triunfou após ter estado na iminência de ver algumas das suas expressões culturais sucumbirem diante do progresso das máquinas.

[...] alguns espíritos pessimistas e apegados aos prejudiciaes tradicionalismos, querem tornar um ponto sensível e capital, como uma arma contraria ao extraordinario progresso do phonographo, em nossos dias. [...] Contra essa exclamação exagerada e cheia de apaixonada parcialidade, gritaremos por nossa vez: “Não”. Os

<sup>88</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 207-231.

<sup>89</sup> O sentimento de ameaça dos trabalhadores pelas máquinas não é uma novidade do século XX. No início da Revolução Industrial, em países como a Inglaterra e a França, a constante substituição da força humana pelo maquinário gerou uma série de resistências e intervenções da população diante da modernização das formas de trabalho, sendo o *ludismo* o mais representativo desses movimentos. Sobre os movimentos de resistência das populações camponesas nas França do século XIX ver: PERROT, Michele. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

exemplos pululam á nossa roda e podemos provar, que em todos dominios, a materia nunca subjugou o trabalho artístico do homem. [...] A bordadeira mechanica jamais inutilisou o bordado á mão. A agricultura sente falta de braços, quando neste domínio a machina faz progressos immensos. [...] No domínio do espírito, quando o cinema appareceu, verificou-se, igualmente, novo alarde espalhafatoso. O pessoal do theatro deveria desaparecer, a projecção animada acabaria por destruir tudo. Ora, nunca as receitas dos theatros baixaram por causa do cinema. As impressões mecânicas, coloridas ou não, trouxeram, por ventura, embaraços aos pintores e desenhistas? Pelo contrario, espalharam o gosto artístico nas massas, que agora produzem talentos que teriam ficado ignorados tempos atraz.<sup>90</sup>

Indo de encontro às considerações de Theodor Adorno sobre a reprodutibilidade técnica das artes, o texto em questão enfatizava o potencial que a difusão em massa estaria trazendo, não apenas para uma democratização do acesso a obras de arte, mas também para “espalhar o gosto artístico nas massas”, de onde surgiriam novos artistas talentosos.

Não bastaram o surgimento das impressões mecânicas, do cinema, ou da bordadeira mecânica. O bordado manual, o teatro, os quadros e telas continuaram a existir, porque “[...] a machina é inerte, sendo preciso a inteligência humana para por em movimento.”<sup>91</sup>

Mesmo que as máquinas assumissem funções específicas nas sociedades humanas, chegando a substituir postos de emprego antes ocupados por seres humanos, essas estariam sempre sob o jugo do homem, da sua inteligência, da sua capacidade de improvisar ou do seu talento. A mesma lógica deveria ser aplicada à música mecânica, que não deveria ser entendida como promotora do colapso da música humana, e sim como responsável por novas possibilidades até então inexploradas pelos músicos.

o phonographo vem crear novas fontes de renda para os artistas, compositores e executantes. A actividade humana se intensifica com o progresso, mas, este progresso nunca sacrifica, em qualquer domínio, o individuo, ao contrario, augmenta a sua capacidade de energia, sua capacidade de producção. Póde-se dizer que para novos tempos, são necessárias novas capacidades, mas, não se pode afirmar que a individualidade desaparecerá deante da machina.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> FUTURO da musica e musica do futuro. *Phono-Arte*, Rio de Janeiro, ano. 1, n. 18, p. 1, 30 abr. 1929.

<sup>91</sup> FUTURO da musica e musica do futuro. *Phono-Arte*, Rio de Janeiro, ano. 1, n. 18, p. 2, 30 abr. 1929

<sup>92</sup> Ibidem.

Uma análise, mesmo superficial, do lugar de enunciação do colunista, nos dá elementos para compreender muitos dos seus argumentos e posicionamentos em relação ao tema abordado no artigo. Ora, o texto foi publicado na *Phono-Arte*, que no momento era o periódico específico sobre a fonografia mais prestigiado e difundido, não só no Rio de Janeiro, como em outras cidades do país. Não era de se estranhar que o seu conteúdo fosse direcionado para um elogio da fonografia como forma de entretenimento e para a sua legitimação enquanto suporte para produções artísticas, especialmente a música.

Mesmo diante da sedução, tentaremos não nos prender a uma análise maniqueísta da fonte acima, sobrevalorizando as relações entre linha editorial/objetivo mercadológico do periódico e a natureza dos seus textos. O posicionamento do colunista e da revista não era orientado unicamente por essa lógica, mas participavam de um debate mais amplo sobre o impacto da tecnologia e da produção em massa, nas produções artísticas.

Muito provavelmente, a possibilidade de ouvir música em casa, independente da disponibilidade de terceiros, contribuiu para que um público potencial de audição de música em espaços coletivos tenha passado a preferir realizar tal experiência no âmbito das suas residências. Não é de se estranhar, também, que a permanência dessas pessoas em casa tenha contribuído para o enfraquecimento e insustentabilidade de certos espaços que ofereciam a execução de música como atrativo, o que, naturalmente, veio a fechar alguns postos de trabalho para músicos.

Entretanto, a difusão considerável que o fonógrafo experimentou a partir da comercialização dos dispositivos oriundos do sistema elétrico de gravações entre a metade dos anos 1920 e o início dos anos 1930, não extinguiu completamente as formas de escuta musical realizadas em espaços públicos e de circulação coletiva. Da mesma forma, por mais que a execução de música através dos fonógrafos elétricos fosse constantemente comparada à execução em tempo real – e tendo em vista que seria mais cômodo para um empresário, do ponto de vista financeiro, manter em seu estabelecimento uma máquina falante, do que um grupo musical – as vagas de emprego de músicos executantes continuaram se renovando.

O Teatro Municipal, por exemplo continuou com programações musicais que incluíam óperas, balés e concertos. Inclusive, o anúncio e crítica das programações de música ao vivo, costumeiramente dividia as mesmas páginas que os anúncios e críticas relativos à fonografia.

### 3.2. Discos e máquinas falantes nos espaços domésticos

Mesmo com a permanência dos espaços públicos e das experiências coletivas de audição de música, a difusão dos dispositivos oriundos do sistema elétrico de gravações foi responsável por difundir ou, pelo menos, ressignificar uma prática específica de escuta musical: a centrada nos espaços domésticos.

Falamos em ressignificação, pois entendemos que a prática de execução e audição de música que se difundiu a partir do novo sistema elétrico, não representou uma completa novidade ao alocar na residência dos ouvintes a experiência da escuta musical. Exemplo disso foi a instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, no início do século XIX, responsável pela assimilação de uma série de costumes aristocráticos europeus por algumas famílias cariocas mais abastadas. Um desses costumes, relativamente difundido entre as elites da então capital federal foi o hábito de possuir um piano em casa.

Sem dúvidas, a presença de tal instrumento no âmbito doméstico de algumas residências cariocas, fosse para o estudo de música das donzelas ou simplesmente para funcionar como objeto decorativo, contribuiu para o desenrolar de experiências de audição musical privadas, assim como para o desenvolvimento de formas de sociabilidade relacionadas à escuta de música.

Essas experiências, porém, estão inseridas numa lógica diferente da ênfase à espacialidade doméstica preconizada pelo sistema elétrico de gravações. A posse de um piano no século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, além de poder significar a possibilidade de audição de música no âmbito doméstico, estava intimamente ligada à noção de gosto e status social corrente na época, a partir da qual, através do comportamento, do vestuário e da posse de certos bens materiais, um indivíduo ou grupo se impunha sobre o outro<sup>93</sup>.

Ao estudar as repercussões da presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro a partir de 1808, para a formação do *gosto* musical dos habitantes da cidade, o historiador Maurício Monteiro sugere que a posse de um piano em casa possibilitava que um indivíduo se apresentasse em consonância com o *gosto* difundido pela corte européia, diferenciando-se portanto de outras pessoas através do status.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2008.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

A difusão do fonógrafo elétrico como um dispositivo que proporcionaria a experiência da escuta de música no âmbito doméstico atende a outra lógica. Ao se anunciar como promotor da possibilidade de o ouvinte ouvir música no conforto da sua casa e longe da vida atribulada do além-lar, o novo padrão fonográfico estava ecoando uma dada concepção das dimensões espaciais privada e pública, características do segundo quartel do século XX, e que difere da compreensão da espacialização da cidade corrente no século XIX e nos primeiros anos do século XX, justamente os períodos de difusão do piano e do sistema mecânico de gravação.

Conforme veremos mais detalhadamente em uma série de anúncios publicitários, a casa era um lugar adequado para a audição de música, porque oferecia ao ouvinte uma série de benefícios que a escuta em espaços públicos já não se mostrava capaz de prover, ou de competir com a outra instância: a segurança, o conforto, o melhor aproveitamento do tempo, a proximidade com a família, a privacidade etc.

Em outras palavras, ao oferecer uma experiência de apreensão musical cujo diferencial se configurava nos elementos listados acima, a publicidade da fonografia não deixava de qualificar os espaços a que se referia. A audição de música em um teatro, em um café ou em uma casa de chope era caracterizada como dispendiosa, insegura e desconfortante porque os espaços públicos e de circulação coletiva eram, na mesma medida, dispendiosos, inseguros e desconfortantes.

Evidentemente, essa produção de sentidos a respeito do privado/doméstico e do público/além lar, encontrava difusão em uma série de outros discursos. A difusão da fonografia ecoa essa categorização espacial à sua maneira, com argumentos próprios, mas, muitas vezes, repetindo esquemas explicativos utilizados em outras situações.

A espacialização da escuta musical proposta pela indústria fonográfica, através das campanhas publicitárias que anunciavam os seus produtos, naturalmente era orientada por uma lógica mercadológica e pragmática. Ora, para que o público ouvinte aderisse à idéia da escuta de música a partir de registros sonoros eletricamente gravados e reproduzidos era imprescindível que esse público fosse convencido que a audição de música através dos dispositivos elétricos era mais interessante do que a oferecida até então, fosse a oriunda do sistema mecânico ou a executada por músicos, em tempo real.

Ou seja, a publicidade que anunciaria o novo padrão de gravação e escuta de músicas, teria que fazer o público ouvinte crer que o ato de ouvir músicas através dos dispositivos mecânicos, ou em cafés, bares, casas de chope e outros espaços públicos, era inadequado, insatisfatório, impreciso e *ultrapassado*.



Em se tratando do antigo sistema mecânico, conforme já vimos, esse era caracterizado como impreciso e infiel em relação aos sons reais dos instrumentos, ao passo que o novo sistema superaria essas imperfeições promovendo uma experiência auditiva tal qual o ouvinte estivesse em uma sala de espetáculos, a poucos metros de uma orquestra ou do seu artista preferido.

Já o ato de ouvir música em espaços públicos, de circulação coletiva, era impassível às críticas aplicadas ao sistema mecânico, visto que era viabilizado por músicos que executavam música em seu estado bruto. Desse modo, a crítica era direcionada aos espaços nos quais tal prática auditiva acontecia: os espaços públicos. Tal esfera espacial foi repetidamente caracterizada pela publicidade relativa à fonografia elétrica como insegura, desgastante e desconfortável. Por consequência, as atividades praticadas nos espaços públicos, inclusive a escuta de música, assumiriam tais características. Mesmo uma leitura superficial do reclame abaixo, referente ao anúncio da *Victrola Orthophonica*, nos dá um testemunho da representação dos espaços públicos que a publicidade da indústria fonográfica formulava.

Madame volta triste do concerto... Entretanto estava maravilhosa a 'matinée'... Mas madame volta tarde, fatigada, com saudade do lar... E pensa: "se meu marido já me tivesse comprado a Victrola Orthophonica, eu teria ouvido o concerto em casa, sem sair de junto dos meus filhinhos, sem esta trabalhadeira toda de 'toilettes' e sem estas preocupações que me assaltam agora e quase desfazem o prazer de ter ouvido boa musica. Todo o lar deve ter a sua Victrola. Esse instrumento delicioso é o maior proporcionador permanente de conforto, de alegria, de bem estar. Ter á disposição, na intimidade do próprio lar, todas as grandes orchestras do mundo, as maiores vozes de todas as épocas, as operas mais famosas, as musicas typicas e regionaes de todos os povos, - não é esse um sonho deslumbrante e seductor? Pois realize-o adquirindo immediatamente a vossa Victrola Orthophonica."<sup>95</sup>

O anúncio no qual o texto publicitário acima foi publicado também é composto de uma imagem, na qual se vê uma mulher vestida com uma roupa bastante volumosa, e que aparentemente se encontra triste. As sensações de insatisfação e tristeza sugeridas pela imagem são reiteradas no texto. A tristeza da madame é em tom de arrependimento, ao passo que ela compreende que teria sido possível desfrutar, em casa, do mesmo concerto que presenciou longe do seu lar.

---

<sup>95</sup> O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, n. 44, 7 set. 1929. Contracapa

Para a personagem do anúncio a música ouvida fora de casa continua a ser de boa qualidade, mas a necessidade de ouvi-la longe do espaço doméstico é fatigante e extenuante, já que o ato de cruzar a porta de casa em direção aos espaços de apresentação musical requer uma série de cuidados, precauções e abstenções. Para se ouvir um concerto, por exemplo, seria necessário vestir-se de maneira adequada e abrir mão da possibilidade de estar perto dos filhos que ficariam em casa. Todas essas implicações acabariam por tirar o prazer da audição da boa música.

O anúncio em questão e boa parte da publicidade relativa à fonografia elétrica sugerem que com a chegada dos dispositivos oriundos do sistema elétrico de gravações, a boa música não desaparece das casas de espetáculos, mas os requisitos para a escuta de música fora de casa acabam por tornar essa forma de lazer dispensável. A *Victrola Orthophonica* e os demais dispositivos elétricos viriam para ocupar esse lugar deixado pelos espaços públicos, que não mais davam conta de proporcionar entretenimento e satisfação no oferecimento de música aos seus clientes.

Não se tratava, porém, de uma interdição gratuita da esfera pública como âmbito para a audição de música. A publicidade e a literatura referentes à fonografia identificavam um espaço específico, pensado como apropriado para a realização da escuta musical a partir de dispositivos elétricos. Tal espaço seria a própria residência dos ouvintes.

Esse tipo de apelo aos espaços domésticos como lugares adequados para a experiência auditiva musical é, no nosso entendimento, uma novidade inaugurada com a entrada dos dispositivos elétricos no mercado e conseqüentemente na casa dos ouvintes.

A análise atenta de uma série de anúncios publicitários que divulgavam aparelhos reprodutores de música oriundos do sistema mecânico de gravações nas décadas de 1900, 1910 e 1920, e a constatação da ausência de referências às residências dos ouvintes e outros espaços privados como os indicados para o uso dos produtos, nos levou a uma conclusão: antes do surgimento dos dispositivos elétricos não existia uma preocupação em caracterizar a fonografia como capaz de promover formas de entretenimento domésticas e privadas.

De uma maneira notadamente recorrente os anúncios apresentavam uma mensagem objetiva em relação aos aparelhos anunciados, descrevendo de maneira sucinta aspectos técnicos relativos ao produto, bem como a sua procedência e preço.

**Casa Edison** Rua S. Bento, 38-B  
Rua 15 de Nov. 26

**GUSTAVO FIGNER**

Coisa nenhuma! proporcionará tanto prazer e a tantas pessoas, por tanto tempo e por um custo tão pequeno, como um grammophone aperfeiçoado da CASA EDISON.



**A Casa Edison de S. Paulo** É a única no Brasil onde o público encontra o melhor e maior sortimento de **GRAMMOPHONES** dos principais fabricantes do mundo, de 19\$000, 23\$000, 25\$000, 38\$000, 45\$000, 75\$000, 105\$000, 120\$000 e 200\$000.

Um repertório inextinguível dos melhores discos Odéon, Jumbo, Fonotipia, Columbia, Victor, das principais bandas e os MELHORES ARTISTAS BRASILEIROS E ESTRANGEIROS.

Discos do celebre tenor **FLORENCIO CONSTANTINO**  
(Com acompanhamento de Orchestra)  
o qual vai ser preferido entre outros tenores para a inauguração do Theatro Municipal, desta capital.

Os 10 discos da apreciada operetta **GEISHA** não devem faltar em nenhuma colleção.

**Atacado \* \* Varejo \* \* Clubs \* \* Catalogos gratis**

**CASA EDISON**  
Rua de S. Bento, 38-B - S. PAULO - Rua 15 de Novembro, 26  
**GUSTAVO FIGNER**

96

Ao contrário do que viria a acontecer com os reclames relativos aos dispositivos elétricos, os anúncios que divulgavam os *grammophones* oriundos do sistema mecânico não estabeleciam uma relação entre a audição de música através de registros previamente gravados e os espaços domésticos. Tais anúncios limitavam-se a informar o preço dos produtos, os artistas e gêneros musicais disponíveis e outras notas sobre a própria loja em que os artigos poderiam ser encontrados.

A imagem contida no anúncio sugere dois elementos importantes que o texto publicitário não diz.

Primeiramente, a expressão da esfinge egípcia sugere satisfação e prazer, proporcionados pelo gramofone que estaria reproduzindo música na direção da escultura.

<sup>96</sup> “Coisa nenhuma proporcionará tanto prazer e a tantas pessoas, por tanto tempo e por um custo tão pequeno, como um grammophone aperfeiçoado da CASA EDISON”. CHÁCARAS E QUINTAES, mar. 1910, apud FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984. p. 67.

O segundo elemento contido nas entrelinhas é a possibilidade de deslocamento espacial que a imagem sugere. Conforme já analisamos, a ênfase na possibilidade de viajar a lugares distantes a partir da fonografia aparece, ainda que de maneira discreta, no anúncio em questão. Estamos diante do Egito e dos seus principais símbolos turísticos. Ouvir música a partir do gramofone anunciado poderia significar uma viagem por lugares distantes e inacessíveis, guiada pela imaginação e por uma boa música.

Outro anúncio relevante data de 1902, encartado no catálogo anual da Casa Edison<sup>97</sup>.

**DESCRIÇÃO**

DE

Zonophones e



Gramophones

**GRAMOPHONES**

**E ZONOPHONES**

São as machinas que mais alto fallam, podendo se ouvir ao longe,  
pois a sua voz sonora é ouvida  
a 100 metros de distancia com perfeição e clareza.  
São de tamanhos pequenos, construidas porém com toda solidez  
e não se desarranjam com facilidade.  
Apropriadas para os salões e exhibições em publico, os  
seus Records gravados em borracha endurecida,  
não soffrem estragos como os cylindros de cera. Pódem ser  
usados indefinidamente,  
enfim, em uma palavra, a sua duração é eterna.

<sup>97</sup> Para maiores informações sobre a Casa Edison, empresa que experimentou um relativo monopólio no comércio relativo à fonografia, no Rio de Janeiro, sobretudo nas duas primeiras décadas do século XX, ver: FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

<sup>98</sup> “São as machinas que mais alto fallam, podendo se ouvir ao longe, pois a sua voz sonora é ouvida a 100 metros de distancia com perfeição e clareza. São de tamanhos pequenos, construidas porém com toda solidez e não desarranjam com facilidade. Apropriadas para os salões e exhibições em publico, os seus Records gravados em borracha endurecida, não soffrem estragos como os cylindros de cera. Podem ser usados indefinidamente, enfim, em uma palavra, a sua duração é eterna.” CATÁLOGO DA CASA EDISON, 1902. p.14. apud FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984. p. 57.

O reclame traz encartada uma imagem que se tornaria um clássico e referência imediata às marcas de discos e aparelhos tocadores: o cachorrinho da Victor olhando com curiosidade para o gramofone. Conforme vimos no primeiro capítulo desse trabalho, curiosidade e espanto foram sensações causadas pelos dispositivos fonográficos, nas pessoas que os experimentavam pela primeira vez.

Mais uma vez o texto do anúncio tem a preocupação de fazer uma descrição técnica dos dispositivos tocadores de música, enfatizando a construção sólida e o alcance do som emitido. Dessa vez, contudo, chama-nos atenção não apenas a falta de referências a espaços privados/domésticos como os apropriados para o uso de tais aparelhos, mas a ênfase dada à esfera oposta: a pública. Os gramophones e zonophones vendidos pela Casa Edison eram “apropriados para os salões e exhibições em público.

Curiosamente, seria exatamente dessa dimensão espacial que o sistema elétrico buscava se distanciar, ou, pelo menos, interditar tal esfera aos interessados em uma experiência de audição musical satisfatória, em termos da qualidade do som percebido. Recorrentemente, a publicidade que anunciava tal tecnologia propunha a negação dos espaços públicos como lugares apropriados para a escuta de música, ao mesmo tempo em que identificava ambientes domésticos – os próprios lares dos ouvintes – como os espaços mais apropriados para tal experiência.

Como vimos anteriormente, as justificativas para essa hierarquização espacial quando o assunto fosse a escuta de música eram fundamentadas com diversos argumentos, tais quais a constatação de que os espaços públicos mostravam-se inseguros, dispendiosos e fatigantes para os apreciadores da boa música. Todos esses empecilhos seriam superados se o pretendente a ouvinte considerasse a idéia de realizar a escuta de música na sua própria casa, mediante a aquisição de algum instrumento tocador.

Obviamente tal hierarquização espacial que opunha os espaços domésticos (privados) aos de circulação coletiva (públicos) não foi inaugurada pelo sistema elétrico de gravações. O que observamos é na realidade uma apropriação pelo discurso da publicidade de elementos que já estavam postos em outras discussões. Em outras situações, a casa já era pensada como um refúgio à vida além dos seus muros, ou ao mundo do trabalho, que se situava cada vez mais na esfera pública. A publicidade que promovia a fonografia elétrica adaptou tal debate para o que seria uma geografia da escuta musical, reservando ao doméstico a melhor reputação nesse espaço hierarquizado de escuta musical.

À medida que repetia tal lógica, o discurso da fonografia, cujo porta-voz era a publicidade, acabava por reforçá-la e participava, também, da sua construção. Em outras palavras, entendemos que através dos seus anúncios e propagandas a indústria fonográfica, em sua vertente elétrica, era um dos vários fios (para ficar numa metáfora já conhecida e aceita) que compunham a teia da oposição entre o doméstico e o alémlar.

Para um entendimento coerente de tal oposição é fundamental a compreensão – já enfatizada anteriormente – de que nem o doméstico nos dá indícios homogêneos de privacidade, nem o que está fora dos muros das casas é invariavelmente público. Em ambos os lados de tal dicotomia existem níveis de privacidade ou publicidade. Ateremo-nos agora a tentar entender como o doméstico estava sendo pensado pela fonografia elétrica e pelos seus anúncios publicitários.

### **3.3. Ouvir música em casa através da fonografia**

Ao referenciar recorrentemente a casa dos ouvintes como o espaço adequado para a audição de música, a publicidade relativa à fonografia elétrica não deixava de emitir juízos de valor a respeito dessa esfera espacial. Levando-se em consideração que o elemento *convencimento* assume um papel importante em reclames de qualquer tipo, era necessário aos anunciantes convencer o ouvinte/cliente de que a melhor maneira de experimentar uma boa escuta musical seria na sua própria casa.

Para tal, seriam necessários argumentos de natureza técnica (acústica e arquitetura) e econômica, ao passo que os instrumentos reprodutores demandavam apenas um investimento inicial. Importantes e extremamente relevantes, tais argumentos, porém, não se mostravam suficientes na batalha de convencimento dos ouvintes que acontecia em duas frentes distintas. Primeiro era necessário fazer o consumidor abandonar os dispositivos oriundos do sistema mecânico e optar pelos elétricos. Na sequência, era preciso convencê-lo a abandonar a prática de escuta de música em teatros, cinemas e outros espaços que ofereciam música executada em tempo real, e optar pela escuta promovida pelos fonógrafos e gramofones, que se apresentava como doméstica.

Nesse sentido, mostrava-se indispensável para que a estratégia de convencimento funcionasse um julgamento positivo da casa e do espaço doméstico

enquanto lugares para apreciação musical. O anúncio da *Electrola Victor* que exibimos abaixo, o qual trazia junto do texto publicitário a imagem de um homem sentado em uma cadeira e falando ao telefone, nos dá indícios para entender a casa como um elemento utilizado pela publicidade em suas tentativas de fazer do seu público alvo um consumidor potencial de algum artigo oriundo na fonografia elétrica.

- Sairmos? Mas para aonde, querida?
- Ao teatro. A temporada lyrica... Ouvir boa música
- Mas não seria preferível que viesses aqui e ficassemos a ouvir essa boa musica que desejas na nossa ELECTROLA VICTOR? Não precisarias vestir-te com toilette de luxo, ficaríamos a vontade, conversando, longe de olhares indiscretos, num encantador tête-à-tête...
- Talvez tenhas razão.
- ... e este instrumento maravilhoso, com a mesma perfeição, dar-te-á tudo o que as melhores vozes te poderiam dar no teatro, far-te-a ouvir com a máxima nitidez, como um sonho deslumbrante, tudo o que quiseses em qualquer parte do mundo, e isso aqui, sem sairmos, os dois sós...
- Espera-me. Vou imediatamente!<sup>99</sup>

O anúncio em questão deixa evidente a oposição já discutida anteriormente entre o *público* e o *privado*. Ao ser convidado pela sua querida para a “temporada lyrica”, o nosso personagem oferece outra opção: a sua própria casa. Seu argumento não é fundamentado numa crítica à música oferecida pelo teatro, que não entra em questão, mas ao fato de que em casa, os dois desfrutariam de uma série de benefícios não experimentáveis no teatro. Para ele, permanecendo em casa seria possível ouvir música sem o desconforto causado pelas roupas necessárias à ida ao teatro, sem a interferência de outras pessoas e com a certeza de uma qualidade sonora assegurada.

Mais uma vez, são destacadas as possibilidades de usufruir de músicas de diversas partes do mundo sem precisar sair de casa. A *Electrola Victor* tornava-se o passaporte do ouvinte que passava a ter a possibilidade de experimentar e ouvir estilos e artistas que antes só poderiam ser ouvidos pelos viajantes. A sala de estar tornava-se a porta de entrada para o mundo, ao mesmo tempo em que a privacidade era mantida, já que, segundo o anúncio, poder-se-ia ouvir “tudo o que quiseses **em qualquer parte do mundo**, e isso aqui, sem sairmos, os dois sós...”

O elemento flerte está evidente no anúncio, ao passo que o nosso personagem-galã-entusiasta da *Electrola Victor* insinua, não apenas para a moça a quem pretende,

<sup>99</sup> O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, ano. X, n. 38, 27 jul. 1929. Contracapa

mas para todos os dispostos a adquirir o novo lançamento da Victor, que tal instrumento tocador de música possibilita entre outras tantas benesses a possibilidade de um romance bem sucedido.

Mas, fosse o *tête-a-tête* romântico ou a busca pela escuta de boa música, a casa seria o palco ideal para as duas experiências, porque era nessa esfera espacial que os ouvintes ou amantes poderiam desfrutar do conforto ou da intimidade necessários para a música ou para o amor.

A experiência da audição de música a partir da fonografia elétrica foi utilizada com uma frequência recorrente pela publicidade como elemento simbólico que poderia interferir no sucesso de relações amorosas. Em outro anúncio da Victor, a *Electrola* é decisiva na boa relação entre genro e sogro.

O pai entra e, consultando o relógio, admira-se de encontrar o genro e a filha tranquilamente em casa. Logo encontra a explicação, porém: a maravilhosa *Electrola Victor* recém adquirida que representou para o seu lar um poema de tranqüilidade, prazer e harmonia.

Acabaram-se os theatros, os passeios, as saidas diarias. Aquelle lar antes agitado é agora só felicidade e bem-estar. E tudo aquillo que muitos não conseguem com a fortuna, conseguiram-no com a modica despesa de sua *Electrola Victor* - o instrumento ideal, perfeito, admiravel, que diverte e instrue, proporcionando ao mesmo tempo um illimitado conforto. Nenhum lar pode dispensar uma *Electrola Victor*.<sup>100</sup>

Muito provavelmente o anúncio acima tinha como público alvo os pais que estavam insatisfeitos com a presença de suas filhas fora de casa. Mesmo com o objetivo do reclame sendo a divulgação do produto da Victor, vemos mais uma vez uma concepção da casa como refúgio à vida exterior e, dessa vez, como refúgio moral, ao passo que além da função de domicílio propriamente dita, servia também como espaço para a reclusão feminina, num momento em que a sua aparição pública com companhias masculinas era moralmente interdita à mulher.

### **3.4. Discos e máquinas falantes também servem para mulheres**

A associação entre a personagem feminina e o espaço do lar não é estabelecida ao acaso. Nas primeiras décadas do século XX a mulher desempenhava certos papéis

<sup>100</sup> O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 12 out. 1929. Contracapa.



sociais que estavam centrados exatamente no âmbito doméstico. A esse respeito, Margareth Rago afirma que

à mulher cabia, agora, atentar para os mínimos detalhes da vida cotidiana de cada um dos membros da família, vigiar seus horários, estar a par de todos os pequenos fatos do dia-a-dia, prevenir a emergência de qualquer sinal da doença ou do desvio. [...] Enquanto para o homem é designada a esfera pública do trabalho, para ela o espaço privilegiado para realização de seus talentos será a esfera privada do lar. Tudo que ela tem que fazer é compreender a importância de sua missão de mãe e aceitar seu tempo profissional: as tarefas domésticas, encarnando a esposa-dona-de-casa-mãe-de-família<sup>101</sup>.

A Electrola Victor proporcionaria entretenimento à família e levaria os pais a economizarem recursos com “teatros e passeios”, e nervos, com a possibilidade de as suas filhas permanecerem em casa. Tal economia de nervos provavelmente não aconteceria se um pai qualquer tivesse como genro o tipo do penúltimo anúncio que, na ânsia de ficar num “encantador tété a tété” com filhas alheias, provavelmente deixaria alguns pais com o sistema nervoso em débito. A fonografia, portanto, funcionaria perfeitamente como forma de entretenimento para o modelo de mulher multifacetada que acumulava, ao mesmo tempo, as funções de esposa, dona de casa e mãe de família.

Se por um lado os dispositivos elétricos eram anunciados como promotores da possibilidade de uma escuta individualizada, caracterizada pelo poder de escolha do indivíduo que poderia escutar a música que quisesse, no momento em que desejasse, por outro lado a publicidade também caracterizava os fonógrafos elétricos como capazes de promover uma escuta coletiva, compartilhada. Entretanto, é bastante revelador como a casa, enquanto espaço apropriado para apreciação musical a partir da fonografia vai tendo ressignificado o seu caráter de privacidade ou publicidade.

### **3.5. Boa música requer cuidados técnicos**

Durante boa parte da segunda metade dos anos 1920, o jornal carioca *O Paiz* publicava, aos domingos, respostas para cartas enviadas pelos leitores com dúvidas sobre o uso correto de artigos referentes à fonografia. A resposta dada pelo jornal para a

---

<sup>101</sup> RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil (1890-18930)*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p.62 e 75.

correspondência da leitora chamada “Roy” nos dá indícios para perceber a ressignificação da qual a casa era alvo.

[...] Quer dar uma festa íntima em casa e pede que lhe indiquemos os discos que deve comprar? E’ simples. A nossa cara correspondente possui uma machina fallante vitrola typo “consolette” e a sua machina presta-se pela sua extraordinaria força na emissão do som para o fim que lhe quer dar. Começamos por dizer a leitora que para obter sucesso com os seus discos e aparelho é necessario que não se descuide da animação de sua reunião, dos artigos básicos de uma machina fallante. Não digo com isso que seja obrigada a estar com toda a sua atenção voltada a todo momento, para o seu aparelho, isso não, pois claro, não terá prazer em sua festinha. No entanto, imagine-se uma corda faltando, uma agulha gasta inteiramente, um compasso alterado e verá o prejuízo que lhe acarreta qualquer uma destas coisas. Outra condição essencial é que tente imitar com sua machina uma verdadeira orchestra. Para isso é o bastante que não permita que se toque muitas musicas seguidas pois os pares cansam-se depressa e perdem o interesse pela musica.<sup>102</sup>

Por mais que a festa que a leitora pretendia dar fosse *íntima*, o fato de a *machina fallante* ser utilizada para uma apreciação coletiva de música, reunindo convidados, parece desconsiderar o que provavelmente foi o argumento mais recorrente da publicidade na tentativa de convencer pessoas a adquirirem dispositivos elétricos: o fato de esses poderem ser utilizados na tranquilidade das casas, longe dos olhares e escutas de terceiros.

Conforme já vimos anteriormente, conforto, segurança, discrição e privacidade eram os principais elementos proporcionados pela escuta de música realizada através da fonografia elétrica. Tais benesses, porém, não seriam experimentáveis se os *aparelhos* fossem utilizados na recepção de convidados. Toda a praticidade da escuta de música em casa daria lugar a preocupações e cuidados necessários para se obter “sucesso com os discos e o aparelho” e, conseqüentemente, para o sucesso da própria festa íntima. Os cuidados iam da escolha dos discos e repertório adequado para a ocasião, à atenção para a condição da agulha e o bom funcionamento dos dispositivos.

Ou seja, existiriam repertórios adequados para situações específicas, assim como algumas ocasiões demandavam uma maior preocupação com a manutenção da aparelhagem utilizada para a escuta de música. Além disso, a correspondência revela outro detalhe interessante que era a existência de dispositivos com potenciais distintos

---

<sup>102</sup> O PAIZ, Rio de Janeiro, 22 maio. 1927. p.12.

de emissão sonora, fazendo com que alguns aparelhos fossem mais adequados para a audição coletiva de música, por emitirem um som com maior intensidade.

A sugestão do editor, porém, vai além da adoção de precauções técnicas, já que seria possível imitar uma *verdadeira orchestra* com a máquina falante. Para tal, seria necessário que a anfitriã assumisse a função de maestrina do fonógrafo, regendo o dispositivo com a sensibilidade necessária para fazer o som cessar quando os pares cansassem, o que poderia levar a um desinteresse pela música e ao insucesso da festa. Conforme já vimos, a semelhança com a orquestra não se daria apenas com a adoção da pausa e do ritmo orquestrais, mas também pela fidelidade sonora característica dos discos eletricamente gravados e reproduzidos.

A respeito dos aspectos técnicos necessários para o bom funcionamento dos dispositivos, a revista *Phono-Arte* publicou uma série de artigos nos quais aconselhava os leitores sobre como fazer uma aquisição acertada para o tipo de uso que pretendia dar aos discos e aparelhos. *Como comprar um phonographo*, texto publicado no periódico acima citado e assinado por Yevrah, foi um desses artigos.

[...] Se já possui um “stock” de discos, escolha dentre elles o seu favorito que seja de gravação electrica. Por mim, eu compraria um disco de orchestra symphonica, attendendo ao fato de nelle serem empregados grande numero de instrumentos, e de ser o seu volume em som geral, de alto registro. Depois disso ducidiria, de accordo com as minhas posses se compraria a machina á vista ou á prazo. [...] Escolheria os typos de aparelhos que estivessem dentro dos meus planos financeiros. O aspecto do móvel e seus desenhos me interessariam, mas, não sob todas as demais vantagens. Não prestaria atenção para o logar dos discos. Estou comprando um phonographo e não uma estante para discos. Trataria, isso sim, de saber o numero de cordas do motor e a sua capacidade numérica para execução dos discos. [...] No momento da demonstração, verifique si o prato está girando na velocidade exacta. Muitos amadores, talvez, antes de sua visita já usaram o instrumento para a escolha de discos, e, provavelmente, alteraram a velocidade do prato á seu capricho. [...] Uma experiencia como essa não toma grande tempo e um vendedor intelligente terá o maior prazer em secundar o seu pequeno serviço com mais algumas explicações, que se tornarem necessárias.<sup>103</sup>

Ao propor uma série de cuidados e precauções a serem tomadas pelos leitores no momento da compra de artigos relacionados à fonografia, o autor do texto deixa

---

<sup>103</sup> PHONO-ARTE, Rio de Janeiro, p 3-5, 15 fev. 1929.

subentendido que uma escolha equivocada por repercutir negativamente na hora da apreciação dos artigos adquiridos.

Uma série de aspectos da resposta à carta dada pela Phono-Arte nos chama atenção. É o caso, por exemplo, da possibilidade de os discos e tocadores serem adquiridos a prazo, o que sugere que os fonógrafos elétricos não estavam acessíveis a boa parte da população carioca, que na impossibilidade de adquirir tal aparelho à vista, acabava recorrendo ao parcelamento do produto.

Outros detalhes técnicos, como a capacidade de reprodução do motor e a velocidade de giro do prato que sustentava os discos, eram elementos enfatizados como determinantes para uma escolha acertada.

A grosso modo, os conselhos e sugestões oferecidos pelo redator levam em consideração as possibilidades financeiras dos leitores, mas são de natureza exclusivamente técnica. Os aspectos que não dissessem respeito diretamente ao funcionamento do dispositivo seriam, portanto, irrelevantes. Nesse sentido, ao afirmar que não se interessaria pelo “aspecto do móvel e seus desenhos”, pois o seu interesse seria comprar “um phonographo e não uma estante para livros”, o autor ignorava o aspecto estético dos instrumentos tocadores, já que no seu entendimento uma estética requintada não necessariamente traria incrementos para a qualidade do som emitido.

Mas, a partir do momento em que o formato do fonógrafo pudesse interferir, positiva ou negativamente, na experiência da escuta de música, esse elemento seria destacado pelo colunista.

Muitos ha que compram a machina mais barata que encontram – uma portatil por exemplo[...] Este, é um sistema erroneo. A portatil moderna é, sem duvida, uma excellente machina para o seu preço. E’ preciso, contudo, não esquecer o seu verdadeiro fim. Ella é feita para ser levada em passeios ou “pic-nics”. Para aquelles que viajam. O objetivo do fabricante é, portanto, construir o mais leve aparelho possível, o que dá em resultado: um pequeno motor, que precisa ser accionado pela corda amiudadamente; braço e camara acustica de pequenas dimensões. Qual o motivo porque um aparelho de maior porte, reproduz o som em melhores condições que um pequeno, quando nelle se faz ouvir um mesmo disco, á mesma velocidade e, em caso especial, com o mesmo diaphragma? A vantagem de uma longa e larga camara acustica está assim patenteada. Logo, quanto maior é a machina, melhor é o som por ella reproduzido.

Por mais que exista a comparação entre a construção da machina portátil e “a de maior porte”, a relação estabelecida não é orientada por critérios estéticos. O dispositivo

portátil não é preterido pelo autor em razão de um de tamanho maior por ser mais bonito ou por possuir traços mais requintados, mas simplesmente pelo fato de o seu caráter reduzido interferir decisivamente na qualidade do som emitido. O dispositivo portátil possui tamanho limitado porque atende ao objetivo específico de atender a demanda de pessoas que desejam portar consigo em viagens e passeios, um aparelho de fácil transporte. Para os interessados em desfrutar em suas próprias casas de uma boa experiência de escuta musical a portabilidade seria dispensável, sendo necessária a aquisição um dispositivo de maior porte.

### 3.6. Música também decora

Minimizada pelo colunista da *Phono-Arte* e por autores de outros textos com enfoque mais técnico, a estética dos fonógrafos foi valorizada por uma série de anúncios publicitários. Uma das multinacionais fonográficas que atuavam no Brasil, a *Victor* enfatizou que uma particularidade das suas máquinas falantes era o cuidado com a construção e com o acabamento. Foi o caso do anúncio de uma *Victrola* no jornal *O Paiz*, em junho de 1928.

Parece uma estante para livros – e é uma verdadeira orquestra. Hoje em dia, uma coleção musical – que para ser executada por qualquer um – torna-se tão necessária a uma família quanto a uma reunião de obras classicas e de literatura. Para preencher essa necessidade os technicos da Victor desenharam um instrumento que se adapta admiravelmente a uma bibliotheca. Apparenta ser uma secretária em estylo georgico com estantes para livros de cada lado. Albuns nellas estão colocados, dando a impressão de uma luxuosa edição de livros cujas costas são em variegadas cores com embutidos dourados. O conjunto dessas cores contrasta esquisitamente com a nogueira escura do movel. Levantada a tampa, ainda resta de cada lado um espaço onde podem ser depositados os albuns em uso. Toda a dimensão da porta está occupada pela nova e larga camara acústica orthophonica. Ao primeiro disco já se constata que a reprodução musical deixa a perder de vista as demais qualidades deste instrumento. Som adocicado e rico como um velho e raro vinho. Volume preciso e tão natural como se o artista estivesse presente.<sup>104</sup>

Excetuando-se as duas últimas frases que caracterizam positivamente o som emitido pela *Victrola* em questão, temos nesse anúncio uma novidade em relação aos reclames já enfocados nesse trabalho: a preocupação com o detalhamento dos atributos

<sup>104</sup> O PAIZ. Rio de Janeiro, 16 jun. 1928. p.12.

estéticos de um fonógrafo. Agora os elementos de diferenciação de uma máquina falante de qualidade não são apenas a qualidade das agulhas e diafragmas ou a situação do prato e a condição dos discos utilizados. O tipo de madeira empregado na construção do dispositivo, o acabamento escolhido, o equilíbrio das cores, todos esses seriam aspectos relevantes em um bom instrumento tocador de música.

No nosso entendimento, tais preocupações se davam pelo fato de os fonógrafos anunciados, em sua grande maioria, serem destinados a se alocarem nas salas de estar das famílias cariocas, justamente o lugar mais público da casa, mais sujeito a ser alvo do olhar de pessoas que não habitavam aqueles lares.

Num momento em que já se pensava na formatação dos ambientes domésticos sob a ótica da decoração, do equilíbrio e da harmonia entre móveis e objetos decorativos, torna-se compreensível o cuidado e esmero com a forma e acabamento dos fonógrafos que integrariam os mesmos ambientes que se pretendiam harmoniosos e equilibrados.

Tais referenciais de decoração, contudo, não constituíam uma regra estabelecida e imutável no período em questão. A preocupação com a composição harmoniosa dos espaços domésticos certamente estaria restrita a famílias mais abastadas, não exclusivamente pelo fato de a alteração das estruturas físicas e a aquisição de artefatos para compor tal harmonia espacial demandarem a disponibilidade de somas financeiras consideráveis, mas também porque as famílias menos privilegiadas financeiramente, quando chegavam a possuir fonógrafos, não habitavam residências com o grau de compartimentação das residências mais bem aparelhadas.

Nas primeiras décadas do século XX, as residências cariocas gradativamente vão experimentando a compartimentação e independência entre os seus cômodos. Os diversos cômodos da casa, tais quais a sala de estar e os quartos de dormir, passam a deixar de acumular funções. Todavia, nas casas das famílias menos abastadas essa mudança acontece mais lenta e tardiamente, continuando a conter cômodos que acumulavam funções, não necessariamente tendo salas de estar ou quartos individuais. Dessa maneira, a privacidade doméstica seria mais perceptível entre as famílias mais abastadas.<sup>105</sup>

Trata-se de um processo lento e gradual de reordenamento dos espaços domésticos cariocas. Inicialmente, observa-se a separação entre o espaço doméstico e o

---

<sup>105</sup> Para maiores informações sobre esse assunto ver: CORREIA, Telma de Barros. *A Construção do habitat moderno no Brasil (1870-1950)*. São Carlos: Rima, 2004. p.121-125.

espaço do trabalho, que passa a se concentrar cada vez mais na esfera pública, ou pelo menos além dos muros da casa do trabalhador. Sobre esse assunto, a historiadora Vânia Carneiro de Carvalho afirma que

com os surtos urbanizadores iniciados no último quartel do século XIX, que tiveram como consequência o aumento da oferta de serviços, o surgimento, ainda que incipiente, da indústria e a entrada maciça de produtos importados, a casa deixa gradualmente de ser uma unidade autônoma. Essa perda de autonomia significava que a constituição do espaço privado burguês estava visceralmente articulada à nova forma de organização da produção no espaço externo da cidade. Isto gerou não somente uma dependência dos dois termos – casa e cidade –, mas uma refuncionalização do espaço privado, que apesar, da sua dependência estrutural do sistema, fez-se representar como um espaço de libertação do mundo externo e em lugar de autodeterminação do indivíduo.<sup>106</sup>

Obviamente, certos ofícios realizados no âmbito das residências coexistiam com esse novo quadro. Mas não há como desconsiderar que o sistema republicano inaugurou uma série de novos órgãos administrativos que criaram novas demandas por trabalhadores cujos ofícios seriam realizados nas sedes físicas dessas instituições. Ou seja, no período em questão o fortalecimento da esfera pública desempenha um papel importante no movimento de separação entre os espaços domésticos e os espaços para o trabalho, ao criar novos lugares para a realização de atividades profissionais.

Todavia, esse movimento não foi impulsionado exclusivamente por repercussões ao crescimento da máquina pública ou de iniciativas oficiais. O setor de serviços também contribuiu ao sistematizar e realocar uma série de ofícios de cunho mais artesanal até então executados nas residências dos trabalhadores.

Ao abordar as fronteiras entre os espaços públicos e privados na França do final do século XIX e início do século XX, Antoine Prost afirma que após a dissociação entre o espaço doméstico e o ambiente de trabalho, aconteceu um processo gradual de estabelecimento, num plano maior (da cidade) de bairros/zonas industriais e habitacionais distintos.<sup>107</sup> No momento em questão vemos surgir na cidade do Rio de Janeiro os primeiros bairros predominantemente industriais como o Andaraí<sup>108</sup>.

<sup>106</sup> CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material* – São Paulo, 1870 - 1920. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2008. p. 297.

<sup>107</sup> PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Orgs.). *História da Vida Privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 36-37.5 v.5.

<sup>108</sup> SILVA, Lúcia. *História do Urbanismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

O esvaziamento das funções produtivas do espaço doméstico foi um fator fundamental para a introspecção da família e o amadurecimento de sentimentos de intimidade e individualidade<sup>109</sup> que, por sua vez, estiveram intimamente ligados às alterações que o espaço doméstico sofreu nas grandes cidades brasileiras ao longo das primeiras décadas do século XX. A busca pela afirmação das individualidades e o fortalecimento da privacidade e intimidade levaram a demandas por uma organização espacial doméstica que desse lugar a espaços privados e íntimos. Por mais que inicialmente restrita às famílias mais abastadas, no período em questão observa-se, mesmo que de maneira lenta, a gradual compartimentação das casas e o surgimento de novos cômodos que passam a deixar de acumular funções.

Esse processo de re-funcionalização da casa também pode ser percebido pelo esgotamento da função educacional do espaço doméstico, que passa a se concentrar cada vez mais em espaços públicos a partir da difusão das escolas. As próprias obras de arte que além da função meramente frutiva também assumiam um papel educacional, passaram a ser segregadas em espaços públicos especializados como museus e galerias de arte<sup>110</sup>.

O reordenamento dos espaços domésticos veio para atender uma espécie de demanda crescente da individualidade e da intimidade que, nas casas, estaria expressa na difusão da individualização dos cômodos. Ao invés de existirem cômodos que, por exemplo, acumulariam a função de sala de estar durante o dia e à noite se tornariam quartos de dormir, passaram a existir quartos de dormir e salas de estar, nos dois casos em tempo integral.

É nesse sentido que a sala de estar vai assumir uma função específica nessa nova concepção de casa que se delinea, tornando-se uma espécie de espaço de transição entre o espaço doméstico e a esfera pública. E justamente por ser de transição, em momentos distintos poderia ser um ambiente mais privatizado ou mais público.

Se comparado com o mundo além dos muros da casa, a sala poderia ser tida como um verdadeiro recôndito de privacidade; já quando relacionada ao quarto de um chefe de família, por exemplo, poderia se tornar uma parte da casa que integra a esfera pública.

---

<sup>109</sup> PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Orgs.). *História da Vida Privada*. p. 21.

<sup>110</sup> CARVALHO, Vânia Carneiro de. *artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870 - 1920*. p. 301.



É exatamente o caráter público da casa que nos interessa nesse momento de tentativa de análise dos fonógrafos como mobiliário.

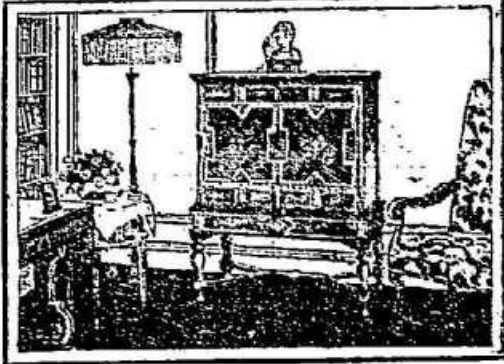
Ao enfatizar os atributos estéticos das máquinas falantes, tais quais os detalhes da sua construção, a sua funcionalidade como móvel e a sua capacidade de integração harmoniosa no ambiente, o último anúncio analisado vai além da divulgação de um produto destinado a escuta de música. Trata-se também da emissão de um juízo de valor sobre os aparelhos das marcas concorrentes e sobre a organização do lar de cada um dos leitores.

A tarefa de escolha de um fonógrafo requeria sensibilidade não apenas para distinguir o som emitido por dispositivos diferentes, mas também habilidade para saber compor ambientes harmoniosos com a aquisição de tal produto. Tal impasse se dava exatamente por ser a sala de estar esse espaço de transição e comunicação com o mundo exterior à casa e, talvez, principalmente, por estar sujeita ao olhar impiedoso das visitas.

Ao dizer que a *Victrola* anunciada era, além de uma “verdadeira orquestra, um móvel bem acabado”, o reclame da Victor comunicava que os interessados em ouvir boa música sem correr o risco de descaracterizar suas salas, deveriam recorrer obrigatoriamente aos seus fonógrafos.

Além do texto dos anúncios publicitários e de alguns artigos de caráter mais técnico, a ênfase no fonógrafo como artigo que poderia compor o mobiliário das casas dos ouvintes é bastante recorrente em imagens que integravam os reclames da indústria fonográfica. Foi o caso do anúncio da *Sonora Melodon* – fonógrafo elétrico da marca Sonora, encartado em uma edição do jornal *O Paiz*.

*A Maravilhosa Nova*  
**SONORA MELODON**  
e o **MELODON** com **RADIO**



*O vosso ouvido vos dirá como a Sonora differe substancialmente de todos os outros instrumentos*

...Tantos melhoramentos em machina falantes ultimamente, que elogiar a Nova SONORA MELODON é como bater numa tecla continuamente.



O melhor e vir ouvi-la PESSOALMENTE, e preparar-se antecipadamente para ficar maravilhada!

Sonora Melodon com Radio Phonographos Sonora

**Sonora**  
CLEAR AS A BELL  
(Acoustic Production Company) de

Novas Radios Sonora Alto-Falantes Melodonic Potentes Sonora

**OPTICA INGLEZA**  
OUVIDOR, 187

111

O anúncio acima nos dá elementos riquíssimos para a compreensão da associação que a publicidade relativa à fonografia estabelecia ente os dispositivos elétricos e o mobiliário doméstico.

Através de mensagens de naturezas distintas – textual e imagética – a propaganda da *Sonora* sugere nas entrelinhas que para convencer um potencial comprador a adquirir o produto anunciado é preciso conquistá-lo não apenas pela audição, mas também pela visão.

<sup>111</sup> “O vosso ouvido vos dirá como a Sonora differe substancialmente de todos os outros instrumentos. Tantos melhoramentos em machina falantes ultimamente que elogiar a Nova SONORA MELODON é como bater numa tecla continuamente. O melhor ouvi-la PESSOALMENTE, e preparar-se antecipadamente para ficar maravilhada!” A MARAVILHOSA sonora Melodon e o Melodon com radio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 e 31 maio. 1929.

Ao propor aos leitores (as) que os seus ouvidos é que diriam “como a sonora difere substancialmente de todos os outros instrumentos”, e que para conferir toda a qualidade oferecida por tal fonógrafo “o melhor [seria ir] ouvir pessoalmente, e preparar se antecipadamente para ficar **maravilhada** [grifo nosso]”, o anúncio em questão deixa transparecer que tentava se comunicar com o público feminino, estabelecendo uma distinção de gênero que julgava ser importante em sua estratégia de convencimento do público para a compra do artigo anunciado.

Por mais que o apelo ao gênero não tenha sido exageradamente evidente, tal escolha do anúncio sugere que o gênero feminino já poderia ser tido como uma fatia de mercado autônoma, com produtos e anúncios pensados especificamente pela publicidade.<sup>112</sup>

Até o momento, portanto, temos que o texto da propaganda se dirige a mulheres, comunicando-as que elas seriam capazes de comprovar, através da audição, a qualidade do fonógrafo anunciado. Entretanto, a relação proposta entre tais dispositivos tocadores de música e o gênero feminino foi buscar sustentação no apelo a outro sentido: a visão.

A parte imagética do anúncio sugere uma situação na qual a *Sonora Melodon* estaria integrada ao ambiente harmonioso de uma sala de estar. Para a composição desse lugar de harmonia e equilíbrio dentro da casa, o fonógrafo desempenharia um papel tão importante quanto o de outros artefatos já incorporados ao mobiliário padrão de uma sala: a estante de livros, a luminária em forma de abajur, a cadeira e a mesa de canto.

Ao direcionar o seu texto para o gênero feminino e ao propor a possibilidade de os dispositivos elétricos comporem ambientes equilibrados do ponto de vista da decoração, o anúncio deixa implícita a idéia de que a preocupação com a organização estética das residências, com o equilíbrio e a harmonia entre móveis e ambientes, seria característica do gênero feminino.

Ao tratar da relação entre os espaços domésticos e o gênero feminino na cidade de São Paulo entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, Vânia Carneiro sugere que discursos de naturezas distintas direcionados à mulher, contribuíram para o estabelecimento de uma identidade inata entre a estética doméstica e o gênero feminino. Exemplos disso foram periódicos como o *Manual da Dona de Casa: Industria de Domicilio, Receitas e Processos Caseiros*, publicado em São Paulo

---

<sup>112</sup> Para maiores detalhes a respeito de propagandas e anúncios publicitários destinados ao gênero feminino nas primeiras décadas do século XX, ver: PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001, e BONADIO, Maria Claudia. *Moda e sociabilidade: mulheres na São Paulo dos anos 1920*.

em 1916. Com título sugestivo, tal periódico sugeria uma série de possibilidades de ocupação da mulher no âmbito doméstico. Dentre essas possibilidades, destacava-se a capacidade do gênero feminino para a decoração, explicada pelo fato de apenas a mulher possuir verdadeiramente o “sentimento do belo”<sup>113</sup>.

Para difundir a possibilidade de uso do fonógrafo elétrico não apenas como artefato destinado a uma escuta de música comparável a das grandes orquestras, mas também como integrante do mobiliário da casa, a publicidade referente à fonografia difundiu em seus anúncios, regularmente, imagens que inseriam os seus produtos como integrantes da decoração dos espaços domésticos.

Vânia Carneiro propõe que a tendência de organização decorativa dos espaços domésticos, em voga no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, valorizava o arranjo como elemento fundamental. De acordo com essa tendência, os objetos tinham de ser selecionados conforme a sua adequação, proporcionalidade, simetria, harmonia, equilíbrio e unidade. Em resumo, pelo efeito de conjunto que produziam. O equilíbrio proporcionado por esses cuidados e atenção produziria um efeito de repouso que deveria ser traduzido em sentimentos de satisfação, descanso, ordem e controle.

Podemos perceber boa parte dessas características na propaganda que segue abaixo, dos discos e dispositivos elétricos da marca *Brunswick*.

---

<sup>113</sup> CARVALHO, Vânia Carneiro de. *artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material* – São Paulo, 1870 - 1920. p. 292.



114

O reclame acima divulga que os discos da *Brunswick* funcionam bem seja em máquinas falantes da própria marca ou nas da concorrência, ou seja, um argumento de natureza técnica. A imagem encartada no anúncio reitera, nas entrelinhas, uma série de características atribuídas ao fonógrafo elétrico pela publicidade e pela literatura técnica. A máquina falante parece estar proporcionando a escuta doméstica, confortável e segura, da qual nos falaram os anúncios analisados anteriormente.

Além disso, o dispositivo tocador de música está alocado como parte integrante do mobiliário do ambiente em questão, compondo um ambiente harmonioso. As personagens do anúncio aparentam estar desfrutando dos sentimentos que, segundo Vânia Carneiro, deveriam ser proporcionados pela tendência decorativa que estava em voga no momento.

<sup>114</sup> OS DISCOS Brunswick. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 30-31 mar. 1929. p.9.

Com o olhar voltado para o fonógrafo, o casal da imagem parece estar concentrado senão na audição da música, pelo menos na observação e contemplação do dispositivo e da sua integração com o ambiente no qual está alocado.

Se alguns textos e artigos de publicações especializadas na fonografia enfatizavam os aspectos técnicos relativos à emissão sonora como os elementos definidores da escolha de um bom fonógrafo, a publicidade relativa a esses produtos não deixava de considerar esses dispositivos como artefatos decorativos, que poderiam ajudar na composição de ambientes esteticamente harmoniosos, nas residências dos seus clientes.

### **3.7. Decorar para ouvir bem**

Entretanto, não eram apenas idéias e teorias decorativas que estavam em voga e que serviam de referenciais para a organização dos espaços domésticos das famílias cariocas mais abastadas. Noções de acústica também orientavam a escolha dos leitores dos jornais e outros periódicos analisados por esse trabalho, sugerindo que diferentes disposições dos móveis e objetos decorativos nas salas dos ouvintes, proporcionariam percepções sonoras também diferenciadas.

Dessa maneira, um elemento significativo se delineava. Se por um lado os fonógrafos poderiam ser utilizados como artefatos decorativos, auxiliando na composição harmoniosa dos ambientes domésticos, por outro, a decoração escolhida para as salas de estar das residências repercutiria na qualidade do som emitido pelos dispositivos sonoros. Para essa reflexão, partimos do pressuposto da acústica, que sugere que a mesma mensagem sonora, emitida pela mesma fonte sonora, pode ser percebida de maneiras diferenciadas em um mesmo ambiente, dependendo da posição do ouvinte em relação à fonte, e da presença ou não, nesse ambiente, de obstáculos que levem a uma percepção distorcida da mensagem sonora emitida.<sup>115</sup>

Em outras palavras, os móveis e outros objetos decorativos dispostos no ambiente em que se pretende realizar a escuta musical através do fonógrafo poderiam funcionar como obstáculos à percepção do som emitido.

---

<sup>115</sup> Para maiores informações sobre esse assunto, ver: CARVALHO, Benjamin de A. *Acústica aplicada à arquitetura*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1967. p.52-60 e MARCO, Conrado Silva de. *Elementos de Acústica Arquitetônica*. São Paulo: Nobel, 1982. p.16-22.

A seção de cartas do jornal *O Paiz* nos dá indícios reveladores nesse sentido. Esse canal de comunicação disponibilizado pelo jornal dava espaço para que os seus leitores tirassem suas dúvidas a respeito das melhores maneiras de utilização dos fonógrafos. Entre os questionamentos que apareciam com uma relativa recorrência estava a queixa do público sobre o porquê da diferença de som produzido por dispositivos de mesma marca e modelo. Eis a resposta que a seção deu à leitora Zazá: “O seu aparelho está mal collocado. Mude-o de logar, ponha-o num dos angulos da sala e verá que o som é outro. Evite também collocar cortinados e estofa na sala de musica, pois abafam o som.”<sup>116</sup>

A explicação dada pelo editor das correspondências d’*O Paiz* desviava um pouco do padrão de explicação utilizado pelas colunas e anúncios dos periódicos analisados, que era fundamentado em aspectos técnicos do funcionamento dos dispositivos, tais quais a condição da agulha e discos e o estado de conservação do fonógrafo. Dessa vez, o lugar no qual a música está sendo executada e a sua organização estavam interferindo diretamente no som percebido, de modo que a solução para a melhoria da situação passaria pela reorganização de tal espaço, através da exclusão de “cortinados e estofa” da sala em que a música fosse ser ouvida.

Observamos nessa correspondência, a princípio despretensiosa, uma situação em que o fonógrafo, ou pelo menos a busca por uma escuta de música que proporcionasse a percepção de todos os detalhes da execução musical registrada no disco a ser ouvido, estavam alterando a organização do ambiente doméstico, chegando mesmo a sugerir a disposição mais adequada de móveis e outros objetos como as cortinas e estofados.

Partimos da idéia que os fonógrafos elétricos foram utilizados pela publicidade e pela literatura técnica como promotores da individualidade e do poder de escolha daqueles que viessem a adquiri-los. Além disso, num momento em que a inserção de qualquer artefato nos espaços domésticos das famílias cariocas mais abastadas requeria a ponderação da contribuição desse objeto para a harmonia do ambiente, o fonógrafo foi formatado pela indústria fonográfica para poder se configurar num elemento com potencial decorativo.

Em outras palavras, um artefato cuja função primordial era a reprodução de registros sonoros previamente gravados é remodelado em função de uma concepção de espaços domésticos que não permitia a entrada indiscriminada de objetos em suas

---

<sup>116</sup> O PAIZ. Rio de Janeiro, 17 jun. 1927. p.12.

fronteiras. Temos, portanto, uma espécie de dilema sensorial onde, um dispositivo originalmente pensado, em todos os seus aspectos técnicos, para ser aprazível para a audição dos seus compradores, buscava, também, tornar-se agradável para a visão de quem os possuísse. De nada adiantaria possuir um fonógrafo elétrico capaz de fazer o ouvinte supor que estava diante das maiores orquestras do mundo, se esse dispositivo não estivesse integrado harmoniosamente ao ambiente no qual estivesse alocado. Para isso, era necessário que viesse a ser mais do que um instrumento musical – como os seus contemporâneos também o chamavam – tornando-se, também, integrante do mobiliário doméstico.

Podemos afirmar que a relação da fonografia com a decoração não foi uma via de mão única, ao passo que a fonografia elétrica, justamente por ser anunciada como capaz de promover aquela escuta musical comparável à realizada diante de músicos em carne e osso, acabou por interferir na organização espacial das residências. Os fonógrafos elétricos interferiram na disposição adequada de móveis e outros objetos para a melhor audição de música possível, num dos raros momentos em que a audição suplanta a visão e passa a ser possível ouvir música de olhos fechados.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toques de telefones celulares, jingles políticos, campanhas publicitárias, alarmes de rádio-relógio, sistemas de som de shopping centers. A música está presente em vários momentos do cotidiano de indivíduos do mundo contemporâneo. Ouve-se tanta música em nosso dia-a-dia, que as situações em que o fazemos de maneira deliberada assumem caráter de exceção. Um rápido levantamento das várias atividades que executamos desde a hora em que acordamos ao momento em que nos entregamos ao sono, há de nos levar à constatação da presença constante de música na nossa vida, por mais que assim não queiramos. O caráter repetitivo, mecânico e indeliberado que marca o seu contato com a música, leva diversas pessoas a ignorarem a natureza dessa audição.

Isso nos faz pensar na consideração que um certo filósofo alemão fez a respeito da relação entre as pessoas e os produtos industrializados. O ato do consumo mascara toda a relação de produção que faz com que o produto final chegue até o consumidor.

A presença maciça de música no nosso dia-a-dia nos levar a esquecer que o que possibilita esse tipo de acesso a inúmeras obras musicais é um sistema de reprodução viabilizado tecnicamente. Embora a música continue sendo criada e registrada pelo homem – ainda que a digitalização, leia-se música feita em e por computadores, seja uma realidade cada vez mais freqüente – o acesso que temos a ela é viabilizado pela técnica. O resultado disso são CDs, MP3 players, discos de vinil e outros suportes repletos de música, esperando apenas que o ouvinte aperte o *play*.

A natureza repetitiva do acesso à música nos dias atuais leva a uma naturalização dessa prática auditiva.

Não foi com a mesma naturalidade que os habitantes do Rio de Janeiro no fim do século XIX e, sobretudo, nas primeiras décadas do século XX, reagiram à possibilidade de se ouvir música através de discos e cilindros. A fonografia foi anunciada como responsável por possibilidades que se assemelhavam a atos de magia.

Ouvir música no conforto e na segurança do lar, no momento que se quisesse, foi uma novidade que repercutiu decisivamente para o despontar de novas sensibilidades e maneiras de se ouvir música. A publicidade que divulgou as grandes novidades da indústria fonográfica esforçou-se para fazer das máquinas falantes mais que meras caixinhas de música.

Desse modo, uma série de atributos desses dispositivos foram enfatizados pelos reclames analisados. Enfim, era necessário convencer os potenciais compradores a abandonarem antigas práticas relacionadas à escuta de música e aderirem à fonografia. E assim os gramofones e fonógrafos tiveram o seu uso associado a uma série de atividades e possibilidades que iam além das estritamente musicais. Funcionariam, por exemplo, como professores de idiomas, como promotores de conforto e prazer e como viabilizadores de deslocamentos espaciais sem a necessidade de o ouvinte se locomover.

Os reclames encartados em jornais e outros periódicos do período também enfatizaram os discos e os instrumentos destinados à sua execução como promotores do poder de escolha dos ouvintes, que agora poderiam ouvir música quando e como quisessem. Vimos, porém, que essa escolha era limitada por uma série de fatores.

Havia também a identificação das salas de estar como o espaço de excelência para a apreciação de música a partir da fonografia.

No entanto, a reprodução técnica da música foi difundida em um momento no qual as residências cariocas passavam por modificações na sua compartimentação e divisão de cômodos, o que levou a alterações nas relações de privacidade no âmbito doméstico. Esse processo, porém, aconteceu de maneira lenta e desigual. Ou seja, por mais que as residências se definissem como recônditos de privacidade quando comparadas à esfera pública, a maior parte das moradias cariocas ainda eram caracterizadas por abrigar cômodos com acúmulo de função. Daí a falarmos que existiam níveis de privacidade dentro de uma mesma residência.

Nesse sentido, as salas de estar funcionavam como espaços de transição, possibilitando momentos de intimidade, mas também de publicidade. Com base nisso, a pretensa capacidade dos fonógrafos e gramofones de conferir autonomia aos seus possuidores encontrava limites consideráveis. Como seria possível exercer um poder de escolha em relação ao que e quando se ouvir, se as salas de estar eram os espaços mais propensos da casa a estarem ocupados por outras pessoas, inclusive visitantes?

A hipotética autonomia que a fonografia conferiria aos ouvintes seria, pois, limitada pela natureza das habitações e pelos usos dados aos espaços domésticos cariocas, no período analisado. De toda forma, não há como negar que a difusão das novidades da indústria fonográfica tenha ampliado significativamente as ocasiões para se praticar a escuta musical, já que até então essa experiência dependia necessariamente de uma a execução de música em tempo real.

Ao identificar a casa e, mais especificamente, as salas de estar como os lugares mais apropriados para a escuta de música através da fonografia, a publicidade e outros textos técnicos emitiram juízos de valor sobre os espaços domésticos e sobre os espaços públicos, a quem consideravam inseguros e incapazes de promover uma escuta de música prazerosa e confortável.

Se, por um lado, as condições de privacidade e a concepção arquitetônica das residências afetaram o poder de autonomia dos que viessem a adquirir uma máquina falante, por outro, a difusão dos equipamentos fonográficos nos ambientes domésticos cariocas interferiu na organização desses espaços. Vimos que o caminho entre a aquisição de um fonógrafo e o ato de fazê-lo funcionar correta e agradavelmente implicava no uso correto de discos, agulhas e outras especificidades técnicas, mas, também, na composição de um ambiente em que o fonógrafo se integrasse harmoniosamente.

Ao passo que alguns ouvintes mais exigentes se dispuseram a intervir nas estruturas físicas das suas casas em busca da acústica ideal para a experiência da escuta de música, a indústria fonográfica repensava a construção dos seus aparelhos, fazendo deles verdadeiros móveis, com acabamento e detalhes minimamente pensados. Nesse momento, a música irradiada pelos discos servia de pano fundo para o diálogo travado entre a indústria fonográfica e as concepções vigentes de decoração e organização dos espaços domésticos.

No intuito de se afirmar como uma possibilidade atualizada de escuta de música e forma de entretenimento, a fonografia chegou a negar a si mesma. Foi o momento de transição do sistema mecânico de gravação e reprodução, para o sistema elétrico. A tarefa de convencer as pessoas a aderirem ao novo padrão utilizado ia além da consideração de que a escuta de música em espaços públicos era perigosa, dispendiosa e desconfortante. A publicidade precisava desqualificar produtos que já havia enaltecido anteriormente.

E ao dizer que cilindros e dispositivos que funcionavam mecanicamente, através de manivelas, eram ultrapassados, o sentido atribuído àqueles dispositivos era transferido para o som por eles emitido. Os sons – nesse caso, as músicas – torvam-se, também, ultrapassados.

Nesse momento, vemos surgir a noção da *imperfeição sonora* na música produzida e reproduzida tecnicamente. Chiados, ruídos e outras características indesejadas passaram a ser associadas aos dispositivos que se desejava desqualificar.

Por essa lógica, o som percebido através dos últimos lançamentos fonográficos passou a ser sempre qualificado como melhor do que o som que se ouvia em aparelhos mais antigos. Inevitavelmente, esse juízo de valor se refletiu na definição das sensibilidades auditivas.

Não há como deixar de se estabelecer um paralelo com os dias atuais. O menor rumor do surgimento de uma inovação tecnológica é suficiente para considerarmos como ultrapassado e incapaz de satisfazer o nosso hipotético bom gosto, um equipamento recém-adquirido.

A publicidade tem esse poder.

Embora filtrada por interesses mercadológicos e publicitários e limitada pelas relações de privacidade e pela lógica de compartimentação dos lares cariocas, a escuta de música em suportes materiais deu elementos para um processo duradouro e ainda em curso, de formação de uma cultura individualista.

***FONTES E BIBLIOGRAFIA*****FONTES**

CARETA, Rio de Janeiro, 1908

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 1928-1931

O PAIZ, Rio de Janeiro, 1926-1932

PHONO-ARTE, Rio de Janeiro 1928-1929

REVISTA DO CD, Rio de Janeiro, 1991.

WECO, Rio de Janeiro, 1931.

**BIBLIOGRAFIA**

ADORNO, Theodor. *Sociologia*. (Org.). São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores)

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Garnier: 1988.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BONADIO, Maria Cláudia. *Moda e sociabilidade: mulheres na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

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

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CARNEIRO, Vânia. *Gênero e Artefato: o Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: EDUSCP/FAPESP, 2008.

CORREIA, Telma de Barros. *A Construção do Habitat Moderno no Brasil – 1870-1950*. São Carlos: Rima, 2004.

CARVALHO, Benjamin de A. *Acústica aplicada à arquitetura*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1967.

CARVALHO, Márcia. *A canção popular no cinema brasileiro: os filmes cantantes, as comédias musicais e as aventuras industriais da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz*. São Carlos, s/d. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=137>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870 - 1920*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2008

COHN, Gabriel (Org). Adorno. *Sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54)

CORBIN, Alain. *Saberes e Odores: o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove*. São Paulo: Cia da Letras, 1987.

CORREIA, Telma de Barros. *A Construção do habitat moderno no Brasil (1870-1950)*. São Carlos: Rima, 2004.

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CRONOLOGIA de Machado de Assis como servidor público. Disponível em: <[http://museudaimprensa.in.gov.br/m\\_de\\_assis10.htm](http://museudaimprensa.in.gov.br/m_de_assis10.htm)> Acesso em: 15 maio. 2010.

DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro: contribuição para o estudo do processo cultural no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1956.

DAVIS, Mike. *Holocaustos coloniais: clima, fome e imperialismo na formação do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

\_\_\_\_\_. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

HISTORY of Victor Phonograph, Disponível em: <<http://www.victor-victrola.com/History%20of%20the%20Victor%20Phonograph.htm>> Acesso em 15 ago. 2009.

JARDIM, Antônio. *Música: uma outra densidade do real – para uma filosofia de uma linguagem substantiva*. Rio de Janeiro. Dissertação (mestrado em música) – Conservatório Brasileiro de Música, 1998.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. 65. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre as sociedades de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LOPES, Ana Patrícia Quaresma. *Exposições universais parisienses oitocentistas*. 2007. 143f. Monografia (Arquitetura) Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2007.

MAHMOUD, Laila Abou. *Você ficaria um dia inteiro sem ouvir música?* Disponível em: <[http://bravonline.abril.com.br/conteudo/assunto/assuntos\\_403661.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteudo/assunto/assuntos_403661.shtml)>. Data de acesso: 03 de jul. 2009.

MARCO, Conrado Silva de. *Elementos de Acústica Arquitetônica*. São Paulo: Nobel, 1982

MEIRELLES, Domingos. *1930: Os Órfãos da Revolução*. Rio De Janeiro: Record, 2006.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas*. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/Marcos%20Napolitano%20O%20fonograma.doc>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

\_\_\_\_\_. *A Síncopa das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

NORTH AMERICAN CIENTIFIC, apud FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

O PRIMEIRO cabo transatlântico. Disponível em: <<http://www.unesp.br/~jroberto/cable.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2010.

OLIVEIRA, L. E. M. de. *A Historiografia Brasileira da Literatura Inglesa: uma história do ensino do inglês no Brasil (1809-1951)*. 1999.194f.-Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais do século XIX: espetáculos da modernidade*. São Paulo: Hucitec, 1997

PERROT, Michele. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

PRINTING & publishing music: a short history and how it is done. Disponível em: <<http://parlorsongs.com/insearch/printing/printing.php>>. Acesso em 8 jul.2010.

PROST, Antoine & VINCENT, Gérard (Org.). *História da Vida Privada: da Primeira Guerra aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil (1890-18930)*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasi: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Lúcia. *História do Urbanismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

SOARES, Edson. *A história da música portátil*. Disponível em: <<http://www.htmlstaff.org/ver.php?id=1022>>. Acessado em 28 ago. 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

———. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

THE LIFE of Thomas A. Edson. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edb10.html>>. Acesso em: 15 jul. 2010.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.