

Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, soundscapes e arquivos etnográficos

Mechanical Recordings in Brazil and Portugal (1900-1927): between Music Industry, Soundscapes and Ethnographic Archives

Pedro Aragão

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brazil. CAPES – Processo n. BEX 0267-15-5
pedro.aragao@unirio.br

Resumo: A partir do conceito de soundscapes tal como entendido por SAMUEL et AL (2010), o artigo tem por objetivo realizar uma análise comparativa entre processos de gravações comerciais mecânicas realizadas em Brasil e Portugal entre 1900 e 1927. Na primeira parte, utilizando estudos como COTRELL (2010), GARCIA (2010) e GUTIÉRREZ (2014), procuro discutir as relações – por vezes contíguas, por vezes ambivalentes – entre “gravações etnográficas” e “gravações comerciais” nos primeiros anos do século XX. O segundo tópico é dedicado à análise comparativa entre processos de gravação mecânica em Portugal e Brasil: partindo da premissa de que os dois países faziam parte da periferia do capitalismo mundial da época, procuro apontar paralelos entre o desenvolvimento de suas respectivas indústrias fonográficas, salientando o papel central exercido por pequenos comerciantes como mediadores entre as grandes *majors* e os públicos locais. Finalmente, na conclusão, realizo uma breve análise de algumas gravações mecânicas do período, argumentando que tais registros sonoros nos permitem entender parte das paisagens sonoras (soundscapes) urbanas da época e, desta forma, poderiam ser analisadas como documentos etnográficos.

Palavras-chave: Gravações mecânicas; registros etnográficos; indústria fonográfica brasileira; indústria fonográfica portuguesa.

Abstract: Based on the soundscape concept proposed by SAMUELS et al. (2010), this article seeks to provide a comparative analysis between phonographic recording processes in Portugal and Brasil (1900-1927). In the first section, relying on studies as COTRELL (2010), GARCIA (2010) and GUTIÉRREZ (2014), I discuss the controversial relations between the concepts of ethnographic and commercial recordings in the beginning of XXth century. In the second section I present some comparative analysis of mechanical recording processes in Portugal and Brazil: based on the premise that the two countries were part of capitalism periphery, I try to point out parallels between the development of their respective recording industries, highlighting the central role played by small traders as mediators between big majors and local markets. In the conclusions, I summarize a brief analysis of some mechanical recordings in both countries, arguing that such recordings provide a view of urban soundscapes of the period, and thus they could be considered as ethnographic recordings.

Keywords: mechanical recordings; ethnographic recordings; Brazilian phonographic industry; Portuguese phonographic industry.

Submission date: 20 January 2017

Final approval date: 26 March 2018

1 – Introdução

Assiste-se, nas últimas décadas, a uma revolução no acesso e no estudo de gravações sonoras realizadas nas primeiras décadas do século XX. Causada em parte pelo surgimento da tecnologia digital a partir dos anos 1980 (TAYLOR, 2001), esta revolução se situa em um campo mais amplo de redefinição e entendimento do papel dos arquivos em diferentes campos do conhecimento humano, fato que é comprovado pelo surgimento de um gigantesco corpo bibliográfico interdisciplinar sobre o tema. Como afirma MANOFF (2004), a literatura recente sobre arquivos compreende um escopo de disciplinas que inclui antropologia, história, sociologia, ciência política, crítica literária, para além dos campos tradicionalmente ligados ao tema, como biblioteconomia e arquivologia. Em que pese as especificidades de cada disciplina em relação ao tema, o que se constata é a existência de cortes transdisciplinares que estão diretamente relacionados a novas formas de compreensão do arquivo: da noção, proveniente do século XIX, de mero repositório de artefatos e registros salvaguardados, o conceito de arquivo passa a fazer parte de um campo dialético que espelha uma trama de identidades, ideologias, motivações políticas e processos de trocas culturais¹.

No campo da musicologia, os processos de arquivamento tiveram, historicamente, papel chave para a criação e legitimação desta área no campo das ciências com bases positivistas em fins do século XIX. Mesmo em uma análise superficial do organograma da musicologia proposto por Guido Adler, é possível se observar a centralidade da função de constituição de arquivos – e consequentes classificações – em diversas áreas: arquivamento de manuscritos históricos de partituras de diversas épocas da música europeia, arquivamento de instrumentos musicais do mundo (e elaboração de um sistema taxonômico), etc. Particularmente na área da musicologia comparada – entendida como o campo de estudos das músicas “não ocidentais” – o trabalho de arquivamento revelou-se vital: na tentativa de estabelecimento de um mapeamento das práticas musicais do mundo, várias gerações de estudiosos da musicologia comparada e posteriormente da etnomusicologia detiveram-se na coleta, arquivamento e classificação taxonômica de gravações fonográficas (NETTL, 1983).

Como apontado por diversos autores (SEEGER, 1986, BLACKING, 1995, ARAÚJO, 2008) a invenção do fonógrafo a partir de 1878 – e o posterior desenvolvimento do gramofone – foi fundamental para o desenvolvimento da musicologia comparada, uma vez que os arquivos sonoros – organizados em diversas instituições europeias – cumpriam, para as músicas ágrafas, um papel parecido com os que tinham os arquivos de manuscritos para a música europeia. De uma forma similar às ciências naturais – notadamente a biologia – os estudiosos da musicologia comparada tinham agora a ilusão de poder arquivar todas as práticas musicais do mundo e estabelecer um sistema taxonômico com bases pretensamente evolutivas (NETTL, 1983, p.111).

¹ Como afirma MANOFF (2004), ainda que transversal a diversos campos de estudo da atualidade, a mudança de paradigma no conceito de arquivos é notoriamente desencadeada a partir das obras seminais de FOUCAULT (1987) e DERRIDA (1995). Dentre o vasto material produzido nesta área no campo da antropologia e etnomusicologia, destaco os trabalhos de CASTRO E CUNHA (2005) – que aborda o arquivo como “campo etnográfico” e GARCIA (2010, 2011) – focado em arquivos sonoros como sinônimos de saberes fragmentados, discursivos e de caráter ideológico.

De um modo paralelo ao trabalho de musicólogos comparativos preocupados com o registro de práticas musicais para fins científicos, as novas possibilidades de reprodução em massa dos registros gravados forneceram as bases para o florescimento das indústrias do disco. O início do século XX marca o surgimento de grandes grupos corporativos europeus e norte-americanos que passam a perceber as práticas musicais do mundo como commodities passíveis de serem transformadas em mercadorias – discos de goma-laca – produzidas e comercializadas em escala industrial (MALM, 1992, p.350). Para além do mercado europeu – calcado em grande parte na comercialização da chamada música ligeira, gravada no diminuto espaço de três minutos proporcionado pelo disco no formato 78 rpm – inicia-se, a partir da primeira década do século XX, uma verdadeira corrida do ouro em busca de novos mercados não ocidentais (COTRELL, 2010). Tais mercados terão como foco a gravação de músicas locais, mais vendáveis em seus próprios locais de origem, fazendo com que as grandes corporações internacionais estabeleçam filiais para dominar os novos mercados na Ásia – notadamente na Índia, onde a Gramophone and Typewriter Limited, uma precursora da His Master's Voice, irá produzir milhares de discos – e na América Latina – onde gravadoras como a Columbia e a Odeon se estabelecerão em países como México e Brasil nas primeiras décadas do século XX² (COTRELL, 2010).

A partir deste contexto geral, o presente artigo tem por objetivo realizar uma análise comparativa entre processos de gravações comerciais mecânicas realizadas em Brasil e Portugal entre 1900 e 1920. Em geral pouco estudadas no âmbito da musicologia e da etnomusicologia anglo-saxônicas, as produções discográficas luso-brasileiras deste período refletem não apenas as trocas e diálogos de práticas musicais entre os dois países como podem nos fornecer paralelos com as gravações etnográficas do período. Ao registrar as vozes e práticas musicais de diversos cantores e compositores associados à música popular urbana – falamos aqui de uma gama de intérpretes portugueses e brasileiros que gravaram neste período tais como Anacleto de Medeiros, Pedro Galdino, Bahiano, Joaquim Pimentel, Manuel Monteiro, Tristão da Silva, José Lemos e Beatriz Costa, além de diversos músicos anônimos que integravam bandas de músicas nos dois países, meu argumento é o de que estas gravações comerciais nos permitem entender parte das paisagens sonoras (*soundscapes*) urbanas da época e, desta forma poderiam ser analisadas como documentos etnográficos. Utilizo aqui o conceito de *soundscape* tal como definido por SAMUELS et al., a partir do conceito original de SCHAFER (1977): de forma análoga ao termo *landscape*, *soundscape* definiria “tudo a que o ouvido humano estaria exposto em um dado contexto sônico”, e como tal conteria “forças contraditórias do natural e do cultural, do fortuito e do composto, do improvisado e do deliberadamente produzido”, implicando finalmente em uma escuta como prática cultural (SAMUELS et al., 2010, p.330). Esta percepção é aguçada pela constatação de que o período inicial de gravações comerciais nos dois países se caracteriza pela ausência da figura de intermediadores musicais – arranjadores e instrumentistas contratados – que definiriam, a partir da década de 1920, uma nova estética sonora comercial (ARAGÃO, 2001). Desta forma, as gravações mecânicas do período de 1900 até meados da década de 1920 estariam totalmente subordinadas aos contextos performativos urbanos do período – não existindo ainda a figura do músico de estúdio, os músicos e artistas gravados eram efetivamente aqueles que se

² GRONOW (1983) apresenta alguns dados sobre as vendas da indústria fonográfica em diferentes países no período de 1900 a 1920. Nos EUA foram vendidas 3 milhões de cópias de cilindros e discos já no ano de 1900, cifra que chega a 30 milhões de cópias em 1910. A produção na Alemanha é estimada em 18 milhões de cópias em 1907 (incluindo exportações) e na Rússia o número atinge 20 milhões de cópias em 1915.

apresentavam no contexto urbano brasileiro e português: cantores de teatro de revista, palhaços, grupos carnavalescos, comediantes, bandas militares e civis, dentre outros (FRANCHESCHI, 2002, LOSA, 2014).

Até pouco tempo praticamente inacessíveis – restritas às prateleiras de colecionadores particulares –, estas gravações vêm se tornando cada vez mais disponíveis, a partir da ação de instituições públicas e privadas que cumprem o duplo papel de serem repositórios de coleções discográficas particulares e agentes ativos no papel de classificar, digitalizar e disponibilizar tais fonogramas a um público mais amplo³.

No primeiro tópico deste artigo procuro discutir as relações – por vezes contíguas, por vezes ambivalentes – entre gravações etnográficas e gravações comerciais (realizadas no âmbito das indústrias fonográficas) nos primeiros anos do século XX. Amparado pela crítica de GUTIÉRREZ (2014) ao reducionismo de sistemas dicotômicos, procuro problematizar a oposição entre estas duas instâncias, através do questionamento de sistemas binários – “comercial” versus “científico”, “urbano” versus “rural”, dentre outros – que são usualmente utilizados na construção desta dicotomia. O segundo tópico é dedicado à análise comparativa entre processos de gravação mecânica em Portugal e Brasil: partindo da premissa de que os dois países faziam parte da periferia do capitalismo mundial da época, procuro apontar paralelos entre o desenvolvimento de suas respectivas indústrias fonográficas, salientando o papel central exercido por pequenos comerciantes como mediadores entre as grandes *majors* e os públicos locais. Finalmente, na conclusão enumero alguns argumentos que contribuem para uma possível quebra de fronteiras entre as categorias “gravações etnográficas” e “gravações comerciais” no contexto das gravações mecânicas brasileiras e portuguesas, argumentos que apontam para pesquisas futuras.

2 – Entre a gravação etnográfica e a indústria fonográfica: uma relação ambígua e complementar

As relações entre gravações etnográficas e indústria fonográfica já foram alvo de diversos estudos no âmbito da etnomusicologia (SHELEMAY, 1991; MALM, 1992; COTRELL, 2010), mas ainda foram pouco exploradas no contexto Brasil-Portugal. Uma breve análise histórica e comparativa entre estas duas instâncias – musicologia comparada e indústria fonográfica – nos permite entender melhor os processos de rupturas e aproximação entre estes dois campos. Mais ainda, permite-nos problematizar de alguma forma a dicotomia, tantas vezes assumida por estudos acadêmicos, entre gravações etnográficas – realizadas sob a dupla égide da análise científica musicológica e da salvaguarda da diversidade das práticas musicais do mundo – e gravações da indústria, entendidas sob o prisma do capitalismo em detrimento do conteúdo sonoro (COTRELL, 2010).

³ No Brasil e em Portugal diversas instituições públicas e privadas vêm cumprindo este papel nos últimos anos. O Instituto Moreira Salles, a Discoteca Oneyda Alvarenga e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro são exemplos de instituições públicas e privadas brasileiras com forte atuação neste setor. Em Portugal, a Universidade de Aveiro é um exemplo de instituição pública que tem vindo a fornecer forte apoio à pesquisa sobre fonogramas: em 2013, a UA recebeu a coleção discográfica do pesquisador José Moças – uma das mais importantes do país – e trabalha agora na digitalização dos fonogramas.

Por permitir pela primeira vez a dissociação entre produção e reprodução do som – em um processo que posteriormente seria denominado schyzophonia por SCHAFFER (1977) – a invenção da fonografia por Thomas Edison em 1878 pode ser considerada uma revolução na maneira com que a humanidade passou a conceber e produzir música (TAYLOR, 2001). A princípio através do sistema de gravações em cilindros de cera – método que envolvia um aparato industrial bastante complexo, mas que obteve expressiva vendagem em todo o mundo, inclusive no Brasil – e posteriormente através do sistema de discos em goma-laca desenvolvidos por Émile Berliner em 1888, a nova tecnologia permitiu pela primeira vez que se instaurasse ao nível mundial um processo de controle, monetarização e produção industrial das práticas musicais (COTRELL, 2010).

Para além do processo de industrialização, a gravação inaugura uma nova fase para os estudos musicológicos. De início visto com desconfiança por alguns pesquisadores europeus (BRADY, 1999), o sistema de gravações em cilindros cedo ganha terreno nos EUA graças ao interesse nativista no estudo de etnias indígenas e à proximidade com a indústria fonográfica daquele país. Rapidamente, entretanto, o cilindro de cera adquirirá o status de peça-chave para pesquisa científica em todo o mundo. COTRELL (2010), salienta a dupla função da gravação fonográfica para o mundo acadêmico: por um lado ela permitia a salvaguarda da diversidade de práticas musicais do globo, algo visto como em vias de extinção – paradoxalmente pela própria ação da indústria fonográfica – e por outro possibilitava o que era entendido como estudo científico da música.

Conforme demonstra GARCÍA (2010), os modos de escuta e análise de pesquisadores europeus eram calcados nas premissas de uma pretensa objetividade científica, resultantes de diversos processos de mediação que espelhavam condições de colonialismo e autoridade etnocêntrica, mas dissimuladas sob a enganadora ideia de que o fonógrafo propiciava uma reprodução asséptica e diáfana das realidades observadas. Este processo de desmistificação da invisibilidade do fonógrafo é também salientando por Brady, que assinala que o uso do aparelho implicava em uma série de escolhas feitas pelo coletor, que refletiriam “toda uma gama de características resultantes de motivações subjetivas, conscientes ou inconscientes, do coletor e do performer” (BRADY, 1999, p.7)

Para além disso, a gravação fonográfica transformava uma multiplicidade de discursos sonoros e práticas musicais em um produto congelado, em um jogo gnosiológico que substituía o caráter fluido e dinâmico inerente do fazer musical pela metonímia expressa no rótulo da gravação: exemplo deste processo se mostra nas gravações de cantos de etnias indígenas da Terra do Fogo (sul da Argentina e Chile) realizadas por Lehman-Nistche, tal como mostrado por GARCIA (2010). De uma ampla diversidade de cantos e possibilidades sonoras produzidas por aquelas etnias, as poucas gravações fixadas em disco construíram uma cristalização do que seria rotulado como “o canto fueguino”, que passaria a ser uma categoria fechada e armazenada em um grande repositório de músicas do mundo dos arquivos fonográficos europeus.

Tal como apontado por estudos como o de COTRELL (2010), nosso entendimento do processo de gravações fonográficas em plano mundial no início do século XX é caracterizado por uma dicotomia: se por um lado as gravações etnográficas têm por finalidade a salvaguarda das práticas musicais do mundo e a pesquisa científica, as gravações realizadas pelas grandes majors industriais têm como único fito o lucro financeiro, em detrimento do conteúdo sonoro. Como qualquer binarismo, entretanto, a oposição entre indústria e ciência é problemática na

medida em que silencia alguns paradoxos que parecem contrariar a redução proposta. Amparados pelo pensamento de GUTIÉRREZ (2014) – que entende sistemas binários (dicotomias, oposições, binarismos, subordinações) como partes de um processo metonímico que “tem como único fim reduzir, simplificar e fragmentar”, processo esmagadoramente presente nas formas de “entendimento, enunciação e classificação” da racionalidade contemporânea (GUTIÉRREZ, 2014, p.395) – procuraremos apontar a seguir alguns destes paradoxos.

Um primeiro item a considerar reside no fato de que, ao contrário dos musicólogos comparativos – que realizavam suas análises de gravações em centros europeus, sem jamais realizarem o que se convencionou chamar posteriormente de pesquisa de campo –, os agentes das indústrias fonográficas deslocaram-se para além das fronteiras da Europa para realizar registros para as grandes labels europeias e norte-americanas. Neste sentido, é bastante tentador, como salienta COTRELL (2010, p.9), comparar a atuação destes pioneiros da indústria fonográfica com o trabalho realizado por etnomusicólogos em décadas posteriores. A realização destas gravações fora do eixo ocidental está fundamentalmente ligada a uma característica intrínseca da indústria fonográfica: ao contrário de outros setores de produção industrial, calcados na uniformização da produção para maximização dos lucros, os produtos da indústria fonográfica dependiam da coleta de músicas locais, detentoras de muito mais popularidade e, por conseguinte, potencial de venda nos mercados não ocidentais. Como logo se percebeu, aquilo que se constituía como base das vendas de discos em países europeus – música ligeira europeia, árias de ópera, etc. – tinha escassa procura e vendagem em países da Ásia e América Latina, por exemplo (MALM, 1992, p.351).

Desta forma, a expansão das majors fonográficas nas primeiras décadas do século XX dependeu em grande parte do trabalho realizado por técnicos-viajantes, em geral especialistas em gravação sonora contratados para a realização de registros locais em expedições de curto e médio prazo. Um dos nomes mais significativos nesta área foi Fred Gaisberg (1873-1951), técnico de som da Gramophone Co. e responsável pela gravação de cerca de 1700 de discos em diversos países da Ásia entre 1902 e 1903 (COTRELL, 2010). Gaisberg escreveu um diário de campo durante sua expedição, diário que seria posteriormente editado por Hugo Strötbaum e que pode ser lido hoje como um fascinante documento etnográfico. Ao longo de suas páginas, deparamo-nos com o sentimento de alteridade e estranhamento em relação às práticas musicais gravadas. “A música japonesa é simplesmente horrível” registra ele em Tóquio no dia 4 de fevereiro de 1903 (STRÖTBAUM, 2010, p.41). Ao mesmo tempo, aparecem registros de tentativas de compreensão, ainda que sob um viés etnocêntrico e colonialista: “começo a gostar um pouco da música deles” registra ele no dia 13 de fevereiro, ao realizar a gravação de uma banda de música formada exclusivamente por gueixas (STRÖTBAUM, 2010, p.43) - bem como registros da mistura de fascínio e repulsa que determinadas músicas lhe causavam: “fizemos gravações da Banda Imperial. A orquestra era composta por 12 homens e sua música era fascinante e estranha ao mesmo tempo. [...] Apesar de terem tocado cerca de 10 peças, nos foi impossível distinguir uma música da outra”, registra ele no dia 28 de fevereiro de 1903 (STRÖTBAUM, 2010, p.44). Um outro nome importante neste período é o do engenheiro americano William Sinkler Darby (1878-1950), companheiro de Gaisberg na Gramophone Co. e responsável pelas primeiras gravações realizadas em Portugal no ano de 1900, como adiante se verá.

Ainda que as gravações e os escritos documentais realizados por tais técnicos possam de alguma forma ser aproximado da ideia de pesquisa de campo etnomusicológica da segunda metade do século XX, COTRELL (2010) adverte para o fato de que a ênfase destes pioneiros de gravação fonográfica estava nas vendas e nos lucros obtidos pelas gravações, e não no conteúdo musical registrado. Depoimentos de época, tais como o do representante da Gramophone Typewriter Limited na Índia corroboram esta visão: “A música aqui gravada me parece ser pior do que a música turca, mas conquanto tenha boa vendagem, o que me importa?” (COTRELL, 2010). Esta constatação nos permite apontar um segundo ponto paradoxal na dicotomia entre indústria fonográfica e as gravações realizadas sob o cunho “científico” dos arquivos fonográficos europeus: ainda que não visassem o lucro financeiro, as gravações etnográficas eram base para a construção de discursos tão etnocêntricos e redutores, por parte de estudiosos da musicologia comparada, quanto àqueles produzidos pelos homens da indústria. E, mais ainda, os discursos dos acadêmicos da musicologia comparada se legitimavam por um discurso pretensamente neutro, formulado em “bases científicas”, o que reforçava o caráter colonialista e produtor de alteridade.

GARCIA (2010) chama atenção para dois níveis de produção de discursos sobre gravações etnográficas no início do século: o primeiro é classificado por ele como de “alta transparência”, e normalmente realizado por missionários, técnicos de gravação de campo, militares, dentre outros. Tais relatos, “amparados na atribuição de poder e autoridade do narrador frente à alteridade”, produziam discursos que expunham “sem concessões nem censura o modo pelos quais seus ouvidos decodificavam tais músicas” (GARCIA, 2010, p.143). Em outras palavras, os narradores partiam de uma premissa de superioridade cultural, econômica e religiosa que lhes concediam o direito, visto como natural, de formularem seus discursos sobre as músicas gravadas com a máxima transparência, uma vez que “nenhum princípio ético, estético ou epistemológico punha em dúvida” sua capacidade de julgamento (GARCIA, 2010, p.143).

Em um outro extremo, o discurso produzido no âmbito da musicologia comparada seria um discurso de baixa transparência, normalmente realizado a partir de um pressuposto de despersonalização e de descolamento da experiência estética, tendo por meta uma pretensa objetividade científica. Como demonstra GARCIA (2010), a produção de escrita acadêmica sobre gravações etnográficas era pautada por um processo complexo de ocultamento das percepções estéticas do pesquisador por oposição à ênfase em um posicionamento epistemológico calcado na descrição do fato sonoro à luz de uma determinada teoria. Uma vez que todo o modo de escuta é indissociável de um posicionamento estético, o que se buscava era um mascaramento desta percepção estética através de um cientificismo exuberante e pretensamente asséptico, mas certamente dominado por um ideal colonizador e etnocêntrico idêntico aos observados nos discursos de missionários e técnicos de gravação de campo.

Finalmente, um terceiro ponto que contribui para o questionamento da dicotomia entre registros fonográficos e gravações comerciais está ligado ao fato de que as indústrias do disco em sua fase mecânica – no período de 1900 até meados de 1920 – ainda não apresentavam o complexo aparato que configuraria a busca de uma nova sonoridade associada à fase elétrica de gravações. Se a partir da década de 1920 o incremento das vendas de discos e o surgimento da gravação elétrica levaram as gravadoras a investirem cada vez mais na criação de novos parâmetros estéticos associados ao disco – o que resultou no surgimento de uma nova cadeia produtiva da indústria musical, que passava pela contratação de diretores musicais e

arranjadores e pela profissionalização do músico de estúdio – as gravações do início do século ainda eram dependentes do registro direto de manifestações musicais urbanas e rurais, normalmente feitas sem a mediação de diretores musicais e arranjadores.

Portanto, ao gravar as práticas musicais de grupos e músicos populares urbanos – muitos oriundos do mundo rural e recém imigrados para a cidade grande, acompanhando o fluxo migratório campo-cidade que caracteriza as primeiras décadas do século XX (HOBSBAWN, 1995) – a indústria fonográfica realizou, entre os anos de 1900 a 1920 em países fora do mainstream europeu, um trabalho cuja fronteira se mistura com o do registro etnográfico. No contexto particular das músicas gravadas em países como Brasil e Portugal, o que se observa é a recorrência de registros de artistas populares praticamente anônimos – no Brasil representados por muitos artistas negros que se apresentavam em contextos populares, tais como circos e teatros de revista, e em Portugal por artistas populares associados à gêneros populares urbanos – como o fado, por exemplo – vistos com bastante desconfiança pelos intelectuais da época, que normalmente tomavam a canção urbana como símbolo da degenerescência social, em oposição à música de matriz rural, entendida como modelo para a construção de uma ideia de “portugalidade” (PESTANA, 2013, p.69).

Por fim, há que se considerar que o alcance geográfico promovido pelo capitalismo industrial superou em larga escala a amplitude de registros realizados sob a premissa do cientificismo. Se ao final da 1ª Guerra Mundial a indústria fonográfica, através da ação de grandes conglomerados transnacionais, já estava definitivamente espalhada pela maior parte do mundo – com um raio de atuação que abrangia boa parte da Ásia, África, América Latina e o Leste Europeu, e milhares de gravações realizadas nestas regiões (GRONOW, 1983, p.55) –, o alcance geográfico e quantitativo dos registros etnográficos promovidos pelos grandes centros de pesquisa europeus (como os Arquivos Fonográficos de Berlim e Viena) e norte-americanos (como o American Folk Song da Biblioteca do Congresso) era incomparavelmente menor. No caso de Brasil e Portugal – com a possível exceção dos registros de cantos indígenas realizados por Theodor Koch-Grünberg entre 1911 e 1913 na Amazônia – as primeiras gravações usualmente classificadas como etnográficas se realizam apenas na década de 1930⁴, enquanto as gravações classificadas como comerciais se iniciam por volta de 1900. Desta forma, as gravações mecânicas com fins comerciais – realizadas por agentes locais em associação com as grandes majors – são em grande parte os únicos registros que nos permitem entender parte das complexas paisagens sonoras (soundscapes) de cidades como o Rio de Janeiro, Lisboa e Porto, bem como a trama de diálogos e empréstimos entre Portugal e Brasil no início do século.

⁴ A Missão de Pesquisas Folclóricas (1935), coordenada por Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo é sem dúvida um marco inicial dos registros fonográficos com fins etnográficos no país, trabalho que será depois complementado pelas expedições de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na década de 1940 (ARAGÃO, 2005). Em Portugal, ainda que existam notícias não comprovadas sobre gravações que teriam sido realizadas em 1913 por Antonio Arroio (CASTELO-BRANCO, 2010) os primeiros registros conhecidos são realizados compositor e folclorista Armando Leça em 1939 (PESTANA, 2012).

3 – Gravações fonográficas no Brasil e Portugal (1900 -1927): um corte comparativo

Compartilhando a condição de serem países situados na periferia do capitalismo mundial, Portugal e Brasil compartilharam também lógicas parecidas no âmbito de sua produção fonográfica comercial na primeira década do século XX. Sem terem aparato industrial para a produção local de cilindros e discos – pelo menos até 1911, quando é construída a primeira fábrica de discos no Brasil –, os dois países dependeram da mediação de pequenos lojistas e comerciantes locais que funcionavam como intermediários entre os mercados locais e as indústrias transnacionais. Atentos ao gosto do público, estes comerciantes agenciavam artistas para as gravações locais, gerando matrizes em cilindros ou discos de goma-laca que seriam posteriormente reproduzidos em escala industrial em países como Alemanha e Estados Unidos. Ao final do processo, as reproduções eram vendidas nos mercados locais por estes mesmos comerciantes. Dava-se assim um processo caracterizado por uma relação periferia-centro-periferia, onde a periferia entrava com o produto musical gravado e o centro com a reprodução da gravação em escala industrial para fins de comercialização (GRONOW, 1983).

É interessante notar, entretanto, que no caso de Brasil e Portugal, este processo comportava não apenas um movimento centro-periferia, mas também um espaço dialógico entre as duas periferias, uma vez que parte significativa do repertório gravado era formado por práticas musicais surgidas justamente no influxo entre estes dois países – pensamos em gêneros musicais como fados, modinhas, canções populares, etc. Normalmente realizados a partir da premissa do estado-nação, os estudos sobre a produção fonográfica em Brasil e Portugal (vejam-se por exemplo FRANCHESCHI, 2002 e LOSA, 2014) apresentam pouca ênfase em processos comparativos sobre condições de produção e circularidade musical entre os dois países. É certo, entretanto, que uma análise comparativa nos permite entender o contexto fonográfico luso-brasileiro de inícios do século XX sob novos ângulos.

O surgimento da fonografia no Brasil e em Portugal está diretamente ligado a um momento histórico marcado por significativas mudanças sociais e econômicas nos dois países, bem como à tentativa de alinhamento a um ideal de cosmopolitismo e modernidade característicos de grandes centros europeus como Paris e Londres. Recém-saído de um regime monárquico cuja estrutura econômica se baseava ainda em um sistema escravocrata, o Brasil iniciou o novo século com anseios de se tornar uma nação moderna, industrializada e republicana. A partir de dois acontecimentos políticos capitais – a abolição da escravatura em 1888 e a proclamação da república em 1889 – delineou-se uma nova estrutura social, bem mais complexa do que aquela baseada no sistema escravocrata do império. Esta nova organização social provocou uma massiva migração do interior para a capital: de um contingente de 274 mil pessoas em 1872, o Rio de Janeiro passa a ter cerca de 522 mil habitantes em 1890 e 810 mil habitantes em 1900⁵. O crescimento populacional da capital é marcado pela ambiguidade: de um lado, a ocupação urbana desordenada traz problemas como a proliferação de doenças e as condições desumanas de habitação nos cortiços e nas primeiras favelas; de outro, há uma tentativa governamental em

⁵ Dados do IBGE, obtidos em <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>. Consulta realizada em 15 de abril de 2016.

tentar equiparar o Rio de Janeiro às modernas capitais europeias através da abertura de largas e modernas avenidas ao gosto de Paris. No plano econômico, iniciou-se um processo de industrialização, ainda que desigual, e de reforma dos portos para escoamento da produção (TINHORÃO, 1998).

Do lado de Portugal, a primeira década do século XX será também marcada pela mudança: fatores como o ultimatum inglês, em 1890, a intensa crise financeira entre os anos de 1890 e 1891 e a falência do modelo liberal foram determinantes para o nascimento de movimentos de agitação social que culminariam na revolução de 5 de outubro, responsável pela queda da monarquia portuguesa em 1910 (LOSA, 2014). O movimento republicano em Portugal, tal como no Brasil, estaria indissociavelmente ligado a um novo ethos social, calcado em um ideal de modernidade onde a revolução tecnológica teria lugar central. Novos bens de serviço, como a implementação de linhas telefônicas, a banalização da eletricidade, o início de um movimento de industrialização e uma série de melhorias urbanas nas capitais seriam traços comuns deste novo ethos nos dois países (TINHORÃO, 1998; LOSA, 2014).

É neste contexto que o gramofone – inicialmente visto como uma mera curiosidade tecnológica – será alçado, ao longo da década de 1910, a símbolo de bem de consumo ligado às novas classes médias burguesas surgidas no esteio das mudanças sociais republicanas. Em Portugal, as primeiras gravações em discos de goma-laca são realizadas, como já mencionado, em 1900 na cidade do Porto pelo técnico William Sinkler Darby, como parte do projeto de expansão de mercado da firma inglesa Gramophone Co. As condições exatas da realização destas gravações ainda não são completamente conhecidas. BELCHIOR (no prelo), baseando-se nos diários de Darby, afirma que a viagem foi realizada no contexto de uma expedição à Península Ibérica e que o engenheiro teria realizado cerca de 70 gravações no Porto entre os dias 28 de outubro e 06 de novembro deste mesmo ano. Pelas anotações em seu diário, infere-se que Darby foi, ele mesmo, o agenciador dos artistas para as gravações, tendo realizado pesquisas em locais de entretenimento e divertimento público de modo a encontrar cantores e conjuntos instrumentais com as características “adequadas para um bom registro sonoro” (BELCHIOR, no prelo). Desta forma, a associação entre as novas tecnologias de gravação e os modos já consagrados de disseminação musical – casas editoras de partituras, teatros, revistas, espetáculos musicais em cafés concertos – se consuma desde os primórdios da fonografia em Portugal – seguindo, aliás uma tendência mundial. Como afirmam Pestana e Marinho:

“a indústria discográfica que começa a operar em Portugal a partir de 1900 apropria-se de repertórios disseminados e popularizados pela imprensa e por toda uma atividade performativa pública de cariz urbano, desde as bandas, às tunas, até aos inúmeros “sextetos”, “trios” e outras constituições que atuavam em casinos, termas e, inclusive, nos cafés” (PESTANA e MARINHO, 2015).

A expedição de Darby será apenas o primeiro passo para a inserção do mercado português no âmbito da indústria fonográfica, que prosseguirá nos primeiros anos do século XX seguindo a lógica capitalista imposta pelos grandes conglomerados que então se formavam. Geograficamente próximo de grandes centros europeus que concentravam fábricas de discos – como a Inglaterra e a Alemanha – e sem um mercado consumidor interno que justificasse os pesados investimentos financeiros destas mesmas fábricas, a consolidação da indústria fonográfica em Portugal se dará fundamentalmente através da ação de pequenos lojistas e comerciantes que servirão como agentes locais das grandes majors no país.

O estudo de LOSA (2014) nos mostra de forma bastante acurada a criação de uma rede comercial formada por lojistas – notadamente em Lisboa e no Porto – e seus pequenos representantes comerciais no interior, por um lado, e por grandes indústrias inglesas, alemãs e francesas, por outro. A relação comercial entre estes dois extremos era bastante flexível para permitir que os comerciantes inaugurassem marcas locais, com repertórios representativos da música portuguesa que tinham apelo comercial na época. Lojistas como José Castelo Branco – criador da marca *Discos Simplex* – Carlos Calderón – criador da *Sociedade Phonográfica Portuguesa* -, bem como os lojistas dos *Grandes Armazéns do Chiado* – responsáveis pelas marcas *Chiadofone* e *Luzofone* – são alguns dos que tiveram maior sucesso comercial na venda de discos no período que vai até a eclosão da 1ª Guerra. Conhecedores do gosto do público e inseridos em redes comerciais que congregavam outras formas de circulação de produtos musicais – como é o caso de Carlos Calderón, ele mesmo compositor de teatro de revista e editor de partituras – estes comerciantes eram agenciadores de artistas locais e responsáveis pelas gravações, cabendo às grandes marcas industriais – Gramophone Co. Beka, Hamokord, dentre outras – apenas a produção de cópias em escala industrial (LOSA, 2014, p.75).

No Brasil, a consolidação de um mercado associado à fonografia está indissociavelmente ligada ao nome de Frederico Figner (1866-1947). Ainda que haja indícios da ação de esporádica de pequenos lojistas no Rio de Janeiro e em outras capitais do país na venda de cilindros e fonógrafos no início do século, a magnitude do poderio comercial de Figner – consolidada em 1911 através da inauguração da primeira fábrica de discos na América Latina, em associação com a Lindström Co. – acaba por conferir-lhe posição central na implantação da fonografia no Brasil. Tcheco de nascimento, Figner emigrou para os Estados Unidos em 1882, onde teria travado conhecimento com as novas tecnologias associadas ao fonógrafo de Edison e vislumbrado a possibilidade de ganhos financeiros com a comercialização destes produtos na América Latina (FRANCHESCHI, 2002). Após uma curta estada em cidades do norte e nordeste do Brasil, instalou-se no Rio de Janeiro, onde inaugura em 1902 a Casa Edison, primeira gravadora do Brasil. Como sede na rua do Ouvidor, um dos mais importantes centros comerciais da época, a Casa Edison vendia não só fonógrafos, cilindros e discos de cera como também outros bens de consumo associados às novas tecnologias – geladeiras, máquinas de escrever, máquinas de calcular dentre outros produtos. Seu raio de ação não se restringiu ao Rio de Janeiro, e logo conquistou – graças a uma rede de mediadores regionais em todo as regiões do país – alcance nacional.

De forma análoga aos lojistas portugueses, Figner logo estabeleceu vínculos comerciais com as principais majors da indústria do disco na Europa. Em 1901 ele se torna o maior representante da inglesa Gramophone e Co. no Brasil, comercializando fonógrafos, cilindros e discos de goma laca. No dia 17 de julho do mesmo ano, Figner recebe uma carta de Frederich M. Prescott, gerente comercial da recém-inaugurada gravadora alemã Zonophone, propondo-lhe exclusividade na de discos gravados em dupla face, além da disponibilização um técnico de som alemão para realizar gravações no Rio de Janeiro. Atenta ao grande mercado potencial que existia no Brasil, a nascente Zonophone procurava desde o início expandir suas atividades comerciais, garantindo um raio de ação que a fortalecesse perante o gigantesco poderio da Gramophone Co. (FRANCHESCHI, 2002, p.41)

Estabelecida a parceria, as primeiras gravações fonográficas são realizadas em janeiro de 1902: 175 discos em formato de 7 polegadas e 75 discos em formatos de 10 polegadas, abrangendo

um repertório essencialmente ligado à música popular urbana, com canções e lundus interpretadas pelo cantor Baiano e polcas, maxixes e schottischs interpretados pela Banda do Corpo de Bombeiros, sob a regência de Anacleto de Medeiros, um dos primeiros regentes negros do Brasil. A boa vendagem fez com que no mesmo ano fossem realizadas mais quinhentas gravações, coordenadas por um segundo técnico da Zonophone Co. Ao longo da primeira década do século a vendagem de discos gravados na Casa Edison crescerá de forma exponencial, atingindo a cifra de 750.000 discos em 1911 (FRANCHESCHI, 2002, p.41), ano da construção da primeira fábrica de discos no país.

Atraídas pelas possibilidades de lucro no emergente mercado brasileiro, outras majors internacionais buscaram estabelecer parcerias com Fred Figner, tais como a norte americana Columbia (que estabelece acordo comercial com a Casa Edison em 1907) e o grupo alemão Lindström, que será o responsável pela abertura da primeira fábrica de discos no Brasil e na América Latina em 1911. Como revela FRANCHESCHI (2002), a associação entre Figner e o grupo Lindström previa que o primeiro – ainda que entrasse com o terreno para a construção da fábrica e com o capital inicial para a aquisição do maquinário – seria apenas o agente local, não tendo quaisquer direitos de propriedade sobre a fábrica, que pertenceria exclusivamente ao grupo Lindström. As despesas efetuadas por Figner e o valor referente ao terreno seriam amortizados à razão de 20% do valor de cada disco comprado por este ao grupo alemão (FRANCHESCHI, 2002, p.201).

Se a diferença entre o volume de vendas de discos em Brasil e Portugal já pode ser percebida ao longo da década de 1910, a inauguração da fábrica marcará um corte definitivo na relação dos dois países com a indústria fonográfica. Com capacidade de produção de 125.000 discos por mês e empregando 150 funcionários, a Fábrica Odeon, como foi chamada, se torna, a partir de 1912, o maior centro de produção de discos da América Latina. Ainda que não existam dados mais específicos sobre a vendagem de discos em Portugal nas duas primeiras décadas do século XX, fatores como a ausência de um grande mercado consumidor interno e as dificuldades econômicas advindas das duas guerras mundiais acabam por postergar a entrada do país no rol dos produtores industriais de discos – a instalação da primeira fábrica de disco no país se dá apenas em 1950 (LOSA, 2014).

Em que pesem as diferenças de vendagem, um olhar sobre os processos comerciais, tecnológicos e estéticos associados ao disco nos dois países revela-nos claros paralelos. O final da década de 1920 marca o aumento do poderio e da intervenção dos grandes grupos transnacionais, o que acarreta o fim da era dos agentes locais. Em Portugal, a instalação das grandes majors inglesas e norte-americanas, tais como a Columbia e a Gramophone Co., faz com que marcas locais tais como a Simplex e a Sociedade Phonográfica Portuguesa desapareçam (LOSA, 2014). No Brasil, a venda do grupo Lindström para a Transoceanic Trading Company e posteriormente para a Gramophone Co. faz com que Fred Figner perca sua antiga autonomia em diversas etapas do processo de produção – entre as quais a escolha de repertório a ser gravado e o agenciamento de artistas – e sua condição de mais importante vendedor de discos para todo o país (FRANCHESCHI, 2002) – fator agravado pela chegada de outros grandes conglomerados norte-americanos, tais como a Odeon e a Victor em fins da década de 1920.

Associado ao aumento do poderio das majors, o surgimento da gravação elétrica – que permitirá um incremento na qualidade sonora do material gravado – configurará um novo

padrão estético. Se até meados da década de 1920 o repertório gravado em disco era dominado por registros de artistas e grupos instrumentais integrados aos circuitos musicais da cidade – circos, teatros de revista, cafés-concertos, retretas públicas – a chegada da nova tecnologia estará associada a uma complexa rede formada exclusivamente para o contexto do estúdio: arranjadores, regentes, músicos contratados, cantores de rádio. Substitui-se assim a ideia de gravação fonográfica comercial como reflexo dos soundscapes urbanos – representada por registros de fadistas, palhaços, grupos carnavalescos, cantores de cafés-concertos e teatros de revista, dentre outros – pelo ideal da sonoridade concebida para o estúdio. Este ideal estético passa a impor uma padronização de sonoridades que englobava diversos aspectos tais como forma musical, fixação de linguagens harmônicas sofisticadas, padrões vocais pré-definidos, utilização de arranjos escritos, dentre outros. Neste processo, a figura do arranjador passa a ter papel central como mediador entre as práticas populares urbanas – comercialmente mais vendáveis – e os novos padrões impostos pela indústria⁶.

3 – Conclusões: um breve olhar sobre as gravações

Um olhar sobre os registros fonográficos realizados em Brasil e Portugal da fase mecânica nos revela uma diversidade de sonoridades e repertórios característicos de um período onde a gravação guardava ainda uma posição subalterna “face aos espetáculos públicos e atuações presenciais” (LOSA, 2014, p.171), e a padronização estética imposta pelas grandes majors ainda era incipiente. Dessa forma, é possível entender o corpus de gravações fonográficas realizados em ambos os países como algo que se aproxima da fronteira do que é hoje compreendido como um registro etnográfico. Ainda que não tenham sido realizadas sob a égide do cientificismo e da salvaguarda de práticas musicais – duas condições indissociavelmente ligadas ao registro etnográfico tal como apontado por COTRELL (2010) –, uma série de fatores, enumerados a seguir, permitem o paralelo com tais registros.

Em primeiro lugar, uma parte significativa das gravações mecânicas no Brasil e em Portugal acabou por registrar – ainda que com finalidade exclusivamente comercial – práticas sonoras de grupos e indivíduos normalmente associados à baixa cultura, muitas vezes marginalizados na sociedade. No Brasil, estes artistas eram representados por um número significativo de músicos negros e mestiços que compunham grupos de choro, bandas militares e ranchos carnavalescos e em Portugal por fadistas muitas vezes oriundos das classes operárias (NERY, 2012, p.76), bem como instrumentistas anônimos que compunham as bandas e tunas populares. A escassez de informações biográficas de boa parte destes cantores e instrumentistas confirma o caráter marginal que lhes era conferido – poucos deles são incorporados à “história oficial” da música dos dois países e mesmo quando o são, seus registros biográficos encontram-se repletos de lacunas⁷. Um exemplo, dentre os muitos possíveis no contexto brasileiro, é o de

⁶ No Brasil, este processo ganha força a partir de 1929 com a contratação de Pixinguinha (ARAGÃO, 2001) e de Radamés Gnattali (BARBOSA e DEVOS, 1985) como arranjadores da gravadora Victor em finais da década de 1920. Em Portugal, a contratação do compositor Frederico de Freitas como arranjador e produtor musical da gravadora His Master’s Voice em 1927 estabelecerá um novo paradigma sonoro nas gravações do período, tal como demonstrado por PEREIRA e MARINHO (2015).

⁷ Em duas obras de referência de grande importância nos dois países – a *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (2010) e a *Enciclopédia da Música Brasileira – erudita, popular e folclórica* (ver data) é possível perceber esta diferença de abordagem entre artistas da “alta” e da “baixa” cultura. Em geral constata-se que a extensão dos verbetes de artistas populares tais como as cantoras de fado Júlia Mendes e Maria Vitória, ou os instrumentistas negros Pedro Galdino e Anacleto de Medeiros é muito menor do que aqueles dedicados a vultos associados à alta cultura como Heitor Villa-Lobos e Fernando Lopes Graça, por exemplo.

Pedro Galdino, flautista negro e operário de uma fábrica de tecidos no Rio de Janeiro, que grava uma série de discos para a gravadora Parlophon (série 1454024-1454035) no ano de 1911, com acompanhamento de seu conjunto “O Pessoal do Bloco”, também formado por operários. À exceção de poucos relatos fragmentados de época⁸, não se conhecem detalhes sobre sua vida e trajetória artística, mas as gravações nos permitem entender diversos aspectos associados às práticas performativas do ambiente operário do Rio de Janeiro no período. No contexto português, exemplificam estas mesmas condições de alteridade as gravações de fado por cantoras populares como Júlia Mendes e Maria Victória. Ainda que progressivamente ressignificado ao logo das três primeiras décadas do século XX – em um “esforço de renovação dos paradigmas poéticos do gênero” (NERY, 2012, p.201) – as primeiras gravações do gênero parecem ainda se aproximar da “memória negativa da sua associação de origem ao universo marginal das tabernas e prostíbulos” (NERY, 2012, p.201). Não há dúvidas de que esta memória negativa era também associada às cantoras da época, fortemente estigmatizadas conforme se deduz a partir da análise de documentos do período – como é o caso de uma pequena nota sobre a morte da fadista Maria Vitória onde a mesma é referida como “uma atrizita dos teatros populares que cantava admiravelmente fados” (LOSA, 2014, p.136).

Em segundo lugar, a condição de subordinação das gravações às práticas performativas realizadas no contexto urbano nos mostra uma transparência de registro que seria perdida com o advento da gravação elétrica. Sem a intermediação de arranjadores e instrumentistas populares, as gravações do período mecânico retratam grupo populares em condições bem próximas das realizadas em contextos performativos “reais”. Mesmo levando-se em conta que o registro fonográfico nunca é neutro – e sempre implica em escolhas técnicas, ideológicas e políticas, como salientado por BRADY (1999) e GARCIA (2010) – é possível entendê-los como registros de soundscapes características do meio urbano do período. No contexto brasileiro, gravações como as realizadas pelo Rancho Ameno Resedá (Odeon, 120.309) – rancho de carnaval que reunia as classes baixas do bairro do Catete – são exemplos deste tipo de registro. Gravadas com os próprios músicos e cantores do rancho – grupo heterogêneo formado por músicos de bandas militares, carteiros, operários, costureiras – elas nos revelam parte da paisagem sonora do Rio de Janeiro nos dias de carnaval no início do século XX. No contexto português, gravações de canções populares como Lavadeira de Coimbra (Odeon X. 43256) e Moro à beira do mar (Simplex 9048), com a presença de coro intercalado por vozes solistas seriam também indicativos de “uma tentativa de aproximação da sonoridade fonográfica a um referente real de execução popular de música” (LOSA, 2013, p.123).

Finalmente, ao registrar as práticas musicais de grupos sociais e indivíduos associados à baixa cultura em gravações com baixo grau de interferência por parte da indústria, este corpus fonográfico nos permite hoje a realização de estudos que evidenciam não apenas aspectos musicológicos – características vocais, padrões de acompanhamentos rítmicos, instrumentação, dentre outros – como também aspectos associados à ressignificação de práticas sonoras rurais e locais em meios urbanos (como é o caso das gravações de canções sertanejas como Cabocla de Caxangá no Brasil ou de canções regionais portuguesas arranjadas para registro urbano, tal

⁸ Um destes relatos, o livro “O Choro – reminiscências dos chorões antigos”, escrito em 1936 por um carteiro aposentado, apresenta mais de trezentas descrições de músicos populares urbanos do Rio de Janeiro no período da *belle époque*, e foi alvo de pesquisa por ARAGÃO (2013).

como Balada da Beira, gravada em disco Homokord em 1910), e aos diálogos e trânsitos de gêneros musicais e instrumentistas entre os dois países. Se em geral os estudos sobre fonografia em Portugal e Brasil ainda são focados de alguma forma nos limites do estado-nação, apresentando pouca ênfase em processos transnacionais de práticas sonoras em trânsito (FRANCHESCHI, 2002; LOSA 2014), diversos trabalhos recentes, no âmbito acadêmico português e brasileiro, tendem a reforçar a ideia da construção de um patrimônio sonoro comum, construído no âmbito das relações comerciais do Atlântico Sul (MENEZES BASTOS, 2013, p.23; SARDO, 2013, p.50). A adoção de uma perspectiva que vá além da fronteira do nacional e que abarque o novo campo de possibilidades epistemológicas desenvolvidas a partir do pensamento de Paul Gilroy em sua definição do Atlântico Negro – a de que os fluxos comerciais estabelecido pelos navios negreiros definiriam formas culturais estereofônicas que estariam para além das fronteiras definidas pelo estado-nação (GILROY, 2001) permite-nos entender a produção fonográfica luso-brasileira a partir de novos ângulos.

Referências

1. ARAGÃO, P. (2001). “Pixinguinha e a gênese do arranjo brasileiro”. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro.
2. ARAGÃO, P. (2013). **O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e ‘O choro’**. Rio de Janeiro: Folha Seca.
- 3._____. (2005). “Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)”. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro.
4. ARAÚJO, S. (2008). “Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica”. In: Araújo, S., Paz, G. e Cambria, V. (org.). **Música em Debate – perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X e FAPERJ.
5. BARBOSA, V.; DEVOS, A. M. (1985). **Radamés Gnattali, o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte.
6. BELCHIOR, S. (no prelo). “As primeiras expedições de gravação da ‘The Gramophone Company’ em Portugal”. In: Silva, M. e Pestana, M. **Indústrias de música e arquivos sonoros em Portugal no séc. XX: práticas, contextos, patrimônios**. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.
7. BLACKING, J. (1995). “Music, culture and experience”. In: Byron, R. **Music Culture and Experience, selected papers of John Blacking**. Chicago: Chicago University Press.
8. BRADY, E. (1999). **A Spyrall Way: how the phonograph changed ethnography**. Missisipi: University Press of Mississipi.
9. CASTELO-BRANCO, S. (2010). “Arquivos, bibliotecas e museus”. In: Castelo-Branco S. (org.). **Enciclopédia da música em Portugal no século XX**. Lisboa: Círculo de Leitores.
10. CASTRO, C. e CUNHA, O. M. G. (2005). “Quando o campo é o arquivo”. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n.36, julho-dezembro.
11. COTRELL, S. J. (2010). “Ethnomusicology and the Music Industries: an overview”. **Ethnomusicology Forum**, 19(1), p.3-25.
12. DERRIDA, J. (1995). “Archive Fever: A Freudian Impression”. **Diacritics**, v.25, n.2 (Summer, 1995), p.9-63.

13. FOUCAULT, M. (1987). **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
14. FRANCESCHI, H. (2002). **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí.
15. GARCIA, M. (2011). "Archivos sonoros o la poetica de un saber inacabado". **Revista ArteFilosofia**, n. 11. Universidade Federal de Ouro Preto.
16. _____ (2010). "Escuchar y escribir. Las músicas de Tierra del Fuego en los relatos de viajeros, misioneros y científicos". In: Calvo, D. (ed.) **Estudios de caso en la musicología actual: diferentes aproximaciones**. Colección Música y Ciencia. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
17. GILROY, P. (2001). **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed.34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de estudos Afro-Asiáticos.
18. GRONOW, P. (1983). "The Record Industry: The Growth of a Mass Medium". **Popular Music** n.3. Cambridge University Press, p.53-75.
19. GUTIERREZ, A. G. (2014). "Declassifying Knowledge Organization". **Knowledge Organization**. N. 41(5), p.393-409
20. HOBBSAWN, E. (1995). **A era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras.
21. LOSA, L. (2014). **Machinas falantes: a música gravada em Portugal no início do século XX**. Lisboa: Tinta da China.
22. MANOFF, M. (2004). "Theory of the archive from across the disciplines". **Libraries and the Academy**, v.4, n.1, p.9-25.
23. MALM, K. (1992). "The Music Industry". In: Myers, H. (org). **Ethnomusicology. An Introduction**. London: Macmillan.
24. MENEZES BASTOS, R. (2013). "O fado como integrante do sistema de transformações lundu-modinha-fado". In: Valente, H. (org.). **Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico**. São Paulo: Letra e Voz.
25. NERY, R. (2012). **Para uma história do fado**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
26. NETTL, B. (1983). **The Study of Ethnomusicology**. Urbana: University of Illinois Press.
27. OCHOA, A.M. (2003). **Musicas locales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
28. PESTANA, M. R. (2013). "O fado: destinos e oportunidades do 'ser português'. Um estudo sobre fado e emigração". In: Valente, H. (org.). **Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico**. São Paulo: Letra e Voz.
29. _____ (2012). **Armando Leça e a Música Portuguesa (1910-1940)**. Lisboa: Tinta-da-China.
30. PESTANA, M. R. & MARINHO, H. (2015). "Invisible network: The making of the Portuguese popular song". **JARP-Journal on the Art of Record Production**. v.10 n.2.
31. SAMUELS, D; MEINTJES, L.; OCHOA, A.M.; PORCELLO, T. (2010). "Soundscapes: toward a sounded anthropology". **Annual Review of Anthropology** n. 39, p.329-345.
32. SARDO, S. (2013) "Música e conciliação – Contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul. O caso das relações Portugal - Brasil". In: Valente, H. (org.). **Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico**. São Paulo: Letra e Voz.

33. SCHAFER, M. (1977) **The Turning of the World**. New York: Knopff.
34. SEEGER, A. (1986). "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today". **Journal of the society for ethnomusicology**, v.30, n.2.
35. SHELEMAY, K. K (1991). "Recording Technology and Ethnomusicological Scholarship". In: Nettl, B. e Bohlman P. (org.). **Comparative Musicology and Anthropology of Music**. Chicago and London: The University of Chicago Press, p.277-292.
36. STROTBAUM, H. (2010). **The Fred Gaisberg Diaries**. [s.l.], [s.n].
37. TINHORÃO, J.R. (1998). **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34.
38. TAYLOR, T. D (2001). **Strange Sounds: Music, Technologies and Culture**. New York-London: Reutdge.

Note about the author

Pedro Aragão is a lecturer at the Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil. His research interests include Brazilian popular music; music industry and popular music; sound archives and the lusophonic world. He is the author of the book *Alexandre Gonçalves Pinto e 'O Choro'*, which received the 2012 "Silvio Romero" Award from Instituto do Patrimônio Histórico Brasileiro and the 2013 "Produção Crítica em Música" Award from Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Brasil. His other publications include the organization (with Bia Paes Leme, Paulo Aragão and Marcilio Lopes) of three books with Pixinguinha's arrangements for Brazilian radio orchestras in the 1940's and 1950's – *Pixinguinha, Inéditas e Redescobertas*, *Pixinguinha: Outras Pautas* and *Carnaval de Pixinguinha*, edited by Instituto Moreira Salles. He is currently a Visiting Professor at Universidade de Aveiro, Portugal.