

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Luana Zambiazzi dos Santos



A “Casa A Electrica” e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil:
um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade



Porto Alegre

2011

Luana Zambiazzi dos Santos

A “Casa A Eléctrica” e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade

Dissertação apresentada à banca examinadora
como requisito parcial ao grau de mestre em
Música – Área de concentração:
Etnomusicologia/Musicologia.
Orientadora:
Prof^ª. Dr^ª. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2011

Agradecimentos

Muitas pessoas e instituições tiveram grande importância para que eu chegasse até aqui.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, todos os professores e funcionários e bolsistas que colaboraram durante os momentos em que lá estive presente, além da indicação para a bolsa de estudos da CAPES, que financiou todo o curso de mestrado.

Ao Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, todos os funcionários e funcionárias que lá trabalham, principalmente Seu Edson.

Ao Arquivo Público do RS, principalmente Aerta Moscon.

A Flavio Silva e Marcos Abreu, que, solícita e gentilmente, tanto colaboraram na pesquisa. O primeiro repassando-me inventários das gravações 78 rpm e partes de seu próprio arquivo pessoal; o segundo, explicando-me os aspectos técnicos de gravação e me transmitindo informações sobre a “Casa A Electrica”.

À minha orientadora, professora Elizabeth Lucas, pelo enorme esforço em desafiar minha capacidade de refletir e por tanto se dedicar a me ensinar.

Ao professor Reginaldo Braga, que me resgatou na graduação e transmitiu tanto fascínio pela Etnomusicologia que me motivou a seguir na área.

Aos professores Mario Maia e Luciana Prass, que atentamente avaliaram o projeto desta pesquisa e incitaram-me a refletir várias questões que se encontram nesta investigação, além de indicar-me contatos que foram muito importantes no desenrolar da pesquisa.

Aos meus amigos não-músicos e também aos estimados colegas do GEM (Grupo de Estudos Musicais), principalmente Mateus, por seu coleguismo e solidariedade frente às atividades do curso; Mariele, por mostrar-me tanto esforço e dedicação nos projetos em que estamos envolvidas, além da amizade e carinho; e minha amiga Fabiane, “grata surpresa” do mestrado, a quem agradeço todas as conversas, refeições e parcerias no campo que tivemos. Aprendi muito com ela.

A meus pais, Ademar e Irene, que sempre respeitaram e incentivaram minhas decisões acadêmicas, desde ir cedo para a escola até realizar uma faculdade de Música, esforçando-se intensamente para que eu pudesse ter um ensino de qualidade e que, principalmente durante o mestrado, me lembraram que “conhecimento ninguém pode roubar”.

A meus sogros, Adroaldo e Rosane, por me motivarem e me fazerem sentir uma pessoa melhor, mesmo sem entender muitas vezes o porquê de tantas leituras.

A meu querido Fabrício, que, com o carinho à sua maneira, resistiu fielmente a todos os altos e baixos do curso, me auxiliando a encontrar soluções e preparando tantas refeições para que eu pudesse continuar estudando.

Isso mostra que o fonógrafo pode existir... por um longo tempo.

Jesse Walter Fewkes em um teste de gravação, c. 1890

RESUMO

Este estudo tem por objetivo examinar a rede de relações músico-sociais que se estabeleceu com a instalação da fábrica de discos “Casa A Electrica” no Rio Grande do Sul em 1914, no que se refere à circulação musical regional, nacional e internacional. Através de uma etnografia histórica, com base na imprensa, crônicas de memorialistas e literatos modernistas, documentos judiciais e na escuta dos fonogramas, reflito sobre os modos de produção e recepção das primeiras gravações mecânicas realizadas em Porto Alegre. Valendo-me de referenciais teóricos da Etnomusicologia que exploram a “escuta” como uma das formas de compreensão da modernidade e sua incorporação na descrição etnográfica, teço proposições entre instituições, ideias e práticas que acionaram o mundo audível de diferentes maneiras e valorizaram novos constructos de audição. Tais proposições giram em torno do cenário urbano local, onde se inscrevem as subjetividades envolvidas na escuta e no fazer musical moderno e suas relações com a tecnologia de reprodução sonora. Assim, componho um quadro dos cruzamentos de experiências de músicos, intérpretes, ouvintes e marcas estéticas das gravações musicais, procurando apresentar diversas vozes e percepções na compreensão das mediações entre a escuta e a transmissão musical entre diferentes agentes sociais no espaço-tempo moderno e como esse processo aparentemente localizado colabora no avanço dos entendimentos sobre as práticas musicais do Brasil no contexto da modernidade.

Palavras-chave: Música popular. Modernidade musical. Fonografia. Paradigma da escuta. Etnomusicologia.

ABSTRACT

This study aims to examine the network of social musical relationship who settled with the installation of the record factory “A Casa Electrica” in Rio Grande do Sul in 1914 with regard to the international, national and regional musical circulation. Through an historical ethnography based on the press, chronicles of memoirs and literary modernists, court documents and based also on listening of phonograms, I reflect on the modes of production and reception of the first mechanical recordings held in Porto Alegre. Based on Ethnomusicology theoretical frameworks, which explore the “listening” as a way of understanding modernity and its incorporation in ethnographic description, I weave propositions among institutions, ideas and practices, which triggered the audible world in different ways and valued new constructs of audition. Such propositions are involved in a local urban scene, where the subjectivities involved in listening and in modern music making, and its relationships with the technology of sound reproduction are inscribed. Thus, I compose a picture of the crossing experiments of musicians, performers, listeners and aesthetic marks of the recorded music, trying to present diverse voices and perceptions in the understanding of the mediations between the listening and the musical transmission among different social agents in the modern space-time. I also try to show how this apparently located process collaborates in the advancement of the understanding about the musical practices in Brazil in the modernity context.

Keywords: Popular music. Musical modernity. Phonography. Listening paradigm. Ethnomusicology.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex. musical 1 - <i>tresillo</i> (SANDRONI, 2001, p. 28).....	132
Ex. musical 2 - síncope característica (SANDRONI, 2001, p. 29).....	132
Ex. musical 3 - (SANDRONI, 2001, p.29).....	133
Ex. musical 4 - (SANDRONI, 2001, p. 30).....	133
Ex. musical 5 - <i>Appellação Cível 2.870</i> , fl 6v.....	133
Ex. musical 6 - faixa 17, fonograma da <i>Cabocla de Caxangá</i> – versão Casa Edison.....	134

LISTA DE FAIXAS DO CD

Fonogramas históricos gravados entre 1913 e 1924

- 1 – *Capitão Herculano*, Banda do 10º Reg. Inf. do Exército de Porto Alegre, Casa A Electrica
- 2 – *Carnaval de Veneza*, Artistas da Casa, Casa A Electrica
- 3 – *Gaúcho*, Cavaleiro Moysé, Casa A Electrica
- 4 – *Boi Barroso*, entrevista com Moysés Mondadori
- 5 – *Chinoca*, Grupo Hamburguez, Casa A Electrica
- 6 – *Deozima*, Banda do 10º Reg. Inf. do Exército de Porto Alegre, Casa A Electrica
- 7 – *Canção à lua*, Grupo Fanáticos, Casa A Electrica
- 8 – *Celina*, Terror dos Facões, Casa Hartlieb
- 9 – *Gaiteiro Alegre*, Grupo Sulferino, Casa A Electrica
- 10 – *Dor secreta*, Grupo Sulferino, Casa A Electrica
- 11 – *O engraxate*, Armando Caló e Augusta Del Vecchio, Casa A Electrica
- 12 – *Canção do Pierrot*, “Os Geraldos”, Casa A Electrica
- 13 – *Voga voga*, Artur Budd, Casa A Electrica
- 14 – *El Chamuyo*, Francisco Canaro, Casa A Electrica
- 15 – *El Chamuyo*, Grupo Cahyense, Casa A Electrica
- 16 – *Periquito*, Grupo Hamburguez, Casa A Electrica
- 17 – *Cabocla de Caxangá*, Eduardo das Neves e coro, Casa Edison
- 18 – *Cabocla de Caxangá*, Augusta Del Vecchio e coro, Casa A Electrica

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fábrica de discos e gramofones Gaúcho.....	43
Figura 2 – Anúncio <i>Correio do Povo</i> : 1913.....	45
Figura 3 – <i>Correio do Povo</i> : 05/01/1915.....	49
Figura 4 – <i>Correio do Povo</i> : 07/02/19.....	49
Figura 5 – <i>O Commercio</i> : 27/04/1910.....	61
Figura 6 – <i>O Commercio</i> : 05/10/1910.....	61
Figura 7 – <i>O Commercio</i> : 05/03/1910.....	61
Figura 8 – <i>O Commercio</i> : 16/04/1913.....	62
Figura 9 – <i>O Commercio</i> : 24/11/1915	62
Figura 10 – Anúncio da Casa A Electrica – <i>Correio do Povo</i> : 05-03-1914.....	71
Figura 11 – Anúncio de “Os Geraldos” – <i>Independente</i> : 30/08/1918.....	75
Figura 12 – Gravação de orquestra, sob regência de Francisco Canaro [191?].	84
Figura 13 – Grupo musical em Porto Alegre com Canaro [1915].	85
Figura 14 – Anúncio da contratação de Armando Caló pela Casa A Electrica – <i>A Federação</i> : 05-08-1914.....	100
Figura 15 – Partitura para piano do tango <i>El Chamuyo</i> , de Francisco Canaro – edição Juan S. Balerio [1914].	104
Figura 16 – Registro de Direitos Autorais do disco <i>Cabocla de Caxangá</i>	113
Figura 17 – Trecho final da partitura da <i>Cabocla de Caxangá</i> editada pela Casa Bevilacqua [1914].	134
Figura 18 – Partitura manuscrita do laudo do perito Alcides Antunes [1915].	135
Figura 19 – Partitura manuscrita apresentada pelo maestro Pedro Corrêa Borges [1915].	137
Figura 20 – Capa da lira da Edição Amaral e Rua Nova [191?].	142

LISTA DE GRÁFICOS, ILUSTRAÇÕES E TABELAS

Tabela 1 - Quadro dos intérpretes com maior número de gravações para a Casa A Electrica....	64
Ilustração 1 - Circulação regional dos discos no RS.....	68
Ilustração 2 - Circulações do cantor Artur Budd.....	72
Ilustração 3 - Circulações do cantor Geraldo Magalhães.....	75
Gráfico 1 - Distribuição dos Discos Phoenix gravados entre 1914 e 1915 e prensados pela Electrica.....	79
Ilustração 4 - Circulação dos músicos e discos no que se relaciona ao Rio Grande do Sul.....	87
Tabela 2 - Canções gravadas por Magalhães e Mondadori - diferenças entre textura e gênero musical.....	93
Tabela 3 - Quadro cronológico das etapas da <i>Appellação Cível 2.870</i>	111

SUMÁRIO

Introdução.....	13
Capítulo 1: A escuta e o cenário urbano-musical de Porto Alegre na modernidade.....	31
A modernidade sonoro-musical porto-alegrense.....	32
A Casa A Electrica no cenário local.....	42
Capítulo 2: A Casa A Electrica e os circuitos musicais inter-regionais.....	55
Em Porto Alegre: o vai-e-vem fonográfico e musical.....	56
Circulação Regional: interiorização das gravações.....	59
E a circulação no Brasil?.....	68
Conexões comerciais e musicais com a região platina.....	82
Codetta.....	86
Capítulo 3: Fonogramas, intérpretes e modernidade sonoro-musical.....	89
O sotaque musical do gaitero Moysés Mondadori.....	90
Música para dançar e para marchar: subjetividades na performance de “bandinhas” e de bandas militares.....	95
Entre serestas e maxixes: os primeiros chorões gaúchos.....	97
Na voz dos cantores.....	100
“Eu e músicos de Porto Alegre”: as parcerias musicais de Francisco Canaro.....	103
Capítulo 4: Último ato: O caso do processo de direitos autorais de Cabocla de Caxangá.....	108
“Ouvi nas ruas e nas praças”: Figner versus Leonetti.....	112
“Uma verdade do/no imaginário” moderno:	

as múltiplas vozes sobre a <i>Cabocla</i>	118
<i>Cabocla de Caxangá</i> : entre laudos e peritos musicais.....	120
<i>Cabocla de Caxangá</i> : variações de uma genealogia.....	125
<i>Cabocla de Caxangá</i> : versões de performances.....	131
“O que houve ahi foi uma nova adaptação musical”: ponderações finais.....	138
Conclusão.....	145
Fontes.....	150
Anexos.....	156

INTRODUÇÃO

No primeiro semestre de 2007 tive os contatos iniciais com as primeiras gravações fonográficas do sul do Brasil. Para um trabalho da disciplina de História da Música Brasileira na graduação, meu grupo foi sorteado para apresentar essa temática e eu trataria especialmente o caso da primeira fábrica de discos do Rio Grande do Sul, a “Casa A Electrica”. Mal sabia que esse assunto iria fazer parte da minha vida mais de uma vez. Sem ter contato com a literatura etnomusicológica, acreditei em cada palavra impressa no livro que consultei para o trabalho¹. Realizei a apresentação e dei por encerrado o contato com a Electrica.

No início de 2009 ingressei no mestrado em Etnomusicologia/Musicologia e, dentre os possíveis temas de pesquisa, lá estava a Electrica e suas gravações. Mais vigilante que antes, reli o livro que me serviu de base para o trabalho da graduação e resolvi conhecer o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, situado em Porto Alegre. Lá conheci Seu Edson, diretor da discoteca do museu, que solícitamente me mostrou os discos da Electrica. “O xodó da discoteca”, disse ele, referindo-se à rara coleção de discos da fábrica gaúcha. Não seria dessa vez, entretanto, que escolheria o meu tema de pesquisa.

Passei então o primeiro semestre de 2009 sem saber em que linha a pesquisa a desenvolver se encaminharia, cogitando diversas temáticas que se propunham a compor meu projeto de pesquisa. Rock gaúcho, música de “ítalo-gaúchos” na diáspora e, por fim, as sociedades de canto e o canto coral. Todas essas temáticas, de alguma maneira ou sob algum aspecto, apresentavam grande afinidade comigo (ouvinte de rock gaúcho, filha de “ítalo-gaúcho” e regente coral). Obviamente, a afinidade pessoal do pesquisador com sua pesquisa é necessária, entretanto, fui percebendo a importância do “estranhamento”, tão abordado nas discussões sobre método de campo na Etnomusicologia, na construção do projeto de pesquisa que decidi por trabalhar com as gravações da Casa A Electrica². O estranhamento acontecia principalmente em função do eixo temporal em que a temática se situava: um objeto de pesquisa que se encontrava no passado.

Assim, museus e arquivos fizeram parte do meu itinerário do trabalho de campo. Além disso, as gravações da fábrica de discos gaúcha foram trilha sonora em muitos momentos em minha casa, pois os fonogramas constituíram, desde o início, uma das fontes principais da

¹ A obra em questão era de autoria de Hardy Vedana (2006); mais adiante tratarei especificamente sobre ela.

² O projeto e a pesquisa foram desenvolvidos dentro da linha de pesquisa “Etnomusicologia em fundos históricos”, uma das ramificações temáticas do Grupo de Estudos Musicais (GEM), coordenado pela Prof^ª Maria Elizabeth Lucas.

pesquisa. Dessa maneira fui compondo o dia-a-dia da pesquisadora que trabalha com um tema de pesquisa no passado. Dentro dos museus, conheci pessoas diferentes, nem sempre atenciosas, mas eternamente curiosas, desde o instrumento que eu tocava – já que eu cursava Música – até como se manuseava e para quê servia o aparelho onde visualizava microfilmes. Muito da solicitude dentro dos museus veio do fato dos atendentes tomarem conhecimento de que eu “era da Música”. Em casa, por outro lado, o computador tornou-se instrumento principal, onde descarregava as fotografias retiradas nos museus, organizava o material de arquivo e continuava a escutar os fonogramas das antigas gravações.

E nesse cotidiano fui montando mentalmente o cenário musical de Porto Alegre no início do século XX. Em meio a notícias de jornal e fontes secundárias que precisarei mais adiante, fui compondo a rede de relações que se estabeleceu com a Casa A Electrica nesse cenário. Entre outras lojas que vendiam discos, gramofones e suprimentos para o aparelho, a Electrica existia como bazar no centro de Porto Alegre desde 1908 e tinha por proprietários os irmãos italianos Saverio e Emilio Leonetti. Em 1913, começaram a gravar discos e em 1914 a Electrica se tornava uma fábrica. A diferença entre ser uma gravadora e uma fábrica residia na possibilidade de prensagem das matrizes dos discos, produzindo-se várias cópias das mesmas.

Enquanto gravadora, as matrizes produzidas na Electrica eram remetidas para a Alemanha, onde seriam realizadas as cópias. Enquanto fábrica, a empresa possuía equipamento que prensava as matrizes e, portanto, realizava as cópias no próprio local de gravação. Antes disso, a Casa Edison, fábrica de discos no Rio de Janeiro, já no final da primeira década do século realizava gravações com intérpretes cariocas e, a partir de 1913, prensava no próprio Rio de Janeiro as matrizes de discos ali produzidos. Como agente da Casa Edison no Rio Grande do Sul, a Casa Hartlieb, localizada próxima à loja da Casa A Electrica no centro de Porto Alegre, iniciou em 1913 gravações fonográficas com intérpretes gaúchos.

Durante o tempo de existência da Casa A Electrica, os interesses comerciais abriram caminho para parcerias com a Casa Edison de São Paulo (inicialmente afiliada da Casa Edison do Rio de Janeiro, produzindo os Discos Phoenix) e com o empresário Alfredo Améndola, da Argentina. Assim, apesar de entrar em falência no início de 1924, quando Saverio Leonetti era único proprietário da fábrica, a produção fonográfica da Electrica, que teve por selo principal os “Discos Gaúcho”, incentivou a circulação de músicos e discos dentro do Rio Grande do Sul, no Brasil – principalmente Rio de Janeiro e São Paulo – e na região do Prata. Um dos eixos deste estudo é justamente mostrar como a instalação da Electrica fomentou a produção de música no contexto de modernidade porto-alegrense e brasileira.

Uma vez tendo conhecimento dessa atuação pioneira no cenário musical de Porto Alegre no início do século XX, trago à tona algumas questões, que me acompanharam durante a pesquisa: quais os impactos no cenário urbano de Porto Alegre – nos músicos, nos ouvintes; os produtores e consumidores –, com a instalação de uma gravadora fonográfica na cidade? Como, através das gravações, os intérpretes representavam musicalmente a ideia de modernidade urbana em Porto Alegre? Quais as implicações provenientes dos cruzamentos musicais entre músicos e repertórios que circulavam entre a região platina (Argentina e Uruguai) e Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul)? Poder-se-ia, a partir do repertório, identificar tais cruzamentos – na fusão dos músicos – nas gravações realizadas no Rio Grande do Sul?

Buscando responder da melhor maneira essas questões, tenho como objetivo nesta pesquisa, examinar a rede de relações músico-sociais que se estabeleceu com a instalação da Casa A Electrica em Porto Alegre no que se refere à circulação musical inter-regional e internacional (desde a região platina até o centro do Brasil) através das gravações para a Electrica e na Casa Hartlieb³.

O recorte temporal da pesquisa tem como partida o ano de 1913 (ano do início das gravações fonográficas no Rio Grande do Sul, na Casa Hartlieb) e seu limite o ano de 1923 (quando Saverio Leonetti, proprietário da Casa A Electrica, decretou falência e encerraram-se as gravações de discos na sua fábrica).

Associações com a História Cultural, fontes secundárias e com a literatura sobre música popular brasileira

Levando em consideração a natureza interdisciplinar da Etnomusicologia, cruzamentos de leituras de outras áreas foram de grande importância para esta pesquisa. Dessa forma, os trabalhos históricos que tratam sobre a modernidade em Porto Alegre na virada do século tornaram-se grandes peças, no sentido de que passam inevitavelmente pelo universo sonoro e provêm um pano de fundo do período no qual esta pesquisa se detém. O que ocorre nesses estudos, entretanto, é que a música tanto não é o foco das pesquisas quanto não faz parte, a

³ Estabeleço de início a diferença entre gravação para a Casa A Electrica e na Casa Hartlieb. Utilizo a preposição “para” quando a gravação era realizada, independentemente do local, para receber nos discos o selo do estabelecimento. Utilizo “na” quando me refiro à gravação feita em um local, mas que recebe o selo de outro. Daí, “para a Casa A Electrica” e “na Casa Hartlieb”; na Hartlieb a gravação havia sido realizada em Porto Alegre, mas como os discos foram gravados por técnicos da Casa Edison do Rio de Janeiro, o rótulo recebeu o selo “Odeon” (principal selo de discos da Casa Edison do Rio de Janeiro). No caso das gravações feitas na Hartlieb, a informação completa seria: “discos gravados na Hartlieb para a Casa Edison”.

rigor, da formação do historiador cultural. Esse tipo de estudo, contudo, auxilia o etnomusicólogo que trabalha com um tema de pesquisa situado no passado, tornando possível avançar interpretativamente a partir do que já foi discutido e refletido pelos historiadores. Assim, concepções e conceitos desses são incorporados neste trabalho. Isso só é possível, contudo, pela “virada antropológica” da História Cultural, com maior intensidade na década de 1970, quando o historiador cultural passou a relativizar o Outro e adotar o conceito de cultura com base nos pressupostos antropológicos, como bem pontua o historiador Peter Burke (2008), ao mapear e discutir os diferentes paradigmas no curso da História Cultural em seu livro *O que é história cultural?*.

Um exemplo desse tipo de leitura que utilizei encontra-se nos estudos dos historiadores Sandra Pesavento, Luiz Maroneze, Charles Monteiro e Márcio de Souza.

Sandra Pesavento, desde os anos 1980 dedicou-se a estudar a formação da cidade moderna, especificamente Porto Alegre. Nesse sentido, o conceito que emprega como modernidade gira em torno das ações advindas dos processos de urbanização relacionados à capital gaúcha. Assim, a formação de um centro urbano, para a historiadora, é vinculada com a construção de vias férreas e a utilização da luz elétrica, em associação com as ações de higienização e as próprias providências com relação ao Rio Guaíba, cujas margens contornam o centro de Porto Alegre. Nessa leva de transformações, o comércio ao final do século XIX foi intensificado e as indústrias fomentadas principalmente pelos investimentos trazidos pela colonização italiana e alemã (PESAVENTO, 1991, *passim*).

Com essas transformações em direção à modernidade na época da virada do século, novos espaços de sociabilidade surgem na cidade, enquanto o *footing* ia fazendo parte dos sujeitos desse ambiente. Maroneze (1994), em sua dissertação de mestrado, vincula a mudança de hábitos sociais, além da ampliação da “vida pública” nos espaços de sociabilidade da cidade, a mudanças tecnológicas (MARONEZE, 1993, p. 6). Nesse caso pode-se pensar na incorporação dos gramofones e discos no cotidiano dos indivíduos. Esses aparelhos ganharam muito significado no meio social de início de século e não raro encontram-se fotos de famílias gaúchas ao lado de seus gramofones. Os espaços abertos (praças e ruas) e fechados (cafés, teatros e cinemas) de sociabilidade apontados por Maroneze eram permeados por música – que cada vez mais era vinculada ao aparato tecnológico que possibilitava a reprodução sonora, ainda que Maroneze não se dedique a tratar sobre a temática musical.

Partindo de outra perspectiva, o pesquisador Charles Monteiro mostra a cidade de Porto Alegre do ponto de vista dos intelectuais que viveram o início do século. Em *Porto Alegre e suas escritas* (2006) o autor apresenta, com relação aos artistas e a música na cidade, por

exemplo, as recordações do cronista Nilo Ruschel (1911-1975) (p. 463-467). Nessa mesma linha, a tese de doutorado de Luiz Maroneze (2007) mostra Porto Alegre em diferentes cenários, a partir da percepção dos cronistas da época. Para Maroneze, o núcleo central de Porto Alegre, principalmente a rua dos Andradas, era cenário para acontecer a vida pública moderna (p. 12). A noção de cenário apontada pelo historiador é o conjunto de acontecimentos, movimentações, tensões e práticas modernas em associação com o imaginário dos sujeitos agentes de tais ações. As relações de modernidade e sociabilidade contidas nas crônicas de memorialistas que presenciaram a virada do século em Porto Alegre permitiram a Maroneze, pois, uma entrada na dimensão do espaço social a partir do discurso nativo.

A inevitabilidade em tratar sobre música nos estudos desses historiadores mostra como os ritmos, melodias e danças fizeram parte das práticas e ideias modernas do porto-alegrense. Assim, quando estuda a trajetória do músico Octávio Dutra (1884-1937), Marcio de Souza (2010) mostra como as interações sociais de Dutra tiveram influência em sua produção musical. Para Souza, o ambiente em que ocorrem essas interações é o campo musical – conceito baseado na concepção de mundo social do sociólogo Pierre Bourdieu – onde Octávio Dutra atua como mediador cultural, o que resulta em uma mistura musical moderna nos primeiros anos de produção do músico.

A partir desses estudos na linha da História Cultural, alguns pressupostos foram incorporados neste trabalho. As noções de cidade moderna e de modernidade advêm desses historiadores culturais, que consideram tal paradigma não apenas um recorte temporal, mas, principalmente, um conjunto de práticas e ações que transformaram a cidade e possibilitaram a inserção de tecnologias como o gramofone. A instalação da Casa A Electrica em Porto Alegre, portanto, é também uma decorrência da modernidade experimentada pela urbe e seus habitantes, no momento em que os irmãos italianos a escolheram para instalar o seu empreendimento. Ainda que tantos outros estudiosos tratem a modernidade e preocupem-se em realizar esclarecimentos quanto ao que entendem conceitualmente por tal – inclusive um dos autores que faz parte do marco teórico deste trabalho –, optei por incorporar as ideias sobre “modernidade” desses historiadores, ao invés de definições genéricas que procuram abarcar o mundo no seu alcance conceitual, na busca de uma perspectiva específica e local sobre o cenário sede das primeiras gravações fonográficas do Rio Grande do Sul.

A noção de cenário que emprego neste trabalho é fruto da leitura principalmente dos estudos de Maroneze, que, na sua dissertação de mestrado e tese de doutorado, trata dos espaços de sociabilidade e os cenários descritos pelos cronistas modernos. Os argumentos de Maroneze são centrados teoricamente nas proposições de memória do historiador Jacques Le

Goff, que permitiu ao autor as pontes com os olhares dos cronistas; e de sociabilidade do sociólogo Georg Simmel, o que dirigiu o autor a adotar a postura de trabalho a partir de análises “micro”, inspirado pela busca da Escola dos Annales em superar as influências deterministas.

Concebendo o centro deste trabalho o cenário musical porto-alegrense, penso as gravações, movimentações e misturas musicais decorrentes da instalação da *Electrica* situadas em um palco onde os atores sociais interagem e estabelecem suas redes de relações músico-sociais. Essas transformações musicais, portanto, ocorreram como sequência das invenções tecnológicas de reprodução sonora. Ao final do século XX, os conhecidos inventores criaram o fonógrafo, o gramofone, e fizeram da música um registro que não mais se extinguiria. É preciso salientar que, com esse tipo de invenção, também a Etnomusicologia nascia, quando os etnógrafos passaram a “coletar” a música não-ocidental. Como afirma Erika Brady (1999), ao contar como o fonógrafo transformou a etnografia, os etnógrafos e os etnólogos, o aparelho representou uma maneira de mediar as diferenças de propostas e objetivos que separavam o “coletor” e o “informante”, pois havia interesse em registrar a música no dispositivo de ambas as partes. A etnomusicóloga Kay Shelemay (1991) afirma que, no início da “era gramofone”, os coletores gravavam as músicas do mundo também baseados na ideia de tornar a área na qual estavam se inserindo – e criando – científica. A partir do material gravado, poder-se-ia escutar a música produzida em qualquer local do globo e, a partir das transcrições, “desvelar” a chamada “música primitiva”.

No tocante aos materiais relativos à nascente indústria fonográfica no Brasil, em um plano mais informativo e factual, um dos estudiosos que trata sobre a primeira fábrica de discos do Brasil – a Casa Edison – é Humberto Franceschi, autor de *A Casa Edison e seu tempo* (2002). O catálogo de Dulce Martins Lamas (1997), que registra todas as gravações em discos de música popular realizadas entre 1910 e 1914 no Brasil, apresenta informações como gêneros musicais, números de série dos discos e títulos dos fonogramas, além da descrição dos grupos e intérpretes. Apesar de se tratarem principalmente da catalogação, estudo e disponibilização das gravações recuperadas e digitalizadas da Casa Edison, do Rio de Janeiro e São Paulo, essas obras fazem referência à Casa Hartlieb e à *Electrica*, além de registrar a presença de músicos e repertórios do Rio Grande do Sul em suas páginas. Como instrumento auxiliar na pesquisa, o catálogo *Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964*, produzido por Santos et al (1982), mapeia as gravações fonográficas – encontradas até sua publicação – realizadas no Brasil desde a instalação da Casa Edison, passando pelas gravações na Hartlieb e para a *Electrica*.

Antes mesmo da publicação dessas obras, entretanto, o jornalista José Ramos Tinhorão, já havia outras (e.g. TINHORÃO, 1981 [1978]; 1985 [1978]) que mencionavam a existência da Casa A Electrica e Hartlieb nas primeiras gravações fonográficas brasileiras. Na mesma época dessas, Humberto Franceschi publicava *Registros Sonoros por meios mecânicos no Brasil* (1984), onde também chama a atenção para a Electrica e os Discos Gaúcho.

No Rio Grande do Sul, o folclorista Paixão Côrtes foi um dos primeiros estudiosos a chamar a atenção para o material referente à Casa A Electrica e Hartlieb e a sua importância na realização das primeiras gravações fonográficas no Rio Grande do Sul. Em *Aspectos da Música e Fonografia Gaúchas*, apresenta as gravações realizadas na Casa Hartlieb e versa sobre o surgimento da Electrica e seus discos no estado, além de apresentar uma cronologia dos Discos Gaúcho, afirmando que a importância em estudar-se essa temática está baseada no pioneirismo do Rio Grande do Sul na indústria de gravação e prensagem dos discos (CÔRTEZ, 1984, p. 14). O intuito de Paixão Côrtes, nessa obra, é de promover “uma integração mais expressiva dos gaúchos no contexto da memória musical brasileira” (Ibidem, p. 14).

Seguindo os passos de Paixão Côrtes, o músico e jornalista Arthur de Faria (1993), no fascículo da série *A música de Porto Alegre, As Origens*, dedica uma seção para tratar sobre as primeiras gravações fonográficas no Rio Grande do Sul, na Hartlieb e na Electrica, e os artistas que em tais casas realizaram gravações, incluindo em CD anexo a digitalização de alguns fonogramas de gravações da Electrica. Mais tarde, Faria, no seu levantamento sobre a história da música do Rio Grande do Sul no século XX (2001), trata novamente sobre a Electrica, focando mais nos intérpretes que gravaram para a Casa, também anexando um CD com fonograma digitalizado gravado pela Electrica. Em um discurso de defesa da polaridade musical que Porto Alegre possuía no início do século XX (<http://www.nao-til.com.br/nao-62/polmica.htm>), Arthur de Faria se debruça sobre os gêneros musicais gravados no Rio Grande do Sul, afirmando que na *Belle époque* porto-alegrense circulavam

[...] ritmos europeus se aclimatando numa formatação absolutamente peculiar a esta adorável cidade. Schottischs, polkas, valsas, habaneras e mazurkas estavam se transformando em chotes, polcas, valsas, vaneiras - depois vanerões - e rancheiras. Montes de compositores escreviam operetas com temas da cidade e as peças instrumentais compostas aqui eram tocadas aqui mesmo, nos Discos Gaúcho da Casa A Eléctrica - a segunda gravadora da América Latina, 100 por cento porto-alegrense - ou nos da carioca Casa Edison. Tínhamos um cenário peculiar e um sotaque citadino absolutamente identificável - ainda que se analisasse apenas o lado estritamente musical.

Segundo o argumento de Faria, a música produzida no Rio Grande do Sul no início do século era diferente da realizada no centro do país, e, como esses repertórios circulavam, no estado a música brasileira cruzava-se com a da região platina.

Contudo, a mais importante contribuição para o conhecimento do material musical dessas gravações pioneiras encontra-se no estudo do músico recentemente falecido, Hardy Vedana⁴, autor de *Jazz em Porto Alegre* (1985). Em 2000, Vedana publica *Octávio Dutra na História da Música de Porto Alegre*, onde biografava Octávio Dutra, um dos músicos que mais realizou gravações tanto para a Hartlieb quanto para a Casa A Electrica, junto de seu grupo Terror dos Facões. Entretanto, em 2006, Hardy Vedana publica sua maior obra, *A Eléctrica e os Discos Gaúcho*, a qual trata sobre a história da gravadora, os selos produzidos⁵ e os grupos e intérpretes que realizaram gravações na Electrica; o livro inclui três CDs com cinquenta e dois fonogramas recuperados e digitalizados. Vedana também produziu um inventário que relaciona título, gênero, data e intérpretes das obras gravadas na Electrica sob o selo “Discos Gaúcho”. Ainda que conferindo à Casa A Electrica papel central nas gravações fonográficas, Vedana não deixa de comentar sobre a Casa Hartlieb e inventariar os discos ali gravados.

Embora não sendo de cunho etnomusicológico, essas obras pioneiras possuem grande importância na recuperação e conversão desses primeiros fonogramas históricos em mídia digital. Além disso, se tornaram facilitadores no levantamento e mapeamento de fontes, apresentando possibilidades para serem traçados os paralelos e cruzamentos propostos nesta pesquisa.

Na busca, entretanto, de uma densidade teórica que me auxiliasse na tentativa de compreender as subjetividades envolvidas no fazer musical na época dessas gravações, avançando no que já havia sido abordado por Paixão Côrtes, Arthur de Faria e Hardy Vedana, encontrei nos estudos de Jonathan Sterne e Veit Erlmann, *Audible Past* (2003) e *Hearing Cultures* (2004), respectivamente, subsídios para observar e escutar tais elementos.

⁴ Hardy Vedana planejava, inclusive, fundar o Museu da Imagem e do Som em Porto Alegre, no mesmo local onde a Electrica funcionava em 1914 como fábrica (VEDANA, 2006). A sua importante coleção de Discos Gaúcho foi recentemente doada pela família para o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

⁵ Foram vários os selos produzidos pela Electrica. Segundo Vedana, foram: “Discos Gaúcho” (o primeiro selo da fábrica), “Phoenix” (fabricado na Electrica para a Casa Edison de São Paulo), “Atlanta”, “Artigas”, “Era”, “Rob Firpo” (gravações realizadas na região platina e prensadas na Casa A Electrica ou gravadas e prensadas em Porto Alegre), “Itália”, “Telephone” e “União” (as últimas três, Vedana afirma que “o registro teve a finalidade única de assegurar o nome” (VEDANA, 2006, p. 49).

O olhar e a escuta

No momento em que esta pesquisa se refere a um período de modernização em Porto Alegre, no qual um aparelho de alta tecnologia – o gramofone – passa a ser introduzido no cotidiano dos atores sociais, considero importante dirigir a atenção para os etnomusicólogos e autores que tratam o paradigma da escuta como percepção de mundo. Desde modo, quanto ao aporte teórico, penso como se apresentando em dois planos na pesquisa, ligados pelo fio condutor da “escuta”.

Em um primeiro plano, o surgimento e desenvolvimento de tecnologias que possibilitaram a gravação e reprodução fonográficas, despontados ao fim do século XIX, geraram mudança de paradigmas tanto para as ciências quanto para as visões de mundo – neste caso as “escutas” de mundo – dos indivíduos. Essas invenções tecnológicas causaram transformações na academia, o que consolidou a área etnomusicológica. A incidência de estudos com relação às gravações fonográficas do início do século na Etnomusicologia está vinculada ao surgimento da disciplina a partir da possibilidade de se realizarem gravações oriundas do trabalho de campo (e.g. BRADY, 1999). Obviamente, a invenção do fonógrafo e a possibilidade de escuta de gravações no fim do século XIX mudam os paradigmas de entendimento e percepção do mundo, gerando correntes de pensamento e comportamento diferenciadas.

Com essa ideia em mente, reflito, ao dar atenção aos aspectos sonoros e fonográficos do universo da pesquisa em questão, a grande vinculação que há sob o enlace entre Musicologia e Etnomusicologia com a ideia de cenário e circulação musical. É sobre este plano que acredito que a pesquisa se apoia. Ou seja, só posso estudar as gravações fonográficas do início do século tendo em mente o aspecto de que a Casa A Electrica, sem descartar a Casa Hartlieb, não existiu à parte, mas sim inserida em redes sociais entre músicos e não-músicos, ouvintes e consumidores, onde os paradigmas de percepção da cidade, sociedade, urbanização e modernidade são guiados também pela escuta.

Em um segundo plano (e esta ordem não é a de importância) penso na dimensão vinculada às bases conceituais da pesquisa.

Segundo Sterne, seu livro, *The Audible Past* (2003), oferece uma possibilidade de história da reprodução sonora (p. 2):

The Audible Past examina as condições sociais e culturais que deram surgimento a reprodução sonora e, com isso, como essas tecnologias cristalizaram e combinaram

tendências culturais mais largas. Tecnologias de reprodução sonora são artefatos de transformações vastas na natureza fundamental do som, o ouvido humano, a faculdade de ouvir e as práticas de escuta que ocorreram em todo o século XIX. Capitalismo, racionalismo, ciência, colonialismo e uma gama de outros fatores – o “momento turbulento” da modernidade [...] – tudo isso afetou os constructos e práticas do som, escuta e audição. [...] Através de técnicas de escuta, pessoas aproveitaram, modificaram e moldaram seus poderes de percepção auditiva a serviço da racionalidade. Na era moderna, som e escuta foram reconceituados, materializados, imitados, transformados, reproduzidos, mercantilizados, produzidos em massa e industrializados. Para ser claro, a transformação do som e escuta tomou todo um século⁶ (p. 2).

Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Estudos Culturais da Universidade de Pittsburgh, Jonathan Sterne tem consciência de todo o passado teórico da Escola de Frankfurt e apresenta uma nova possibilidade de compreender as tecnologias de reprodução sonora. Acredita que a invenção do estetoscópio e do telégrafo foram as primeiras a chamar a atenção dos indivíduos para a percepção auditiva, portanto, na virada do século XIX. Sob esse olhar (ou escuta) que começam a surgir trabalhos como a obra organizada pelo etnomusicólogo Veit Erlmann, *Hearing cultures* (2004), que chama a atenção para a incorporação da escuta no processo etnográfico, como explicita o título de seu capítulo introdutório: “Mas o que é o ouvido etnográfico?”.

Ao desmembrar o título da obra, Veit Erlmann afirma que

Ouvindo culturas é a noção de que nossa busca pelo ouvido etnográfico requer mais do que um metafórico entendimento de etnografia como estando em necessidade de maior diálogo, mais ouvidos sensíveis, ou um terceiro ouvido. *Ouvindo culturas* sugere que é possível conceituar novas maneiras de conhecer uma cultura e de ganhar um aprofundado entendimento de como os membros de uma sociedade conhecem o outro (grifo do autor) (ERLMANN, 2004, p. 2)⁷.

Com essa proposta de Veit Erlmann em mente, penso que “ouvir culturas” nesta pesquisa é uma etapa para compreender como os indivíduos percebiam e se identificavam com as músicas que ouviam, tocavam e gravavam naquele início de século. Ou seja, a percepção de

⁶ It [the audible past] examines the social and cultural conditions that gave rise to sound reproduction and, in turn, how those technologies crystallized and combined larger cultural currents. Sound-reproduction technologies are artifacts of vast transformations in the fundamental nature of sound, the human ear, the faculty of hearing, and practices of listening that occurred over the long nineteenth century. Capitalism, rationalism, science, colonialism, and a host of other factors – the “maelstrom” of modernity [...] – all affected constructs and practices of sound, hearing, and listening. [...] Through techniques of listening, people harnessed, modified, and shaped their powers of auditory perception in the service of rationality. In the modern age, sound and hearing were reconceptualized, objectified, imitated, transformed, reproduced, commodified, mass-produced, and industrialized. To be sure, the transformation of sound and hearing took well over a century.

⁷*Hearing Cultures* is the notion that our quest for the ethnographic ear requires more than a metaphorical understanding of ethnography as being in need of more dialogue, more sensitized ears, or a third ear. “Hearing culture” suggests that it is possible to conceptualize new ways of knowing a culture and of gaining a deepened understanding of how the members of a society know each other.

mundo no início da modernidade estava se voltando para a escuta, portanto, nesta pesquisa o “ouvir” pode ter o significado tanto das reflexões oriundas das gravações através da escuta quanto a busca pela compreensão êmica do espaço social da época. Essa mediação se torna possível à medida que eu realize uma hermenêutica das gravações, permitindo-me a entrada na dimensão desse espaço musical porto-alegrense. Incorporando a ideia de que o “som é um produto dos sentidos humanos e não uma coisa no mundo à parte deles”⁸ (STERNE, 2003, p. 11), penso neste trabalho que as gravações do início do século no Rio Grande do Sul, tal como no Brasil, são representações da construção sonora de formas de modernidade experienciadas em um determinado espaço/tempo.

O desejo de inserir o plano da escuta, rompendo com a ideia de “virada visual”, presente na literatura que se refere à modernidade na passagem do século XIX para o século XX, é um forte ponto em comum entre a obra de Sterne e os autores de *Hearing Cultures*. Entretanto, obviamente, alguns argumentos possuem divergências. Em função disso é que o olhar crítico e relativizado se torna importante na construção do referencial teórico da pesquisa. Um dos argumentos de Sterne, talvez por ser oriundo da área de Comunicação, não buscando, portanto, apresentar ideias que se disponham em caráter etnográfico, está baseado na centralidade da escuta como forma de entendimento para as transformações da virada do século XIX, apesar de o próprio autor afirmar que esse não é o seu desejo. Ora, ainda que o eixo da escuta possua centralidade, a utilização de fontes não sonoras foi de extrema valia, principalmente no sentido de imersão etnográfica no ambiente ao qual esta pesquisa se propôs trabalhar. Em função desse fato é que procurei absorver a “intersensorialidade” (CONNOR, 2004, p. 156) proposta por Steven Connor – em seu artigo da obra *Hearing Cultures* –, que se trata de uma valorização de todos os sentidos sensoriais, e não à eleição de uma maneira perceptiva em detrimento de outra, uma vez que os sentidos se complementam e se inter-relacionam, ainda que nem sempre no mesmo nível e de forma sincronizada.

Segundo Paul Carter, também em *Hearing Cultures*, antropólogos e historiadores já estão “ouvindo” culturas. Entretanto, “eles ainda podem estar ouvindo culturas como se ainda estivessem olhando-as com os ouvidos”⁹ (CARTER, 2004, p. 44). Sob esse aspecto, Carter acredita que não basta apenas “ouvir” as culturas, mas deve-se escutá-las, ou seja, ouvi-las com atenção e com bases teórico-metodológicas que sustentem essa escolha de análise e abordagem. Assim sendo,

⁸ Sound is a product of the human senses and not a thing in the world apart from humans.

⁹ “They may still hear cultures as if looking at them with their ears”.

Uma escuta ativa não se trata simplesmente de um jargão psicológico. No contexto de “Hearing cultures”, evoca situações históricas, culturais ou sociais nas quais as superfícies de escuta se tornam um dispositivo para a criação de novos símbolos e sentidos de palavra. Como eles surgem dialogicamente, no para trás-para-frente do mútuo (des)entendimento, têm a capacidade de trabalhar a comunicação diferentemente [...].O trabalho cultural realizado nessas ocasiões está longe de ser trivial¹⁰ (CARTER, 2004, p. 45).

É com essa riqueza de pontuações, levando em conta as situações históricas, culturais e sociais que procurei *sentir* esta pesquisa, de modo que as vias perceptivas estivessem atentas e presentes; aguçadas, portanto, por essas vertentes teóricas.

“Ouvir o passado”: Musicologia, Etnomusicologia e Etnografia Histórica

Uma vez que proponho trabalhar *etnomusicologicamente* um objeto de estudo no passado, acredito ser bastante frutífera a incorporação de algumas reflexões em torno do entrelaçamento de temáticas e abordagens na pesquisa entre a Musicologia e a Etnomusicologia. Tais reflexões vêm sendo discutidas há longo tempo pelos estudiosos de ambas as áreas e neste trabalho são pautadas pela necessidade de diálogo com uma noção temporal amplamente utilizada na Musicologia.

Joseph Kerman (1987) – ao abordar a Musicologia após sua longa trajetória positivista – apresenta a Etnomusicologia como sendo parte da Musicologia, como uma das disciplinas que a “grande área” abarca. Entretanto, o próprio autor afirma ser a Etnomusicologia um campo de estudos bastante reflexivo e contextualizador. Kerman acredita que a Musicologia deveria utilizar-se de algumas ideias etnomusicológicas para o seu campo, sob a proposta de que a “Musicologia [...] não deve ser definida em função de seu objeto de estudo, mas em termos de filosofias e ideologias” (KERMAN, 1987, p. 7). Por outro lado, Nattiez (2004) contrasta as áreas Musicologia e Etnomusicologia, afirmando que

Pelas questões que levanta, a etnomusicologia desempenha um papel muito específico em relação à tradicional musicologia, porque obriga a relativizar - realçando a singularidade da nossa cultura – as obras e as práticas musicais ocidentais e a considerar a nossa música como uma forma particular do universo musical, sendo esta

¹⁰ Active listening is not simply psychological jargon. In the context of “hearing cultures,” it conjures up historical, cultural, or social situations in which listening surfaces as a device for creating new symbols and word senses. As these arise dialogically, in the back-and-forth of mutual (mis-)understanding, they have the capacity to ground communication differently [...]. The cultural work done on such occasions is far from trivial.

uma tendência que se acentuou no final do século XX [...] (NATTIEZ, 2004, p. 721)¹¹.

Nattiez ainda infere que “por seus objetivos e áreas de intervenção, a etnomusicologia participa da construção gradual de uma musicologia geral” (Ibidem, p. 721)¹².

Apesar de sua sugestiva indicação, apresentada no parágrafo anterior, Joseph Kerman acredita que a análise musical *per se* possua um papel importante, isolando as questões nas próprias obras de arte, pois

[a análise musical] pelo menos concentra nossa atenção em obras de arte individuais, e não em *generalizações históricas ou minúcias bibliográficas*. Os estudantes de musicologia ingressam no campo, de modo geral, em função de seu envolvimento com a música como experiência estética [grifo meu] (KERMAN, 1987, p. 154).

Em contrapartida, a musicóloga Rose Subotnik, em *The role of Ideology in the Study of Western Music* defende o estudo da música pensado e interpretado não apenas a partir da exaustiva análise musical de obras e sim da relativização de tais épocas, relacionando-as com seu contexto.

Baseada nisso, as análises do conteúdo musical das gravações serviram como ferramenta para a pesquisa, pois busquei neste trabalho um “olhar” sobre as fontes históricas e uma “escuta” sobre o material gravado segundo os referenciais de procedimentos da Etnomusicologia, mas consciente das opções e tendências metodológicas da Musicologia.

A proposta metodológica baseada na Etnomusicologia, portanto, se refletiu em todo o tratamento das fontes e interpretação dos dados, mas também nas escolhas narrativas para o material de pesquisa. Na Musicologia, entretanto, as escolhas narrativas também são discutidas.

Carl Dahlhaus (1983) – sob a influência do pensamento idealista germânico – aborda a temática das diversas narrativas utilizadas na história, especificamente na História da Música, sobre a perspectiva de que, apesar de atribuir à obra musical centralidade como objeto na história, a tradicional narrativa de continuidade histórica deve ser rompida. Enraizada na concepção de “consciência histórica do pesquisador” de Gustav Droysen, Dahlhaus defende que a maneira como os fatos são narrados variam de acordo com cada pesquisador, a partir de

¹¹ Par les questions qu'elle suscite, l'ethnomusicologie joue un rôle tout à fait spécifique vis-à-vis de la musicologie traditionnelle, car elle oblige à relativiser - en soulignant la spécificité de notre culture - les oeuvres et les pratiques musicales occidentales et à considérer notre musique comme une modalité particulière du fait musical universel, une tendance qui s'est renforcée à la fin du XX siècle.

¹² Par ses objectifs et ses champs d'intervention, l'ethnomusicologie participe à la construction progressive d'une musicologia générale.

suas diferentes reflexões. É impossível, para o autor, existir uma linha linear de fatos e tendências.

Com essa consciência, busquei fontes documentais, memórias de cronistas e fonogramas, mas, sobretudo, almejei que se refletissem na escrita de modo que o trabalho não caísse em ciladas de generalizações ou noções de senso comum. Para a realização de tal, encontrei a melhor solução estendendo meu olhar e escuta para a escrita etnográfica.

Muitos autores já realizaram trabalhos que se intitulavam ou deixavam a entender que a metodologia utilizada tratava-se de uma *etnografia histórica* (DENORA (1995), QUINTERO-RIVERA (2000)) ou que a obra se baseava no cruzamento entre etnografia e historiografia (MANUEL, 1993); TURINO (2000)). Neste trabalho busco realizar uma etnografia histórica no sentido de que as gravações para a Casa A Electrica possibilitam uma entrada no universo musical específico do momento, fornecendo-me subsídio para que se possa contextualizar e compreender a circulação dos músicos e repertórios desde a região platina até o centro do Brasil, passando por Porto Alegre.

Tenho ciência de que é necessário uma “vigilância epistemológica”, para que o trabalho proposto não se encontre tanto no limiar – se é que existe – entre as duas áreas que acabe por estar em terras de ninguém. Entretanto, a vivência musicológica/etnomusicológica experienciada por mim desde o início do curso é inseparável de minhas abordagens, sob a perspectiva de que é impossível abandonar tudo o que sou e o que já aprendi. O campo de concentração denominado “Musicologia/Etnomusicologia” vem a romper com preconceitos e noções carregadas de ceticismo que se referem a ambas as áreas. Neste contexto, a natureza reflexiva da Etnomusicologia vem a acrescentar à Musicologia – e a sua longa trajetória de abordagem positivista – maior respaldo relativizador e contextualizador, como mostrei há pouco com Nattiez.

Levando em conta, portanto, essas ponderações de análise, narrativas e a própria noção de etnografia histórica, o trabalho possui um peso na escuta do conteúdo dos fonogramas, mas eles não foram o único tipo de fonte para compor a etnografia que proponho neste estudo.

Da mesma maneira que um etnomusicólogo no presente, que se proponha a realizar uma etnografia em determinada cultura, não apenas observa isoladamente os fatos para realizar seu trabalho de campo, mas também realiza entrevistas, participa e colabora com os indivíduos envolvidos na pesquisa, um etnomusicólogo que se proponha a realizar uma etnografia no passado, como no meu caso, não apenas escuta atenta e isoladamente as gravações, mas também se utiliza de fontes documentais. A interação se dá na busca pela compreensão das formas de entendimento das redes de relação oriundas da transformação tecnológica no início

da modernidade. Neste sentido, a questão de título de capítulo de Veit Erlmann, em *Hearing cultures*, “Mas o que é o ouvido etnográfico?” se torna sensata e coerente com esta pesquisa. Para Erlmann, um dos pontos que os antropólogos devem desenvolver para se tornar possível esse “ouvido etnográfico” é “ensaiar mais vigorosamente [...] novas formas de escuta [...]” (ERLMANN, 2004, p. 20). Minhas formas de escuta, portanto, nutrida pelos materiais de época sonoros e escritos, foram conduzidas pela ideia de cenário urbano na modernidade, na busca pela compreensão da escuta dos indivíduos da época, com a consciência de estar escutando essas gravações como pesquisadora situada quase um século após sua produção.

Assim, para a realização do trabalho, consultei periódicos publicados em Porto Alegre no período de agosto de 1911 a fevereiro de 1924, principalmente o jornal *Correio do Povo*¹³, através de varreduras na busca de anúncios ou notícias que se relacionavam com a temática da pesquisa. Esses periódicos auxiliaram na investigação da circulação de músicos, além de nutrir a minha própria imagem sobre o cenário urbano e musical da época. Essa etapa da pesquisa realizou-se a partir do acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa e do Centro de Pesquisas Documentais do jornal *Correio do Povo*. Dessa maneira, fotografias, anúncios e notícias de jornal compuseram o aspecto etnográfico proposto neste estudo. Os inventários das gravações realizadas na segunda década do século, registrados por Dulce Lamas (1997), vinculados às descrições de materiais fonográficos históricos presentes no site da Fundação Joaquim Nabuco (<http://bases.fundaj.gov.br/fono.html>) foram auxiliares no diálogo com o cenário nacional.

Além dos periódicos, um importante achado no Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (APERS) fez parte do trabalho de arquivo da pesquisa. Com base nas menções de Paixão Côrtes (1984) e Hardy Vedana (2006) quanto a um processo de direitos autorais no qual Saverio Leonetti estaria envolvido, além das notícias de jornal que relatavam esse processo, encontrei no APERS a *Appellação Cível 2.870*, que tinha por autor o empresário Fred Figner – proprietário da Casa Edison do Rio de Janeiro – e acusado o proprietário da Casa A Electrica, Saverio Leonetti. Esse processo foi uma importante peça no exame das redes de relação músico-sociais provenientes da instalação da Electrica em Porto Alegre, pois ali havia depoimentos, testemunhas, partituras, cartas, peritos musicais, enfim, vozes nativas pertencentes ao cenário que examino neste estudo.

¹³ A proeminência de consultas no jornal *Correio do Povo* aconteceu em consequência à baixa ocorrência de notícias e anúncios que se relacionavam com a temática da pesquisa em outros jornais. Apesar disso, neste trabalho apresento excertos de outros periódicos jornalísticos da época, como os jornais *Independente* e *A Federação*.

No plano da escuta, utilizei as digitalizações das antigas gravações que são encontradas na obra de Vedana (2006), completadas por algumas gravações recuperadas e digitalizadas do trabalho de Faria (1993) e do CD “Terror dos Facões”, pertencente à obra *Memórias Musicais* (2002), perfazendo um total de 77 fonogramas da amostra (ANEXOS A, B, C, D e E). Além das digitalizações encontradas nesses CDs, a busca no site do Instituto Moreira Salles (<http://ims.uol.com.br>), que disponibiliza a reprodução sonora do acervo fonográfico da instituição, foi bastante frutífera na comparação de fonogramas gravados em terras gaúchas com as gravações cariocas (oriundas da Casa Edison) e paulistas (da Casa Edison de São Paulo).

Concretamente, a obra de Vedana apresenta três CDs formados pela recuperação de cinquenta e dois fonogramas das gravações efetuadas para a Casa A Electrica. A produção fonográfica da fábrica totalizou cerca de 1.500 fonogramas. Desses, muitos se perderam, em função dos discos que se quebraram ou encontram-se em casas de colecionadores. Por isso, no terceiro volume dos referidos CDs, Vedana apresenta um inventário realizado pelo próprio autor que relaciona em torno de 1.300 fonogramas¹⁴, todos sob o selo “Discos Gaúcho”, no período referente aos anos de 1913 a 1923 na Casa A Electrica. Encontra-se também na obra de Vedana uma discografia realizada pelo pesquisador uruguaio Boris Puga, que relacionou todos os discos gravados por uruguaios e argentinos na Casa A Electrica, sob vários selos. Além desses, tive acesso ao inventário de discos Phoenix mapeados pela equipe de catalogação dos discos 78 rpm do país, dirigido pelo musicólogo e coordenador de música erudita da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Flavio Silva, que me forneceu esse material. Esses inventários tiveram grande importância no sentido de contextualização das gravações para a Electrica. Infelizmente, não foi possível ter acesso a todas as gravações, uma vez que nem todas foram recuperadas e digitalizadas. É em função deste fato que minha amostra disponível baseou-se nos CDs já mencionados.

O *boom* dos estudos da Musicologia Histórica que tem se voltado para as antigas gravações fonográficas demonstra a clara tendência no aproveitamento dos fonogramas como fonte empírica, uma vez tendo-se atualmente tecnologias digitais que auxiliam na recuperação de gravações, permitindo a investigação de performances, circulação de repertórios e músicos e os próprios ambientes musicais. O grupo CHARM (Centre for the History and Analysis of Recorded Music), coordenado pelo pesquisador Nicholas Cook, é um exemplo nesse tipo de investigação, com o intuito de estudar a performance musical através das gravações

¹⁴ Nesse inventário fazem parte tanto os discos simples (gravados em apenas um lado do disco) e os discos duplos (gravados em ambos os lados) sob o rótulo de Discos Gaúcho.

fonográficas de música erudita e indo além “da tradicional abordagem musicológica de ver música como um texto escrito [partituras] reproduzido em performance” (<http://www.charm.rhul.ac.uk/about/about.html>). Apesar dessa contemporânea intensificação de pesquisadores das áreas de concentração da Música que dão atenção às gravações históricas, desde o início do século a Etnomusicologia vem trabalhando com a escuta dos fonogramas, que através do convívio intenso com os colaboradores de trabalho de campo, foi tornando-se uma escuta ao vivo. Assim, na Etnomusicologia de gabinete, os pesquisadores trabalharam intensamente a percepção auditiva. A decorrência dessa experiência tornou os pesquisadores posteriores a essa época extremamente envolvidos com o material sonoro-musical dos colaboradores do trabalho de campo. Nesse sentido, diversas formas de ouvir os sons e a música foram prefiguradas pelos etnomusicólogos. É o caso de Anthony Seeger (2004), quando, em sua etnografia entre os índios Suyá, trata a relação do aspecto músico-sonoro (nesse caso a elevação da afinação) com os valores sociais através da análise de um canto de seus colaboradores (e.g. SEEGER, 2004, p. 88-103). Seeger não busca uma análise que privilegie apenas aspectos musicais, mas sim escuta nesses aspectos as subjetividades das cosmologias e o fazer social entre os Suyá. Mas Seeger só consegue realizar essa análise a partir do intenso convívio no trabalho de campo, que permitia compreender diversas camadas da cosmologia Suyá.

Da mesma forma, ainda que com temas de pesquisa tão distantes, minha escuta dos fonogramas da amostra teve parte nos procedimentos metodológicos desta pesquisa. Amparada justamente pelo que pude apreender dos periódicos, da *Appellação Cível* e dos inventários, busquei realizar uma escuta atenta na busca de marcas estéticas entre os intérpretes que realizaram gravações relacionadas à Casa A Electrica. Dessa forma, as inferências musicais que realizo neste estudo são inerentemente ligadas ao aspecto social, às redes de relação que ocasionaram em misturas e cruzamentos musicais.

Com o intuito de examinar essas redes de relação estabelecidas com a instalação da Electrica, o trabalho gira em torno de dois eixos contextuais: o eixo urbano, que se refere à modernidade em Porto Alegre no contexto do início do século, principalmente ao cenário musical da época; e o eixo musical, que se refere às gravações e que permitiram investigar os cruzamentos e marcas estético-musicais. Estes eixos guiaram os passos metodológicos, sendo que alguns passos tiveram um dos eixos mais reforçado que o outro, em função dos objetivos da pesquisa. De qualquer modo, a busca pelo equilíbrio esteve em mente para que fosse possibilitada uma entrada na dimensão do cenário musical da época de forma densa.

Esses eixos são contemplados no trabalho através de quatro capítulos. Assim, busco no capítulo 1 compreender, a partir dos relatos de cronistas porto-alegrenses do início do século, o cenário musical e urbano da capital sul-rio-grandense, sede das gravações da Casa A Electrica e da Casa Hartlieb. Ali apresento como o paradigma da escuta foi incorporado dentro das percepções de mundo de Porto Alegre do início do século, intercalando com reflexões sobre a própria instalação da fábrica de discos.

O capítulo 2 se refere à relação tempo-espaço no que tange à circulação regional, nacional e internacional dos discos. Através de recortes de jornais, selos de discos e inventários da música gravada na Casa A Electrica, na Hartlieb e na Edison de São Paulo, busco traçar a circulação do repertório e dos músicos e justamente refletir sobre a afirmação do gosto musical que era mantido/alterado através dos discos.

Uma vez traçada a circulação musical, no capítulo 3 busco analisar o repertório da amostra na busca de marcas estético-musicais provenientes das gravações. Profundamente ligado ao meu processo de escuta dos fonogramas, tento mostrar neste capítulo como a música (e as escolhas que a ela se referem) é carregada de significado como produto cultural das representações de “gosto gaúcho e moderno”, além de inferências quanto à performance musical dos intérpretes que mais gravaram para a Electrica, na Hartlieb ou outras que se relacionaram com o mercado fonográfico gaúcho.

No capítulo 4 apresento o caso do processo judicial de direitos autorais que Fred Figner, proprietário da Casa Edison do Rio de Janeiro, moveu contra Saverio Leonetti – na ocasião, único proprietário da Casa A Electrica. O caso gira em torno da canção *Cabocla de Caxangá*, que Fred Figner alegava possuir direitos autorais e que, no início de 1914, a Electrica havia gravado a mesma canção. Com o processo em mãos, tive acesso a “vozes nativas”, partituras, recortes de jornal e análises musicais, permeadas por audiências e laudos de peritos musicais. Através desse processo, pude estruturar os capítulos e compreender as formas de escuta e circulação musical, dando mais nexos ao referencial teórico que estou me utilizando.

CAPÍTULO 1

A ESCUTA E O CENÁRIO URBANO-MUSICAL DE PORTO ALEGRE NA MODERNIDADE

“Os velhos gramophones, quantas alegrias espalharam pelas gerações antigas!”

Nilo Ruschel, **A rua da praia**

“Como o cólera, a bubônica e a bexiga negra, o gramophone foi uma das nossas grandes calamidades públicas.”

Athos Damasceno Ferreira, **Imagens sentimentais da cidade**

Discursos. Esse é o conteúdo empírico utilizado pelo pesquisador ao trabalhar com um objeto de pesquisa no passado. Ora os discursos se reforçam, ora se contradizem. Preciso tornar claro que a utilização dos discursos de cronistas, jornalistas ou mesmo de anúncios e notícias de jornal são utilizados nesta pesquisa em muitos momentos. Neste primeiro capítulo, principalmente, de forma abundante.

Não desejo assumir como “honestos ou verdadeiros” os discursos dos sujeitos do passado envolvidos nesta pesquisa. Tampouco como “injuriosos ou mentirosos”. Penso mais no sentido da representação. Entretanto, a ideia de “representação”, que para Peter Burke foi um conceito central da Nova História Cultural (NHC)¹⁵ principalmente nas décadas de 1960 e 1970, “parece significar que imagens e textos simplesmente imitam a realidade social” (BURKE, 2008, p. 99). Assim, Burke afirma que em decorrência desse entendimento dos discursos, procurou-se pensar em uma ““construção” [...] da realidade por meio das representações” (BURKE, 2008, p. 99). Alinhada a essa perspectiva, fomentada pelas discussões antropológicas em torno das subjetividades nos discursos e falas nativas (BARZ & COOLEY, 2008; CARDOSO, 1986),

¹⁵ Peter Burke, historiador cultural que em seu livro *O que é história cultural* apresenta uma ampla revisão sobre os estudiosos que formaram, se aproximaram ou contribuíram à História Cultural, tece um espectro paradigmático, relacionando-o aos desdobramentos decorrentes em sua área. A NHC, segundo Peter Burke, surge após a incorporação de noções antropológicas – principalmente a noção de “cultura” – e reflexões sobre as obras de Mikhail Bahktin, Norbert Elias, Michel Foucault e Pierre Bourdieu, redesenhadas para a História Cultural.

procuro entender essa construção das representações aliada à pluralidade das vozes que serão incorporadas neste trabalho. Através dessa pluralidade confronto paralela ou perpendicularmente os discursos dos sujeitos do passado desta pesquisa: o que o indivíduo quis expressar com alguma afirmação? por que escolheu tais palavras? Nessa linha, guiando-me, portanto, pelas subjetividades impressas no discurso de um indivíduo, apresento neste capítulo a noção da “escuta” incorporada ao cenário urbano-musical de Porto Alegre na modernidade.

A modernidade sonoro-musical porto-alegrense

Porto Alegre, onde no início da primeira década do século XX habitavam em torno de cem mil pessoas, possuía a rua dos Andradas como o grande ponto de encontro para sociabilidades em espaços abertos e fechados (MARONEZE, 1994, p. 7-15). A rua, artéria central da capital gaúcha, era repleta de casas de música e lojas de gramofones e discos. Nos cafés e confeitarias sempre havia alguma orquestra executando uma peça de compositor gaúcho ou algum gramofone tocando operetas de Caruso. Nos cinemas, os filmes, até então mudos, eram “animados sonoramente” por conjuntos e músicos da cidade. As formas de sociabilidade nesses espaços abertos e fechados eram embaladas pelos sons da capital, como conta Athos Damasceno Ferreira (1900-1975), importante cronista da cidade do início do século:

Conjuntos, orquestras e bandas tomaram conta da Cidade que [...] gostava de música. Era uma amizade sincera. Sem música não se fazia nada. Nem reunião política. Nem manifestação cívica. Nem cerimônia religiosa. Nada mesmo (FERREIRA, 1940, p. 132).

“Defensor” da música ao vivo, tal qual Athos Damasceno, como observarei adiante, mas pertencente a uma geração anterior, o também cronista Achylles Porto-Alegre (1848-1926) partilha algumas de suas memórias musicais, ainda que se referindo às décadas de 1880 e 1890, em sua crônica *A música das ruas*:

[...] As ruas da cidade eram atravessadas por músicos ambulantes [...]. Não se pense que estes músicos ambulantes eram simples tocadores de berimbau, sujeitos sem alma e sentimento artístico, que andavam atordoando as ruas [...].
Absolutamente.
Num tempo em que raramente aparecia aqui uma companhia de ópera, ou mesmo de operetas, esses grupos sonoros enchiam nossas ruas [...] de harmonias arrebatadoras [...] (PORTO-ALEGRE, 1922, p. 47-48)

Por outro lado, para o poeta da geração modernista Theodomiro Tostes (1903-1986), os sons da cidade se tornam música e esse é um movimento recíproco:

Ah! tudo é musica, meu caro, por que não? Os nossos olhos já não piscam assustados, quando penetra em nosso ouvido um som esganiçado de locomotiva. Todos os barulhos, os que mais ferem, os que mais excitam a nossa sensibilidade, já nos são familiares. Cantam em nosso ouvido uma harmonia nova (TOSTES, 1994 [1931], p. 55).

Chamo atenção que a representação dos “sons da cidade” que Achylles Porto-Alegre, Athos Damasceno Ferreira e Theodomiro Tostes construíram não é a mesma. No caso desse último, o barulho é uma das feições da modernidade. Atribuindo às transformações da modernidade as diferentes formas de escuta dos ruídos, barulhos e da música reproduzida nos aparelhos sonoros surgidos na virada do século XIX para o XX, Sterne (2003), em seu livro que examina as condições sociais e culturais que levaram ao surgimento das tecnologias de reprodução sonora e como elas se relacionaram com diversas culturas, acredita que

Da mesma forma como houve um Iluminismo, também aconteceu um “Ensoniamento”. Uma série de conjecturas entre ideias, instituições e práticas acionou o mundo audível em novas maneiras e valorizou novos constructos de escuta e audição¹⁶ (STERNE, 2003, p. 2).

Ora, se é na virada do século que se intensifica a urbanização no Brasil, procedimentos como higienização e modernização se tornam etapas fundamentais para tal formação (PESAVENTO, 1991). Com esses procedimentos, construções, fábricas, vias férreas e outras inovações cujos funcionamentos estão vinculados à emissão de sons e ruídos industriais e mecânicos, são incorporadas ao cotidiano dos indivíduos na *Belle époque* da capital gaúcha.

Essas transformações na vida do sujeito se referem às “conjecturas práticas” mencionadas por Sterne e, em conjunto com instituições e ideias, encaminham para uma mudança de paradigma quanto à percepção do mundo, que demonstra a valorização dos “constructos de escuta e audição”, como Sterne afirma. As diferentes percepções sobre o ruído, portanto, são também resultados dessa valorização.

Os referidos “barulhos” da crônica de Tostes, significam, portanto, não apenas representações de modernidade, mas também tentativas de aproximações dos ruídos com música. Em função dessas compreensões êmicas, aprofundo as reflexões do discurso de Tostes no que se refere às relações entre barulho-modernidade-música.

¹⁶ As there was an Enlightenment, so too was there an "Ensoniment". A series of conjectures among ideas, institutions, and practices rendered the world audible in new ways and valorized new constructs of hearing and listening.

O excerto de Theodomiro Tostes faz parte de uma crônica carregada de complexidade subjetiva típica da modernidade. Essa crônica, “*Sua excelência, o jazz*”, representa a cidade sob “a medida” da música de jazz-band, que, sob sua perspectiva, pode contemplar os mais diferentes estímulos e sensibilidades do habitante da urbe, simbolizado pelos próprios gêneros musicais executados por tal tipo de conjunto. Dada a pertinência dessa crônica no que tange às percepções de Tostes quanto às sonoridades modernas, analisá-la-ei por partes neste capítulo.

O trecho que dá seguimento ao que ofereci da crônica apresenta um dos motes de Tostes:

A superexcitação é hoje o ritmo da vida. *Nós queremos o ruído*: a fecunda alegria das oficinas e das fábricas, a algazarra das ruas, o bimbalar dos sinos, as onomatopéias líricas do trem, a confusão, a desordem, tudo reunido numa harmonia única. *O tumulto musical do novo século* (grifos meus) (TOSTES, 1994 [1931], p. 55).

Quando Tostes apresenta a “superexcitação”, refere-se ao que havia comentado no parágrafo anterior da crônica, no qual são os barulhos os que mais excitam a sensibilidade. Dessa maneira, a enorme quantidade de barulhos fornece essa superexcitação. O vínculo do ruído com o “tumulto musical do novo século” mostra o caráter de inovação que Tostes busca aproximar a seu tempo. Com essas afirmações, Tostes deseja transformar isso em música e não raramente se encontram conjugações realizadas entre ritmo, harmonia e ruído. Motivos ou explicações que justifiquem esse argumento de Tostes, portanto, são importantes na compreensão das percepções modernas desse cronista.

Na busca de justapor tais aspectos, acredito na importância de fazer dialogar os escritos dos cronistas Athos Damasceno, Achylles Porto-Alegre e Theodomiro Tostes. Ao versar sobre os sons da cidade, Athos Damasceno identifica alguns conjuntos e orquestras que faziam parte da cena musical porto-alegrense. Achylles Porto-Alegre, também no tocante às crônicas que versam sobre música, se detém mais sobre os músicos e a música na rua. Contrastantemente, Tostes realiza o que poderia ser chamado de uma “apologia do som”, na qual o barulho é o fator principal, que se torna tão agradável quanto música, uma vez que os novos ruídos da cidade tornam-se sinônimos da cidade moderna. Assim, através de seus escritos, Tostes busca realizar uma inversão nos paradigmas precedentes sobre as concepções de ruído e música.

A partir dos relatos dos três cronistas, acredito que a “valorização dos constructos de escuta e audição” citada por Sterne faz sentido. Por um lado, as transformações que afetaram sonoramente a urbe fizeram indivíduos lembrarem-se dos sons da cidade quando ainda muito pacata e pouco movimentada, ainda sem o caráter de sociabilidades mediadas pelos avanços tecnológicos. Ao lembrarem-se, realizam comparações nostálgicas sobre os sons do passado. Por outro lado, essas mesmas transformações que intensificaram a escuta dos atores sociais

para o passado fazem outros tomarem os sons da modernidade como sinal de futuro e prosperidade. As perspectivas possibilitadas pelas novas tecnologias tornam-se chamativas para o indivíduo que associa o ruído à modernidade, fazendo notar a clara diferença geracional entre os cronistas: aqueles que aderem aos “novo tempos” e àqueles que sentem o estranhamento de tal, ambos com uma forma de entrada mediada pela escuta.

Entretanto, essa relação das sonoridades com a modernidade não está apenas no fato de um entendimento sonoro como signo de avanço e progresso para aqueles que assim o pensam. Vejo essa relação com uma via de duas mãos, nas quais, como observei no excerto de Tostes, há uma mobilização de convencimento através da música.

Relembro neste momento – e o farei outras vezes – quanto às minhas ponderações iniciais que se referiam a como eu perceberia os discursos de todos os sujeitos do passado que estão nesta pesquisa contemplados. Com esse aspecto em mente, aprofundo as reflexões sobre a crônica de Theodomiro Tostes no ponto em que ela introduz as novidades musicais da cidade:

[...] o jazz-band é assim: reflete na babel de mil linguagens musicais a confusão febril destes dias que dançam a última criação coreográfica da vida. A dança da loucura. Para o futuro. Doidamente (TOSTES, 1994 [1931], p. 55).

A partir desse momento, Tostes encaixa diversas formas de comportamento atribuídas ao indivíduo moderno, durante sua crônica, em gêneros musicais. Entretanto, segundo o que parece pretender deixar claro, desde o título da crônica, é o fato de ser a jazz-band que engloba todas essas manifestações e se alinha com a alma de caráter efêmero do sujeito que Tostes considera moderno. Assim, quando afirma que a jazz-band “reflete na babel de mil linguagens musicais a confusão febril destes dias” trata dos indivíduos, enrustidos sob os gêneros musicais (“mil linguagens musicais”) em meio às transformações da cidade que, paralelamente, significa a urbe da desordem (“A dança da loucura – para o futuro) contraposta à pacata cidade dos cronistas da “antiga geração”¹⁷. A jazz-band, portanto, é tomada por Tostes como signo de inovação, como se nota de forma mais concisa no trecho que segue (primeiro parágrafo da crônica):

Desordenado, louco, tumultuoso, ele [jazz] é bem a representação dinâmica de toda a alma moderna. O grito fortíssimo de um barulho de lata, uma buzina, um chocalhar de

¹⁷ Apesar de alguns estudos sobre a modernidade local (e.g. MARONEZE, 1994; MARONEZE, 2007; MONTEIRO, 2006) trabalharem com as memórias dos cronistas que trago neste trabalho, diferenças geracionais sobre seus discursos, como pondero através da percepção por eles representadas no que se refere aos novos aparatos tecnológicos incorporados no início do século, não são apontadas. Entretanto, mantenho a posição de considerar como “antiga geração” os cronistas cujos posicionamentos perante as tecnologias, principalmente sonoras, sejam de resistência à inovação.

grãos de chumbo, virgulam uma frase musical suave e melodiosa, beliscando irreverentemente a mais sentimental das choradeiras (TOSTES, 1994 [1931], p. 55).

Chamo a atenção, como um parêntese, às atribuições do jazz como “desordenado e louco”. Predicados esses recorrentes na crônica, possuem relação indireta com as primeiras manifestações literárias das linhas modernistas de outros locais do país, como pontuarei mais pausadamente na reflexão dos parágrafos seguintes de Tostes. Por ora, entretanto, quanto às associações mencionadas no trecho acima (o grito, a buzina, o chocalhar vinculados à frase musical), Theodomiro também conta quais os significados para ele existentes no cenário musical de Porto Alegre. A escolha da utilização paralela de barulhos vinculados a “alma moderna” com temáticas de cunho musical (“frase musical suave e melodiosa”) mostram a grande atenção do escritor ao universo sonoro da cidade. Os barulhos que são “virgulados” pela música de jazz-band são, portanto uma tentativa de caracterização do imaginário sonoro da modernidade, onde os ruídos da cidade urbano-industrial encontram correspondência, para Tostes, na sonoridade metálica da jazz-band.

Música e barulho se misturam a tal ponto que o cronista pergunta ao leitor já no segundo parágrafo (citado na página 33): “Ah! tudo é música, meu caro, por que não?” (TOSTES, 1994 [1931], p. 55). A associação do barulho com música, nesse momento, já não é apenas análoga, é sinônima, ao que Tostes deseja apresentar. A retórica do questionamento ao leitor da crônica conduz também à ideia de uma proposta de entendimento de barulho envolvido em música, ao mesmo tempo em que situa o leitor nesse “caos” da cidade, composta por tantos ruídos. Ao ver beleza nesse caos, Tostes se mostra em um posicionamento estilístico afinado com os princípios modernistas circulantes no país desde o início dos anos vinte. E no decorrer de sua crônica, a partir de então, Tostes explicita sua bagagem de leituras dos escritores modernos. Dessa maneira, as figuras do arlequim e do losango/mosaico sonoro, tão centrais nessa crônica de Tostes quanto na *Paulicéia Desvairada* (1922) de Mário de Andrade, apresentam a sintonia de Tostes com as discussões e percepções em nível nacional:

E a vida é mais alegre, mais divertida e multiforme. A nossa alma *arlequinal* (*cada losango é uma alma diferente*) tem no jazz-band um símbolo, uma perfeita representação. Haverá sequência mais absurda e arlequinal que a de um jazz-band moderno? À lânguida moleza de um tango milongón, dança de olheiras fundas e quenturas andaluzas de carícias, sucede o ritmo marcial de um paso-doble, um - dois, um - dois, um - dois, ou a trepidação frenética do Black, americana e superexcitante. À valsa lenta – alma de poeta saudosista – segue, um maxixe chocalhante, brasileiríssimo, canalha. *Arlequinal. Arlequinal*. Com a alma de nós todos [grifos meus] (TOSTES, 1994 [1931], p. 56).

A figura do arlequim aparece pela primeira vez na *Paulicéia Desvairada* na poesia *Inspiração*, que faz referência, bem como todo o conjunto de poesias, à cidade de São Paulo na modernidade:

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de
original...
Arlequinal!...Traje de losangos... Cinza
e ouro...[grifos meus] (ANDRADE, [1922], p. 36)

Tal figura, que significa a diversidade de cores, estilos e almas, é comum aos dois poetas. Segundo Lopez (1996)¹⁸, em Mário de Andrade, a figura do arlequim,

que é também o “clown” [...], expressa dialeticamente os aspectos múltiplos ou as antinomias. “Arlequinal” é a palavra com que o poeta conota a realidade que apreende e a expressão que, sob o ângulo da crítica, pode qualificar a obra, acusada a presença de elementos de várias estéticas, compondo diferentes camadas de significação (LOPEZ, 1996, p. 19).

No caso de Tostes, esse processo ocorre de forma semelhante, utilizado, entretanto, com a retórica do discurso em gêneros musicais que significam essa presença de elementos de várias estéticas. Além disso, como também denota Lopez (1996), a figura do arlequim se tornou recorrente entre os anos de 1919 e 1922, através das diversas vanguardas e formas de arte¹⁹. Assim, a “sequência mais arlequinal” para Tostes está na jazz-band, composta pela sequência dos gêneros musicais. Seguindo a ordem do poeta, o tango, o paso-doble, o black [-bottom], a valsa e o maxixe formam um complexo moderno cuja sonoridade é percebida como, simultaneamente, uma colcha de recortes musicais e um ecletismo do conjunto instrumental de sons que provoca, estimula ou altera sensações no sujeito moderno.

Assim como a figura do arlequim e seu “traje de losangos” marcam a familiaridade de Tostes com as discussões modernistas, também as expressões “dança da loucura, desordenado, louco, doidamente”, assemelham-se especialmente aos posicionamentos de Mário de Andrade, como no excerto a seguir:

¹⁸ A utilização de tal referência se baseia principalmente pelas apreensões teóricas e conceituais da obra em questão de Mário de Andrade, tão discutida na literatura brasileira. Negar tais contribuições trata-se também de negar a natureza interdisciplinar e reflexiva da Etnomusicologia. Há de se fazer, entretanto, a ressalva de que muitas das críticas de Mário de Andrade, propostas entre a babel das vanguardas do início do século XX, são incorporadas ao próprio texto, como crítica, da autora. A consciência desses posicionamentos não está para recriminar a obra de Lopez, pelo contrário, serve como filtro para as ideias que são pertinentes de serem incorporadas neste trabalho.

¹⁹ Lopez menciona como obras (literárias ou visuais) em que a figura do arlequim estavam presentes: *Carnaval*, de Manuel Bandeira; *As máscaras*, de Menotti Del Picchia; *Panóplia*, de Di Cavalcanti e; o poema *Cavallhada*, de Guilherme de Almeida (LOPEZ, 1996, p. 24).

Existe a ordem dos colegiais infantes que saem das escolas de mãos dadas, dois a dois. Existe uma ordem nos estudantes de escolas superiores que descem uma escada de quatro em quatro degraus, chocando-se lindamente. *Existe uma ordem, inda mais alta, na fúria desencadeada dos elementos* [grifo meu] (ANDRADE, [1922], p. 25).

A ordem, ou a “alma ordeira”, nos termos de Tostes – como mostro em grifo do excerto a seguir – é a confusão e mistura dos gêneros, encontrados no jazz-band como representação poética de tal. Esses gêneros musicais dançantes de um dos excertos anteriormente apresentados e o que segue – acrescentando aos anteriores o fox-blue, one-step, e samba-maxixe – delineiam, portanto, através da diversidade em ritmos “importados” e brasileiros, a qualidade das almas do indivíduo moderno:

Nós mudamos de alma a cada instante. Temos agora uma alma fútil, superficial, quase vazia. É a alma *Fox-blue*. Temos daí a pouco uma *alma ordeira*, sentimos necessidade de disciplina e método. É a alma *one-step*. Uma coisa qualquer acorda em nós uma lembrança antiga. Um pedaço de vida. Uma mulher. A nossa alma toca valsa-lenta. Açucaradamente. Uma noite contente. Uma vontade de desordem. De ferir a moral. De vira-a-frege. Alma *samba-maxixe*. Alma auri-verde. Alma que bombeia e se remexe com um corpo opulento e langue de mulata. É assim como eu digo. Cada um de nós tem tantas almas quantos minutos tem um dia. Todo homem moderno é um jazz-band infatigável de almas. Ninguém é assim: unicamente isto ou aquilo. Não há almas sentimentais. Nem frívolas, nem graves, nem maliciosas ou malandras. Há tudo isto num todo. Alma complexa. Número 1, número 2, número 3... [grifos meus] (TOSTES, 1994 [1931], p. 56).

Essa crônica de Theodomiro Tostes não só ilustra o cenário musical porto-alegrense e sua relação com a modernidade como conduz à imersão nesse cenário, sob sua perspectiva. Trata-se de um ponto de percepção e compreensão. O desejo em atribuir ao indivíduo o caráter efêmero de sua alma através de suas analogias musicais, acentua a tese de que a escuta teve preponderância nas percepções dos indivíduos, pois, para Tostes, era a música a melhor forma de representar a modernidade.

Infelizmente, ainda que se referindo em outros momentos à sonoridade porto-alegrense, não encontrei crônicas de Tostes que versassem especificamente sobre a incorporação dos gramofones ou discos, tampouco sobre gravadoras ou fábricas de tais tecnologias. Outras vozes, porém, existem dos cronistas já comentados anteriormente. Tanto Achylles Porto-Alegre quanto Athos Damasceno Ferreira, em suas observações sobre a inserção das tecnologias, neste caso especificamente do gramofone, no cotidiano urbano e moderno apresentam suas críticas negativas referentes a tal dispositivo:

Que linda era então a música das ruas!
Mas...

Horror! Fujo da minha mesa, arremesso a penna, e, desesperado vou tomar um bonde e escapar-me para um arrabalde.

Neste momento uma pianola e um gramophone na vizinhança começaram o seu concerto quotidiano, pondo-me choques electricos nos nervos. (PORTO-ALEGRE, 1922, p. 51)

Quando não havia orquestra ou banda, o povo assobiava. E assobiou e ouviu charangas até o advento do gramophone que, como os rádios de hoje, abafou a cidade e fez a primeira crise para os tocadores desbancados. Como o cólera, a bubônica e a bexiga negra, o gramophone foi uma das nossas grandes calamidades públicas. Marchas, valsas, modinhas, dobrados, canções entravam aqui sob a forma de discos e rodavam, rodavam até romper ao meio a cabeça da população aturdida (FERREIRA, 1940, p. 132).

Assim como para Tostes o ruído era modernidade expressa da forma mais agradável através das sonoridades das jazz-bands, os gramofones e seus discos, índices também dessa modernidade, significaram para Achylles Porto-Alegre e Athos Damasceno Ferreira um problema para os músicos que tocavam ao vivo. Isso mostra como a “era gramophone” se apresentou com grande impacto para os cronistas em questão. Para eles, a música executada ao vivo na virada do século soava agradavelmente, o que provocou lembranças positivas nos escritores, em oposição à música reproduzida nos aparelhos de discos. A nostálgica compreensão, no que tange à música e suas relações com as audiências, remonta a “tempos” distintos, em que os espaços onde se escutava música transformaram-se na virada do século XIX. Essa concepção sobre os diferentes espaços de sociabilidade relacionados às tecnologias de reprodução sonora reforça uma das teses mais defendidas no que se trata à incorporação do gramophone na sociedade ocidental: a noção de individualização, que por muito Veit Erlmann (2004) e Jonathan Sterne (2003) buscam desconstruir. Ora, como chamei a atenção há pouco, as críticas de A. Damasceno e A. Porto-Alegre constituem dois dos pontos de vista sobre a modernidade e suas relações com as tecnologias. Sob essa perspectiva, quando Erlmann e Sterne buscam apresentar novas maneiras de se interpretar a modernidade, desejam justamente incorporar outras vozes para uma reflexão teórica aprofundada.

Essa noção de individualização também é desconstruída por Michael Bull (2000), em seu livro que busca analisar o significado do uso do *personal stereo* (i.e. *walkman*) no cotidiano de seus usuários. Apesar de ser uma pesquisa realizada na primeira década dos anos dois mil, a revisão bibliográfica de Bull contempla a exposição e discussão dos argumentos principais dos primeiros estudiosos a versar sobre a relação das tecnologias de mídia em massa, com especial atenção aos pensadores Theodor Adorno e Walter Benjamin. Ao confrontar as ideias desses autores da Escola de Frankfurt com o seu material empírico, Michael Bull compreendeu que a utilização dos *personal stereo* poderia ser tanto individual quanto coletiva. Quanto à última

possibilidade, se o indivíduo consumidor do *personal stereo* estiver em um ambiente coletivo, continuaria a ser um agente social dentro daquele meio, podendo implicar ou gerar relações com o uso do aparelho ou por ser usuário de tal. Essa reflexão de Bull também me incita a refletir o quanto essa noção direta e supostamente individual com a música reproduzida no gramofone pode ser desconstruída. Ora, se o sujeito passa a ouvir música mais em seu lar do que em outros espaços, isso se trata de uma domesticação, mas não necessariamente de uma individualização. Os próprios autores da Escola de Frankfurt escreveram que, diferentemente da visão, para cessar a informação, não basta fecharmos os ouvidos. Continuamos a ouvir mesmo com os ouvidos tapados (BULL, 2000).

Dessa forma, em qualquer espaço fechado de sociabilidade, se um indivíduo está a escutar uma música em disco no seu gramofone, provavelmente os outros sujeitos que frequentam esse mesmo espaço também o farão, mesmo que involuntariamente. Acredito, pois, que a escuta através do gramofone é também uma escuta coletiva, o que confronta a ideia de que todo o ser moderno se torna individual. Entretanto, nessa mesma dicotomia “individual-coletivo” da modernidade, Erlmann e Sterne encontram uma maior, que acaba por abarcar a primeira.

A noção apontada por Veit Erlmann (2004) e também Sterne (2003) como a maior dicotomia referente às percepções na modernidade está na ideia hegemônica de visualidade, que se contrapõe à proposta voltada para a audição, defendida pelos mesmos dois autores, ainda que de forma bastante alargada. Segundo Erlmann, já na obra *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, James Clifford, em 1986, apontava indícios de um anseio sobre a experimentação quanto ao ouvido etnográfico, bem como de tomar a escuta como possível fonte de acesso e descrição de uma cultura (ERLMANN, 2004, p. 1). A tradicional “visão antropológica” pode ser repensada como uma ampliação do leque perceptivo. Paralelamente, Jonathan Sterne defende que, ao se dar conta dessa dicotomia que acabou por ser reforçada sobre os autores que buscaram anteriormente uma aproximação à escuta moderna, é importante não se criar um fanatismo e cair no mesmo erro em acreditar que apenas a escuta predominou e o início do século XX é exclusivamente auditivo:

Tem sido uma grande audácia a alegação de que a visão é a grande chave social da modernidade. Ao mesmo tempo em que eu não alego que a escuta é *a* chave social da modernidade, ela certamente traça um campo significativo da prática moderna. Existe

certamente mais do que um mapa para um território, e o som provê um caminho específico em toda a história. [grifo do autor] (STERNE, 2003, p.3)²⁰.

Sterne vai além de atribuir ao som apenas uma nova forma de conhecer uma cultura. Assim, Sterne afirma que “em alguns casos [...], maneiras modernas de escuta prefiguraram maneiras modernas de visão” (STERNE, 2003, p. 3)²¹, transformando as maneiras como os indivíduos percebiam sensorialmente o cenário do qual faziam parte.

Simultaneamente, é óbvio que todos os sentidos formam a percepção do indivíduo com seu mundo. Contudo, através das fontes do conteúdo empírico desta pesquisa, penso que a percepção auditiva é acentuada na Porto Alegre moderna e, dessa maneira, cada vez mais faz sentido o que tratam teóricos como Veit Erlmann e Jonathan Sterne.

Assim, de volta ao cenário local, na rua dos Andradas, gramofones misturavam-se visual e auditivamente à presença de músicos na rua, pianeiros apresentando músicas quase à beira da porta das lojas, ao lado de bazares, relojarias, confeitarias, teatros, cinemas e cafés – que incitavam o indivíduo a captar através do olfato o aroma de café, da visão o movimento causado pelas sociabilidades existentes dentro dos espaços fechados e da audição os ruídos provenientes de tais sociabilidades e suas relações com a música executadas nesses espaços. O sujeito imerso na rua dos Andradas do início do século encontrava-se em uma teia perceptiva, que Steve Connor define como “intersensorialidade” (2004, p. 154). Esta intersensorialidade está sob a posição perceptiva tanto dos sujeitos do passado quanto da minha, como pesquisadora. Mais que isso: está na consciência de que múltiplas vozes, sons e, sobretudo, indivíduos e suas subjetividades, compõem o cenário de qualquer ambiente em que existem trocas em todos os níveis entre os agentes sociais. Dessa maneira, quaisquer ações entre eles estarão permeadas por múltiplas percepções, que no caso da modernidade, estão inclinadas ao plano sonoro.

A multiplicidade dos sujeitos, em pauta massivamente nas discussões tanto na Etnomusicologia, através dos questionamentos sobre novas formas de se realizarem etnografias musicais, quanto na Musicologia, em toda a sua gama de pesquisas sob a abordagem hermenêutica ou fenomenológica, faz parte, portanto, de um conjunto de reflexões pós-modernas (WILLIAMS, 2001, p. 120-140).

²⁰ There has always been a heady audacity to the claim that vision is the social chart of modernity. While I do not claim that listening is *the* social chart of modernity, it certainly charts a significant field of modern practice. There is always more than one map for a territory, and sound provides a particular path through history.

²¹ In some cases [...], modern ways of hearing prefigured modern ways of seeing.

Agora, tendo em mente esses múltiplos sujeitos “intersensoriais” e relativizadas as posições temporais de objeto de pesquisa e pesquisadora, passo a recompor o itinerário da instalação de uma fábrica de discos na capital sul-rio-grandense.

A Casa A Electrica no cenário local

No espaço de intenso comércio urbano à rua dos Andradas é que, em 1908, se instala a Casa A Electrica, de propriedade dos irmãos italianos Saverio e Emilio Leonetti. Segundo Vedana (2006), os irmãos Leonetti haviam partido da Itália com dinheiro e inspiração para a abertura de algum comércio na América. Nessa leva, em que também outros pequenos comerciantes italianos se dirigiam ao continente para realizar empreendimentos, partiram dos EUA em uma viagem para conhecer a movimentação comercial que acontecia pelo continente e então, na América do Sul, passaram pelo Rio de Janeiro, Porto Alegre e Buenos Aires. Decidem, pois, instalar em Porto Alegre seu empreendimento, provavelmente já tendo em mente a posição estratégica da capital entre o centro do país e a região do Prata. Nessa viagem, Leonetti, com seu tino capitalista de comerciante, conheceu na Argentina o empresário Alfredo Améndola, com quem posteriormente firmaria parceria no ramo fonográfico. Arthur de Faria (1993) afirma que Saverio Leonetti, após instalar a loja A Electrica, comprou uma chácara na qual realizava festas, “desfilando por elas os melhores músicos da cidade” (FARIA, 1993, p. 12), enquanto ia sondando o mercado musical da capital. Além disso, começou a fabricar gramofones de menor custo do que os outros vendidos na época (FARIA, 1993, p. 12) Consequentemente, mais pessoas possuíam o gramofone, portanto, maior seria a venda de discos que Saverio Leonetti pensava em produzir. Logo se nota que os planos do italiano eram bastante ambiciosos.

A Electrica era, inicialmente, “um verdadeiro bazar” (VEDANA, 2006, p. 23) que, além de ser a representante das lâmpadas Osram no sul do Brasil, vendia gramofones, discos (chapas), agulhas e diafragmas para tais aparelhos. Vedana (2006) afirma que Leonetti realizava viagens aos Estados Unidos e Alemanha para reabastecer a loja e observar as novidades do momento. De uma dessas viagens, Leonetti trouxe equipamento mais qualificado para gravações em discos. Assim, em 1913, a Electrica começava a gravar discos com intérpretes locais e, em 1914, tornava-se uma fábrica de discos²² (cf. figura 1), com sede na

²² Reitero que, até a Electrica se tornar uma fábrica, as gravações realizadas eram prensadas no exterior (Alemanha). A diferença, portanto, entre a Electrica como loja e como fábrica é a possibilidade de, como fábrica, realizar cópias dos discos no próprio local de gravação.

chácara comprada previamente por Leonetti. Em nível global, inicialmente as fábricas de discos surgiram na Alemanha e nos Estados Unidos (final do século XIX), seguindo-se então, no Brasil, a Casa Edison do Rio de Janeiro²³ como fábrica em 1913. Porto Alegre comportava, pois, a segunda fábrica de discos no Brasil.

Ora, se a Porto Alegre do fim do século XIX já se embebia no universo sonoro-musical entre ruídos e gêneros musicais diversos, como observei através dos relatos dos cronistas da modernidade, inevitável é uma atenção especial para o surgimento de uma fábrica de discos, uma vez que a Electrica viria a se estabelecer com centralidade geográfica entre os países do Prata (Argentina e Uruguai) e o Brasil (Rio de Janeiro)²⁴ (VEDANA, 2006).



Figura 1 - Fábrica de discos e gramofones Gaúcho²⁵

²³ A Casa Edison, cujo proprietário era o tcheco Frederico Figner, foi inaugurada em 1900 no Rio de Janeiro (primeiramente apenas vendia aparelhos sonoros, chapas e cilindros). Em 1901 iniciaram-se gravações brasileiras na Casa Edison, cujos selos dos discos eram da marca “Odeon”. Ao final de 1913, Figner montou sua fábrica, que possibilitava realizar a prensagem, portanto as cópias, dos discos produzidos no Rio de Janeiro, sendo essa a “fábrica Odeon”. Nessa época já possuía diversas agências no Brasil, quando instalou em São Paulo uma filial da Casa Edison, que tinha por um dos gerentes seu irmão Gustavo Figner. Após desavenças entre os dois irmãos, Gustavo Figner, em parceria de outro sócio, deu prosseguimento a Casa Edison de São Paulo, cuja gravadora tinha por nome “Casa Odeon” e seus selos eram os “discos Phoenix”. Para facilitar a narrativa me utilizo das próprias denominações da época. Assim, a fábrica e loja de Figner no Rio de Janeiro será chamada de “Casa Edison” (selo “Odeon”) e o empreendimento de Gustavo Figner e seu sócio, de “Casa Edison de São Paulo” (selo “Phoenix”) (FRANCESCHI, 2002).

²⁴ Sobre esta posição geográfica e circulação regional, nacional e internacional dos discos e intérpretes tratarei no capítulo 2.

²⁵ Em *Falando em tradição & folclore gaúcho* (1981), Paixão Côrtes apresenta um recorte desta mesma imagem, que em *Aspectos da Música e Fonografias Gaúchas* (1984) menciona como sendo do Almanacco Italiano

Paralelamente à instalação da Casa A Electrica, uma das casas que comercializava discos, agulhas, gramofones, partituras e instrumentos musicais, entre várias do gênero, merece atenção especial: Casa Hartlieb. A Casa Hartlieb, exponencial concorrente da Electrica em venda de discos, possuía relações comerciais com a Casa Edison, do Rio de Janeiro, revendendo os discos gravados nessa fábrica, mantendo também na região sul o monopólio de discos brasileiros da marca Odeon (principal selo da Casa Edison). As relações entre a Casa Hartlieb e Edison tomaram grandes proporções, tornando Theodoro Hartlieb, sócio majoritário da Casa Hartlieb, mediador entre a Edison e o sul do Brasil, no tocante às vendas de discos, e ainda representante de Fred Figner, dono da Casa Edison, em âmbitos jurídicos e legais.

Para se ter uma entrada mais detalhada no cenário urbano-musical da moderna Porto Alegre, creio ser importante pontuar algumas questões comerciais existentes entre a Electrica e a Hartlieb.

No início de 1913, enquanto Leonetti²⁶ preparava a Casa A Electrica para realizar suas primeiras gravações, Fred Figner enviou dois técnicos de som e aparelhagem para realizar na Casa Hartlieb gravações com intérpretes gaúchos. Com a chegada dos técnicos à loja de Theodoro Hartlieb, foram gravadas cento e duas chapas de discos. Esses discos ficaram conhecidos como “Discos Rio-grandense”, entretanto, o rótulo desses constava apenas o selo “Odeon”, como gravado para a Casa Edison, “apesar de a imprensa gaúcha noticiar com veemência a chegada dos Discos Rio-Grandense” (cf. figura 2) (VEDANA, 2006, p. 31). Desse modo, as primeiras gravações de disco no Rio Grande do Sul foram gravadas na Casa Hartlieb, ainda que não fosse uma fábrica²⁷. Foram, contudo, as únicas gravações mecânicas realizadas no Rio Grande do Sul que não foram produzidas pela Electrica.

Ilustrativo de 1921. Concomitantemente ao período da pesquisa, o diretor e roteirista Gustavo Fogaça produziu um filme que contava em ficção a “saga” de Saverio Leonetti e a Casa A Electrica. Durante o acesso ao seu *blog*, encontrei essa imagem, que, segundo o diretor, foi encontrada em uma página avulsa de um livro, provavelmente o Almanacco ao qual Paixão Côrtes faz referência. Disponível em: <<http://acasaeletrica.blogspot.com/search?updated-min=2009-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2010-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=4>> Acesso: 10 mar 2010.

²⁶ Acredito que, nessa época das gravações dos discos, Saverio Leonetti já não era mais sócio de seu irmão Emilio. Vedana (2006) afirma que tal dissociação se deu em 1915, com o envolvimento da Electrica em um processo de direitos autorais (sobre o qual tratarei mais adiante). Na pesquisa, entretanto, apesar das consultas em jornal do ano de 1913 já serem anunciadas unicamente como Saverio o proprietário da Casa, não pude averiguar com precisão o momento temporal em que os irmãos deixaram de ser sócios.

²⁷ As gravações foram realizadas na Casa Hartlieb, porém prensadas na Casa Edison. Conforme figura 2, as remessas de discos para venda chegaram de trem, vindas do Rio de Janeiro.



Figura 2 – Anúncio *Correio do Povo*: 1913

Paixão Côrtes (1984), Arthur de Faria (1993; 2001) e Vedana (2006) são unânimes em afirmar que Fred Figner, da Casa Edison, havia se dado conta da futura fábrica de Leonetti e, ao resolver estrear as gravações fonográficas no Rio Grande do Sul, acreditava que poderia se destacar no circuito comercial que estava se formando em Porto Alegre, abrindo concorrência com Leonetti. Ora, se a *Electrica* não estivesse pronta a funcionar, talvez Fred Figner não tivesse dado atenção ao mercado fonográfico porto-alegrense. Por isso acredito que, ainda que as gravações na Hartlieb tenham sido as primeiras, foi em função da instalação da Casa A *Electrica* que elas existiram. Assim, espero ressaltar a centralidade da Casa A *Electrica* nesta pesquisa, sem, de modo algum, diminuir o valor da Casa Hartlieb e os discos nela gravados. Pelo contrário, é através desses entraves e evidentes disputas de concorrência que pode-se perceber mais claramente o cenário propício ao comércio fonográfico do início do século XX. Os interesses dos empresários fonográficos – me refiro principalmente a Leonetti e a Hartlieb – acentuam a importância que os músicos e as músicas dos discos tiveram nesse ambiente. Dessa forma, quando menciono que a Casa A *Electrica* deu continuidade ao “acionamento do mundo audível”, não levo em conta apenas sua produção fonográfica, mas todo o impacto decorrente de sua instalação em Porto Alegre.

Posteriormente às primeiras gravações realizadas tanto na Hartlieb quanto na *Electrica*, como notei ao consultar principalmente o jornal *Correio do Povo*, os anúncios comerciais de ambas as Casas foram intensificados, em contraste a outras épocas contempladas nesta pesquisa. Além desses, notícias de uma Casa ou outra apresentavam-se – coincidentemente ou

não²⁸ – com um caráter comercial, incitando o leitor à compra dos produtos ali anunciados. Não pude averiguar se tais notícias eram encomendadas pelas Casas ou estritamente divulgadas pelos jornalistas do *Correio do Povo*. Entretanto, digno de nota é que, certamente, o leitor que se deparasse com as notícias e anúncios de ambas as empresas no jornal notaria a estrita relação de disputa comercial. Nada mais óbvio nesse contexto fonográfico inaugural em que as relações comerciais eram o grande ponto para ambos Leonetti e Hartlieb.

Essa consciência da configuração “fonografia – comércio” ajuda a entender também o repertório gravado e propagandeado nos jornais. À mesma maneira que os cronistas percebiam essas novidades fonográficas como formas (de maneira positiva ou negativa, para tais memorialistas) de modernidade, caberia aos empreendedores donos das casas de comércio musical captá-la e reproduzi-la cada vez mais através das músicas gravadas nos discos.

A discussão de duas obras quanto a esse último aspecto pode ser frutífera na compreensão sobre a relação dos indivíduos com tecnologias de reprodução sonora. Nessa proposta, me valho da reflexão comparativa entre duas obras de épocas semelhantes, ainda que consideravelmente distantes temporalmente ao período desta pesquisa. Apesar da distância temporal, entretanto, as ideias relativizadas de ambos autores contribuem nas maneiras de se refletir sobre as primeiras gravações fonográficas em questão neste trabalho. Em *Cassete culture*, Peter Manuel (1993) combina a abordagem historiográfica com a etnográfica, tornando sua obra uma pesquisa geral entorno da indústria cultural de fitas cassete, principalmente no norte da Índia, ressaltada por uma investigação detalhada especificamente da região sul “Braj” de Delhi. A outra obra que busco contrastar empiricamente é a, já apresentada, de Michael Bull, *Sounding out the city*. Na combinação das duas obras em relação a esta pesquisa, evidencio que, tanto para *Cassete Culture* quanto para *Sounding out the city*, muito da música gravada referia-se ao contexto audiovisual já existente (em comparação às décadas de 1910 e 1920) na época do trabalho de campo dos autores. Em *Cassete Culture*, um dos repertórios que mais circulou em fitas cassete eram as canções de filme; em *Sounding out the city*, muitas vezes Bull observou como os usuários de *walkman* se reportavam a uma experiência fílmica, em sua imaginação.

No caso desta pesquisa, a música contida nos discos não remetia a imagens de filmes ou semelhantes, principalmente em função de sua época. Assim, a que se referiam as músicas

²⁸ O jornal *Correio do Povo* tinha por “lema” um jornalismo “neutro”, a princípio sem privilegiar concorrentes políticos, econômicos ou sociais (não era um jornal partidário). Entretanto, algumas das notícias possuíam teor comercial, nas qual se apresentavam releases de artistas e produtos.

gravadas nos discos escutados nos gramofones das décadas de 1910 e 1920? Que imagens mentais os indivíduos imersos na Porto Alegre moderna construía na escuta desses discos?

Ora, esse é um dos pontos que pretendo abordar, principalmente no que se refere à análise das músicas gravadas. Entretanto, apesar de não incumbir a essa pesquisa o estudo das relações comerciais desdobradas através da instalação da *Electrica*, acredito ser importante estar ciente – uma não ingenuidade – de que a produção, circulação e recepção da música gravada nos discos fizeram parte de um mercado fonográfico, movido pela novidade, expectativas e gostos dos consumidores pelo repertório oferecido.

Tendo esses aspectos em mente no que se segue, penso ser importante ressaltar que o surgimento da Casa A *Electrica* está em um plano de consonância mundial, à medida que o nascimento e desenvolvimento de tecnologias que possibilitaram a gravação e reprodução fonográficas, despontados ao fim do século XIX, geraram mudança de paradigmas tanto para as ciências quanto para as visões de mundo – neste caso as “escutas” de mundo – dos indivíduos. Em um mundo já se voltando para a audição, acredito que o surgimento de tecnologias como o gramofone e, no Rio Grande do Sul, como principal foco deste estudo, a própria instalação da Casa A *Electrica* pode ser refletida sob diferentes prismas. Obviamente, nem todos eles poderão ser abordados neste estudo. De tal modo, os que são nesta pesquisa contemplados o são em decorrência do conteúdo empírico encontrado e analisado para tal.

Assim, um dos pontos que julgo importante de se pausar para reflexão refere-se à recepção que a fábrica de discos pode ter obtido na capital gaúcha. Baseada nos conceitos de Veit Erlmann e, neste momento, principalmente, incorporando a noção de que

As maneiras nas quais as pessoas se relacionam com as outras através do senso de escuta [...] provêm importantes *insights* dentro de uma larga gama de questões, confrontando sociedades em todo o mundo da forma como elas se apegam com as mudanças trazidas pela modernização, incorporação da tecnologia e globalização (ERLMANN, 2004, p. 3)²⁹,

penso que a existência da fábrica se tornou também uma representação de modernidade para os indivíduos da época. Nesse caso, a tecnologia trazida pela Casa A *Electrica*, deu continuidade ao “acionamento do mundo audível”, mencionado por Sterne, valorizando ainda mais o paradigma da escuta para os habitantes da cidade urbana. A *Electrica* foi, no caso de Porto Alegre, uma dessas instituições que alterou as formas de se produzir, receber, aprender e escutar música. Assim, a fábrica estruturou de diferentes maneiras a música e a percepção

²⁹ The ways in which people relate to each other through the sense of hearing also provide important insights into a wide range of issues confronting societies around the world as they grapple with the massive changes wrought by modernization, technologization, and globalization.

sonora dos habitantes da capital. Explico a partir de um trecho da notícia de inauguração da Casa A Electrica, do jornal *Correio do Povo* de 1914:

Realizou-se, ontem, a inauguração da fábrica de discos para gramophone denominada Gaúcho, [...] de cuja firma faz parte o Capitão [sic]³⁰ Saverio Leonetti, proprietário da Casa A Electrica [...]. Esta casa, instalada recentemente em elegante e espaçoso chalet [...] é a segunda do gênero existente no Brasil. A inauguração efetuou-se às 15hs e dela participaram, além de representantes da imprensa local, o Cônsul da Itália, Cav. Severini; o General João Batista Menna Barreto e outras pessoas. Depois de demorada visita à fábrica [...], *passou-se a uma experiência que deu os maiores resultados. Esta experiência consistiu na gravação de diversos discos, com discurso pronunciado por um dos presentes e com números de música executados por um quinteto da Brigada Militar do Estado. Assim que terminava cada parte o disco era passado num aparelho que reproduzia, nitidamente, os sons apanhados.* Os visitantes assistiram aos trabalhos de fundição dos discos, mostrando-se agradavelmente impressionados com o funcionamento das modernas máquinas do estabelecimento [grifo meu] (CP, 02/08/1914).

A ideia de tratar a Electrica como sinal de modernidade está altamente vinculada ao aparato de tecnologia sonora que a fábrica possuía. E essa tecnologia, ao chamar atenção por ser altamente de ponta, fomentava e reforçava a percepção através da escuta. Entretanto, acredito que existem mais aspectos a serem apreendidos desse excerto apresentado.

Comentei no início deste capítulo que, na incorporação de recortes de crônicas e artigos de jornal da época, não iria buscar “a verdade absoluta” – paradigma já tão discutido e desconstruído nas Ciências Sociais – no discurso dos sujeitos da pesquisa. No caso dessa notícia de inauguração da fábrica de discos, penso que seria frutífero pensar em quais as representações sobre a fábrica que o autor do artigo desejou apresentar aos leitores da época.

A escolha por uma descrição relativamente detalhada pode ser atribuída à característica do jornal e seção do qual esse excerto foi retirado. Não raro encontrei descrições sobre brigas, suicídios, acidentes de trem e atropelamentos na mesma seção. Entretanto, a menção à fábrica ser a segunda no ramo no país, com utilização de “modernos aparelhos” assume um caráter de alta importância. Porém, o que mais pretendo salientar neste momento é a ausência de “ouvir”, “escutar” e outros sinônimos à percepção auditiva no evento de inauguração. Não me refiro – como que de maneira reducionista – à simples e livre utilização dos termos vinculados à escuta, mas à própria imagem que o repórter do artigo aparenta mostrar. Muito ligada à visualidade (“o aparelho reproduzia os sons apanhados”), o repórter parece desejar apresentar apenas o que enxergou. É claro que não poderia deixar de comentar o que foi gravado, mas a própria noção

³⁰ Apesar de, algumas vezes, eu ter encontrado o nome de Saverio Leonetti com o título de “capitão”, considero tal uma falha, acreditando, pois, que se tratava de uma intenção em se escrever “cavalier” (abrev. Cav.). Baseio essa afirmação na ideia de que não seria possível, uma vez sendo italiano, Leonetti ser capitão das forças armadas, além de checar com outros títulos aferidos a outros italianos – como é o caso da própria citação em questão.

do “nitidamente” remete à imagem, ainda que seja vinculado necessariamente nesse caso à escuta das gravações. Pensando-se desta maneira, seria contraditória a tese de que a escuta teria sido uma percepção ressaltada na modernidade urbana de Porto Alegre. Contraditório, inclusive, em relação aos excertos de crônicas que apresentei anteriormente, nos quais, antes mesmo da Casa A Electrica existir, os cronistas descreviam sonoramente o cenário porto-alegrense, constatando a proeminência da escuta para tais escritores.

Contrastando o conteúdo das figuras 3 e 4 que seguem abaixo com outro recorte, semelhante a muitos outros encontrados na mesma seção do jornal, porém em data posterior à inauguração da fábrica e transcrito após as figuras que seguem, outros aspectos podem ser apreendidos.

CORREIO DO POVO

Novos Discos Gaúcho

Ultimas novidades recentemente gravadas e expostas à venda na casa

A ELECTRICA

Rua dos Andradas n. 302 - Porto Alegre

Museus executadas pelo Grupo Fanáticos

754—Valsa Bruna, valsa.	590—Juileia, valsa
523—Canção à Lua, valsa	591—24 de Maio, dobrado
515—Sauidades da família, valsa	
551—Sonho de Virgem, valsa	
667—Verdes Campinas, havaneira	
583—Brilhantina, polka	
625—Olha o chapéo delle, tango	
665—As tres Marias, schottis h	
655—Um adeus, mazurka	

DISCURSOS
pelo poeta rio-grandense Carlos Cavaco

	772—Gaspár Marins
	773—Alma Gaúcha
	560—Operario
	559—Partido Socialista
	544—Ao Povo, no dia de sua liberdade.

ARRANJOS COMICOS

513—Flor de Maio, valsa	730—A Derrota dos Fanáticos
324—Rosa do Serião, valsa	503—Um baile na roça, 1ª e 2ª partes
555—Isto é fita, schottisch	612—Consição de uma religiosa
891—A Vaccariana, polka	321—Uma manhã na roça
715—Serrana, valsa	613—Uma cliente no dentista
716—Felção com gosto, mazurka	537—O Boi Barroso

GAITAS E VIOLÃO
Executados pelo env. Moysés

512—Idyllio de Amor, valsa	
510—Primeiro de Setembro, valsa	
331—Esposa e mãe, mazurka	
527—Maria, schottisch	
532—Primorosa, valsa	

Pelo Grupo Rio-Grandense

512—Idyllio de Amor, valsa	
510—Primeiro de Setembro, valsa	
331—Esposa e mãe, mazurka	
527—Maria, schottisch	
532—Primorosa, valsa	

Pela Banda do 10º Regimento

588—Ernestina, mazurka	
------------------------	--

A venda por atacado e a varejo na casa **A Electrica**.
O melhor e mais antigo estabelecimento de gramopones, discos e agulhas, no Estado do Rio Grande do Sul.

A. Electrica: Saverio Leonetti
PORTO ALEGRE

Figura 3 – *Correio do Povo*: 05/01/1915

*

Fabrica de discos "Gaúcho"

Nesta fabrica foram gravadas mais as seguintes peças musicas do grupo Lyra : Canto do sabiá (valsa), Mimosa (polka), Recordação do passado (havaneira), e, pelo Bibico, a modinha Yáyásinha do gaúcho. O proprietario da referida fabrica chama a atenção dos apreciadores de musicas, para os discos que acabam de ser promptificados, e que encontram-se à venda na casa "A Electrica" e nas relojoarias Guarany, no Campo do Bomfim 112 e filial á rua do Commercio 26. Os discos a que se refere o proprietario são os seguintes : Recreio das moças (schottisch), Uma lagrima (mazurka), Lembrança do compadre (polka), Olha o geitão delle (havaneira), e o schottisch de gaita Fado liró.

Figura 4 – *Correio do Povo*: 07/02/1915

Por que será que o público dá preferência aos discos Gaúcho? É porque o mesmo é mais nítido e mais forte e durável até hoje conhecido e também pelo motivo de serem os mesmo confeccionados com material de primeira classe, que lhes dá uma sonoridade digna de ser ouvida [grifo meu] (CP, 23/05/1915).

Anteriormente a esse excerto transcrito, os anúncios encontrados na seção “Diversas” apresentavam apenas a lista do repertório gravado e o endereço para compra dos discos, como nas figuras 3 e 4. A partir de maio de 1915, entretanto, os discursos de propaganda, como o acima, são mais recorrentes do que as listas de repertório.

Ainda que encontrados em mesma seção, note-se que o posicionamento do repórter no texto de inauguração da fábrica em relação ao transcrito acima é diferente. É possível que se tratem de diferentes autores, com diferentes estratégias de venda. E a partir dessa nota, inúmeras outras surgiram:

A nota chic atualmente tem sido as novidades dos discos gaúcho, expostos à venda. Os discos Gaúcho, predileto do público, *o mais sonoro e aperfeiçoado até hoje conhecido*. Esta é opinião geral do público e imprensa rio-grandense que aclama. Em atenção à diferença dos discos Gaúcho, o proprietário da fábrica de discos escrupulosamente confeccionada, põe à venda todos os sábados as últimas novidades gravadas e promptificadas [grifo meu] (CP: 30/05/1915)

O respeitável público que sempre dispensou o mais franco acolhimento aos discos Gaúcho, encontrará nos discos referidos o seu ideal, pois pela sua *execução perfeita, nitidez de voz e harmonia estão alcançando um enorme sucesso* [grifo meu] (CP: 22/09/1915)

Porque será que os discos “Gaúcho” tem tido uma admirável aceitação? É pelo fato já conhecido, do proprietário da fábrica supra, não poupar esforços para que os mesmos sejam confeccionados caprichosamente. *Ouvi-los é uma delícia, pois que: actualmente são os mais macios e sonoros que se conhece e, por esta justa razão são os preferidos pelo respeitável público* a quem recomendamos as novidades expostas à venda hontem [grifo meu] (CP: 22/08/1915)

O fator da escuta já está totalmente presente nos discursos acima. O que chama mais atenção, entretanto, é a tentativa de convencimento do leitor, que pode ser explicada através da possibilidade dessas notas terem sido redigidas pelos fabricantes, numa estratégia de *marketing*. Essa tentativa de convencimento, como salientei nos grifos, atenta para a qualidade sonora do produto. Nesse sentido, considero pertinente não negar toda a produção teórica a respeito dos estudos de tecnologias de massa e mídia iniciados pelos acadêmicos da Escola de Frankfurt e lançar mão de algumas de suas ideias na compreensão desse discurso impresso nas notícias de jornal.

No que se refere às tecnologias de reprodução de obras de arte, um dos artigos mais conhecidos é o de Walter Benjamin, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Escrito em 1936 e amparado em uma orientação teórica marxista e freudiana, o artigo discorre principalmente sobre a “perda da aura” da obra de arte na sua reprodução em cópias. Ao tratar inicialmente sobre a fotografia e sua relação com o congelamento da arte *hic et nunc*, alguns

pensamentos do cronista Athos Damasceno parecem dar sequência ao seguinte trecho de Benjamin:

Com a litografia, as técnicas de reprodução marcaram um progresso decisivo. Esse processo, muito mais fiel, [...], permite pela primeira vez às artes gráficas não apenas entregar-se ao comércio das reproduções em série, mas produzir, diariamente, obras novas. Assim, doravante, pôde o desenho ilustrar a atualidade cotidiana. E nisso ele tornou-se íntimo colaborador da imprensa. Porém, decorridas apenas algumas dezenas de anos após essa descoberta, a fotografia viria a suplantá-lo em tal papel. Com ela, pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva. Como, todavia, o olho capta mais rapidamente do que a mão ao desenhar, a reprodução das imagens, a partir de então, pôde se concretizar num ritmo tão acelerado que chegou a seguir a própria cadência das palavras. O fotógrafo, graças aos aparelhos rotativos, fixa as imagens no estúdio de modo tão veloz como o que o ator enuncia as palavras. A litografia abria perspectivas para o jornal ilustrado; a fotografia já continha o germe do cinema falado. No fim do século passado, atacava-se o problema colocado pela reprodução dos sons. Todos esses esforços convergentes facultavam prever uma situação assim caracterizada por Valéry: "Tal como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe para as nossas casas, atender às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal" (BENJAMIN, 1975 [1936], p.12)

Quando Athos Damasceno conta que “marchas, valsas, modinhas, dobrados, canções entravam aqui sob a forma de discos e rodavam, rodavam até romper ao meio a cabeça da população aturdida” (FERREIRA, 1940, p. 132), aponta justamente a perda da aura, assim como discutida por Benjamin, através da repetição mecânica do som. O aspecto *hic et nunc* também perde sua existência através da música gravada nos discos. Além desse, ruídos e chiados, sobrepondo-se ainda o aspecto “gritado” da música vocal, faziam parte do estranhamento daqueles, que como Athos Damasceno, se recusavam à escuta da música gravada em discos. Daí a se entender a retórica de diálogo com o leitor nas notas de propaganda (como as últimas que apresentei) dos discos da Electrica: “Disco Gaúcho, o mais sonoro e aperfeiçoado”; “execução perfeita, nitidez de voz e harmonia”; “ouvi-los é uma delícia, pois são os mais macios e sonoros e são os preferidos pelo respeitável público a quem recomendamos as novidades expostas”. Os predicados atribuídos aos discos produzidos na fábrica, dessa maneira, tem a função de diminuir a distância sonora e o estranhamento do ouvinte familiarizado com a música produzida e assistida ao vivo, aproximando pragmaticamente a obra do consumidor, incentivando-o a compra. Assim, o ouvinte “pode escutar a domicílio o coro executado numa sala de concerto ou ao ar livre” (BENJAMIN, 1975 [1936], p.13). Os discos produzidos e propagandeados pela Electrica se tornam, sobre esse ponto de vista, a multiplicação do instante único de execução, com o objetivo de substituir a aura da obra de arte “autêntica” (do momento

de performance). O que ocorre, entretanto, é que essa substituição acarreta no aspecto de que “a aura dos intérpretes desaparece necessariamente e, com ela, a das personagens que eles representam” (BENJAMIN, 1975 [1936], p. 22).

Esteja claro que a utilização dessas noções de Benjamin aqui inseridas serve como modo de discussão tanto das subjetividades impressas nas críticas negativas de Damasceno, com relação aos discos gravados para gramofone, quanto no discurso de convencimento do leitor à compra de discos nas notícias da *Electrica*. A presença de Benjamin neste trabalho vem como um aprofundamento na compreensão de algumas subjetividades dos sujeitos da pesquisa e de uma própria consciência sobre as primeiras reflexões referentes à incorporação de tecnologias de reprodução sonora no cotidiano dos indivíduos.

A utilização de tais ideias surgiu como uma saída teoricamente bem ancorada no notável conhecimento atribuído aos estudiosos da Escola de Frankfurt, que, para outros momentos nesta pesquisa, não encontro coesão teórica e interpretativa pertinente na busca de tecer as redes de relações instaladas com o surgimento da *Electrica* no sul do país.

Por outro lado, além das notícias apresentadas em recortes de jornal sobre a *Electrica*, encontrei nas crônicas de Nilo Ruschel (1911-1975)³¹ sobre a rua da Praia (rua dos Andradas) (RUSCHEL, 1971) considerações sobre a fábrica, onde Ruschel também faz referências às maneiras de ouvir os discos:

Os passantes que iam às compras, naquela fileira de lojas, bem pouca atenção davam à importância de uma delas, a Casa Eléctrica, que ficava quase na esquina da Rua Marechal Floriano, no mesmo lado da livraria do Globo. A não ser à procura de fios e outros petrechos que novas necessidades reclamavam. Novas porque ainda estava em comêço mais um avanço da civilização, viajando pelos condutos da eletricidade. A importância não era propriamente da loja, mas sim do espírito empreendedor de seu proprietário, Saverio Leonetti. Era este um homem perfeitamente em dia com o progresso, com o significado de uma nova indústria que nascia no mundo – aquela de

³¹À mesma maneira que devo localizar os discursos dos autores que mencionei – Athos Damasceno Ferreira, Achylles Porto-Alegre e Theodomiro Tostes – no tempo e percebê-los mais como falas nativas do que como afirmações a serem contestadas ou mesmo enaltecidas, é importante realizar algumas ponderações com relação ao cronista Nilo Ruschel. Ruschel é mais recente que os outros três cronistas e, por uma questão lógica, não presenciou a instalação da *Electrica*, como loja ou mesmo como fábrica. Em uma de suas crônicas, de onde retirei os excertos apresentados, que se debruça a tratar sobre a *Electrica*, Ruschel conta que realizou uma busca de informações sobre a fábrica. Além dessa coleta de informações, entretanto, apresenta algumas memórias. Foram essas a ele contadas e, de tanto, chegou a escrever a crônica. Dessa forma, Nilo Ruschel – e nesse sentido, também os outros cronistas – nutre o imaginário local acerca da *belle époque* porto-alegrense. Essas memórias, porém, são expressas de várias maneiras: contadas a Ruschel ou mesmo através da escuta de discos. O cronista, músico amador, confessa sua paixão por alguns gêneros e intérpretes que gravaram para a *Electrica*. A música gravada nos discos reitera o imaginário e possibilita a Ruschel ter acesso ao material “original” da época (assim como apontarei no terceiro capítulo a análise de algumas canções através dos discos). Observando sobre esse ponto os escritos de Ruschel, ainda que não sejam contemporâneos à instalação da *Electrica*, são um material apropriado de trabalho, uma vez que expressam não apenas suas opiniões sobre a fábrica, os gramofones e a rua da Praia (rua dos Andradas), mas também as observações e apontamentos de outros indivíduos – os que presenciaram e conviveram com a *Electrica*, em todos os seus desdobramentos -, mediadas pelas próprias memórias perceptivas do cronista.

acondicionar dentro das chapas circulares, os sons de uma orquestra tocando (RUSCHEL, 1971, p. 221).

O progresso e a indústria fonográfica aparecem, para Ruschel, lado a lado. Tanto que Ruschel dedica uma crônica apenas sobre a *Electrica*, sem deixar de comentar sobre a *Hartlieb*. O cronista vai mais adiante: além de descrever a *Electrica* no cenário porto-alegrense, mostra o significado que o gramofone possuía na modernidade: “Os fonógrafos estavam na ordem do dia [...]. Ter gramofone em casa era marca de posição social” (RUSCHEL, 1971, p. 222).

Por outro lado, ainda que sinônimo de posição social, o gramofone é referido por Ruschel também quanto à qualidade dos sons no aparelho executados: “os velhos gramofones, quantas alegrias espalharam pelas gerações antigas! Mesmo com seus pobres recursos de reprodução sonora, fanhosos, enrolando os sons em latas...” (RUSCHEL, 1971, p. 224). Nesse ponto, as memórias apresentadas por Ruschel se cruzam com a discussão à luz de Benjamin que realizei agora há pouco. O cronista afirma que o gramofone, mesmo com todas as intempéries acarretando na baixa qualidade sonora, se transformou em um instrumento de modernidade, no qual, guiado pelo caráter de inovação tecnológica, era bem aceito pelas “gerações antigas”.

A partir da sobreposição desses pontos ressaltados com relação à instalação pioneira da fábrica de discos no extremo sul, chama a atenção, principalmente através do discurso de cronistas do início do século XX, de como a percepção do mundo através da “escuta” por meios mecânicos e não-mecânicos incorporou-se nas experiências do cotidiano urbano. Todas essas ponderações vêm a dialogar com a proposta teórica de Sterne para se tratar a modernidade. Práticas (transformações na urbe acarretadas em um grande adensamento sonoro em barulhos e ruídos), instituições (a instalação da Casa A *Electrica*, como fábrica de discos em meio às casas comerciais que revendiam gramofones e suprimentos para tal equipamento) e ideias (desejo de ser um indivíduo moderno, possuindo as inovações tecnológicas do novo século, como o gramofone) configuraram o cenário paradigmático da Porto Alegre na modernidade. A música produzida em discos pela Casa A *Electrica* e a *Hartlieb*, portanto, era a própria modernidade versada em expressão sonora e, simultaneamente, de maneira inversa, a responsável por essa “manutenção” da modernidade porto-alegrense. Essa modernidade, em comunhão com o surgimento da *Electrica*, movimentou sonoramente os espaços de todo o estado, justamente pelas parcerias e pela astúcia comercial de Saverio Leonetti. Dessa maneira, a conjugação das “ideias”, as quais Sterne faz referência, provoca essa circulação. Outros músicos, cantores e repertórios adentraram o estado, país e mundo em função dessas primeiras gravações fonográficas. Consciente desse cenário, portanto, avanço este estudo ao tratar sobre

as circulações musicais e as redes de relação oriundas de tais movimentações no seguinte capítulo.

CAPÍTULO 2

A CASA A ELECTRICA E OS CIRCUITOS MUSICAIS

O surgimento e os desdobramentos da instalação da Casa A Electrica em Porto Alegre resultaram em artérias de comércio musical para a fábrica de discos. Este capítulo discorre, portanto, sobre as redes musicais nascidas com o estabelecimento dessas artérias, que concebo girando em torno dos eixos da circulação regional, nacional e internacional e mediadas pelo cenário musical porto-alegrense. Esses eixos, estritamente relacionados com as origens e os destinos dos discos gaúchos, são conceituados como práticas em torno da Casa A Electrica, como instituição. Discorrerei por seções esses eixos que coexistiram ao mesmo tempo. Assim, é claro que tive de fazer escolhas sobre o que abordar em cada seção, sendo que, diversas vezes, músicos, repertórios e discos que se relacionaram com a música produzida no sul do Brasil poderiam ser vistos sob mais de um eixo. Quando isso acontece, entretanto, sinalizo o leitor que a opção se deu por quão significativas essas práticas musicais ocorreram em um eixo ou outro. Apesar de não ter tido acesso à tiragem dos discos, os inventários que cobrem praticamente toda a discografia da Electrica, Hartlieb e Edison de São Paulo³², colaboram ao informar quais discos foram comercializados no Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro. Os arquivos de jornal e memórias de um músico uruguaio importante – Francisco Canaro – serviram principalmente para mapear a circulação dos músicos que vieram gravar, realizaram turnês ou simplesmente tiveram seus discos vendidos no Rio Grande do Sul.

Para trabalhar os eixos que proponho, estruturei o capítulo através da circulação dos discos e intérpretes da Electrica (circulação regional), circulação musical proveniente das relações da Electrica com a Casa Edison de São Paulo e a circulação dos discos produzidos na Casa Hartlieb (circulação nacional) e as relações da Electrica com o mercado fonográfico platino (circulação internacional – inter-regional). Antes de adentrar efetivamente nesses eixos, entretanto, levanto alguns pontos relevantes que dizem respeito a essa circulação das práticas musicais, principalmente no âmbito local porto-alegrense. Sob a perspectiva de esta ser uma

³² Cheguei a esses inventários pela obra de Vedana (2006) e pelo que me foi passado em agosto de 2010 pelo musicólogo Flavio Silva, coordenador do mapeamento das gravações fonográficas 78 rpm da FUNARTE. O trabalho de mapeamento que Flavio Silva coordena no Rio de Janeiro abrange colaboradores de diversos locais do país – como o engenheiro de som Marcos Abreu, no Rio Grande do Sul, que, inclusive, foi o responsável por converter em mídia digital os fonogramas da obra de Vedana (2006).

etnografia musical, não posso omitir tais pontos, pois fornecem subsídio para a reflexão da movimentação entre os músicos e repertórios que fizeram parte do cenário moderno. O que segue, portanto, é o *background* das circulações de discos gravados e dos músicos e repertórios sobre as quais busco discutir neste capítulo.

Em Porto Alegre: o vai-e-vem fonográfico e musical

Dentro do comércio porto-alegrense, a Casa A Electrica, após tornar-se fábrica de discos, possuía estabelecimentos, além do seu próprio, que revendiam os discos fabricados por Leonetti. Inserido na rede local dos comerciantes italianos, Leonetti pertencia também a um meio fortemente coeso por laços identitários que compartilhavam através da terra de origem. Assim, os discos fabricados por Leonetti eram vendidos tanto na loja da Casa A Electrica quanto nas Relojoarias Guarany, que tinha por proprietário o italiano Nicolau Manera³³. A venda de gramofones e discos em casas comerciais e joalherias era um tanto comum na época, bem como os próprios bazares venderem desde lâmpadas até brinquedos, englobando o comércio de aparelhos e suprimentos fonográficos. Se, por um lado, inúmeros estrangeiros de origem germânica se destacavam no comércio porto-alegrense (SOUZA, 2010, p. 90), os imigrantes de origem italiana também se inseriam nesse ramo, como é o caso dos fabricantes de instrumentos musicais Ernesto Rocca & Carlos Corni, o próprio Leonetti e outros comerciantes, donos de relojoarias e bazares da capital (cf. VEDANA, 2006, p. 15-19). Esses comerciantes decisivamente formaram vínculos que, mais tarde, em 1915, serão de grande valia para Leonetti, como testemunhas no processo de direitos autorais que tratarei mais adiante neste trabalho. É importante ter em mente tais laços e parcerias com o intuito de vislumbrar o cenário comercial no momento em que a Electrica se instalou e se desenvolveu. Tal cenário agregou relações com o exterior e com o centro do país na compra de produtos que abastecessem os estabelecimentos comerciais. Na linha dos produtos fonográficos, principalmente, essas compras eram imprescindíveis para a continuidade na venda de discos, principalmente antes da Electrica e a Hartlieb realizarem suas gravações.

Antes dessas, discos oriundos principalmente da Alemanha e Estados Unidos eram parte dos produtos comerciais vendidos em Porto Alegre no início do século XX. O repertório musical dos discos anunciados nos jornais, pouco variado em relação ao incorporado no comércio através dos discos produzidos para a Casa A Electrica e na Hartlieb, contemplava

³³ Mais tarde mostrarei a importância desse comerciante no processo que Fred Figner acusou o dono da Electrica de infração de direitos autorais.

canções para ouvir (modinhas brasileiras, óperas) e músicas para dançar (polcas e maxixes brasileiros, valsas e schottisch vindos do exterior e do Rio de Janeiro)³⁴. A origem dos discos nacionais provinha da Casa Edison do Rio de Janeiro que, por ser a única fábrica a gravar música brasileira, monopolizava o comércio para aqueles que preferiam escutar a música produzida no país. Ao mencionar a importância do fonógrafo no cotidiano porto-alegrense, Nilo Ruschel deixa claro o contraste entre o repertório lírico europeu ouvido através dos discos com o repertório que ele chama de “crioulo” gravado pela Electrica:

Os fonógrafos estavam na ordem do dia. Já não era preciso ir a um cinema para ouvir valsas de Waldteufel, Strauss e Lehar, ou trechos líricos, fazendo fundo musical para os filmes silenciosos. [...]. Ter gramofone em casa era marca de posição social. E à coleção de chapas que com ele apareceram, incorporou-se o *repertório crioulo*, da gravadora pôrtoalegrense [Casa A Electrica] [grifo meu] (RUSCHEL, 1971, p. 222).

Os discos sob o selo “Odeon” (principal selo de discos produzidos na Casa Edison), entretanto, não eram anunciados na imprensa porto-alegrense, além de serem poucas as menções à Edison do Rio de Janeiro. No trabalho de arquivo, não encontrei referência alguma à Casa Edison nos anos em torno de 1910. A instalação da Electrica como gravadora de discos, assim, também trouxe uma aparição mais sólida – e obviamente competitiva – dos discos “Odeon” no mercado da capital e do estado, visivelmente notada através das propagandas em jornal, intensificadas após a instalação da Electrica, e a produção dos discos na Casa Hartlieb para a Casa Edison, que, como afirmei anteriormente, ocorreu principalmente em função da concorrência “Casa Hartlieb/Casa A Electrica”, ou ainda “Casa A Electrica/Casa Edison”.

Assim como os discos internacionais e os da Casa Edison circulavam em Porto Alegre, logo que a Electrica se torna fábrica, outro repertório musical incorpora-se a sonoridade da “dita” música local dos discos gravados para a Electrica. Explico as aspas.

O que acontecia frequentemente no empreendimento de Leonetti era a reprodução de cópias de discos vindos da Alemanha. Discos esses, comprados pelo próprio Leonetti, chegavam às lojas porto-alegrenses como gravados “pelos solistas – ou músicos e artistas – da Casa A Electrica”. O apontamento de tais feitos de Leonetti foi sinalizado já por Paixão Côrtes (1984, p. 21) em suas primeiras investidas em tratar sobre a Electrica. Também Hardy Vedana comentou sobre essas primeiras “versões de pirataria” no Rio Grande do Sul (2006, p. 42). Nilo Ruschel (1971) expõe a existência de tal feito na Electrica: “Leonetti também importava matrizes da Alemanha, com os conhecidos “ländler” bávaros, que ele simplesmente

³⁴ Averigüei essas informações através de um breve levantamento das canções gravadas nos discos que eram vendidos e anunciados em jornal em Porto Alegre na década de 1910, ainda antes da Casa A Electrica ou a Hartlieb realizarem gravações locais. Tal levantamento fez parte do trabalho de arquivo inicial nesta pesquisa.

“nacionalizava”, anunciando”: “... pela banda da casa” ou “... pelo solista da casa”. E pronto” (RUSCHEL, 1971, p. 223). Tais pistas motivaram-me a averiguar essa possibilidade de cópia e dois fatores me levaram a crer nisso.

Os discos gravados pela *Electrica*, dos quais, alguns pude ter acesso pessoalmente através da fonoteca do Museu Hipólito José da Costa e do arquivo pessoal do engenheiro de som Marcos Abreu, possuíam um círculo afundado em sulcos em volta ao rótulo do disco. Esses sulcos são as marcas do equipamento que produzia os discos. Alguns da fábrica, entretanto, possuíam uma forma semelhante a uma elipse em volta do rótulo (informação verbal³⁵). Justamente esses eram os ditos gravados “pelos músicos/solistas da Casa”, mas de fato eram as matrizes importadas.

Para confirmar a situação, esses mesmos últimos discos que pude manusear, reproduzidos em um toca-discos, não possuem a voz do chamado *speaker* que, antes de iniciar cada música gritava o nome, gênero musical, intérprete e finalizava com “para a Casa A *Electrica*, Porto Alegre!” Através das faixas 1 e 2 do CD que faz parte deste estudo, mostro o início de dois fonogramas diferentes. No primeiro exemplo, *Capitão Herculano*, interpretada pela banda do 10º Reg. da Infantaria do Exército de Porto Alegre, ouve-se a voz do *speaker* em seu início. Na segunda faixa, entretanto, como se pode constatar, o anúncio de abertura não acontece. Essa mesma faixa, intitulada *Carnaval de Veneza*, interpretada, segundo o rótulo do disco, por solista da Casa A *Electrica*, possuía melodia muito conhecida e popular na Europa tanto em performance ao vivo quanto em gravações. Nesse caso, *Carnaval de Veneza* dito como gravado pela *Electrica*, nada mais é que uma cópia de uma versão alemã³⁶.

Essas informações tornam-se significativas à medida que auxiliam no entendimento do repertório local a ser aceito e consumido pelos sujeitos na modernidade porto-alegrense. Esse repertório, no que se refere às gravações locais, era fornecido por Saverio Leonetti e, dessa maneira, quando incorporava gravações estrangeiras ao que se dizia local, teria o intuito de aumentar o prestígio de sua fábrica.

Por outro lado, a inclusão dessas gravações no repertório fonográfico local pode ser interpretada como uma incorporação de diferentes sonoridades para atender uma gama variada de ouvintes no mercado local. E quando me refiro a essas diferentes sonoridades quero deixar a

³⁵ A informação sobre a diferença entre os sulcos dos discos gravados ou não pela *Electrica* foram inicialmente apontadas pelo engenheiro de som Marcos Abreu, em conversa informal (06/07/2010).

³⁶ Preciso tornar claro que nem todas as gravações que indicam como intérprete os “solistas/artistas/músicos da Casa A *Electrica*” são cópias de versões gravadas no exterior. Nem o mesmo acontece quando o *speaker* não anuncia a música em seu início. O que averigui foi a partir da associação do formato do sulco do disco com a voz do *speaker*. Essa junção dos fatores, em comunhão com o que Nilo Ruschel aponta em sua crônica sobre a *Electrica* que me fez constatar tal fato.

entender desde a qualidade da gravação até os gêneros musicais e as instrumentações utilizadas. Nesse sentido, pode parecer outra forma de esforço de Leonetti, como mostrei ao final do capítulo anterior, em angariar ouvintes para os discos produzidos na sua fábrica. A tecnologia fonográfica dos Estados Unidos, Alemanha e também da Casa Edison do Rio de Janeiro estavam notoriamente à frente no que tange à qualidade de gravação. Ora, os ouvintes da música do exterior, com suas gravações mais nítidas que as da *Electrica*, precisariam de incentivos para que comprassem os discos locais.

Além disso, os gêneros musicais gravados pela *Electrica*, pelo que pude perceber no trabalho de arquivo de jornais, eram mais semelhantes aos executados ao vivo do que aos já escutados em discos da Edison e do exterior. Essa aproximação com gêneros ou mesmo sonoridades de instrumentos já ouvidos e, de certa maneira, acostumados à escuta pelos sujeitos na modernidade poderia ser facilmente mediada pela incorporação de algumas músicas que oferecessem menos estranhamento que as gravações pela *Electrica*.

Assim, em um plano local, circulavam na capital porto-alegrense, em torno de 1914, repertórios da Casa Edison, do exterior e as gravações logo incorporadas da *Hartlieb* e da *Electrica*. Com esse cenário, músicos de vários locais do país e do exterior passavam por Porto Alegre e executavam ao vivo ou em gravações suas peças musicais. Tal movimentação, gerada pela nascente indústria fonográfica do país, será o tema da próxima seção que se dedica à circulação musical em âmbito regional.

Circulação regional: interiorização das gravações

Além de Porto Alegre, também em outros locais do estado se encontravam gramofones e os discos da *Electrica*, como é o caso da cidade de Lajeado, interior do Rio Grande do Sul, mencionada pelo cronista Nilo Ruschel (1971):

Até na colônia, onde, ao entardecer de um domingo qualquer, apenas se ouvia o tristíssimo trombone ensaiando, misturando o sopro sonolento ao mugido dos animais, até lá o gramofone ia levar alegrias novas e deslumbradas. No refeitório do internato de Lajeado³⁷, em domingos especiais, o prefeito do colégio consentia em dar música para os alunos. O gramofone era um móvel diferente, alto e chato, a corneta acústica embutida, com cordas de citara trançadas por cima. Tocava-se muito uma chapa da predileção dos maristas. Continha bandas militares misturadas com o trovejar da artilharia [...] (RUSCHEL, 1971, p. 224).

³⁷ Nilo Ruschel se refere ao colégio dos irmãos Maristas de Lajeado, atualmente extinto. A cidade de Lajeado localiza-se a cento e vinte quilômetros de Porto Alegre

Nos anúncios da *Electrica*, a partir de 1915, a menção quanto à existência de outros locais onde se comercializavam os discos da fábrica começou a surgir:

Foram promptificados hontem as seguintes peças novas, do já conhecidíssimo e inegalável "Disco Gaúcho": Mil Beijos (valsa); Mimososa (polka), pelo muito bemquisto e popular grupo "Lyra". Quem comeu do Boi (tango), pela banda da casa *Electrica*. Cada possuidor de um Disco Gaúcho é um propagandista, e é de justiça a preferência que o público sempre lhe tem dispensado. Cada semana saem novidades que estão à venda na casa do proprietário da fábrica, Saverio Leonetti - A *Electrica* - Andradas, 302 - e nas relojoarias Guarany, no Campo do Bomfim, nº112 e na filial à rua do comércio nº 26, *bem como em suas agências, espalhadas em todo o Estado* [grifo meu] (CP: 05/09/1915).

Dentre as agências espalhadas pelo estado, chama a atenção o caso da cidade de Cachoeira do Sul (atualmente localizada 188 quilômetros a oeste de Porto Alegre) onde constata-se uma grande concentração comercial em torno dos discos oriundos da capital³⁸. Além desses, os discos da Casa Edison faziam parte do comércio fonográfico da região. A presença dos diferentes selos de discos – Gaúcho e Odeon –, entretanto, não foi concomitante, ao menos pelo que foi anunciado em um dos principais jornais da cidade, *O Commercio*. No início da década de 1910, quando surgem na cidade os primeiros anúncios comerciais de gramofones e discos, constata-se serem originários do exterior e da Casa Edison, do Rio de Janeiro. No caso dos seguintes anúncios, o repertório oriundo do exterior é formado por óperas e o da Casa Edison, por lundus e modinhas brasileiras. As valsas, schottisch e polcas podem ter vindo tanto do exterior quanto da Edison, uma vez que tais gêneros se desdobraram no país em decorrência das influências musicais europeias:

³⁸ As referências sobre as gravações em discos comercializadas em Cachoeira do Sul são do arquivo pessoal do musicólogo Flavio Silva, a quem agradeço imensamente por gentilmente ceder seu material.

GRAMOPHONES
 No popular e Grande Bazar de Affonso Coelho Fortes, á rua 7 de Setembro n.º 55, encontra-se um bello sortimento déstas machinas falantes, assim como agulhas e discos com valsas, schottisch, quadrilhas, polkas e interessantes cançonetas, lundús e modinhas brazileiras. Preços baratos, a dinheiro ou em prestações semanaes.

Figura 5 - *O Commercio*: 27/04/1910³⁹

GRAMOPHONES COM E SEM FUNIL
 a 25\$000, 70\$000, 80\$000 e 100\$000
 tambem tenho sempre um bonito sortimento de chapas para os mesmos.
 — Operas, Cantos, Danças, etc. —
 Recebi tambem um bonito sortimento de CORRENTES PARA RELOGIOS E LEQUES pulseiras e collares de ouro enchapado que vendem-se a preços muito convenientes.
 Martin Krahe
 Livraria, Papelaria e Bazar

Figura 6 - *O Commercio*: 05/10/1910

Gramophones
 agulhas, discos duplos e simples, nacionaes e estrangeiros, contendo musicas, modinhas, etc., á venda na secção de miudezas da Typographia d'«O Commercio»

Figura 7 - *O Commercio*: 05/03/1910

Semelhantemente ao que acontece na capital do estado, em Cachoeira do Sul, os produtos fonográficos são vendidos nos bazares, papelarias e, principalmente, na “Typographia” do jornal *O Commercio*. Nesse início dos anos 10, ainda sem qualquer anúncio da Electrica em função de sua inexistência como gravadora ou fabricante de discos, o foco dos anúncios de jornal está no aparelho gramofone, como se pode observar através dos títulos dos recortes acima. A venda dos discos é anunciada no decorrer dos anúncios. Coincidência ou não, a partir de um anúncio de venda dos gramofones “Electrica”, em 1915 (figura 8), o título das propagandas centraliza-se nos discos para gramofones (figura 9):

³⁹ Todas as figuras referentes ao jornal *O Commercio* (figuras 5 a 9) fazem parte do arquivo pessoal de Flavio Silva.



Figura 8 - O Commercio: 16/04/1913

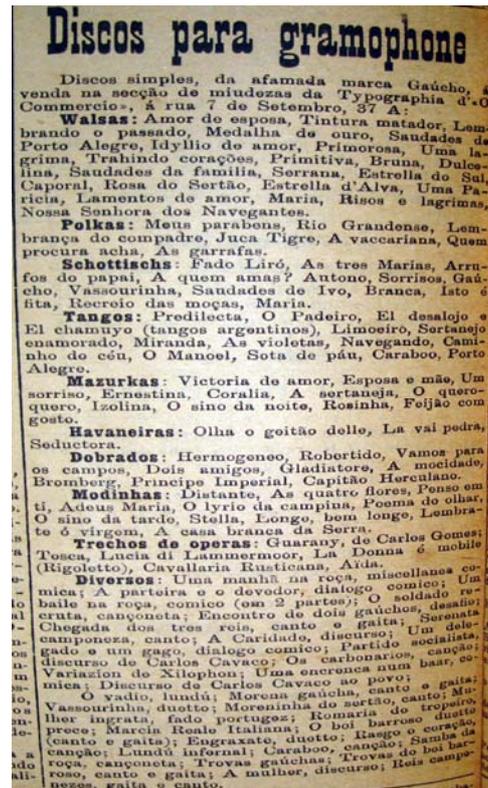


Figura 9 - O Commercio: 24/11/1915

No momento em que a gravação com intérpretes regionais se torna possível, ampliam-se as possibilidades de escuta e socialização musical através dos discos. Intérpretes e gêneros que eram conhecidos pela sonoridade local de regiões específicas do RS, passam a ser acionados nos ambientes como as casas de família, além de outros espaços de sociabilidade em diversos locais do estado. Essa movimentação conduz a uma configuração do cenário regional, à medida que mostra a circulação dos músicos e repertório com o início das gravações fonográficas. Nesse sentido, as práticas musicais e de socialização que ocorreram com a instalação da Casa A Electrica foram motivadas pela escuta musical que apresentei no primeiro capítulo.

Se foram os anos de 1913, 1914 e 1915 os mais intensos no que se refere a maior quantidade de anúncios em jornal sobre a Electrica como fábrica de discos em Porto Alegre, no caso de Cachoeira do Sul, essa intensificação aconteceu mais tarde. Até o ano de 1922 são diversos os anúncios de discos e gramofones da fábrica. Entre 1923 e 1924, os anúncios referentes à Electrica fazem menção apenas aos gramofones e partituras para piano vendidos na cidade. Já entre 1918 e 1920, concomitantemente, são anunciados os “Discos Gaúcho”, da Electrica e os “Discos Odeon”, da Edison.

Ainda que tenha seus discos anunciados em jornal, portanto postos à venda, na cidade de Cachoeira do Sul entre os anos de 1914 e 1920, em Porto Alegre os anúncios da Electrica encontravam-se em situação diferente. A partir de 1916, cessam as propagandas de discos e

apenas em 1918 a *Electrica* faz anúncios; esses, entretanto, se referiam apenas a partituras para piano vendidas na casa, além dos anúncios de venda de brinquedos. A partir de 1919, os anúncios da Casa A *Electrica* são inexistentes nos jornais da capital por definitivo, até sua falência. Durante os anos de 1920 a 1923, pelo que pude compreender através do trabalho de arquivo, a *Electrica* se manteve principalmente através do comércio de discos e gramofones em suas “agências espalhadas pelo estado”.

Uma confluência de fatores relacionados à circulação dos discos e dinheiro sustentou, alterou e levou à falência a fábrica de discos do Rio Grande do Sul. Paixão Côrtes atribui à primeira guerra mundial o caminho para o fim da *Electrica*, “quanto à aquisição de matéria-prima para sua fábrica [de Leonetti], acrescido, como estrangeiro italiano, das restrições creditárias bancárias” (CÔRTEZ, 1984, p. 55), enquanto Vedana atribui também ao processo de direitos autorais de Figner contra Leonetti o “desfecho desfavorável à Casa A *Electrica*” (2006, p. 45).

Antes disso, entretanto, muitos discos circularam pelo estado, trazendo, em companhia à tecnologia do gramofone, aos ouvidos dos gaúchos a sonoridade da música produzida na capital, com todo o ar de modernidade a que tinha direito.

Durante os anos em que a *Electrica* esteve no auge de sua produção, inúmeros intérpretes realizaram gravações na Casa. Os artistas que ali gravaram sua música, entretanto, não vinham apenas de Porto Alegre. É o caso dos conjuntos instrumentais de origem teuto-rio-grandense. Esses conjuntos, formados principalmente por instrumentos das classes de madeiras, metais e percussão, vinham das regiões de imigração alemã próximas à capital do estado, como, por exemplo, os municípios de São Leopoldo, Novo Hamburgo e São Sebastião do Caí. No caso dessas localidades, assim como as bandas de música iam a Porto Alegre para realizar as gravações, os discos eram revendidos no comércio local da região. A partir do quadro apresentado a seguir, chamo a atenção para a grande quantidade de discos gravados pelos grupos *Hamburguez*, *Fanáticos* e *Cahyense*:

Intérprete	Cidade/local de origem	Gravações para a Electrica (em número de fonogramas)
Artur Budd	Salvador/BA	151
Banda da Brigada Militar de Porto Alegre	Porto Alegre	19
Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército	Porto Alegre	12
Grupo Cahyense	São Sebastião do Caí	87
Grupo dos Fanáticos	São Leopoldo	16
Grupo Hamburguez	Novo Hamburgo	71
Moysé Mondadori (Vacaria)	Vacaria	40
“Os Geraldos” (ou Geraldo Magalhães)	São Gabriel	45
Terror dos Facões	Porto Alegre	4

Tabela 1 - Quadro dos intérpretes com maior número de gravações para a Casa A Electrica⁴⁰

Com formação semelhante – em geral: flauta, trombone, trompas, cornetins, clarinetes, bombardino, bombardão e pratos (VEDANA, 2006, p. 67) – a música desses grupos circulou pelo estado através dos discos gravados para a Electrica. O cronista Nilo Ruschel (1971) afirma que os sons das “bandinhas”, termo utilizado pelo próprio escritor, muitas vezes eram os que moviam os bailes do interior do estado. É o que acontece na cidade de Pelotas, extremo sul gaúcho, em que os discos comprados eram reproduzidos nos gramofones em bailes da cidade⁴¹.

O clarinetista do Grupo Hamburguez, Felipe Blankenheim, foi um desses agentes sociais que colaborou na circulação dos discos. Diretor do grupo, possuía em São Leopoldo um estabelecimento comercial que vendia equipamentos fotográficos, artigos para presentes e aparato fonográfico, entre gramofones, agulhas e discos (VEDANA, 2006, p. 65). Felipe Blankenheim, portanto, trazia os discos gravados por seu grupo para serem vendidos em seu estabelecimento. Tal fato teve papel preponderante não apenas na circulação, mas também na manutenção da indústria fonográfica do estado.

Por um lado, os discos eram bem aceitos porque havia uma forte concentração populacional em regiões de colonização alemã no estado. Não apenas por “animar” os bailes,

⁴⁰Dentre os discos produzidos em terras gaúchas, chamo a atenção para os intérpretes arrolados neste quadro, que posteriormente servirá ao leitor como guia no que se refere aos músicos (seus locais de origem e quantidade de fonogramas gravados) que mais realizaram gravações na Electrica, sob o rótulo dos Discos Gaúcho. Tal quadro facilitará na compreensão da quantidade de canções e da própria circulação tanto regional quanto nacional. Não estão neste quadro contemplados os intérpretes – ainda que alguns sejam os mesmos contratados pela Electrica – que realizaram gravações na Hartlieb em função de minha escolha de tratar essas gravações especificamente ao abordar a circulação nacional dos discos gaúchos.

⁴¹ Quando tive os primeiros contatos com o engenheiro de som Marcos Abreu, uma recente compra para o projeto de mapeamento das gravações 78 rpm da FUNARTE havia sido feita. Um montante em torno de 100 discos vindos da cidade de Pelotas estava na residência do técnico para que cópias em áudio dos discos e fotografias dos rótulos e encartes fossem realizadas. Marcos Abreu me contou que havia encontrado esses discos em um sebo da cidade de Pelotas, cujo proprietário informou que haviam sido utilizados no início do século para reproduzir música em bailes da cidade (conversa informal, 06/07/2010).

mas também porque carregavam a nostálgica lembrança do país de origem. Escutar as músicas, assim como destaquei no primeiro capítulo com os cronistas da “antiga” e “nova” geração, dialogava com os sentimentos associados com essa sonoridade – principalmente na utilização de instrumentos da classe dos metais – até o próprio repertório, como, por exemplo, na música *Pátria alemã* (valsas) e nas natalinas *Stille Nacht* (Noite feliz) e *Tannebaum* (Pinheiro de Natal), executadas pelo Grupo Hamburguez.

Por outro lado, os conjuntos instrumentais formados pela classe dos metais possuíam vantagens técnicas nas gravações fonográficas de sistema mecânico. Devido ao som canalizado através do tubo dos instrumentos, a dissipação das ondas sonoras era menor, resultando em maior nitidez e semelhança com o som ao vivo do que, por exemplo, instrumentos como violão, piano, acordeão e, principalmente, voz. Assim, a gravação soava com boa afinação, mantendo de forma razoável as propriedades do som. A sonoridade das “bandinhas”, em decorrência desse aspecto, era bastante agradável se comparada às outras formações musicais. Assim, os discos dos grupos Hamburguez, Cahyense e Fanáticos, além dos grupos Lyra, Infernal, Mundo Novo, Porto-Alegrense, Riograndense – que gravaram em quantidades muito menores que os três primeiros – rodaram em gramofones espalhados pelo Rio Grande do Sul.

Dentro do repertório gravado pela *Electrica* ainda se encontra a música das bandas militares. Tiveram parte nesse setor, a Banda Militar de Porto Alegre e a Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército. Com dobrados, schottisch, valsas, havaneiras e mazurcas compostas principalmente por músicos gaúchos, além da reprodução de hinos arranjados por músicos locais, tais bandas gozavam de grande sucesso em Porto Alegre. A Banda Militar da capital era dirigida pelo maestro e compositor Pedro Borges, afamado e conhecido músico do estado, coordenador das bandas militares gaúchas, o que o fazia viajar pelo Rio Grande do Sul em função de seu cargo. Sobre a circulação do repertório dessa banda, através do trabalho de campo observei que era comercializado através de discos em diversos locais do estado. Não pude averiguar, entretanto, de que forma a presença e circulação da figura de Pedro Borges alterou, manteve ou inovou o repertório produzido ao vivo e nas gravações.

Com repertório de caráter semelhante, a Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército de Porto Alegre não teve muitas gravações para a *Electrica*. Por outro lado, como tratarei adiante, diversas foram as gravações do grupo na *Hartlieb*, tendo como consequência outras formas de circulação, essas em nível nacional. A maioria das músicas gravadas pela Banda do Exército, seja na *Electrica* ou na *Hartlieb*, eram composições do trombonista Eduardo Martins, o próprio regente da banda. O músico é mencionado por Nilo Ruschel (1971) na mesma crônica que apresentei no primeiro capítulo, que versava sobre a Casa A *Electrica*. Ali,

Ruschel associa ao compositor a autoria de uma das músicas “mais cantadas do repertório regional” (RUSCHEL, 1971, p. 223). Essa música foi a *Canção do Gaúcho*, composta inicialmente como um número pertencente a um teatro musical⁴². O caso é que Eduardo Martins havia escutado algumas pequenas comédias regionais musicadas com temas nortistas ou caipiras em Porto Alegre entre os anos de 1918 e 1919 e resolveu criar também uma peça que apresentasse “a particularidade de ser gaúcho” (Jornal *A Hora*: 27/03/1955 *apud* CÔRTEZ, 1984, p. 36). Apesar de a canção não ter sido registrada em discos na época das gravações mecânicas, esse dado acentua as relações entre a circulação e escuta musical. Não fosse a escuta do músico e compositor àquelas canções nortistas – ainda que fossem, possivelmente, executadas por uma companhia teatral de Montenegro, cidade do interior do Rio Grande do Sul –, a concepção de uma criação de caráter sulista não teria acontecido. Agente social, entretanto, em seu meio, Eduardo Martins compôs a peça musical por observar o sucesso das peças da companhia que serviu de inspiração composicional. Não é a toa que, ainda antes, em 1915, é solicitado a responder como perito musical no processo de direitos autorais que tratarei mais adiante.

Também na música instrumental, um grupo em especial se destacava no cenário musical porto-alegrense. O grupo Terror dos Facões, apesar de ter realizado poucas gravações para a *Electrica*, dessas, a maioria das composições era do líder do grupo, o músico Octavio Dutra (1884-1937). Biografado por Hardy Vedana (VEDANA, 2000) e estudado a partir de sua trajetória musical pelo historiador e músico Marcio de Souza (2010), Octavio Dutra teve grande importância no nascente choro sul-rio-grandense. Formado pelo Conservatório do Instituto de Belas Artes da capital em 1911 (SOUZA, 2010, p. 14), suas composições exigiam de seus músicos grande musicalidade e habilidade técnica. Colaborador na (re)inserção do violão na música local, não mais como símbolo de “vagabundagem” (PAES, 2002, p. 12), Dutra nunca saiu do Rio Grande do Sul e teve algumas de suas composições entre as mais executadas no Rio de Janeiro, pelas suas gravações com seu Grupo Terror do Facões⁴³ para a Hartlieb (PAES, 2002, p. 12). Mais adiante voltarei a versar sobre esse grupo. Vale por ora afirmar que, dentro

⁴² Essa informação é apresentada em um texto coligido por Paixão Côrtes e acrescido em *Aspectos da música e fonografias gaúchas* (1984). Trata-se de um excerto do jornal *A Hora* de 27/03/1955, no qual Pery Borges, que, segundo Côrtes, teve importância na radiofonia gaúcha na década de 1950 e teve movimentada vida artística no Rio de Janeiro, conta como aconteceu a composição da peça musical “A Flor do Pampa”, sobre a qual teve autoria da letra e Eduardo Martins da música.

⁴³ Costuma-se chamar de “facão” um músico ruim. Assim, o grupo de Octavio Dutra, ao ser conhecido pela impecável afinação e clareza nas articulações, começou a ser o “terror” dos músicos ruins (FARIA, 2001; VEDANA, 2000; SOUZA, 2010).

do Rio Grande do Sul, através dos discos, o grupo não teve tanta repercussão, o que faz notar as diferenças entre gosto e estilo musical entre o sul e o centro do país. Nesse caso, entretanto, tal fato não é resultado da falta de fama dentre os porto-alegrenses. Em performances ao vivo, o grupo era bastante conhecido ao tocar inclusive em teatros de revista da capital. Além disso, Octavio Dutra produziu música para blocos de carnaval e vinhetas comerciais (VEDANA, 2000, p. 23-45). Em Porto Alegre, a música do Terror dos Facões era o lado boêmio e seresteiro da capital.

No tocante a música vocal, apesar das grandes dificuldades técnicas para realizar as gravações⁴⁴, inúmeros foram os artistas que gravaram para a *Electrica*. Entre os afamados cantores que realizavam passagens por Porto Alegre, Artur Castro Budd e Geraldo Magalhães e a dupla com quem formava “Os Geraldos” – cantores, pois, que tratarei mais detalhadamente na seção de circulação nacional – foram os que mais gravaram na Casa. Dessa maneira, por todo o estado suas canções entraram nos lares que haviam gramofones. Tantas gravações na *Electrica* levam à conclusão de que as canções de tais cantores eram muito bem quistas no sul do país, assim como intensivamente anunciadas em jornal.

Um caso peculiar na música vocal é o músico Moysés Mondadori (1898-1976). O “Cavalheiro Moysé”, como foi chamado durante a época das gravações, era um músico, filho de italianos, vindo de Vacaria a convite do próprio Leonetti para realizar gravações. Segundo Vedana (2006, p. 87), na região de onde Mondadori vinha, era famoso como gaiteiro e Leonetti, ao tomar conhecimento disso, chamou-o a Porto Alegre. O caso do gaiteiro ser convidado por Leonetti também poderia estar vinculado ao fato de que, em Porto Alegre, a loja da *Electrica* comercializava, entre outros instrumentos, acordeões. Assim, é possível que Leonetti tenha convidado Mondadori para tornar o gaiteiro propagandista da venda do instrumento através das gravações em disco.

A música de Mondadori tomou largas dimensões, tanto no canto quanto com sua gaita. Chamava a atenção nos anúncios da *Electrica* as denominações como “cantos gaúchos” e “solos de gaita [acordeão, gaita-botão]”. O repertório de Mondadori agradava o público italiano do estado, sendo ele pertencente também de comunidade de ítalo-descendentes, com a inserção da gaita na música produzida em Porto Alegre. Além disso, o gaiteiro chegou a ser gerente da fábrica de discos de Leonetti.

⁴⁴ Segundo Vedana (2006), alguns cantores utilizavam megafones em frente ao bocal que captava o som ao gramofone para que não precisassem gritar tanto nas músicas.

Vacaria⁴⁵, um dos grandes distritos do estado no início do século, recebia por meio do “Cavalheiro Moysé” remessas de discos de Porto Alegre para serem vendidas no comércio local. Com a presença de Moysés Mondadori no corpo artístico da Casa A Electrica, portanto, Saverio Leonetti ampliava o repertório vendido através dos discos, além de incorporar uma música até então não gravada, mas há muito executada nos interiores do Rio Grande do Sul.

Entre a música vocal e instrumental gravada nos discos Gaúcho, da Casa A Electrica, alguns circuitos de músicos e repertórios podem ser observados na ilustração a seguir, chamando a atenção para as grandes movimentações nas regiões de São Leopoldo e São Sebastião do Caí com Porto Alegre.

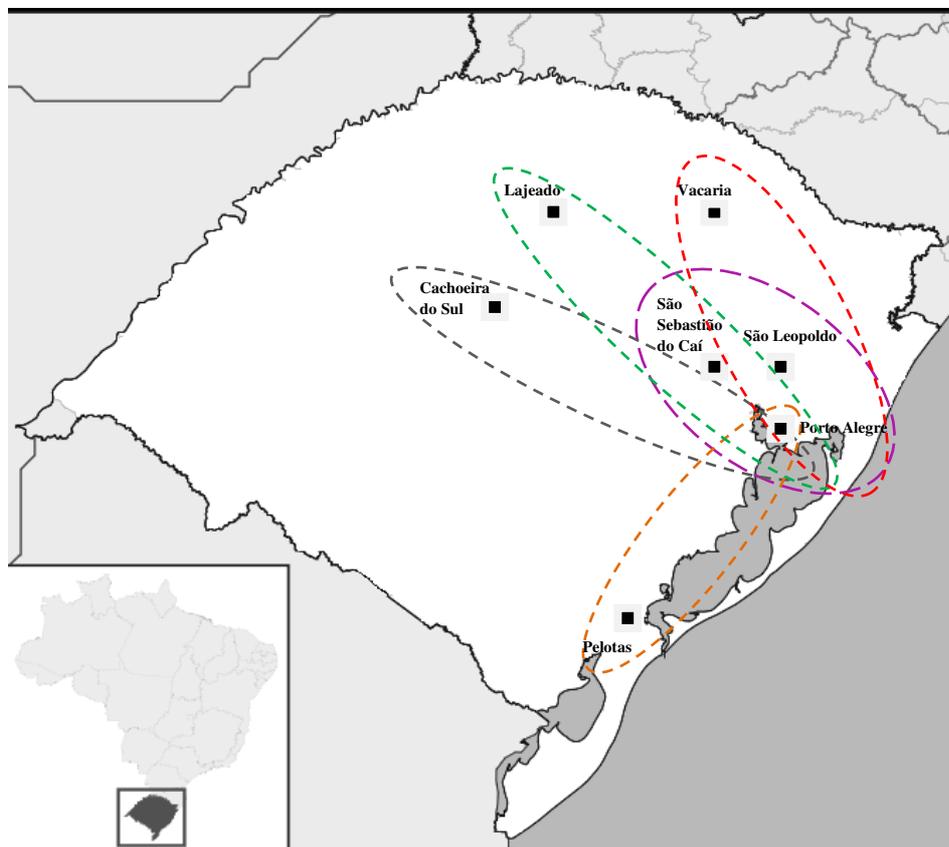


Ilustração 5 - Circulação regional dos discos no RS

E a circulação no Brasil?

Se os discos fabricados pela Electrica tiveram dentro do estado muito mais ênfase na música de “bandinha”, como chama o cronista Ruschel, em nível nacional, a circulação dos

⁴⁵ A cidade de Vacaria situa-se a aproximadamente duzentos e quarenta quilômetros de Porto Alegre.

músicos e gravações da Casa A Electrica e da Casa Hartlieb em outras localidades do país foi bastante intensa no que se refere à música vocal. Levando em consideração tal fator, em um primeiro momento tratarei sobre a circulação de alguns cantores que tiveram relações com a Casa A Electrica ou Hartlieb para depois me deter especificamente nas interlocuções entre a Electrica com a Edison de São Paulo e a Hartlieb com a Edison do Rio de Janeiro, casos esses em que a música instrumental teve maior número de gravações que a música vocal.

A movimentação musical no país, em meados da década de 1910, no que se refere aos cantores, girava acentuadamente em torno da nascente indústria fonográfica. Não tão nascente, levando em conta que a Casa Edison, de Fred Figner, realizava gravações desde 1902 no Rio de Janeiro. Entre as performances nos teatros de revista, nos cafés-cantantes e chopps-berrantes, os intérpretes gravavam as músicas que nesses ambientes eram executadas. Além desses espaços de sociabilidade, as serestas, que por muitas vezes eram atos litigiosos perante a polícia nas capitais do país, aconteciam conduzidas por cançonetistas que cantavam fados, modinhas e lundus.

Tais cançonetistas, com a “era gramofone”, tiveram espaço em meio à indústria fonográfica. Ainda que com os precários mecanismos para captação da voz humana, uma boa fatia do repertório gravado nas primeiras fábricas de discos do país nasceu da voz de conhecidos barítonos. Alguns dos principais cançonetistas dessa época realizavam turnês pelo país e pelo exterior. É o caso dos “velhos cantores”, como chama Ary Vasconcelos (1977): “Mário Pinheiro (o maior deles), Cadete, Baiano, Eduardo das Neves, Roberto Roldan, Nozinho, Artur Castro Budd [e] Geraldo Magalhães” (VASCONCELOS, 1977, p. 23). Desses, chamo a atenção para Eduardo das Neves, Artur Budd e Geraldo Magalhães. Por diferentes motivos, tais cantores vieram ao Rio Grande do Sul, apresentaram-se ao vivo e/ou gravaram discos, sendo o momento nascente da indústria fonográfica o eixo dessas práticas.

Eduardo das Neves (1874-1919), palhaço, compositor e cantor, frequentava os círculos de boêmios do Rio de Janeiro e era contemporâneo a cantores como Baiano, Cadete e Mário Pinheiro, com quem chegou a realizar gravações em conjunto. Como parte de uma das suas turnês pelo Brasil, passou por Porto Alegre em 1915, apenas para se apresentar, sem deixar sua voz registrada em discos nas terras gaúchas. Entretanto, sua presença na capital gaúcha foi noticiada em mais de um jornal da cidade, como o exemplo a seguir:

Eduardo das Neves, o apreciado cantor da Casa Edison do Rio, acha-se atualmente cantando no Cinema Recreio Ideal, onde está alcançando colossal sucesso. Todo o repertório que está sendo cantado pelo festejado cantor, com muitos applausos da sempre grande assistencia, encontra-se a venda, para gramophone em discos duplos "Odeon" na "Casa Hartlieb", a praça da Alfandega 289, unica agencia da "Casa Edison", o maior estabelecimento phonographico do mundo (CP: 27-01-1915, p. 05).

Ao mesmo tempo em que a notícia faz referência à presença de Eduardo das Neves em Porto Alegre, cantando no "Cinema Recreio Ideal" – também chamado de "Recreio Concerto"⁴⁶ -, anuncia ao leitor do jornal que seus discos gravados pela Casa Edison estão à venda na Hartlieb. Uma questão clara de *marketing*, mas que também mostra como a indústria fonográfica fomentava o tipo de turnê e apresentações como as que Eduardo das Neves estava realizando. A presença do cantor na capital sul-rio-grandense incitaria os seus ouvintes a comprarem os discos na Hartlieb.

Entre contratações, turnês, discos e dinheiro, a movimentação sonora no Brasil foi intensificada com o advento do gramofone, concomitantemente à circulação de cantores que foi impulsionada por tal fato.

Com grande quantidade de canções gravadas em discos, os cançonetistas Artur Budd (?1880-?1930) e Geraldo Magalhães (1878-1970) assemelham-se no que se refere as suas trajetórias: ambos realizaram viagens pelo Brasil ou pelo mundo para executar sua música. Artur Budd – indicado nos discos também como Artur Castro ou ainda Artur Castro Budd –, baiano, "fez boa carreira no teatro musicado" (VASCONCELOS, 1977, p. 349) e gravou para diversas Casas do país no início do século XX. Antes de suas passagens por Paris e Lisboa, em torno de 1913, o barítono gravou para a Casa Edison de São Paulo e para a Electrica. A literatura não aponta, contudo, se tal cantor visitou realmente Porto Alegre (e.g VEDANA, 2006, p. 138). Em meio às possibilidades comerciais que Leonetti estava negociando com Gustavo Figner (irmão de Fred Figner) para a Edison de São Paulo⁴⁷, existe a probabilidade de Artur ter gravado em São Paulo e seus discos terem sido apenas vendidos em Porto Alegre. Pelo acompanhamento que fiz das propagandas da Electrica em que seu nome aparecia inúmeras vezes como intérprete da Casa A Electrica e pela quantidade de discos gravados por Artur Budd para a Electrica, além do que pontuarei com relação a esse cantor no capítulo três, entretanto, acredito que o intérprete de fato veio à capital sul-rio-grandense.

⁴⁶O Recreio Ideal, informalmente conhecido como Recreio Concerto, iniciou suas atividades em 1908 como cinema e, em torno de 1914, passou a apresentar músicos e teatros de revista em seu palco. Sendo o primeiro na capital com sala fixa para exibição dos filmes, fez parte do cenário teatral e musical ao qual agregava-se outros cinemas nos mesmos moldes do Recreio Ideal, além de cafés-cantantes, que em seus palcos exibiam inúmeros artistas de vários locais do país (MONTEIRO, 2006; STEYER, 2001).

⁴⁷Sobre tal aspecto tratarei mais adiante, ainda neste capítulo.

Dúvidas não existem, porém, no tocante à inserção de seu repertório no cotidiano dos modernos porto-alegrenses e em diferentes pontos do estado. Os discos gravados por Artur Budd perfizeram um total de, no mínimo, 118 fonogramas nas gravações da Electrica⁴⁸, em sua maioria modinhas⁴⁹. Além disso, suas canções eram apresentadas como “categoria musical” nas propagandas da Casa A Electrica em Porto Alegre, chegando a ser, em uma dessas, o único intérprete propagandeado:

Discos brasileiros Gaúcho
(MARCA REGISTRADA)
Os melhores, os mais bem gravados, os mais nítidos
Cantados e instrumentados UNICAMENTE para o maior esta-
belecimento de artigos phonographicos no Estado do Rio Gran-
de do Sul.

A ELECTRICA
SAVERIO LEONETTI — ANDRADAS, 302 — PORTO ALEGRE

Canções, cançonetas, lundús e mo- 48324 Com a ponta da bengala, Can-
dinhas, cantadas pelo já celebra- çoneta
do cantor brasileiro Arthur Budd. 48325 Nem ella... nem eu, Canço-
neta

48295 Flor do céu, Modinha
48299 Pensei em ti, Modinha
48296 O adeus da manhã, Modinha
48297 A nossa choupana, Modinha
48300 Ao trinar das aves, Modinha
48303 Stella, Modinha
48298 A camponeza, Canção
48319 O regato, Canção
48301 Bolimbalaço, Chula
48313 A mosca, Chula
48302 O vadio, Lundú
48306 Quando a mulher não quer,
Lundú

48304 Sertanejo enamorado, Tango
48309 Você não me dá, Tango
48305 Se acaso soubesses, Modinha
48307 Distante, Modinha
48308 Lembra-te o virgem, Modinha
48315 Senão me amas, Modinha
48310 Perdão, senhor, meu Deus,
Modinha

48314 Sonhei contigo donzella, Mo-
dinha

48312 Mulata
48317 A chaleira, Chula
48314 Bem te vi, Modinha
48315 Sempre ella, Modinha
48318 E eu... nada, Cançoneta
48322 Tô ró lô ró, Cançoneta
48320 Já não creio, Canção
48355 A flor que tu me deste, Can-
ção

48321 Poeta e fidalgo, Modinha
48332 Adeus que parto, Modinha
48322 Tô ró lô ró, Cançoneta
48323 Tudo cresce, Cançoneta

48341 O ferro, Cançoneta
48344 A casa branca da serra, Mod-
inha

48345 Recorda-te de mim, Modinha
48346 Rasgue o coração, Canção
48347 Os olhos della, Canção
48348 Poema do olhar, Modinha
48349 Morena, Modinha
48350 Lembranças ao nosso amor,
Modinha

48351 O sino da tarde, Modinha
48352 Romaria do tropeiro, Fado
48353 Perdon-me, oh sé elemento
48295 Flor do céu, Modinha (Arthur
Budd)

48299 Pensei em ti, Modinha (Ar-
thur Budd)

48296 O adeus da manhã, Modinha
(Arthur Budd)

48297 A nossa choupana, Modinha
(Arthur Budd)

Vendas por atacado e a varejo unicamente na
Electrica, de
SAVERIO LEONETTI — ANDRADAS, 302 — PORTO ALEGRE

Figura 10 – Anúncio da Casa A Electrica – *Correio do Povo*: 05-03-1914

Também no interior do Rio Grande do Sul os discos gravados por Budd se espalharam, adensando o repertório de modinhas conhecidas e reproduzidas em discos. A ilustração a seguir mostra algumas das circulações de Artur Budd que pude verificar durante a pesquisa:

⁴⁸ Cheguei a esse número a partir dos inventários existentes na obra de Vedana (2006) e o que me foi passado pelo musicólogo Flavio Silva. É possível que tenham existido mais gravações, entretanto, a quantia de 118 fonogramas já pode ser considerada uma boa fatia das gravações da Electrica, considerando as dificuldades para gravação vocal.

⁴⁹ Do inventário das 118 gravações de Artur Budd para a Electrica, constam os seguintes gêneros musicais: 61 modinhas, 6 canções, 7 cançonetas, 23 fados (fado, fado-corrido e fado-canção), 8 valsas, 2 chulas, 3 serenatas ou serenatellas, 2 barcarolas, 1 choro, 1 polca, 1 samba e 3 gêneros não-identificados.



Ilustração 6 - Circulações do cantor Artur Budd
(em vermelho a circulação através dos discos)

O outro cantor que mais realizou gravações para a *Electrica*, Geraldo Magalhães, era gaúcho da cidade de São Gabriel⁵⁰, e, segundo Vasconcelos (1977, p. 302), foi no início do século XX que começou a obter sucesso em sua carreira musical, já instalado no Rio de Janeiro. Em 1927, Magalhães abandonou a carreira, vindo a falecer em 1970. Suas parcerias musicais, com as quais formava a dupla “Os Geraldos”, estavam vinculadas com suas parcerias amorosas. A castelhana Margarita, com quem se apresentou entre 1900 e 1905 nos café-cantantes e choppes-berrantes do Rio de Janeiro – com ocasionais performances em locais fora da capital federal na época; a mulata gaúcha Nina Teixeira, entre 1905 e 1909, com canções picantes e muitas viagens para o exterior – onde conheceu a terceira *partner*, a portuguesa Alda Soares; com esta companheira de palco desde 1909, casou-se e viveu até o final de sua vida; marcaram o sucesso da dupla “Os Geraldos” (MARCONDES, 1998, p. 468). Os autores que contam sobre o cantor e as diferentes constituições da dupla de mesmo nome, porém com *partners* diferentes (EFEGE, 1980, p. 106-108; MARCONDES, 1998, p. 468; TINHORÃO, 2005, *passim*; VASCONCELOS, 1977, p. 302-306; VEDANA, 2006, p. 154-156) não falam sobre os rompimentos amorosos nem como Geraldo conheceu cada parceira. O que se pode inferir,

⁵⁰ Cidade situada trezentos e vinte e um quilômetros a oeste de Porto Alegre.

entretanto, pela naturalidade de cada *partner* de Geraldo, é que as diferentes etapas – e substituições – na dupla estiveram diretamente relacionadas com a própria circulação do cantor.

Em meio às trocas de *partners*, Geraldo Magalhães realizou turnês por diversos lugares do globo. Entre México, França, Portugal e Rio de Janeiro, Geraldo Magalhães vinha ao Rio Grande do Sul visitar a família. Em uma dessas vindas, em 1915, gravou uma série de canções para a *Electrica*, sozinho e acompanhado de sua *partner* Alda Soares.

Nessa remessa de gravações, como afirma Paixão Côrtes, ao levantar sua tese relativa aos primeiros sambas gravados no Brasil, Geraldo Magalhães

deixou em sua bagagem discográfica [na *Electrica*] um variado repertório de gêneros, que vai desde o Fado Português às Canções Patrióticas, passando pelas Romanzas, Modinhas, Tanguinhos, Motivos Humorísticos, Desafios Nortistas e Cançonetas, para chegar ao gênero então nascente do samba do qual foi um dos pioneiros no Brasil. [...]. Se realmente Geraldo Magalhães estava, em 1915, em Portugal [...], e nunca mais regressou ao país, como afirma o pesquisador Ary Vasconcelos, estas gravações se efetivaram, em Porto Alegre, antes de sua partida do Brasil. Neste caso é possível que tenha sido lançado antes de “*Pelo Telefone*”, (de Donga), aparecido em 1917 e considerado historicamente como marco inicial do gênero ou forma musical que veio a se chamar de samba brasileiro (CÔRTEZ, 1984, p. 39-40).

O argumento defendido por Paixão Côrtes é balizado por sua iniciativa em pôr o Rio Grande do Sul, sua música, suas gravações, em um cenário que dialogue nacionalmente. Nesse sentido, as discussões sobre o “primeiro samba gravado”, como primeiro sendo *Yayá me diga*, seguido dos chamados sambas *Yayá vem à janela*, *Nhá Moça*, *Nhá Maruca foi s’imbora*, *Samba Africano*, *A Bahianada* e *Catira Africana*, todos executados por Geraldo Magalhães, vem a calhar para o folclorista gaúcho.

O fato é que, já em 1975, o musicólogo Flavio Silva pontuava sobre as gravações anteriores a *Pelo Telefone* e que recebiam o rótulo de *samba*, segundo Sandroni (2001, p. 118). Como reitera esse último, antes do famoso samba, houve gravações no próprio Rio de Janeiro que foram registradas como o mesmo gênero, mas não se tornaram populares à maneira de *Pelo Telefone*. Talvez por não frequentar os espaços onde se reuniam Tia Ciata, suas irmãs e filhos-de-santo, Geraldo Magalhães gravou o que chamava de samba, mas não foi adotado como um gênero musical autônomo. Sem dúvida, entretanto, autonomear sua música como pertencente a esse gênero tinha a ver com o que ele próprio considerava como característico do samba, que fluía no Rio de Janeiro e que pode tomar contato desde sua instalação na capital federal. Talvez essa preocupação com o “encaixe” em um gênero específico seja bem posterior e acadêmica, pois como pontua Sandroni (2001, p. 84-85) a própria palavra *samba* teve diversos significados, que remontam no Brasil desde o século XIX.

Além dessas gravações no Rio Grande do Sul, antes ainda, Geraldo havia gravado para a Casa Edison do Rio de Janeiro. Em conjunto com algumas canções em discos da Casa Edison de São Paulo, Geraldo Magalhães gravou centenas de modinhas, fados, lundus e sambas, entre Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. O repertório ao vivo da dupla, entretanto, era um tanto diverso. Composto por operetas e revistas, a dupla atribuía a sua música também certo caráter cênico, que não acontece nas gravações fonográficas (cf. figura 11).

Curioso mesmo no que se refere à música de Geraldo Magalhães é o fato de, apenas nas gravações do Rio Grande do Sul, ter cantado sob o gênero samba⁵¹. Talvez essa escolha tenha sido fruto da influência de Leonetti na gravação do repertório ou das expectativas que se teria de intérpretes de sucesso auferido no centro do país introduzirem novidades musicais, como o samba, no mercado local. Talvez o samba, englobando os diversos sentidos que possuía na época, fosse uma motivação para se escutar algo que não fosse tão comum nas terras gaúchas. Essa confluência, entretanto, fruto da própria circulação de Geraldo ou da dupla (cf. ilustração 3), gerou sucesso e também influenciou outras formações musicais, como mostrarei no capítulo três.

⁵¹ Essa informação é baseada na comparação dos inventários da Electrica e dos discos Phoenix, sobre os quais tratarei mais adiante, com o arquivo fonográfico do Instituto Moreira Salles. Para os discos Odeon, da Casa Edison do Rio de Janeiro, de Fred Figner, Geraldo Magalhães – em solo ou com *partner* – não realizou gravações identificadas como samba.

mar
do-
po-
des,
ar-
do-
ro-
em
de,
or
in-
ca
sis
do
o
d-
a-
os
si,
e,
os
to
el
a
l-



OS GERALDOS

Breve nos visitarão os conhecidos e applaudidos duetistas lizo-brazileiro «Os Geraldos» que actualmente se encontram no Rio de Janeiro.

Depois de uma temporada pelo norte, onde receberam as maiores homenagens se encontram presentemente naquella capital, onde, segundo carta que escreveu ao nosso director, está organisando de accordo com a actriz Maria Lina um grupo escolhido de artistas para fazer uma excursão pelo sul, começando talvez por esta capital.

Este grupo representará pequenas revistas operetas, presidindo a escolha dos trabalhos theatraes a maior moralidade, sendo peças que farão vir pelo humorismo e verve.

Até fins de setembro deverão chegar a esta capital, onde desde já podemos afiançar farão uma temporada chic e elegante.

O grupo artistico é dotado de todos os requisitos, optimos elementos, bom guarda-roupa e finos scenarios.

Alóra as revistas e operetas, traz bem afinados e variados, duettos, tercetos, quartetos e quintetos tudo com muita vivacidade, chiquismo e decencia.

Figura 11 - Anúncio de "Os Geraldos" - Ind: 30/08/1918



Ilustração 7 - Circulações do cantor Geraldo Magalhães
(em vermelho a circulação do repertório através dos discos)

Salientei que a música vocal estava melhor representada em nível nacional, no que se refere à circulação dos músicos no início do século XX. É claro que os conjuntos instrumentais poderiam movimentar-se entre as capitais brasileiras. Entretanto, deve-se levar em conta que seria muito mais difícil essa movimentação com grandes grupos e seus instrumentos. Nesse sentido, a indústria fonográfica possibilitou que indivíduos de diversos locais do país pudessem escutar a música produzida em outras localidades que não a da sua própria região. Foi por isso que, ao tratar sobre a circulação dos músicos, me detive nos cantores. Essa escolha também esteve sob a perspectiva de desconstruir a noção por muito defendida de que a música vocal tinha pouco espaço dentro da indústria fonográfica, justamente pelos ainda pobres recursos técnicos para a gravação em voz. Com isso, concordo quando Ary Vasconcelos afirma que, apesar das vozes dos cantores terem chegado aos ouvintes bastante deturpadas, “eles estão [estavam] tão indissolavelmente ligados à época, que todas suas criações, pelo menos para quem possui as gravações originais, parecem perder, se regravadas pelos melhores cantores de hoje” (VASCONCELOS, 1977, p. 23). Inclinado à preferência do som dos “discos antigos”, Vasconcelos, não explica o que há de especial nas gravações dos “velhos cantores”. Ancorada na concepção do cenário moderno e musical de Porto Alegre, como expus no primeiro capítulo, mas que pode ser pensado em muitas vias também para outros centros urbanos do país, acredito que o som de voz gritada e cheio de ruídos era uma das facetas modernas, com verso e música, gravada nos discos.

A circulação dos cantores, que, como ressaltai, teve muitas ligações com a indústria fonográfica, é ilustrada nos próprios discos musicais, como tratarei no capítulo três. Entretanto, preliminarmente, posso afirmar que a própria diversidade de sons, vozes, timbres, ruídos e repertórios dos cantores mostram a movimentação desses músicos, que aconteceu de tal maneira em função do ambiente moderno onde se situavam.

Como a circulação da música instrumental aconteceu muito mais através das gravações fonográficas do que com a performance ao vivo, em nível nacional, pelos motivos que mencionei anteriormente, trato a seguir especificamente sobre as origens e destinos dos discos fabricados no Brasil que se relacionam com as gravações da *Electrica* ou *Hartlieb* através dos casos dos Discos “Rio-grandense” e “Phoenix”.

No primeiro capítulo já havia comentado a existência das gravações fonográficas realizadas na Casa Hartlieb, Porto Alegre, para a Casa Edison do Rio de Janeiro. O que chamo a atenção nessas gravações nesta seção refere-se principalmente à repercussão que elas obtiveram no Rio de Janeiro. É claro que os discos gravados na Hartlieb foram comercializados no Rio Grande do Sul, semelhantemente ao que aconteceu com a Electrica, ainda que, obviamente, com menor quantidade de fonogramas⁵². No Rio de Janeiro, entretanto, o gosto musical dos ouvintes cariocas conduziu a sucessos diferentes que às preferências gaúchas.

O mais radical dos exemplos é do grupo Terror dos Facões, que executou vinte e duas das cento e duas músicas gravadas na Casa Hartlieb em 1913. Vedana (2000, p. 20-21) chama a atenção para a quantidade de fonogramas de composições de Octávio Dutra, cujos direitos autorais são referidos no jornal carioca *A Noite*:

Na lista que o Diário Oficial publicou no dia 30 de janeiro, de registros de direitos autorais, há raríssimos trabalhos literários, mas há um número colossal de composições para phonographos, figurando com o maior numero o compositor Octávio Dutra. Entre as duzentas composições registradas no último ano findo, só ele tem cerca de trinta! ” (A Noite: 04 fev 1915 *apud* VEDANA, 2000).

Segundo Pedro Paes (2002), a valsa *Celina*,

composição de Octávio Dutra, [...] alcançou grande popularidade em seu tempo. Esta valsa foi gravada em disco Odeon pelo Terror dos Facões em 1913, atingindo a incrível vendagem de 40 mil discos por todo o Brasil (p. 12).

O sucesso do grupo no Rio de Janeiro, por um lado, mostra a consonância que as polcas, os maxixes e as valsas do grupo, precursor do choro no Rio Grande do Sul, encontraram em meio ao cenário musical carioca. Por outro lado, mostra outra face do cenário musical porto-alegrense: aquela em que o choro, maxixes e sambas nasciam de virtuosos cujas trajetórias musicais foram trilhadas dentro do Rio Grande do Sul.

O repertório erudito foi outro caso em que as gravações na Hartlieb tiveram diferencial em relação à Casa A Electrica. Nos dez anos em que a fábrica esteve ativa, não encontrei qualquer gravação de música erudita. Talvez ao contrário de Theodoro Hartlieb, o objetivo de Leonetti era realmente atrair uma camada da sociedade que apreciasse proeminentemente a música popular. Dessas gravações eruditas da Casa Hartlieb, destaco as músicas executadas

⁵² O total de gravações na Hartlieb para a Casa Edison foi de 102 fonogramas. Do repertório gravado da Electrica até o momento inventariado, encontram-se cerca de 1.300 gravações.

pela violinista Olga Fossati (1897 - c.1980?)⁵³, acompanhada ao piano por seu pai, o músico Cezar Fossati; e a própria filha de Theodoro Hartlieb, a soprano Lili, acompanhada pela irmã pianista Augusta Hartlieb, conforme informa Paixão Côrtes (1984, p. 28). Nos anúncios de jornal, entretanto, não encontrei muitas referências a esse repertório, indicando talvez que suas propriedades atrativas não agradaram o público que mais comprava os discos. De fato, as gravações de música erudita não iriam ser bem aceitas nos *kerb* do interior do Rio Grande do Sul ou no próprio cenário carioca, em meio a tantas outras gravações, como consta do excerto do jornal *A Noite* que apresentei acima.

Acredito que esse período de início de modernidade foi um momento criativo, em que escuta e processos de criação dialogavam, dando cada vez mais espaço para a música popular, que, mesmo se não fosse escutada “solenemente” nos lares em que haviam gramofones, poderia ser reproduzida em diversos espaços de sociabilidade nas capitais e regiões rurais do país.

Tantas gravações quanto o Terror dos Facões realizou a Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército do Rio Grande do Sul, que estreou as gravações fonográficas no Rio Grande do Sul. Através dos dobrados, mazurcas e polcas, muito comercializados no Rio Grande do Sul, não tiveram tanto sucesso em terras cariocas quanto tinham no estado. Além deles, modinhas de Alcides Antunes (perito musical no processo de direitos autorais que abordarei no capítulo quatro) gravadas em Porto Alegre foram levadas ao Rio de Janeiro.

Acredito que as diferenças entre as preferências musicais dos compradores de discos do Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul acentuaram o sucesso da Casa A Electrica. Enquanto a Casa Edison possuía um repertório muito específico para o seu principal público alvo, os discos da Electrica acabaram sendo, assim como também o foram os da Hartlieb, mais bem aceitos no estado. A esse sucesso, portanto, vinculo o que Humberto Franceschi (2002) nega ao comentar sobre o processo de direitos autorais de Fred Figner contra Saverio Leonetti. Se Figner não se sentia ameaçado com a produção da Casa A Electrica, por qual razão entrou com a ação judicial? Apesar de Franceschi pontuar que esse interesse é muito mais de Theodoro Hartlieb, acredito, como retomarei no capítulo quatro, que a preocupação de Figner com a Casa A Electrica era maior do que o autor atribui.

⁵³ Prima e primeira professora de música do músico e compositor Radamés Gnattalli (1906-1988), nasceu na capital do Rio Grande do Sul. Ainda menina, estudou violino em Bruxelas, como fruto de um prêmio conquistado por sua execução musical na capital gaúcha. Quando voltou ao estado gravou na Casa Hartlieb (em 1913) e tornou-se professora no Conservatório de Música de Pelotas/RS. Essas informações são retiradas do *Aspectos da música e fonografias gaúchas*, onde Côrtes apresenta os dados biográficos da violinista, que foi por ele entrevistada no ano de 1979, quando Fossati tinha 82 anos (CÔRTEZ, 1984, p. 30-33).

Na Casa A Electrica, inicialmente, os proprietários eram os irmãos Saverio e Emilio Leonetti. Segundo Vedana (2006, *passim*), após alguns desentendimentos em função de alguns problemas judiciais da Electrica – que tratarei no capítulo quatro –, os irmãos dissociaram-se e somente Saverio permaneceu com a Casa. Entretanto, não foi apenas na Electrica que esses desentendimentos entre irmãos aconteceram. Gustavo Figner, irmão de Fred Figner, era gerente de uma agência da Edison em São Paulo, onde gravava discos e os enviava para prensar na fábrica de Fred Figner. Após a dissociação com Fred Figner, o proprietário, Gustavo, começou a estabelecer laços comerciais com Saverio Leonetti em torno de 1915, produzindo na Casa Edison de São Paulo os selos “Phoenix” (FRANCESCHI, 2002, p. 188-189; VEDANA, 2006, p. 171-172)

A relação entre Leonetti e Gustavo Figner se tornou bastante intensa à medida que as matrizes produzidas na Edison de São Paulo eram prensadas na Electrica, que, por sua vez, remetia as cópias dos discos para serem comercializadas por Gustavo Figner em seu estabelecimento na capital paulistana. Nessas idas e vindas, discos de São Paulo vinham para o Rio Grande do Sul e eram comercializados pela Electrica, da mesma forma que discos da Electrica eram comercializados em São Paulo, através da Edison. O resultado inicial dessa parceria se desdobrou em diversas transações que adensaram o cenário de circulação musical no país. No caso específico da música gravada e dos discos prensados sob essa parceria, música vocal e instrumental não possuíam proeminência uma sobre a outra.

Para se ter uma ideia dos discos gravados ou prensados para serem vendidos na Edison de São Paulo, apresento o seguinte gráfico:

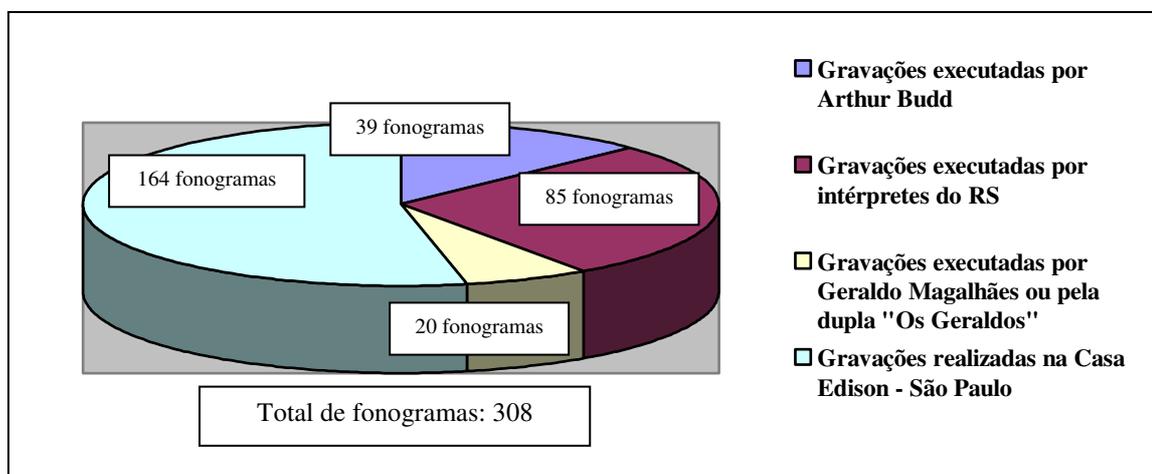


Gráfico 1 – Distribuição dos 308 fonogramas dos Discos Phoenix gravados entre 1914 e 1915 e prensados pela Electrica

Discriminei em separado os intérpretes Artur Budd e Geraldo Magalhães (bem como sua formação de dupla) por falta de dados no que tange ao local onde tais intérpretes realizaram as gravações que foram rotuladas como discos Phoenix, o que tanto poderia ser em São Paulo quanto em Porto Alegre, pois Geraldo Magalhães certamente esteve em Porto Alegre no ano de 1915 e a probabilidade de Artur Budd ter vindo a capital sul-rio-grandense, como comentei anteriormente, é bastante alta. Essa discriminação dos cantores, entretanto, facilita a visualização dos gêneros musicais. As canções interpretadas por Artur Budd e Geraldo Magalhães – ou pela dupla “Os Geraldos” – eram, principalmente, modinhas ou lundus. É bem verdade, entretanto, que valsas, fados e sambas faziam parte do repertório gravado desses mesmos cantores.

Segundo Franceschi (2002, p. 181), a demanda por músicas destinadas à colônia italiana, que rapidamente crescia em São Paulo, fez com que Gustavo Figner inserisse no repertório dos “Discos Phoenix” músicas de origem italiana ou mesmo compostas ou performatizadas por descendentes. Também no Rio Grande do Sul a colônia italiana crescia, uma vez que os primeiros imigrantes chegaram ao estado na década de 1870. As semelhanças na formação étnica entre São Paulo e Rio Grande do Sul formavam no repertório trocas de músicas dessa procedência. Assim, à mesma maneira que os solos de gaita de Moysé Mondadori e cantos gaúchos de Amadeu Pianta – residente na capital sul-rio-grandense, mas natural da Itália – inseriam-se no repertório dos “Discos Phoenix” comercializados em São Paulo, algumas músicas da “Jazz-band Giuseppe Verdi de São Paulo” foram lançados para venda sob o rótulo “Discos Gaúcho”, no Rio Grande do Sul.

Por outro lado, a música de “bandinhas” comercializada em São Paulo, ao menos no ano de 1915, era oriunda, unicamente, das gravações gaúchas. Entre os intérpretes das “bandinhas” encontram-se os mesmos que mais gravaram para a Electrica: Grupo Hamburguez e Grupo Cahyense. Além desses, alguns discos dos grupos Rio-Grandense, Fanáticos e Lyra formaram maior repertório⁵⁴ enviado a São Paulo do que o prensado e revendido no próprio Rio Grande do Sul, sob o selo “Discos Gaúcho”. Repertório um tanto diverso ao que era produzido e comercializado na Casa Edison do Rio de Janeiro, a música de “bandinha” representou um montante de pouco mais de 8% dentre os 308 fonogramas resultantes da parceria Gustavo Figner – Saverio Leonetti no ano de 1915.

Chamo atenção para a música produzida e gravada em São Paulo pela Banda Phoenix. Com formação semelhante às “bandinhas” gaúchas, praticamente não teve suas músicas

⁵⁴ Considerando apenas a variedade de músicas, não a tiragem.

revendidas sob o selo “Gaúcho” no Rio Grande do Sul. A semelhança entre a música da banda com as do Rio do Grande do Sul fez, obviamente, com que Leonetti percebesse que a revenda dos discos de tal banda em terras gaúchas não traria grande efeito em meio a tantas músicas gravadas pelas “bandinhas” no estado. Não foi o que aconteceu, entretanto, com algumas modinhas gravadas em São Paulo, cujas prensagens feitas no Rio Grande do Sul se lançaram tanto como “Discos Phoenix”, para comércio paulista, quanto como “Discos Gaúcho”, comercializados, portanto, no Rio Grande do Sul. Dentre esses discos, encontrei, no trabalho de campo, composições de descendentes italianos de São Paulo, rotulados sob o selo “Gaúcho”, anunciadas em jornal na cidade de Cachoeira do Sul, entre tantos outros discos produzidos em Porto Alegre.

A música de bandas militares gravada nos discos Phoenix também vinha do Rio Grande do Sul. Ainda que em poucas músicas, dobrados e mazurcas gravados em discos pela Banda Militar de Porto Alegre e pela Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército do Rio Grande do Sul foram vendidos em São Paulo. Como afirmei antes, a circulação dos grupos instrumentais acontecia principalmente através das gravações fonográficas. Por isso, ainda que a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro realizasse inúmeras gravações na Casa Edison de sua localidade, a facilidade em ter-se a sonoridade de outra banda de mesmo estilo em discos através da circulação das gravações era muito maior. Além disso, Gustavo Figner estava brigado com seu irmão Fred, o que tornava a “distância” entre as gravadoras e sua produção ainda maior.

Essa circulação da música através dos discos em âmbito nacional ocorreu paralelamente à circulação de discos entre a região do Prata. Apesar de Humberto Franceschi (2002) não fazer qualquer menção à Casa A Electrica em seu capítulo sobre Buenos Aires e as gravações fonográficas – talvez por desconhecimento ou falta de fontes – foi através da gravadora e fábrica gaúcha que alguns discos gravados em Porto Alegre por músicos vindos do Prata foram lançados em São Paulo, sob o rótulo “Phoenix”, na parceria entre Gustavo Figner e Saverio Leonetti. Contudo, para se ter uma compreensão mais completa, inclusive mais cronológica, apresento na próxima seção a movimentação musical entre os músicos e os discos da região platina, principalmente Argentina, ocasionados com o surgimento da Electrica como fábrica de discos.

Conexões comerciais e musicais com a região platina

Concomitantemente à parceria de Saverio Leonetti com Gustavo Figner, outros planos comerciais do proprietário da *Electrica* estavam se desenhando. Desde 1900, em Buenos Aires e Montevideú, gravadoras de discos se instalavam nas capitais rio-platenses que, em consonância com Porto Alegre e outras capitais brasileiras, despontavam para a modernidade. A música, como não poderia deixar de ser, fazia parte desse cenário. Fosse em bailes de carnaval, teatros, cinemas mudos e em cabarés, o som das “orquestras típicas” faziam parte da *belle époque* uruguaia e argentina. A gravação fonográfica desses grupos, portanto, era consequência das inovações tecnológicas que aconteciam em nível mundial. Até 1919, entretanto, nenhuma das gravadoras do Prata possuía aparato para realizar as prensagens necessárias para as cópias dos discos (CANARO, 1999, p. 34-35).

Até 1913, as prensagens das gravações da Argentina e Uruguai (que tinham por selos os discos “Era” e “Atlanta”) eram realizadas na Alemanha, semelhante ao que ocorria no Brasil. Com a possibilidade da Casa Edison do Rio de Janeiro prensar os discos, as matrizes do Prata começaram a ser prensadas na capital federal brasileira. Em 1914, entretanto, a *Electrica* já estava pronta para realizar gravações e prensagens em sua própria fábrica no sul do país. O violinista, maestro e compositor de tangos uruguaio com larga fama em sua época, Francisco Canaro, conta, em suas memórias, sobre os espaços fonográficos disponíveis para gravação na Argentina, onde morava desde criança:

[...] Don Alfredo Améndola, principal acionista dos discos “Atlanta”, me contratou para ir a Porto Alegre (Brasil) para gravar uma remessa de discos, pois em Buenos Aires não havia equipamento nem fábrica para gravar. A única casa que naquele tempo teria equipamento e fábrica era a de Max Glücksmann⁵⁵, proprietário do “Disco Nacional Odéon”, para cujo selo gravava unicamente Roberto Firpo, que usufruía esse privilégio em razão de possuir contrato de exclusividade (CANARO, 1999, p. 134-135).

Desse relato de Canaro, chamo a atenção para alguns personagens da narrativa. O principal acionista a quem se refere, Alfredo Améndola, comerciante em Buenos Aires, era conhecido de Saverio Leonetti ainda antes da instalação da *Electrica*, quando os donos da Casa – na época ainda Saverio e Emilio – buscavam um local apropriado para estabelecer seu empreendimento. Na mesma época em que Canaro gozava de grande sucesso com seus tangos, o também maestro Roberto Firpo “era um compositor muito celebrado e tinha êxito também

⁵⁵ Apesar de Canaro afirmar que a casa de Max Glücksmann era uma fábrica, o empreendimento gravava as matrizes e as enviava, como outras gravadoras, para serem prensadas na Alemanha.

com sua orquestra” (CANARO, 1999, p. 62), além de grande amigo e parceiro de Francisco Canaro. Roberto Firpo terá significância também no cenário musical porto-alegrense, a partir do caminho aplainado por Canaro.

O relato de Canaro prossegue, abrindo suas memórias sobre a decorrência da parceria de Améndola e Leonetti:

Em virtude do contrato com o senhor Améndola, embarcamos para Porto Alegre em um pequeno navio de carga, “El toro”, que foi destruído mais tarde por alemães. Nessa viagem me acompanharam Pedro Polito, bandoneon e Leopoldo Thompson, contrabaixo; os demais músicos, por razões de economia nos gastos, foram contratados em Porto Alegre; a empresa teria, com efeito, acertado um orçamento limitado (CANARO, 1999, p. 135).

Paixão Côrtes (1984) afirma que a vinda do músico foi em junho ou julho de 1915. Francisco Canaro havia recebido em 1914 o 1º grande prêmio no Teatro Nacional de Buenos Aires, com o próprio tango *El Chamuyo* (p. 44). E foi esse mesmo tango que recebeu em Porto Alegre o número 001 dos Discos Gaúcho, assim sendo o primeiro tango gravado por Canaro. Como mostram as memórias do músico, já em sua primeira performance para gravação de discos em terras gaúchas, ele e seus parceiros músicos tocaram com alguns músicos da Casa A Electrica. Assim como Leonetti diversas vezes escolhia músicos locais e da região de imigração alemã para gravações dos “artistas da Casa”, também o fez para acompanhar a música de Canaro.

O relato de Canaro também conduz à justificativa das gravações acontecerem em Porto Alegre. Em meio à primeira guerra mundial, diversas vezes trens ou navios foram destruídos e muitas cargas perdidas. Entre essas cargas, Canaro conta de uma específica, ainda antes de sua vinda a Porto Alegre, quando gravava intensivamente pelo selo “Atlanta”, principalmente com seu tango *El Chamuyo*:

A matriz dessas gravações [das quais “El chamuyo”] foi enviada a Alemanha para sua reprodução [cópias] e tivemos tão má sorte que o barco que trazia a carga de discos para venda neste país foi afundado por um submarino dos aliados, pois isso ocorria durante a Primeira Guerra Mundial (CANARO, 1999, p. 134)

E assim, através de uma confluência de fatores e com a perda das gravações prensadas na Alemanha, o primeiro tango argentino gravado em disco foi fabricado na Electrica, como já afirmava Paixão Côrtes (1984, *passim*). Sobre a gravação, Canaro descreve:

A fábrica de Porto Alegre era de propriedade de um senhor chamado Saverio Leonetti, e se gravava por sistema mecânico e por meio de uns bocais muito compridos e incômodos (CANARO, 1999, p. 135).

Nessas mesmas memórias, Canaro apresenta uma foto de sua orquestra realizando uma gravação em Buenos Aires por volta de 1916:



Figura 12 – Gravação de orquestra, sob regência de Francisco Canaro [191?]⁵⁶

A imagem mostra a formação e posição dos músicos, cujos instrumentos eram piano, violinos, trombone e outros instrumentos de sopro que não é possível localizar quais são; Canaro atua como maestro. Na gravação em Porto Alegre, Canaro toca violino para a gravação, como mostra a imagem a seguir:

⁵⁶ Figura retirada de CANARO, 1999, p.135.



Figura 13⁵⁷ – Grupo musical em Porto Alegre com Canaro [1915] (conforme fonte): em pé, da esquerda para a direita: N.N. (violino), N.N. (flauta), Francisco Canaro (violino), Leopoldo Thompson (violão); sentados da esquerda para a direita: Pedro Polito (bandoneón), Francisco Schultz (técnico), Saverio Leonetti e Alfredo Améndola⁵⁸

A partir dos laços comerciais de Améndola e Leonetti, inúmeras gravações uruguaias e argentinas são prensadas em Porto Alegre. Dessa maneira, os discos eram levados de volta aos locais de suas gravações, mas também remetidos sob o rótulo de Discos Gaúcho para São Paulo, através da parceria de Gustavo Figner e Leonetti, além de revendidos no próprio Rio Grande do Sul. Assim, tangos, de Francisco Canaro e de Roberto Firpo, e solos de acordeão, dos platinos descendentes de italianos João Gozzola e Pedro Brera, foram recebidos, principalmente, nas colônias italianas de São Paulo e em todo o estado do Rio Grande do Sul. Tal fator acentua a circulação da música platina no Brasil, que foi facilitada pela instalação da Electrica no Rio Grande do Sul.

Chama atenção essa circulação de músicos para a realização de gravações em discos no sentido de que, assim como o tango argentino – e também uruguaio – era reproduzido nos gramofones nas capitais que se urbanizavam no Brasil, essa própria música platina, na Argentina e Uruguai, era produto da cidade moderna. A utilização de diferentes instrumentos musicais (bandoneon e acordeão, por exemplo) são sinais desse aspecto e são incorporados nas

⁵⁷ Encontrei esta imagem em um site de um colecionador dos discos de Francisco Canaro, Christoph Lanner. Ao contatá-lo, soube que essa foto foi repassada a ele por outro colecionador (Sr. Binda) e é um recorte de uma revista que nenhum dos dois possui e também não sabem a fonte. Disponível em: <<http://sites.google.com/site/franciscocanarodiscografia/temas-en-orden-cronologico/1915>> Acesso: 15 out 2010.

⁵⁸ Os dois primeiros músicos não identificados na imagem são, certamente, gaúchos, conforme a própria descrição de Francisco Canaro (citação da página 86). No próximo capítulo tratarei mais precisamente sobre os cruzamentos musicais provenientes dessa circulação e formação dos músicos. Por ora, contudo, vale ter em mente tal dado.

gravações, representando as diferentes sonoridades e misturas urbanas e étnicas em música. Se o bandoneon era característico nos tangos argentinos, o som do acordeão executado por músicos do Prata, assim como o foi no caso de Moysés Mondadori no Rio Grande do Sul, era permeado também pela sonoridade da forte colonização italiana existente na Argentina e Uruguai.

Como o próprio Paixão Côrtes afirma, “no meu tempo de rapazote [Paixão Côrtes nasceu em 1927], não havia baile com música brasileira que não fosse dividido com uma orquestra típica castelhana” [grifo do autor] (1984, p. 43). Essa mistura de repertórios na fronteira do sul do Brasil foi iniciada com parceria entre empresários e músicos na época das gravações fonográficas da *Electrica*, o que Paixão Côrtes, chama de integração. Com isso, pode-se perceber como essas parcerias foram marcantes para cenário musical posterior à *Electrica*. Foi a circulação dos músicos, portanto, que permitiu essas marcas.

Codetta

A configuração da circulação da música e dos músicos que procurei abordar em diversos planos e níveis é resultado da numerosa produção de discos do início século. Por outro lado, essa circulação alimentou a indústria fonográfica ao tornar possível a escuta de músicas de regiões distintas aos ouvintes. O contato musical ao vivo que era, até o final do século XIX, experimentado entre os indivíduos dos centros urbanos brasileiros, amplia-se com a escuta como mediadora no fazer musical. Nesse sentido, as relações de alteridade e identidade se dão em diversas vias. Alteridade ao tomar contato com um repertório tão diverso ao já ouvido pelos indivíduos e, por muitas vezes, não “conhecer visualmente” os intérpretes cujas gravações são ouvidas nos discos. A relação de identidade acontece tanto nas comunidades de imigrantes que, através da escuta, reavivam os sentimentos por seu país de origem, como na própria música formada em grandes centros urbanos com homologias em diversos locais, como no caso do grupo Terror dos Facões, que encontrou correspondência musical no Rio de Janeiro. Para que fique clara a circulação de músicos e repertórios, com centralidade na produção fonográfica gaúcha, apresento a ilustração a seguir, que condensa as idas e vindas de discos e músicos no Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul), Argentina e Uruguai.



Ilustração 8 - Circulação dos músicos e discos no que se relaciona ao Rio Grande do Sul

A circulação de diversos gêneros vocais e instrumentais através dos discos, portanto, fez parte das práticas que alteraram e incentivaram novos constructos de escuta e audição, como defende Jonathan Sterne (2003). Seguindo mais adiante na tese do autor, as práticas de trocas, parcerias e movimentações das gravações nos discos estimulou o paradigma de escuta não só nos centros urbanos, mas também, ao menos como pude observar no caso do Rio Grande do Sul, nas cidades do interior e zonas rurais. Ainda que ouvidos em diferentes contextos (como para animar os *kerbs* ou nos bailes da cidade), os discos foram uma das maneiras pelas quais a modernidade adentrou em diversos espaços sociais. As cidades poderiam ainda não ter luz elétrica ou bondes que passassem por suas ruas. O gramofone e os discos nele reproduzidos, entretanto, lá estavam. Como observou o cronista Ruschel (1971), ter um gramofone em casa era marca de posição social. Tal posição simbolizava não apenas uma aquisição financeira e que, portanto, a família seria possuidora de recursos. A posição estava também alinhada à tecnologia que o gramofone representava a sua época. E, no caso do início do século no Rio Grande do Sul, as ideias de progresso e desenvolvimento foram incitadas também com a música tocada nos gramofones. As práticas mediadas pela circulação dos discos e músicos, portanto, acabou se tornando também um conjunto de ideias, pois alterou a maneira de se fazer e escutar a música.

Após a falência da *Electrica* em 1924, tanto Vedana (2006, p. 213) quanto Côrtes (1984, p. 53) afirmam que Leonetti foi para Buenos Aires trabalhar com o empresário Alfredo Améndola e, em torno de 1927, retornou ao Brasil, onde foi morar em São Paulo. Ali, trabalhou com Gustavo Figner e reativou o selo *Discos Gaúcho*, já na fase de gravação elétrica. Apesar de ter residido em São Paulo e trabalhado com Gustavo Figner por pouco tempo – em torno de

1929 (segundo Côrtes) ou em 1931 (segundo Vedana), Leonetti deixa São Paulo e abre uma metalúrgica em Niterói, Rio de Janeiro, onde falece em 1952, aos 77 anos – os destinos de Saverio Leonetti posteriormente à falência da Electrica mostram como as parcerias enquanto a fábrica esteve ativa foram marcantes para o empresário: justamente os parceiros na indústria fonográfica foram os com quem foi trabalhar após 1924.

Entre brigas e disputas comerciais, a música gaúcha ficou conhecida e ganhou popularidade dentre os modernos paulistas e cariocas. Como será que os músicos de São Paulo e Rio de Janeiro reagiram a essas misturas no repertório oferecido em discos para o público? Acredito que um estudo sobre o “outro lado do disco” – a recepção – seria de grande valia na montagem do quebra-cabeça da produção fonográfica e as redes de relação sócio-musicais do Brasil no início do século XX. Esta pesquisa, entretanto, não dá conta de tudo isso, mas durante o capítulo acredito que deixei pistas para que esse caminho possa ser trilhado no futuro. Se nada acontece por acaso, a música produzida no centro do país certamente não ficou isolada da movimentação musical que acontecia no sul do país. A circulação, entretanto, entre músicos e elementos musicais resultou nas próprias gravações fonográficas. Sobre essas misturas musicais presentes nas gravações tratarei o próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

FONOGRAMAS, INTÉRPRETES E MODERNIDADE MUSICAL

Tendo em mente o que já discuti nos capítulos anteriores, busco neste examinar em detalhe os fonogramas das gravações musicais, como possibilidade interpretativa decorrente da minha própria escuta. Essa escuta foi, ao longo da pesquisa, mediada pela leitura das fontes históricas em jornais, crônicas e processos judiciais e guiada por perspectivas etnomusicológicas no tratamento desses documentos.

Busco, portanto, reiterar musicalmente o que venho apresentando no que se refere à modernidade porto-alegrense, cenário das gravações da Casa A Electrica e ponto de referência e de observação dos circuitos de músicos e repertórios dentro do estado, país e a região do Prata. Ao trabalhar com fonogramas, concebo a música gravada em discos como uma articulação das subjetividades dos músicos e dos ouvintes no cenário musical local, seguindo as sugestões de Sterne e Erlmann. Dessa maneira, gêneros musicais, instrumentações e marcas estéticas provenientes das gravações são também, assim como pensei as crônicas de memorialistas gaúchos no primeiro capítulo, representações de modernidade, sobre os mesmos moldes enunciados por Peter Burke (2008).

De maneira afunilada, este capítulo não se detém em músicas específicas, pois invariavelmente parto do macro (inventários sobre a quantidade de fonogramas, intérpretes e gêneros musicais) para o micro (exemplos musicais específicos a serem ressaltados), no intento de oferecer caráter dinâmico à leitura e de não aplicar generalizações a partir de uma ou duas músicas escolhidas. Também não faço enquadramentos quanto aos gêneros musicais, como categoria analítica em separado. Os gêneros entram na análise na mesma medida em que percebi que esse era um critério nativo que merecesse atenção em especial, como acontece no caso do supracitado instrumentista Mondadori, que em seguida apresentarei. Dessa maneira, me oriento mais pelas marcas estéticas provenientes das gravações, do que em categorias impostas “de cima para baixo”. Além disso, preciso esclarecer que os exemplos musicais tiveram como um dos critérios de escolha a sua disponibilidade em mídia digital. Reuni assim uma amostra de 77 fonogramas compilados através dos trabalhos de Aragão et al (2002), *Memórias Musicais* – onde se encontram cinco CDs com gravações do início do século –, Vedana (2006), Faria

(2001)⁵⁹ e do acervo disponibilizado *on-line* no portal do Instituto Moreira Salles (<http://ims.uol.com.br>).

Assim como no segundo capítulo optei por organizar a circulação musical nos planos regional, nacional e internacional, neste capítulo abordo do ponto de vista da escuta etnomusicológica (fórmula “texto + contexto”) a música gravada no início do século que se relaciona com os discos gaúchos sob os mesmos planos espaciais. Apesar da produção e circulação musical dos discos ocorrerem concomitantemente nas várias regiões brasileiras e nos países do Prata, adotei uma sequência linear nas explanações do capítulo na tentativa de uma narrativa mais fluente.

O sotaque musical do gaitero Moysés Mondadori

No segundo capítulo chamei a atenção para as gravações do gaitero Moysés Mondadori, vindo de Vacaria para Porto Alegre em torno de 1914 por convite de Leonetti que, com seu acordeão – gaita-botão –, realizava os “cantos gaúchos” e canções com temas regionais. Seu exemplo é significativo tanto na quantidade de gravações para a Casa A Electrica quanto por sua distinção em repertório e sonoridade musical, além de seus discos terem sido comercializados no Rio Grande do Sul e também em São Paulo, através da parceira de Gustavo Figner e Saverio Leonetti. Como agente social no cenário que venho alinhavando desde o início deste trabalho, Mondadori é um exemplo de como as relações com a escuta estiveram presentes no seu desempenho – como músico e como gerente na fábrica de discos de Leonetti (que possivelmente via em Mondadori a divulgação de seu empreendimento enquanto fábrica e loja de instrumentos musicais).

Acredito, por esses motivos, que ponderações sobre sua música são esclarecedoras na costura das relações sociais que permeavam o cenário musical do Rio Grande do Sul e também do país, uma vez que a música do gaitero não se limitou às divisas geográficas do estado sul-brasileiro.

Do repertório gravado para a Casa A Electrica por Moysés Mondadori – em torno de 40 fonogramas – os gêneros musicais mais destacados eram os schottisch e valsas, contudo, mazurcas e polcas (em versão instrumental) e cantos e trovas gaúchas tomaram parte nos gêneros das músicas.

⁵⁹ Vide ANEXOS A, B, C, D e E.

Os schottisch interpretados por Moysés Mondadori eram mais flexíveis em forma musical se comparados à música de “bandinha”, das bandas militares ou ainda ao grupo Terror dos Facões. Em geral, nesses últimos intérpretes, a forma rondó (:A::B::A::C::A::B::All) era a que predominava nos schottisch. Já nas músicas de mesmo gênero executadas por Mondadori, formas como :A::B::A::C::All:B':A::C::All eram recorrentes nas gravações solo. Nos discos em que tocava em parceria com outros músicos, os schottisch eram na forma rondó. Além da forma, Mondadori se diferenciava musicalmente dos outros intérpretes contemporâneos quanto às suas gravações também em outros aspectos, como o andamento, muito menos metronômico que a maioria das músicas gravadas na Electrica ou Hartlieb que eu havia escutado. Além disso, acentos e apoios nas frases se mostravam como marcas musicais do gaiteiro. Na busca de compreender algumas das subjetividades interpretativas nas gravações de Mondadori, fui percebendo que apenas a escuta dos discos não bastava para entender os vários significados existentes nas canções.

Um dos processos experimentados por mim, no que se refere à escuta, baseou-se, primeiramente, na escuta de um trecho da canção *Gaúcho* (schottisch), gravada em 1915 (faixa 3 do CD anexo). Depois, escutei, como na faixa 4 do CD anexo, o excerto da entrevista de Moysés Mondadori, gravada na década de 70 por Marcus Pereira no disco *Música Popular do Sul – Compositores e intérpretes gaúchos*⁶⁰:

Eu, Moysés Mondadori, gravei o Boi Barroso, em 1914, por primeira vez. Entrei na fábrica de discos Gaúcho em Porto Alegre, na av. Sergipe, número nove e entrei na fábrica finalmente depois que fiquei gerente das pranchas e depois gravava e trabalhava lá fazendo discos para Saverio Leonetti, dono da fábrica Saverio Leonetti. Naquele tempo tava com dezoito anos, mas agora com oitenta anos, toco de novo e gravo também.

Na fala de Moysés Mondadori, o carregado sotaque de colono italiano, ainda que com oitenta anos, é permeado por pausas e ênfases em palavras ou frases. Em sua performance musical, no caso principal da música *Gaúcho*, os finais de frase são acentuados no baixo (pelo intervalo de quartas), na harmonia (D₅ e T₅) e na melodia (sexto e sétimo graus da tonalidade).

Já nas *Trovas do boi barroso*, cuja melodia circulava oralmente no início do século XX e que deve ter sido aprendida por Mondadori na região de Vacaria, onde morava antes de vir para Porto Alegre, a parte da gaita, que muitas vezes se “desacerta” em ritmo com a voz (realizada por ele e outro cantor sobre o qual não consegui informações), se assemelham às pausas encontradas na fala de Mondadori.

⁶⁰ A entrevista existente nesse CD é excerto do material de Paixão Côrtes da década de 70, editada e montada por Marcus Pereira para o CD.

Esse paralelismo que realizo entre as gravações do “Cavalheiro Moysé” com sua fala não se trata de entender a música como um simples reflexo de seu “sotaque”, mas sim que a maneira pela qual o gaiteiro articula as formas sonoras é uma construção de suas próprias maneiras de interagir com o mundo. A música de Mondadori, portanto, é carregada de suas próprias marcas socioculturais: a de descendente italiano e homem do campo, cujas preferências musicais foram definidas através de suas vivências. A utilização da gaita, trazida por imigrantes italianos em meados do século XIX (FARIA, 2001, p. 14), e das melodias transmitidas oralmente, cantadas ou tocadas em terças, são exemplos dessas misturas.

Algumas músicas executadas por Mondadori estiveram entre os discos requisitados por Gustavo Figner, da Casa Edison de São Paulo, para que Leonetti enviasse mais cópias, conforme Vedana (2006, p. 174-176). Com aceitação na colônia italiana de São Paulo, talvez esses elementos existentes no som da gaita e voz de Mondadori é que caíram no gosto de uma parcela dos compradores dos discos de Gustavo Figner. Seu caráter regional, entretanto, foi um dos critérios de exclusão na solicitação de mais músicas do empresário de São Paulo: apenas aquelas que não tinham nomes ligados ao meio regional foram requisitadas.

Se não foram requisitadas mais músicas tipicamente gaúchas para os discos Phoenix de São Paulo, esse repertório não deixou de ser gravado em Porto Alegre. Os desafios, trovas e cantos gaúchos tiveram diversas regravações. Apesar de formarem um montante pequeno no que se refere às diferentes composições categorizadas nos rótulos dos discos como “cantos gaúchos” ou “desafios e trovas” de Mondadori para a Electrica, várias dessas foram regravadas com instrumentações diferentes. É o que acontece no *Desafio ao som da gaita*, que possui duas gravações, ambas de 1914. Numa delas, apenas Mondadori toca gaita e, na outra, o músico é acompanhado por violão, viola e cavaquinho; essa última formação chamando a atenção por ser semelhante à do choro.

Fonogramas com a mesma música e instrumentação também foram gravadas mais de uma vez. Sem dúvida, assim como nas regravações com formações instrumentais diferentes, esse procedimento ocorria por decorrência da grande quantidade de vendas, uma vez que, depois da gravação dos discos, a prensagem, segundo algumas referências de Vedana (2006), fornecia poucas cópias. A partir dos inventários, portanto, pude compreender que os “cantos gaúchos”, “desafios” e “trovas” foram os que mais tiveram regravações.

Essa informação corrobora o entendimento do consumo de discos produzidos na capital. Dentro de um panorama geral, a música de caráter regional de Mondadori talvez possuísse diferencial se comparada a outros repertórios, tanto com relação aos vindos do Rio de Janeiro – ou mesmo São Paulo, através da parceria de Gustavo Figner e Saverio Leonetti – quanto aos

gravados na Hartlieb. O sotaque musical do “Cavalheiro Moysé” possuía ressonância em vários locais do estado, além da capital. Era um repertório que não havia sido experimentado por outras gravadoras, mas fazia parte da música que permeava o estado, resultado de misturas entre imigrantes (italo-)gaúchos e mesmo das práticas de música popular urbana na capital sul-rio-grandense. Com isso me refiro às próprias escolhas de instrumentar algumas músicas de Mondadori na formação viola, violão e cavaquinho. A sonoridade “rural” do acordeão unida às possibilidades técnicas “chorosas” do violão e cavaquinho traziam novas formas de executar a música regional, com ares urbanos e modernos. Dessa maneira, o ouvinte dos Discos Gaúcho teria a possibilidade de escutar de várias maneiras uma mesma canção.

Além dessas músicas do próprio Mondadori que foram arrançadas em diferentes formações para cada gravação, outras músicas tiveram releituras pelo gaiteiro. Nesse sentido, o cantor Geraldo Magalhães teve grande influência. De suas 45 canções gravadas para a Electrica – solo ou com sua parceira na dupla “Os Geraldos” –, Geraldo Magalhães teve algumas obras gravadas posteriormente por Mondadori⁶¹. O que chama atenção nessas gravações são as diferenças entre textura e gênero musical⁶². Para que fique claro, apresento no quadro a seguir as diferenças, no que se refere a esses dois aspectos, das gravações de Geraldo Magalhães que foram posteriormente interpretadas e gravadas por Mondadori:

Canção	Geraldo Magalhães (1915)		Moysés Mondadori (1916)	
	Textura	Gênero musical	Textura	Gênero musical
Amor ingrato	Canto e acompanhamento ⁶³	Modinha	Solo instrumental (acordeão)	Schottisch
Fado Liró	Canto e acompanhamento	Fado	Solo instrumental (acordeão)	Schottisch
A sertaneja	Canto e acompanhamento	Canção	Solo instrumental (acordeão)	Mazurca

Tabela 2 - Canções gravadas por Magalhães que foram regravadas por Mondadori - diferenças entre textura e gênero musical

Ao realizar a segunda versão dessas canções anteriormente gravadas por Geraldo Magalhães em 1915, Mondadori mostra a própria influência que o cantor possa ter tido sobre sua música, não necessariamente por admiração ou gosto pela música de Magalhães, mas talvez

⁶¹ Importante salientar que essas obras não foram compostas por Geraldo Magalhães ou Moysés Mondadori. Baseio-me apenas na interpretação de Geraldo Magalhães prévia a de Mondadori.

⁶² Infelizmente não tive acesso aos fonogramas para realizar comparação auditiva. Os gêneros marcados nos rótulos, inventariados por Vedana (2006) e a equipe de mapeamento do discos 78 rpm da FUNARTE, entretanto, permitem certas inferências quanto aos distintos elementos musicais entre as gravações.

⁶³ Assim como não tive acesso aos fonogramas para realizar comparação auditiva, também não pude precisar quais os instrumentos utilizados no acompanhamento nessas canções.

por escolha do próprio Leonetti. É preciso lembrar que, segundo se deduz do depoimento citado antes, Moysés Mondadori era, na época em que Geraldo Magalhães e sua *partner* gravaram em Porto Alegre, gerente na fábrica de discos de Leonetti. Assim, é bem possível que o gaiteiro tenha participado da produção dos discos de Geraldo Magalhães, o que o motivou a realizar suas próprias gravações de algumas músicas iguais no ano seguinte. Esse dado acentua a importância da escuta no cenário moderno, em que músicos de diversos locais do país e do exterior podem vir gravar em Porto Alegre, e também sua relação com o aparato de tecnologia com que o gaiteiro lidava. A escolha de músicas aprendidas – ou lembradas – através do processo de gravação dos discos prefigurou a ação de Moysés Mondadori como uma prática moderna, mediada pela escuta. Com isso, Mondadori exemplifica o conjunto de práticas, ideias e instituições que se acentuaram para a “escuta do mundo” através dos aparatos fonográficos. Essas três execuções instrumentais de Mondadori em discos em 1916 que haviam sido gravadas também por Magalhães em 1915 significam não só o produto musical de uma performance para a gravação, mas trazem consigo também o aprendizado ou motivação musical através da escuta em situação de gravação.

De qualquer modo, essas gravações de 1916 resultaram em uma retórica de convencimento do ouvinte/consumidor, uma vez que circularam pelo estado posteriormente às gravações de Geraldo Magalhães. Para o ouvinte, a música de Mondadori baseada na de Geraldo Magalhães poderia tornar-se um signo que acentuava sua escuta, principalmente levando em conta que o cantor era muito conhecido e afamado em todo o país.

Através da escuta das melodias conhecidas e já compradas em disco, a segunda versão de Mondadori tornou-se uma prática de manutenção no mercado fonográfico por músicos gaúchos. Assim, a mistura da escuta como aprendizagem (processo pelo qual Mondadori passou previamente às suas gravações) com a performance do gaiteiro resultou em uma nova música, pela qual gênero e textura foram alterados. Poderia se pensar que essas gravações de Mondadori foram adaptações para o seu instrumento. Por outro lado, a partir de suas próprias composições gravadas, cuja flexibilidade quanto a elementos musicais pude ponderar há pouco, acredito que as inovações de Mondadori quanto ao andamento, ritmo e forma (caracterizando as alterações nos gêneros musicais) e timbre (resultando na mudança de textura das segundas versões da música de Magalhães) formaram um conjunto de escolhas musicais que se coadunavam com suas experiências subjetivas. Sob essa perspectiva, Mondadori mostra o agente social que altera sua música de acordo com suas lógicas.

Essas lógicas foram as marcas estéticas de Moysés Mondadori. O caso das versões instrumentais que realizou das gravações de Geraldo Magalhães é um exemplo de que, mesmo

com uma canção não composta por ele e com outras versões gravadas já existentes, o seu fazer musical foi um conjunto estético fruto de sua agência ao dialogar com estilos e práticas que conhecia e tomava parte. Em outras palavras, as performances musicais de Mondadori – e não apenas dele – são também performances socioculturais que indicam como o gaiteiro interagiu com a música por ele ouvida e aprendida.

Música para dançar e para marchar: subjetividades na performance de “bandinhas” e bandas militares

Contrastando com o caso de Moysés Mondadori e com o grupo Terror dos Facões, cujos músicos atuavam no cenário musical “ao vivo” da capital sul-rio-grandense, os músicos de “bandinha”, como mencionei no capítulo anterior, eram oriundos das zonas de colonização alemã do estado. Sua atuação musical nessas localidades, portanto, envolvia as práticas costumeiras de imigrantes alemães: os *kerb* e bailes da região.

Os alemães, entretanto, que haviam começado a chegar ao sul do Brasil em 1824, ocupavam uma porcentagem próxima a 15% da população do Rio Grande do Sul (SCHÄFFER, 1994, p. 170). Assim como tiveram um papel preponderante na formação industrial e comercial em Porto Alegre (PESAVENTO, 1994, p. 199-207), foram ávidos na utilização de inovações tecnológicas como o gramofone. Com isso em mente, Leonetti focou o repertório da *Electrica* possivelmente também pensando nesse público. Segundo Pesavento (1994, p. 199), os alemães se tornaram gaúchos pelos caminhos da modernização, e nisso acrescento a própria música produzida pelas “bandinhas”.

Se a música de Mondadori teve como uma de suas características a flexibilidade no fazer musical e sua própria agência teve influências nas formas de escuta da música no Rio Grande do Sul, a música de “bandinha” caracterizava-se pelo oposto no que se refere às marcas estéticas, por sua “dureza” na execução. Nesse quesito, considero “dureza” o rigor metronômico e formal das músicas gravadas por esses grupos instrumentais.

Mas como poderia se bailar com uma música assimétrica e cheia de *rubatos*? Essa é, possivelmente, a grande lógica da música de “bandinha”. Se ela foi gravada em discos e escutada em ambientes domésticos, mas contestada por suas melodias simples e harmonias previsíveis é porque ela não foi feita para ser apenas escutada. Apesar disso, essa música era privilegiada nas gravações por sua formação com instrumentos de metal, que eram os melhores captados na gravação mecânica. Com isso, a música de “bandinha” entrou nos lares e foi reproduzida nos gramofones, mesmo fora de seu “contexto original”. Com a crescente

população dos teuto-brasileiros em torno da capital, a música dos grupos Hamburguez, Fanáticos e Cahyense, principalmente, também se tornou uma maneira de aproximar musicalmente os ouvintes com seus laços de origem germânica. Nesse contexto, surgem músicas intituladas como *Pátria alemã*, *Lander Bach*, *Stille Nacht*, *Tannebaum*, *Viva o kerb!*, *Longe da Pátria* e *O Du Fröliche*, *O Du Selige*. Dessas músicas, nas compostas pelos músicos teuto-rio-grandenses – *Pátria alemã*, *Viva o kerb!* e *Longe da Pátria* – as diversas passagens em grau conjunto e notas de passagem nos baixos eram recorrentes e possivelmente caracterizaram essa música por nostalgicamente lembrar a “pátria” alemã. Além dessas, os conjuntos instrumentais formados por instrumentos da classe dos metais, clássicos germânicos, ao primeiro toque das melodias, poderiam remeter a sentimentos compatriotas entre os ouvintes imigrantes alemães.

Por outro lado, é bem verdade que fonogramas que possuíam títulos com temáticas gaúchas ou brasileiras faziam parte do repertório das bandas alemãs, principalmente no caso do Grupo Cahyense, como, por exemplo, nas músicas *Gaúcho nobre* e *Flor brasileira*. Chamo a atenção para o gênero de tais gravações. Em ambas as músicas, assim como de títulos semelhantes, o gênero era tango, nesse caso tango brasileiro (maxixe). Apesar de não ter tido acesso a essas gravações, esse dado indica haver algumas predisposições do grupo quanto à música brasileira. Com suas síncopes, o maxixe e o samba se formavam no Brasil da *Belle Époque*, consolidando-se como um dos gêneros mais gravados no Rio de Janeiro, para a Casa Edison.

A fama dessas bandas teuto-brasileiras formadas no sul do país e as próprias transações comerciais entre Porto Alegre e as regiões de imigração construíram o momento certo para que esses grupos viessem a gravar. E, na medida em que essas gravações foram sonoramente bem sucedidas, o repertório de “bandinha” começou a circular o estado para animar os bailes do interior com os gramofones reproduzindo os discos fabricados na Electrica, como mostrei através do cronista Nilo Ruschel. Se, portanto, andamento, forma e gêneros foram mantidos de forma estrita, quais as marcas estéticas da música de “bandinha alemã”?

A música *Chinoca*, faixa 5 do CD anexo, do Grupo Hamburguez, pode explicitar a referência que o conjunto tinha em mente quando estava em performance para gravação. As exclamações durante a música podem evocar a própria prática musical no bailes. Partindo desse ponto, é possível que muito das performances da música de “bandinha” nas gravações tenham sido simulações da música executada no cotidiano do fazer musical desses grupos. Com isso, faço a diferenciação musical entre a música de “bandinha” e as militares. Nas gravações das bandas militares (tanto da Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército quanto da Banda

Militar de Porto Alegre), os baixos eram normalmente mais graves que as de “bandinha” e, no caso das valsas, por exemplo, apesar de estarem em compasso 3/4, possuíam apoios binários⁶⁴ na alternância das posições do baixo, como se pode ouvir na valsa *Deozima*, da Banda do 10º Regimento de Infantaria (faixa 6 do CD anexo), em comparação à valsa *Canção à lua*, gravada pelo Grupo Fanáticos (faixa 7 do CD anexo). Apesar de ser uma valsa, *Deozima* possui um caráter marcial devido à articulação dos baixos. Esse elemento musical faz muito sentido ao se pensar nas performances ao vivo das bandas militares. Diferentes das “bandinhas alemãs”, as bandas militares, “de larga tradição desde a primeira metade do século anterior na difusão da música popular em retretas de praças e jardins públicos” (TINHORÃO *apud* VEDANA, 1993, p. 2), participavam de solenidades e cerimônias do estado, além de desfiles onde predominavam os dobrados (marchas com dobragem de alguns instrumentos). Dessa maneira, mesmo em uma valsa, o caráter marcial podia ser ouvido na música dos militares.

Entre serestas e maxixes: os primeiros chorões gaúchos

Se a “dureza” parecia predominar nas bandas formadas por classes de metais e a flexibilidade uma das marcas do sotaque musical de Moysés Mondadori, o virtuosismo “maxixado” do grupo Terror dos Facões ficou conhecido no Rio de Janeiro através das composições do líder do grupo, o porto-alegrense Octávio Dutra. Pedro Paes aponta que “assim como grande parte dos chorões cariocas da época, Octávio Dutra era funcionário dos correios” [... além de] compositor de sólida formação erudita, letrista, professor, teatrólogo, líder de banda e carnavalesco” (PAES, 2002, p. 12).

Seria muita inocência acreditar que, dos compradores de discos, os músicos não fizessem parte. Justamente a partir da escuta de diferentes gêneros, estilos e interpretações musicais através dos discos que a música se manteve ou se transformou. Nesse sentido, aponto a música *Celina*, gravada pelo Terror dos Facões na leva das gravações na Hartlieb, em 1913, como um exemplo emblemático das mudanças musicais oriundas da circulação da música nacional (faixa 8 do CD anexo).

Segundo Souza (2010), *Celina* foi uma homenagem póstuma composta em 1911 por Octavio Dutra. Através da “análise tradicional”, sob os quesitos referentes à melodia, harmonia e forma, Márcio de Souza chama a atenção para as diferentes execuções dessa valsa que, em

⁶⁴ Quando me refiro a apoios binários, não quero dizer a clássica formação dos compassos 2/4 ou mesmo 6/8 (binários simples e compostos), cujos apoios são concebidos como “forte-fraco” dentro do compasso. Os apoios binários que menciono se referem à posição dos baixos, que de dois em dois tempos vão para o grave.

um primeiro momento, possuía caráter chamado de “música ligeira” e havia sido escrita para piano e, na gravação, adquiriu outros elementos musicais, que se fazem notar principalmente com as diferenças na instrumentação utilizada pelo conjunto. Na gravação da Hartlieb, o grupo é formado por duas flautas, violão, cavaquinho e bandolim, constituição bastante aproximada aos grupos de choro cariocas (SOUZA, 2010, p. 151-158). Tal mudança para a gravação na Hartlieb conduz a algumas conclusões.

Por um lado, ressalta a própria forma de escuta articulada para a performance musical. Por outro lado, a escolha dessa alteração na execução de *Celina* pode indicar um anseio de consonância com o cenário musical carioca. Essa consonância, entretanto, não viria sem uma vivência musical que pudesse conformar a música do grupo de tal forma. Assim, o grupo Terror dos Facões e, principalmente, Octávio Dutra, ainda que branco, circulava entre músicos afro-descendentes de Porto Alegre, ao compor músicas para blocos de carnaval ou mesmo nos teatros de revista, onde possuía letras de canções que se posicionavam inclusive quanto às afro-religiões (SOUZA, 2010, p. 208).

Com formação e estilo semelhante ao Terror dos Facões e que também gravou para a *Electrica*, o Grupo Sulferino realizou alusões mais diretas ao bairro “Colônia Africana”, de Porto Alegre⁶⁵. Um exemplo dessa alusão está no próprio título de uma de suas músicas em disco, *Colônia Africana*⁶⁶, gravada em 1916 e mencionada por Ruschel (1971) na crônica dedicada à *Electrica*. Segundo Ruschel, o autor da música era o músico Arthur Elsner (1899-1978)⁶⁷ – que havia estudado música no Rio de Janeiro – e o trombonista Eduardo Martins – que era regente da Banda do Exército de Porto Alegre, como mostrei anteriormente – havia sido solista⁶⁸ (1971, p. 223). Essa informação mostra, além das parcerias entre os músicos de Porto Alegre (Arthur Elsner – Eduardo Martins – Grupo Sulferino), a maneira como percebiam e estavam atentos a retratar a música da cidade, com tonalidades e acentos incorporados por

⁶⁵ A Colônia Africana foi um bairro de negros que existiu em Porto Alegre desde o final da escravidão até meados de 1940. Localizava-se no atual bairro Rio Branco e, segundo Lopes (2004), “foi, em sua época, o mais importante núcleo irradiador da cultura africana na capital gaúcha” (p. 198). É nesse tipo de território negro, por exemplo, que nasce o cantor Lupicínio Rodrigues, que viveu na Ilhota, bairro “reduto da cultura afro-brasileira” (MONTEIRO, 2006, p. 466), onde “moravam lavadeiras, soldados meretrizes, carroceiros, empregadas domésticas e muitos outros trabalhadores pobres ou à margem do mercado formal de trabalho” (Ibidem, p. 467). Nesses locais se situavam diversos blocos carnavalescos, como “Os Tesouras”, do Areal da Baronesa e “Os Turunas”, da Colônia Africana (CARNEIRO, SANTOS, SILVA (org.), 2008, p. 111).

⁶⁶ Infelizmente não tive acesso ao fonograma.

⁶⁷ Arthur Elsner era cego de nascimento e foi aos oito anos para o Rio de Janeiro estudar no Instituto Benjamin Constant, onde aprendeu o sistema braile, teve aulas de música e ingressou na banda da instituição. Em 1913, voltou a Porto Alegre como músico e compositor, ainda tão jovem dirigindo a Banda Municipal de Porto Alegre (MARCONDES, 1998, 262).

⁶⁸ Essa informação, segundo Ruschel, foi-lhe transmitida pelo próprio Arthur Elsner. No inventário dos Discos Gaúchos do livro de Vedana (2006), encontra-se a canção, com numeração 4.013 (lado A) pelos Discos Gaúchos e confere a composição com sendo de Arthur Elsner.

contados musicais múltiplos. Fazendo uma pequena digressão, acredito que ao menos um pouco da produção fonográfica da *Electrica* voltava-se a músicas – mesmo as instrumentais – com temas do próprio cotidiano, como era uma característica dos teatros de revista que movimentaram intensamente os palcos da capital sul-rio-grandense. Com isso, é bem possível que algumas inspirações musicais viessem justamente a partir dessa relação musical e cênica que os teatros de revista apresentavam. Nessa linha, incluo os discos gravado pelos “Artistas da *Electrica*” em 1914, *Desordem num café cantante* e *Uma manhã na roça*⁶⁹.

Voltando para o Grupo Sulferino, seu repertório era diversificado e, dentre as misturas, chamo a atenção para o tango *Gaiteiro Alegre* (faixa 9 do CD anexo), composto por melodia de inclinações regionais e acompanhamento baseado no ritmo tradicional do tango brasileiro, que pode ser pensado como resultado da escuta dos diversos estilos musicais, fazendo referência, inclusive, à música de Moysés Mondadori. Apesar de Vedana, por falta de informações sobre o grupo, acreditar que o mesmo se formou apenas para suprir as demandas fonográficas solicitadas por Gustavo Figner da Casa Edison de São Paulo, a partir da música produzida pelo conjunto, acredito que esse dado não procede e o grupo possuía sim uma trajetória musical dentro do cenário porto-alegrense, apesar de também eu não ter conseguido mais informações sobre os locais de atuação ou mesmo o nome de seus integrantes. Ao escutar a valsa *Dor secreta* (faixa 10 do CD anexo), executada na mesma época pelo Grupo Sulferino, notei semelhanças da música do grupo com a do grupo Terror dos Facões, mostrando vivências musicais semelhantes entre ambos, que contemplam tanto as relações sócio-musicais com os afro-descendentes de Porto Alegre quanto à função “seresteira” da música, como no caso das valsas que destaquei.

Essas misturas, maxixados, sínopes e balanços mostram que, paralelamente à música de “bandinha” ou militar, existia um pólo na música gaúcha que era produto também da mistura étnica, nesse caso, principalmente de Porto Alegre. Apesar de ser comumente representado por formação étnica europeia, a música do grupo Terror dos Facões e Sulferino contraria o estigma no que se refere à música gaúcha. Assim como a música erudita não estava tão distante da música popular entre os músicos – caso do próprio Octávio Dutra, do grupo Terror dos Facões -, a música dos afro-descendentes não estava isolada na capital e os músicos é que mediavam esses diferentes territórios músico-sociais.

⁶⁹ Esse tipo de fonograma, do qual infelizmente não encontrei nenhum disco, simulava situações cotidianas de forma cômica e, possivelmente, foi inspirado em discos de semelhante conteúdo produzidos na Casa Edison do Rio de Janeiro, como, por exemplo, o disco *Em um café concerto* (Odeon Record 108.172).

Na voz dos cantores

No caso da música vocal, algumas dificuldades se sobrepõem na interpretação a partir da escuta dos fonogramas. A apreensão da letra das canções é difícil em função da compressão das frequências nas versões em discos. Além disso, os acompanhamentos instrumentais são difíceis de serem discriminados, uma vez que a intensidade da voz é consideravelmente maior que a dos instrumentos. No caso, portanto, das gravações vocais, me deterei em exemplos específicos e seus aspectos musicais, pois uma generalização eliminaria as próprias nuances de performance para cada cantor ou cantora.

Mostrei no capítulo dois que vários cantores conhecidos nacionalmente passaram por Porto Alegre na realização de turnês. Além da presença dos músicos na capital, seus discos já circulavam pelo estado. Assim, esses cantores influenciaram musicalmente também aqueles residentes na capital, os quais, vários gravaram para a *Electrica*. Foi o que aconteceu com o cantor Armando Caló, cançonetista da capital cuja contratação para cantar na *Electrica* foi noticiada em jornal:



Figura 14 - Anúncio da contratação de Armando Caló pela Casa A Electrica - AF: 05-08-1914

No único fonograma executado pelo cantor a que tive acesso em mídia digital, Armando Caló faz duo com a cantora Augusta Del Vecchio, também residente na capital e que tem bastante importância no processo de direitos autorais que tratarei no capítulo quatro. Apesar de Vedana afirmar que a parceria do cantor Olímpio Duarte – sobre o qual não consegui informações – e Augusta Del Vecchio tivesse como objetivo assemelhar-se musicalmente com a dupla “Os Geraldos” (2006, p. 161), é na gravação de Armando Caló e a mesma cantora que encontro essa semelhança.

Através da escuta do fado interpretado pelos cantores em *O engraxate* (faixa 11 do CD anexo), o timbre de ambos chama a atenção. A presença dos vibratos e a rolagem na pronúncia da consoante “r” demarcam formação erudita dos músicos e fortes semelhanças com a música

de *Os Geraldos* (conferir comparativamente, quanto ao timbre, a faixa 12 do CD anexo, *Canção do Pierrot*). Essa semelhança, entretanto, não foi necessariamente fundada pelas influências da dupla “Os Geraldos”. É bem verdade que em Porto Alegre circulavam fados em discos desde 1913. A gravação em questão, apresentada na faixa 11, portanto, é uma mistura de influências e possibilidades. Ao mesmo tempo em que os “Os Geraldos” ganham sucesso no Rio de Janeiro, conhecidos por suas turnês no exterior, tornaria-se interessante para o mercado fonográfico gaúcho gravar músicas em semelhante estilo da dupla. Assim, o timbre de Augusta Del Vecchio em *O Engraxate* é bastante diverso do cantado pela mesma cantora na canção *Cabocla de Caxangá* (cf. faixa 18). Inclinado muito mais para um timbre escuro, o produto musical na voz de Del Vecchio ganha um peso melancólico característico, como na voz da parceira de Geraldo Magalhães na minutagem 1’15” a 1’34” da *Canção do Pierrot* (faixa 12), que foi gravada em Porto Alegre. Paralelamente, *O Engraxate* é composto e também executado por Armando Caló, que exacerba as características que apontei no timbre de Augusta Del Vecchio.

A gravação, entretanto, possivelmente por ser realizada em terras gaúchas, ganha um aspecto diferencial entre as gravações de Geraldo Magalhães ou “Os Geraldos” executadas no Rio de Janeiro: a instrumentação. Enquanto as gravações da dupla no Rio de Janeiro eram acompanhadas por piano ou cavaquinho, em geral⁷⁰, no Rio Grande do Sul, a maioria das modinhas, canções e fados era acompanhada por cavaquinho ou violão, instrumentos da classe dos metais⁷¹ e flauta transversa. De fato, esse acompanhamento é mantido inclusive nas canções em que Geraldo Magalhães e sua *partner* gravam na *Electrica*. Dessa maneira, os discos Phoenix de Geraldo Magalhães enviados a São Paulo, através da parceria Saverio Leonetti – Gustavo Figner, são repletos das misturas musicais provenientes dessas diferentes formas de gravação realizadas no sul do país.

Se na música de “bandinha” o pulso constante foi uma das marcas estéticas que girou em torno da noção de performance de música para ser dançada, o acompanhamento desses músicos às canções e aos fados de diversos cantores também se apresentava com rigor metronômico. Esse fator, entretanto, não necessariamente significou a constante pulsação do início ao fim das canções. Entre o trecho 1’30” e 1’45”, comparado aos outros trechos de *O Engraxate* (faixa 11), verifica-se a mudança de andamento e caráter no duo. Com uma seção dramática na

⁷⁰ Esta inferência é realizada a partir da escuta dos fonogramas recuperados nas buscas feitas por mim no catálogo on-line do Instituto Moreira Salles (<http://ims.uol.com.br>), a partir das palavras-chave: “Geraldo Magalhães” e “Os Geraldos”.

⁷¹ Não discrimino especificamente os instrumentos mais utilizados nas gravações vocais no Rio Grande do Sul em função da dificuldade técnica em se diferenciar os instrumentos acompanhadores do canto na escuta dos fonogramas, como comentei anteriormente.

metade da canção, o pulso antes constante tem sua completa alteração, com o *rubato* dos cantores. Posteriormente a essa seção, entretanto, o pulso volta à sua constância e segue o fluxo musical prévio à seção dramática. A flexibilidade dos músicos acompanhantes, de fato, existe. É a canção que é seccionada para tal elemento ser exposto em música. Além disso, os próprios cantores guiam o andamento da canção. Se comparado ao exemplo da faixa 12, com pulso muito mais flexível que *O Engraxate*, Geraldo Magalhães, em suas partes cantadas, conduz o andamento da canção. Já nas partes instrumentais (1'35"), o andamento retoma sua constância.

Tal fato ilustra as mediações existentes entre músicos e cantores na situação de performance para gravação. Se, por um lado, Geraldo Magalhães estende o pulso nas partes cantadas, Armando Caló e Augusta Del Vecchio, muito mais rígidos metronomicamente que o primeiro, se mantêm constantes, conforme os próprios músicos acompanhadores.

O acompanhamento da música vocal com timbres metálicos, quando no Rio de Janeiro a mesma música era geralmente realizada com cavaquinhos ou piano, pode significar também uma estratégia para a aceitação nas colônias de imigrantes. Nesse caso, a instrumentação metálica traz ao som das gravações um plano intermediário entre o que era escutado nas bandas de origem alemã e a sonoridade “puramente” vocal.

Através de outro estilo musical, o cantor Artur Budd também apresenta diferenças entre as suas gravações realizadas com o rótulo de discos Phoenix. Em algumas canções, o acompanhamento de Budd é semelhante ao das gravações de Geraldo Magalhães no Rio de Janeiro. Em outras, entretanto, que foram lançadas tanto nos discos Gaúcho quanto nos Phoenix, o acompanhamento é baseado em violão, instrumentos de metal e flauta. Com acompanhamento muito mais “choroso”, a modinha *Voga Voga* (faixa 13), por exemplo, se associa mais com a música produzida pelos primeiros chorões do sul do país. Essa inferência é reforçada com a informação de que a modinha em questão foi composta pelo compositor e violonista Octávio Dutra, líder do Terror dos Facões. Com isso em mente, as constantes trocas musicais podem ser notadas e explicitadas principalmente na música vocal. No caso do cantor Artur Budd, mostra suas próprias preferências musicais – além dos interesses comerciais de Leonetti – em se associar aos chorões do que aos músicos de “bandinha”. Além disso, pelas marcas estéticas encontradas em sua música – com isso me refiro ao conjunto de sua obra disponível em mídia digital, com base nos fonogramas do cantor encontrados na obra de Vedana (2006) e no portal virtual do Instituto Moreira Salles –, infiro que, de fato, Budd esteve em Porto Alegre, apesar de não ter encontrado notícias em jornal sobre sua passagem pelo sul.

Porto Alegre, nessa circulação de cantores e repertórios, era um dos cenários da produção musical brasileira. Tal produção, que se baseava pela própria escuta da música gravada nos

discos como inspiração composicional e estética, gerou também a possibilidade da escuta de diferentes canções, ao vivo, com a vinda de cantores como Eduardo das Neves (1915), a dupla “Os Geraldos” (1915) e Artur Budd (em 1914 ou 1915) à capital sul-rio-grandense. À medida que os próprios músicos de São Paulo e Rio de Janeiro escutavam a música produzida no Rio Grande do Sul, casos como o de Artur Budd chamam atenção ao vir à capital e realizar parceria musical com Octavio Dutra.

Sigo neste momento para a última etapa que se refere às associações entre circulação e cruzamentos musicais com o caso da música argentina e uruguaia sendo gravada no sul do país.

“Eu e músicos de Porto Alegre”: as parcerias musicais de Francisco Canaro

Uma das teses de Paixão Côrtes (1984) e Hardy Vedana (2006), ao enfatizar a importância da Casa A Electrica no panorama fonográfico do país, é de que o primeiro tango argentino foi gravado e prensado na Casa A Electrica. Sem me deter nas discussões sobre a primazia das gravações do tango argentino, acredito na relevância da música dos platenses que vieram realizar gravações em Porto Alegre a partir de 1915 mais em função da quantidade de fonogramas no montante da produção da Casa A Electrica e dos cruzamentos musicais oriundos de tais gravações. Pensando dessa forma, o primeiro tango gravado pelo compositor, maestro e violinista Francisco Canaro, possivelmente entre junho e julho de 1915 (CÔRTEZ, 1984, p. 52) foi também uma mistura, fruto da circulação dos músicos produtores desse gênero musical.

O próprio tango, nascido no Prata, respirava as misturas musicais e a modernidade das capitais argentina e uruguaia. Dentre as primeiras parcerias musicais de Francisco Canaro, bandeonistas foram marcantes nas suas concepções composicionais para o gênero que mais marcaria sua carreira. Essas parcerias nasceram, principalmente, na prática musical de tocar em cabarés, cafés e bailes de Buenos Aires. Na confluência desses músicos, a partir das próprias possibilidades técnicas dos instrumentos musicais, o tango foi assumindo características rítmicas e contracantos dolentes, que não aparecem nas partituras para piano impressas no início do século XX (cf. partitura para piano do tango *El Chamuyo* na figura 15). Na prática musical, o gênero ganhava *staccatos* e glissandos nas melodias ao violino, sobreposições mais agudas à melodia e potentes baixos ao violão.

Figura 15 – Partitura para piano do tango *El Chamuyo*, de Francisco Canaro – edição Juan S. Balerio [1914]⁷²

Em seu livro de memórias, Francisco Canaro afirma que, quando gravou em Porto Alegre, os dois músicos que o acompanharam, além dos que vieram da Argentina, haviam sido contratados pela Electrica para realizar a gravação de *El Chamuyo* (faixa 14 do CD anexo) e outras músicas com seu grupo. Através da formação bandoneon, violão, flauta e violino, os primeiros tangos argentinos gravados tiveram influências nas formas musicais gaúchas.

⁷² Partitura recuperada no portal virtual da Rede de conteúdos digitais do Patrimônio Cultural/Ministério da Cultura da Argentina. Disponível em: <http://www.acceder.gov.ar/es/1648564> Acesso: 25 out 2010.

A referência a esta partitura encontra-se em CÔRTEZ, 1984, p. 44, onde o autor apresenta a capa.

Escrito na capa: *El Chamuyo*; tango para piano por Francisco Canaro (todos os direitos de reprodução e transcrição). Primeiro grande prêmio e executado com grandioso êxito no Teatro Nacional Norte de Buenos Aires 1914. Do mesmo autor: *Vamos a ver – Tango*; *Oro viaje – Tango*; *La flor del pago – Tango*; *El bavian – Tango*; *Pinto Brava – Tango*. A chamada. Propriedade do Editor Juan S. Balerio. Bulnes, 951, Buenos Aires. \$0,50. Escrito na partitura, como na figura 15: Em cima, centralizado: *El Camuyo*, *Tango*; canto esquerdo superior: *Aos meus estimados amigos Lorenzo Juan Labissier e Juan Abate*; canto direito superior: *Francisco Canaro*; canto esquerdo inferior: *Edições Juan S. Balerio*; canto direito inferior: *A chamada – grande tango*.

No caso do tango de Canaro, a regularidade no pulso foi uma característica compartilhada com a música de bandinha. Naquele momento, os baixos ainda eram executados principalmente pelo violão, e não o “clássico” contrabaixo que, posteriormente, seria uma das marcas da música de Canaro, como o próprio maestro afirma em seu livro de memórias (CANARO, 1999, *passim*). Esses baixos, entretanto, tiveram peso importante na música posterior à vinda de Canaro a Porto Alegre. Nesse caso, refiro-me principalmente à leitura do Grupo Cahyense sobre *El Chamuyo*. Não é à toa que essa gravação acontece. De fato, certamente a versão de Canaro foi consumida em grande quantidade no estado, com a divulgação de sua música através de encartes de discos vendidos nas agências do estado e em anúncios de jornal.

Na gravação do Grupo Cahyense (faixa 15 do CD anexo), chamo a atenção para a inserção do violão executando, tal como na gravação de Canaro, os baixos e as notas de passagem. Se, na música de bandinha – inclusive a praticada pelo Grupo Cahyense – os baixos tinham a função de dar movimento e acentuar a pulsação, a inserção do violão na versão do grupo para *El Chamuyo*, trazia os holofotes também para o instrumento que fazia alusão mais direta à gravação de Canaro.

O que mais me chamou a atenção, entretanto, foi uma gravação específica do Grupo Hamburguez, realizada provavelmente em 1915, certamente após a vinda de Canaro a Porto Alegre. O tanguinho *Periquito* (faixa 16 do CD) valoriza os baixos de maneira diversa a outras músicas gravadas pelas bandinhas. Ao invés de uma mera mudança no estilo musical, esse aspecto representa uma diferente marca estética na música do Grupo Hamburguez. Nesse sentido, infiro que a música do grupo, a partir da própria escuta dos discos de Canaro e outros compositores de tangos argentinos e uruguaios e – talvez – da prática musical em parceria com o maestro argentino, se moldou também em função da circulação dos músicos do Prata no Rio Grande do Sul.

Se observo e ouço a música de Canaro sob a perspectiva de sua repercussão no estilo e marcas estéticas dos músicos gaúchos, isso se deve ao fato de que os dados recuperados para a pesquisa me permitiram caminhar nessa linha. Sem dúvida, entretanto, o contrário aconteceu.

Paixão Côrtes afirma que o irmão de Moisés Mondadori contou-lhe que

Certa ocasião, quando de uma temporada artística de um certo famoso maestro argentino, aqui em Porto Alegre, vendo seu irmão Moisés [sic], na fábrica da Casa A Electrica, tocando gaita (acordeão) de botão, encantou-se com a qualidade de sua execução e insistiu para levá-lo para Buenos Aires, o que não foi feliz em seu desejo. Pois, esse maestro não era nada mais, nada menos do que o notável compositor e Rei do Tango, **Francisco Canaro** [grifo do autor] (CÔRTEZ, 1984, p. 43).

O evento, ocorrido em 1915, na época das gravações de Canaro, mostra novamente a significância de Mondadori no cenário musical porto-alegrense. Nisso não me refiro ao nível musical do músico ao ponto de chegar a ser convidado pelo maestro argentino. Desejo fazer notar a emblemática figura de Mondadori, que esteve sempre ali, gravando os fonogramas, os produzindo ou assistindo e ouvindo as gravações de outros intérpretes. Foi o que aconteceu com o que mencionei anteriormente no que se refere ao cantor Geraldo Magalhães e neste momento ao argentino Francisco Canaro. Mondadori explicita as relações músico-sociais iniciadas com a instalação da Casa A Electrica e como foram mediadas pela escuta. Além disso, mostra como a circulação musical se tornou significativa para os agentes sociais nesse cenário.

As constantes parcerias resultaram nos cruzamentos musicais que demarquei há pouco. Com Francisco Canaro, isso ocorreu de maneira intensa, uma vez que, em sua curta estadia de tempo em Porto Alegre, gravou suas músicas com gaúchos e percebeu no gaiteiro – Mondadori – possibilidade de uma incorporação no seu grupo musical e – quem sabe? – de sucesso em Buenos Aires. Essa circulação dos músicos e discos no início do século apresenta também uma sintonia em que as capitais se encontravam. Uma sintonia, mais uma vez, norteada pela escuta e balizada pelo cenário urbano moderno e musical.

Quando se pensa na escuta associada à nascente indústria fonográfica, logo se remete para os ouvintes, como eles receberam a música gravada e como os repertórios circularam e foram escutados em diversas localidades. O processo de escuta dos discos, entretanto, acontecia também com os músicos e não tenho dúvidas de que, quando Sterne trata sobre a incorporação de tecnologias sonoras na modernidade sob a referência do “passado audível” ou quando Erlmann vincula ao processo etnográfico a incorporação da escuta, pensam em aproximar o próprio universo do pesquisador aos produtores da música moderna, na concepção de um paradigma guiado pelos ouvidos dos agentes sociais. Inocência seria pensar que apenas o público ouvia, que estava em meio a essa circulação. Ao mesmo tempo em que os músicos produziam sua música, também escutavam os discos e o repertório assim circulava e influenciava em suas criações. Alguns casos que venho mostrando ao longo do trabalho explicitam essas relações. Pensando sob essa perspectiva, a escuta dos músicos prefigurou também diferentes maneiras de escuta nos ouvintes, consumidores dos discos.

Em meio ao cenário urbano e moderno, permeada por escolhas e interesses comerciais e financeiros, penso ser plausível que as gravações – e a escuta das gravações – da Casa A

Electrica tiveram relevância nas maneiras de se produzir música no Rio Grande do Sul. Partindo daí, levando em conta a circulação do repertório que venho apontando, também cariocas e paulistas tiveram acesso e escutaram as gravações da fábrica gaúcha. Apesar de alguns autores vincularem apenas ao Rio de Janeiro determinadas práticas e gêneros musicais, como no caso do choro, algumas homologias aconteciam no sul do Brasil e não necessariamente eram meras cópias do que se realizava no centro do país.

Definitivamente este trabalho não busca ser uma oportunidade para que eu possa apresentar alguns de meus ceticismos em relação à chamada “História da Música Brasileira”. Pelo contrário, busquei mostrar outras vozes, outras referências, outras músicas que – sim! – foram significativas para os agentes sociais do período a que este estudo se vincula. Trata-se mais de um lembrete para a incorporação de outros fatores na concepção de cenários musicais no Brasil. Nesse sentido, acredito que a pesquisa etnomusicológica tem muito a contribuir através da desconstrução de categorias estabelecidas através do senso comum ou mesmo das concepções que veem apenas um dos múltiplos ângulos das verdades, sem a consciência de tal.

Sem dúvida, esta pesquisa também é uma das formas de perceber o cenário moderno e musical porto-alegrense que impulsionou a circulação de músicos e repertórios no que se refere à produção fonográfica do início do século XX. Entretanto, consciente de que existem outros pontos e perspectivas possíveis de serem abordadas na mesma temática, apresento no capítulo seguinte, fechamento deste trabalho, um caso que explicita uma das posições da Casa A Electrica perante o cenário musical brasileiro. Esse caso musical, comercial, financeiro e jurídico, envolve várias vozes, sons e indivíduos. Essa multiplicidade, portanto, é permitida pela bagagem teórica incorporada sobre os preceitos etnomusicológicos e também no que se refere à tese central dos autores em que mais me apoio teórica e metodologicamente. Assim, convido o leitor para o último ato deste trabalho que, entre audiências, laudos e processos judiciais, encerra o que pretendo apontar como as redes de relação músico-sociais estabelecidas com a instalação da Casa A Electrica em Porto Alegre.

CAPÍTULO 4

ÚLTIMO ATO: O CASO DA *CABOCLA DE CAXANGÁ* E O PROCESSO DE DIREITOS AUTORAIS

Durante este trabalho, apresentei a maioria das reflexões com base nos anúncios e propagandas em jornal e conteúdo empírico sonoro e documental – revisado – que Paixão Côrtes (1986), Arthur de Faria (1993; 2000) e Hardy Vedana (2006) conseguiram mapear sobre a Casa A Electrica. Um caso de grande importância quanto à nascente indústria fonográfica brasileira, iniciado em 1915, foi pouco anunciado nos jornais de época aos quais tive acesso ou mesmo apresentado em maiores detalhes nas obras desses autores. Apesar disso, em suas obras haviam indícios e menções sobre esse caso que me levaram a procurar a *Appellação Cível 2.870* no Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (APERS)⁷³. A *Appellação Cível*, que tinha por apelante Saverio Leonetti e apelado o empresário Fred Figner, fazia referências constantes a um processo de direitos autorais do qual as partes envolvidas eram os mesmos empresários em questão e cujos documentos estavam inseridos na *Appellação*. O fato, pois, é que Fred Figner havia processado Saverio Leonetti por ter gravado a canção *Cabocla de Caxangá* em 1914 na Casa A Electrica quando, em 1912, o cantor Eduardo das Neves e coro haviam gravado a mesma canção na Casa Edison do Rio de Janeiro, como sintetiza a notícia de jornal de março de 1915, do jornal *A Federação* (Porto Alegre):

Fôro federal

Infração de direitos autoraes

O dr. Carlos Lisbôa Ribeiro, como advogado de Fred Figner, negociante no Rio de Janeiro, requerera, há dias, ao dr. Luiz José Sampaio, juiz federal, um mandado de busca e apreensão contra Saverio Leonetti, estabelecido nesta capital, com casa de brinquedos e artigos electricos, à rua dos Andradas, e com fabrica de discos gramophonicos em Theresopolis [bairro de Porto Alegre].

Produzida a justificação de lei na qual foram inqueridas duas testemunhas, o dr. Luiz José Sampaio expediu mandato de busca naquelles estabelecimentos, afim de serem, ali, apprehendidos os discos gramophonicos que contivessem gravado o popular e conhecido samba "Cabocla de Caxangá". Essas diligencias tiveram logar hontem,

⁷³ A *Appellação Cível 2.870*, depositada atualmente no APERS, possui 125 fôlios, dentre os quais se encontram doze documentos constituídos por partituras (quatro), cartas (três), recorte de jornal (um) e outros documentos de ordem judicial (quatro), esses últimos de praxe em ações judiciais. Além das comprovações de trâmites legais constituintes do processo (juntadas, autos e termos), fazem parte da *Appellação Cível* quatro depoimentos de testemunhas a favor do réu, um depoimento do réu, dois textos dissertativos da parte da defesa do réu e cinco laudos de peritos musicais.

pela manhã, tendo conseguido os officiaes da justiça federal, Francisco Gonçalves e Dario Ferreira, apprehendido, na 1ª das casas citadas, 12 dos discos alludidos.

Na fabrica foram apprehendidas 13 chapas gravadas com aquelle samba, 1 modelo e uma prancha, sendo os 2 ultimos objectos empregados para o fabrico dos discos.

Feita a apprehensão judicial, foram todos os objectos recolhidos ao archivo do cartório do fôro federal (AF: 26/03/1915, p. 01).

Apesar de esse processo ter sido noticiado em jornal apenas em seu início – meados de março de 1915 –, sem mais referências quanto aos seus desdobramentos, acredito que movimentou de maneira peculiar a cena musical quanto à fatia do mercado que tangia à fonografia⁷⁴, além de endossar algumas das ponderações que venho realizando neste trabalho sobre o destaque da Casa A Electrica no panorama fonográfico nacional.

Com o processo em mãos, após várias leituras, fui percebendo como eram pertinentes as questões sobre a escuta na modernidade, a circulação regional e nacional e a compreensão da música gravada nos discos; quanto ao último aspecto, especialmente sob o ponto de vista “nativo”. Esses tópicos, antes mesmo de eu ter acesso ao processo, seriam abordados na pesquisa, mas talvez não com a centralidade que tiveram, moldando solidamente os capítulos deste trabalho. A *Appellação Cível 2.870* me possibilitou perceber o que era mais importante, principalmente no tocante à música, sob a perspectiva daqueles agentes sociais e quais as categorias musicais dos indivíduos em questão no cenário local.

Ao questionar: como Fred Figner tomou conhecimento de uma canção, também produzida em sua fábrica no Rio de Janeiro, gravada em discos no sul do país por meio de outra fábrica? Quais os seus interesses ao tomar conhecimento disso?, infiro que as questões neste trabalho já levantadas e discutidas são reiteradas através desse caso do processo de direitos autorais. A circulação nacional (o fato de Fred Figner estar ciente da música produzida no Rio Grande do sul) e o óbvio interesse financeiro (o que Figner pretendia receber com esse processo) podem ser evidenciados, ainda em um nível pragmático, neste excerto do processo transcrito:

Fred. Figner, firma commercial do Rio de Janeiro, por seu procurador abaixo assignado, vem dizer a V. Exª contra Saverio Leonetti, desta praça, o seguinte e:

⁷⁴ Questões de direitos autorais estão na ordem do dia das discussões intelectuais do início do século XX. Em *Feitiço Decente*, quando busca discorrer sobre as transformações do samba no Rio de Janeiro entre 1917 e 1933, Carlos Sandroni (2001) dedica uma seção de análise comparativa da versão gravada e a versão “anônima” do samba “Pelo telefone”, caso de grande polêmica tanto na época de sua gravação (1917) quanto posteriormente, nos livros de história da música brasileira, como conta Sandroni. “Pelo telefone” e todas as discussões quanto sua autoria e quanto a sua posição na historiografia musical brasileira de “primeiro samba gravado”, tornou-se um dos notáveis exemplos das polêmicas em torno de direitos autorais criadas a partir das gravações fonográficas.

P.1 – que, pela patente brasileira de direitos autorais nº 2481 é garantida exclusivamente ao suplicante [Fred Figner] a faculdade de reproduzir ou autorizar a reprodução por qualquer meio de letra e música do samba “Cabocla de Caxangá” de produção de Catullo da Paixão Cearense (doc nº 3) e gravada em discos phonographicos, conforme se vê da certidão Junta da Bibliotheca Nacional (doc nº 2);

P.2 – que o suplicante acha-se no pleno gozo dos direitos de autor, conforme o disposto nos art. 3 e 13 do dec. nº 496 de 1 de agosto de 1898 e instruções que, para sua execução, baixaram a 6 de junho de 1901;

acontece, porém,

P.3 – que Saverio Leonetti com fabrica nesta capital dos discos “Gaucho”, fabrica e expõe à venda em sua casa commercial “A Electrica” discos com o samba Cabocla de Caxangá com visível prejuízo e offensa dos direitos do suplicante;

P.4 – que os discos fabricados pelo supplicado, além do nome, gravaram a mesma musica garantida ao suplicante (doc. nº 4), differindo, apenas, a letra ou canto;

mas, não obstante,

P.5 – que o direito de autor para as composições musicas comprehende a faculdade exclusiva de fazer arranjos e variações sobre motivos da obra original – art. 16 do dec. 496 cit., além de que a garantia do suplicante recai sobre a musica, com ou sem palavras – art. 2 do mesmo decreto.

Nestes termos, requer o suplicante se V. Ex^a:

a) Expedir mandado de busca e apprehensão não só dos discos contrafeitos, como também das pranchas, modelos e matrizes que tenham servido para a contrafacção conforme a faculdade outorgada pelo dec. 496 offerencendo o suplicante para a necessária justificação as testemunhas abaixo arroladas que comparecerão em juízo em dia e hora que forem designados, independentemente de citação.

b) que, effetuada apprehensão, seja o supplicado Saverio Leonetti citado para, na primeira audiência do juízo, vir ver propor-se-lhe a competente acção summaria na qual se provará o articulado acima para o fim de ser o mesmo condenado á perda dos objetos contrafeitos e que para isso serviram, á indenização das perdas e danos que forem arbitrados e custos sem prejuízo da acção criminal em que, porventura, incorreu (*Appellação Cível 2.870*, fls 02 - 03).

As questões que levantei há pouco possuem suas aproximações neste capítulo. Importante, entretanto, é tê-las em mente para que se possa pensar em diferentes contextos e instâncias sociais que permeiam o processo e a própria música gravada e posta em circulação pela Casa A Electrica. O processo é descrito linearmente na *Appellação Cível*, mas os fatos são sobrepostos ao que já pude apresentar sobre a modernidade em Porto Alegre e a circulação dos músicos, repertórios e discos, ocorridos em decorrência da instalação da Casa A Electrica. Com esse processo buscarei, portanto, costurar em definitivo o que venho alinhavando neste trabalho.

Seguirei uma estrutura nem sempre cronológica, que, por vezes, narra o encadeamento dos acontecimentos, importante para a compreensão do todo, mas também congela etapas significativas, para discussões e análises. Além disso, o capítulo é permeado por digressões

onde reflito sobre as categorias e descrições dos sujeitos envolvidos no processo. Dessa maneira, o vai-e-vem narrativo possuirá várias camadas interpretativas. Essa escolha não linear, portanto, está estritamente vinculada à própria importância que os agentes sociais dão a determinados aspectos de suas relações sócio-musicais. É bem verdade, entretanto, que, quando o agente não dá importância a outros, me preocupo em tentar compreender as subjetividades envolvidas na omissão.

Inicialmente, apresento uma cronologia das fases e pontos importantes do processo e apelação, para que o leitor possa frequentemente retornar a este ponto, sempre com o fim de se situar no tempo, permitindo-me, portanto, seguir adiante na linha de raciocínio, ao invés de realizar esmiuçadas descrições sobre os acontecimentos jurídicos e posicionamentos temporais envolvidos no caso.

<i>Ação judicial e Apelação Cível 2.870</i>	
Data	Etapas do processo
19/03/1915	Fred Figner, da Casa Edison do Rio de Janeiro, solicita mandato de apreensão dos discos, pranchas, modelos e matrizes utilizados para a produção e fabricação dos discos do samba <i>Cabocla de Caxangá</i> no Rio Grande do Sul.
24/03/1915	Petição e procuração da apreensão de discos do samba <i>Cabocla de Caxangá</i> gravado em Porto Alegre pela Casa A Electrica.
25/03/1915	Apreensão dos discos no estabelecimento de comércio (rua dos Andradas número 302, centro de Porto Alegre) e fábrica de discos (Teresópolis, arrabaldes da capital rio-grandense), a “Casa A Electrica”, de Saverio Leonetti.
15/04/1915	Primeira audiência do processo (com testemunhas a favor de Leonetti).
12/05/1915	Segunda audiência do processo (juiz e partes jurídicas elaboram quesitos a serem examinados por três peritos em música, intimados pelo juiz, a fim de se comprovar ou não a existência de plágio).
22/05/1915	Peritos apresentam os laudos baseados nos quesitos do juiz e das partes da ação judicial.
27/05/1915	Juiz considera insatisfatório e pouco conciso o laudo dos peritos. Solicita novos laudos, porém com o acréscimo de representação gráfica que colaborasse no entendimento das descrições musicais.
29/05/1915	Peritos apresentam novo laudo. Apenas um dos peritos atende a solicitação de representação gráfica (partitura).
15/06/1915	Juiz afirma como procedente a ação de Fred Figner contra Saverio Leonetti. A condenação de Leonetti implica na perda dos discos, chapas e matrizes apreendidos, bem como na indenização por perdas e danos de Figner.
23/06/1915	Defesa solicita apelação do veredicto do juiz, para que se inicie nova audiência.
12/1915 a 04/1916	Período de trâmites judiciais que conduzem a <i>Apelação Cível 2.870</i> a instâncias federais (Supremo Tribunal Federal – Rio de Janeiro).
31/05/1916	No Rio de Janeiro: primeira audiência em instância nacional. Fred Figner não comparece, alegando não possuir procurador para instância.
08/07/1916	No Rio de Janeiro: segunda audiência em instância nacional. Fred Figner não comparece, alegando novamente não possuir procurador para instância.
08/1916 a 05 de 1920	Durante quatro anos, os autos do processo são lidos por diversas repartições do poder judiciário (Supremo Tribunal Federal, Rio de Janeiro), entretanto, nenhuma audiência é marcada ou veredicto é anunciado.
28/04/1920	No Rio de Janeiro: os procuradores de Saverio Leonetti e Fred Figner apresentam-se no foro para registrar desistência da ação judicial e apelação, com acordo entre as partes.

Tabela 3 - quadro cronológico das etapas da *Apelação Cível 2.870*

Franceschi (2002) afirma que o processo nasceu dos interesses comerciais da Casa Hartlieb. A Electrica abria forte concorrência em quantidade de discos produzidos no sul do Brasil com a loja dos Hartlieb e a ação judicial seria uma forma de diminuir o prestígio dos Discos Gaúcho e talvez desestruturar economicamente Saverio Leonetti. Por outro lado, o cantor Eduardo das Neves esteve em Porto Alegre em janeiro de 1915 – como mencionei no capítulo dois –, pouco antes do início do processo. A *Cabocla de Caxangá*, interpretada por esse célebre cantor carioca nos discos da Edison, também traria retornos financeiros para ele e a existência de outra versão da mesma música pode ter sido considerada por Eduardo das Neves como negativo. Em Porto Alegre, o cantor pode ter encontrado/escutado/visto o disco gravado pela Electrica da *Cabocla de Caxangá* e, ao ter ciência disso, é possível que tenha sinalizado a Fred Figner ou mesmo discutido com Theodoro Hartlieb esse fato. E essas são algumas possibilidades para o início da ação judicial, o que motivou Fred Figner a entrar na justiça contra Leonetti.

Assim, através de audiências, depoimentos de testemunhas e laudos de peritos, convido o leitor a ingressar em uma discussão que envolve relações financeiras, jurídicas e comerciais, mas, sobretudo, envolve direito de propriedade sobre a música.

“Ouvi nas ruas e nas praças”: Figner versus Leonetti

A audiência pública ocorrida em abril de 1915, primeira do processo, é formada pela exposição da parte da defesa, depoimento de Leonetti e de quatro testemunhas favoráveis ao empresário italiano.

O primeiro argumento do advogado de defesa trata da contestação ao documento que Fred Figner apresentou como prova de que o samba *Cabocla de Caxangá*, composto, segundo o próprio Figner e o documento, por Catullo da Paixão Cearense, estava sob direitos do autor do processo. Tal documento (cf. figura 16) comprovaria apenas, pelo que se referiu a defesa do réu, que a gravação da canção estava sob direitos autorais de Figner, mas não que o próprio compositor, Catullo da Paixão Cearense, abonava os direitos autorais ao empresário. A parte da defesa ainda alega que a letra e a música de *Cabocla de Caxangá* estavam no domínio popular e “ha annos ja executada neste Estado e em outros do Norte da Republica, se lhe amoldando letra ou versos differentes, como sãa até acontecer no disco de gramophone “Caboclinha Vadia”⁷⁵ de outro fabrico que não o de Figner” (*Appellação Cível 2.870*, folha 28).

⁷⁵ A canção *Caboclinha Vadia* (o nome correto é *Vadeia Coboclinha*) mencionada pelo advogado de Leonetti, foi gravada com o selo “Discos Phoenix” pela Casa Edison de São Paulo em 1914 – cujo gerente era o irmão de Fred

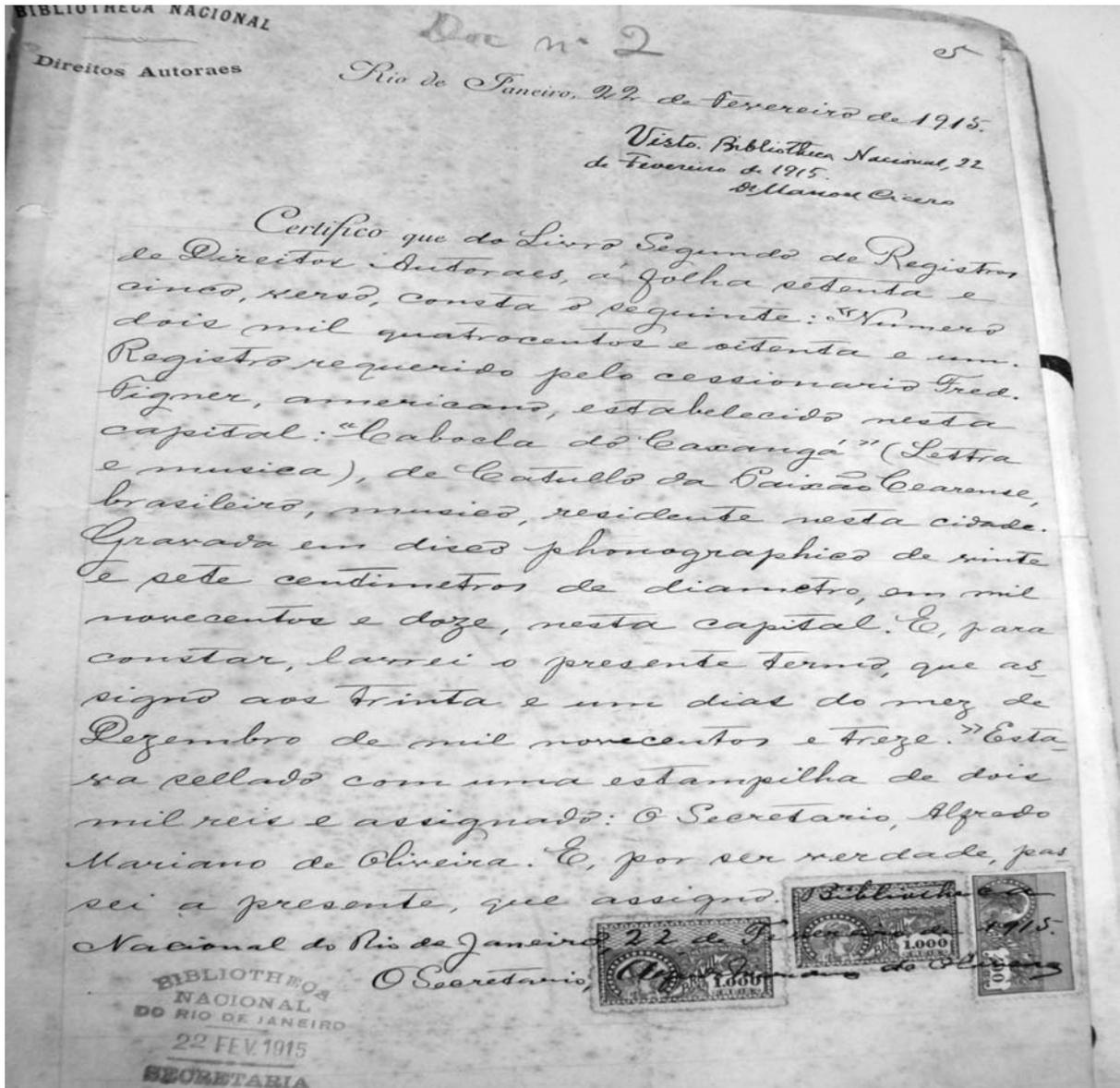


Figura 16 – Registro de Direitos Autorais do disco *Cabocla de Caxangá*

Como segundo argumento, a defesa alega que o réu trazia à audiência documentos e testemunhas que provassem

- 1) Que a reprodução de obras de arte que se encontram nas ruas e praças, não se considerava contrafacção, nos termos do art. 22 n.º 6 da cit. Lei n.º 496, e que, portanto, a obra de arte em questão, isto é, a musica da "Cabocla de Caxangá" era, de há muitos annos, antes de 1912 [ano da gravação da canção em disco pela Casa Edison], conhecida nesta cidade e executada em cantares nas ruas e praças;

Figner, Gustavo – já mencionada anteriormente e que teve papel fundamental na circulação de discos entre sul e centro do país. *Vadeia Caboclinha* é gravada pelo Grupo Thomáz e Souza, com acompanhamento de piano. Thomáz de Souza foi um barítono muito apreciado em São Paulo, que gravou muitos discos posteriormente pela Columbia Records (LAMAS, 1997, p. 163).

- 2) Que a referida musica tanto era do domínio publico que foi gravada no disco de outra fabrica, no Rio de Janeiro, denominado “Caboclinha Vadia”, antes da gravação feita pelo R. no disco do seu fabrico apprehendido a requerimento do A;
- 3) Que, antes de 1912, já era a referida musica conhecida nesta cidade, por ter sido executada e cantada, embora com versos differentes, num tango da “Revista Rio Nu” que foi aqui representada pela Companhia Silva Pinto [do Rio de Janeiro];
- 4) Que, tendo o R. perguntado às pessoas que a cantaram para o disco de seu fabrico, de quem era a “Cabocla de Caxangá” ou donde provinha, lhe affirmaram que era numa musica e versos que aprenderam na rua;
- 5) Que, tendo o mesmo R. em consideração ao seu escrúpulo manifestado na carta juncta por publica forma, como doc. nº 3, e ainda para a maior certeza de que a “Cabocla de Caxangá” era obra cahida no dominio publico e que assim podia gravar-a, pediu informações ao professor de musica, nesta cidade, alferes Pedro Borges que lhe affirmou que de facto era a dicta musica do dominio publico, por isso que, na rua, muita gente a cantava, como aqui já a havia cantado, há muitos annos, a Companhia Silva Pinto, pois muitos compassos de tal musica, eram do tango da “Revista Rio Nu” representada por aquella Companhia;
- 6) Que não consta que nesta cidade fosse exposto à venda pelos agentes de Figner, Theodoro Hartlieb & Irmão ou por outra qualquer pessoa, ou mesmo vendido antes da instalação da fabrica do R., em 1º de agosto do anno passado (doc. nº 1) disco algum da “Cabocla de Caxangá” gravado pelo A., e que, portanto, se lhe affirmando que a musica de tal disco era do dominio publico, a gravou na certeza de que não violaria os direitos de quem quer que fosse, ex. vi do nº 6 do art. 22 da cit. Lei;
- 7) Que nesta cidade se ignorava inteiramente que Fed [Fred] Figner como cessionário de Catullo Cearense, ou este, tivesse registrado, para a prevalência de seus direitos de autor, a musica e letra da “Cabocla de Caxangá” (*Appellação Cível 2.870*, fls 28v - 29).

O advogado, como menciona o traslado acima da *Appellação Cível*, utilizou documentos anexados ao processo que dariam peso às suas argumentações. Dentre os documentos, encontra-se uma carta do maestro e inspetor das bandas de música da Brigada Militar do Estado Pedro Corrêa Borges, onde apoia Saverio Leonetti, afirmando ser a música gravada na Electrica em disco, *Cabocla de Caxangá*, de fato ouvida nas ruas e praças da cidade, apresentada como tango da revista carioca “O Rio Nu”, do qual vários compassos seriam semelhantes aos cantados nas ruas de Porto Alegre. O maestro Borges prepara também uma partitura transcrita do “tango” mencionado, que, segundo ele, assemelha-se à canção *Cabocla de Caxangá*, gravada em discos por Leonetti. Junto a esses documentos, existem outros que endossam os argumentos de defesa do réu: um encarte de discos gravados na Casa Phoenix, onde se pode encontrar, em destaque feito pelo advogado de Leonetti, a canção *Caboclinha Vadia*; seguido de um lira de modinhas, na qual consta a letra de *Cabocla de Caxangá*.

Iniciam-se, pois, após as alegações da defesa de Leonetti, os depoimentos do réu e das quatro testemunhas convocadas pela defesa a deporem. Dois dos depoentes eram os intérpretes da *Cabocla de Caxangá* gravada em Porto Alegre pela Electrica, sendo Augusta Del Vecchio,

primeira testemunha, a solista e Amadeu Pianta, parte do coro. Chamo a atenção para a nacionalidade dos depoentes. Todos eles, réu e testemunhas, são naturais da Itália, com exceção de Augusta Del Vecchio que, entretanto, certamente é descendente de italianos, o que se pode evidenciar através de seu sobrenome. Os italianos em questão, pelo que se poderá observar nos próximos depoimentos, são comerciantes, os últimos dois depoentes declarados como relojoeiros⁷⁶. Agentes inseridos na moderna Porto Alegre, revendiam em suas casas comerciais discos para gramofones e formavam com Leonetti e outros comerciantes de origem italiana uma comunidade de negociantes que se identificavam também por sua procedência europeia⁷⁷. Esse fato, que já pincelei no segundo capítulo, portanto, colabora para compreender o porquê da escolha de tais testemunhas, cujos depoimentos na íntegra seguem abaixo:

Depoimento do Réu

Saverio Leonetti, com 41 anos de idade, casado, natural da Italia, comerciante, residente nesta Capital. Prometteu, debaixo de palavra de honra, dizer a verdade e, inquerido sobre as alegações da petição inicial que lhe foi lida, respondeu: [...] que nada sabe e que se soubesse de que o A. tem a patente descripta neste item não fabricaria disco com a musica do samba Cabocla de Caxangá; [...] que de facto o depoente tem nesta capital a fabrica dos discos Gaúcho, que nella gravou e fabricou os discos com a musica da Cabocla de Caxangá, sem saber porém, que a musica por si gravada era a mesma dos discos Cabocla de Caxangá, de propriedade do A.; que é também exacto que expoz à venda os discos fabricados em sua casa commercial A Electrica; [...] que não sabe que os discos por si fabricados tinham a mesma musica, sendo que só sabe que tem o mesmo nome quando os mesmos lhe foram judicialmente apprehendidos; Nada mais dizendo e nada perguntando o Dr. Procurador da Republica foi este encerrado, lido e assignado (*Appellação Cível 2.870*, fls 48v - 49).

1ª Testemunha

Augusta Del Vecchio, com 24 annos de idade, solteira deste Estado, residente nesta Capital. Prometteu, debaixo de palavra de honra, dizer a verdade e, inquerida sobre as allegações da defeza que lhe foi lida, disse que sobre a musica em questão, denominada Cabocla de Caxangá, a depoente tem ouvido, há mais de um anno, se cantal-a nas ruas e praças desta cidade; que foi a depoente uma das pessôas que cantaram para o disco de fabrico do réu a musica da Cabocla de Caxangá, e que este lhe perguntando donde provinha tal musica a depoente lhe respondeu que tinha aprendido por ouvir cantal-a na rua; que ignora que nesta cidade se tivesse vendido outro disco com igual nome, fabricado por outra pessoa que não o réu. Dada a palavra ao advogado do A. por elle foi requerido se fizessem as seguintes perguntas: Perguntado si a depoente como artista que é, tem cantado em theatros e cafés concertos o samba Cabocla de Caxangá e, em caso affirmativo, há quanto tempo a canta? Disse que não cantou nem em teatro nem em cafés concertos o samba em questão, pois que a depoente delle não tem nem letra nem

⁷⁶ Nicolau Manera é proprietário da Relojoaria Guarany, que revendia Discos Gaúcho, como mencionei no capítulo dois.

⁷⁷ Conforme constatado na literatura sobre imigração italiana no Rio Grande do Sul quanto à inserção dos italianos no espaço social de Porto Alegre na modernidade (BRUM, 2009a; BRUM, 2009b). Empiricamente, durante o trabalho de arquivo, constatei o grande número de casas de comércio sob a propriedade de indivíduos com sobrenome italiano.

musica; perguntada si a muito tempo mais de um anno conhece o samba em questão? Disse que conhece o samba por ter ouvido cantal-o há um anno mais ou menos, tendo-o ouvido a esse tempo na cidade de Pelotas. Dada a palavra ao Dr. Procurador da Republica nada foi por elle perguntado, sendo este encerrado, lido e assignado (*Appellação Cível 2.870*, fls 49v – 50v).

2ª testemunha

Nicolau Manera, com 36 annos de idade, casado, natural da Italia, negociante, residente nesta cidade. Prometteu, debaixo de palavra de honra, dizer a verdade e, inquerido sobre a defeza do réu que lhe foi lida, respondeu que conhece a musica Cabocla de Caxangá por tel-a num disco de fabrico da Phenix, no Rio de Janeiro, denominado “Caboclinha Vadia”, á venda em seu estabelecimento; que conhece essa musica há uns sete ou oito mezes , e que a da Caboclinha Vadia, do disco a que se referiu, é igual a do disco da Cabocla de Caxangá, gravado pelo réu, apenas com a differença de letra; que tem em seu estabelecimento recebido discos da casa do Autor e da casa Edison, bem como de S. Paulo, mas que nunca recebeu daquelas procedências disco denominado Cabocla de Caxangá. Dava a palavra successivamente ao advogado do A. e ao Dr. Procurador da Republica nada foi por eles perguntado, sendo este encerrado, lido e assignado (*Appellação Cível 2.870*, fls 51 - 51v).

3ª testemunha

Rafael Avalloni, com 30 annos, solteiro, natural da Italia, negociante, residente nesta Capital. Prometteu, debaixo de palavra de honra dizer a verdade e, inquerido sobre a defeza do réu que lhe foi lida, disse que conhece o disco, objecto do litígio, e que a musica nelle gravada é também do depoente conhecida, por tel-a ouvido cantar há dois ou trez annos no Recreio Concerto, nesta cidade; que não conhece, nem lhe consta, que nesta cidade tivesse sido exposto a venda disco com a denominação de Cabocla de Caxangá, de fabrica do A.; que não conhece o disco denominado Caboclinha Vadia, o qual nunca foi comprado pelo depoente. Dada a palavra ao advogado do A., por elle foi requerido se fizessem as seguintes perguntas: Perguntado qual o gênero de commercio do depoente? Respondeu que seu gênero de commercio é joalheria, mas que sua casa commercial compra para revender discos de gramophone; perguntado si, nestas condições, nunca teve occasião de ter catálogos da casa Fred. Figner? Disse que nunca teve occasião de ver catalogo da casa do A., si bem que tenha feito compra de discos na casa Theodoro Hartlieb & Irmão, agentes nesta Capital da casa do A.; Perguntado por quem ouviu cantar há trez annos, a Cabocla de Caxangá no Concerto Recreio? Disse que não sabe, mas que ouviu cantar por diversos artistas. Pelo advogado do A. foi dito que já constava o presente depoimento para afinal provar-se o seu nenhum valor. Pela testemunha foi dito que sustentava seu depoimento por ser verdadeiro. Dada a palavra ao Dr. Procurador da Republica nada foi por elle perguntado, sendo este encerrado, lido e assignado (*Appellação Cível 2.870*, fls 52 - 53).

4ª testemunha

Amadeu Pianta, com 27 annos, solteiro, natural da Italia, relojoeiro, residente nesta Capital. Prometteu, debaixo de palavra de honra, dizer a verdade e, inquerido sobre a defeza do que lhe foi lida, disse que a musica gravada pelo mesmo disco Cabocla de Caxangá, de seu fabrico, em código, era há dois annos, mais ou menos, cantada nas ruas e praças desta cidade e até pelos cegos portuguezes que andam a esmolar; que conhece o disco Caboclinha Vadia, fabricado no Rio, digo, Rio de Janeiro, o qual tem igual musica, differenciando da do R. somente na letra; que sabe que o réu, ao gravar a Cabocla de Caxangá no seu disco, musica que foi cantada por Augusta Del Vecchio e o depoente, manifestou o maior escrúpulo

nessa gravação e que, perguntado donde provinha esta musica, elle depoente e Del Vecchio lhe affirmaram que aprenderam-na na rua; que só depois dessa affirmativa, é que o réu deliberou admittil-os cantar para a devida gravação, tendo, aliás, levado mais de um mez em assim liberar porque era uma musica sem vida para a venda de discos de gramophone. Também sabe que casa alguma que vende nesta Capital possuiu naquela época o disco Cabocla de Caxangá, do A.; perguntado em que data foram gravados os discos em questão pelo R.? Respondeu que logo após a inauguração da fabrica do R., o que se verificou em agosto do anno passado. Dava a palavra ao Dr. Procurador da Republica por elle foi requerido se fizessem as seguintes perguntas: Perguntado se o depoente pode dizer de que modo e onde ouviu pela primeira vez a musica Caboclac, digo, Caboclinha Vadia? Respondeu que ouviu em disco e na Casa Manera Irmão, nesta capital; Perguntado si o depoente viu alguma vez catalogo da casa Fred. Figner? Respondeu que os últimos cattalogs que conhece daquela casa foram publicados a trez annos, mais ou menos. Nada mais dizendo foi este encerrado, lido e assignado (*Appellação Cível 2.870, fls 53v - 56*).

Em todos os depoimentos das testemunhas é recorrente, quando questionados sobre onde conheceram a música *Cabocla de Caxangá*, a expressão “ouvi nas ruas e praças”. Retomo neste momento, entretanto, um dos aspectos que se refere à compreensão da fala nativa, que tratei no primeiro capítulo. Não é meu objetivo nesta pesquisa “desvelar” a verdade, descobrir se/quem (alguém) está mentindo. Talvez o discurso das testemunhas tenha sido moldado para o convencimento do juiz, procurador e o advogado de Figner. Se isso procedesse, poder-se-ia também checar com a exposição inicial do advogado de Leonetti, que, apoiado nas testemunhas de defesa, afirma ser a música *Cabocla de Caxangá* ouvida na rua e já ter sido executada no Recreio Concerto e no teatro de revista “O Rio Nú”. Não é, porém, esse o objetivo deste trabalho. Lembrando o plano da “construção por meio da representação”, paradigma não só para a Nova História Cultural, citada por Peter Burke (2008) o significado de “ouvi nas ruas” para aqueles indivíduos é mais propício para discussão, sendo este um estudo etnomusicológico, do que a descoberta da própria “a verdade”. Observando, entretanto, por outro ponto de vista, este estudo não deixa de buscar “uma verdade”. Ignorar a “busca de esclarecer a verdade” no discurso nativo que permeia o processo é retirar a fala de seu propósito. Dessa maneira, porém, como essa “uma verdade” está muito mais centrada nas subjetividades do nativo do que na sequência ou cadeia de acontecimentos ou ainda nas escolhas que o pesquisador trará, prefiro chamar de “uma verdade do/no imaginário” dos sujeitos da pesquisa.

“Uma verdade do/no imaginário” moderno: as múltiplas vozes sobre a *Cabocla*

Quando, no início deste capítulo, afirmei que a leitura da *Appellação Cível 2.870* foi decisiva no molde dos capítulos e reiterou a coerência entre o referencial teórico e materiais empíricos desta pesquisa, também me referia ao impacto que tive ao ler os depoimentos transcritos há pouco. Ora, a consonância dos pressupostos de Veit Erlmann e os outros autores que colaboraram em *Hearing Cultures* e Jonathan Sterne, em *The audible past*, foi marcada pelos “ouvi nas ruas”, tão recorrentes nos depoimentos.

Como comentei, talvez tal discurso fosse combinado pela defesa. Talvez não. Agora, inegável é a importância de se distanciar e observar por outros prismas esses discursos. Sejam combinados ou não, todos os depoimentos desejaram ser convincentes perante os integrantes da audiência. Assim, quando as testemunhas afirmam ter ouvido e aprendido (no caso das testemunhas que também realizaram a gravação, Augusta Del Vecchio e Amadeu Pianta) *Cabocla de Caxangá* nas ruas e praças, supõem que seu discurso é plausível e pode ser aceito como verdadeiro.

Por um lado, essa plausibilidade está claramente vinculada ao que a própria lei de direitos autorais em vigor na época pauta como sendo o permitido em questões de “reprodutibilidade das obras de arte”. A lei número 496 de 1898, no seu 11º artigo, decreta na sexta cláusula que não é contrafação “a reprodução de obras de arte que se encontram nas ruas e praças” (BRASIL, 1898, p. 4)⁷⁸.

Por outro lado, quando as testemunhas referem-se à música das ruas e praças como espaço de captação sonora, isso também quer dizer que, para tais indivíduos, uma das verdades em seus imaginários diz respeito à possibilidade do aprendizado através da escuta compartilhada nos espaços de convivência social. Para eles, poder-se-ia acreditar que a Porto Alegre – e não só Porto Alegre – estava imersa em uma paisagem sonora e que músicas poderiam ser apreendidas nesse cenário musical.

Esse cenário, entretanto, remete a lógicas pré-modernas, onde o aprendizado musical pode acontecer nos espaços públicos, pela transmissão oral e auditiva, uma vez que a música produzida nessas condições não se fixava na autoria determinada, o que na lei 496 de direitos autorais é mencionado como domínio público. Nessa lógica, podem-se incluir os cronistas da “geração antiga”, como chamei no primeiro capítulo, que repudiavam os gramofones e

⁷⁸ Disponível em:

<<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacao-39820-pl.html>>
Acesso: 12 nov 2010.

dedicaram algumas crônicas para descrever a música nas ruas. Retomando uma crônica de Achylles Porto Alegre (1922), para se ter ideia desse cenário e lógica, observa-se a própria importância dada pelo escritor aos músicos ambulantes que tocavam nas ruas:

A musica das ruas

Há trinta e cinco annos [em torno de 1885], ainda as ruas da cidade eram atravessadas por músicos ambulantes forasteiros que aqui [Porto Alegre] aportavam com procedência de vários pontos [...]. Num tempo em que raramente apparecia aqui uma companhia de opera ou mesmo operetas, esses grupos enchiam as nossas ruas, pela manhã e pela tarde, de harmonias arrebatadoras. [...]

Porto alegre já tinha sociedades artísticas de primeira ordem [...] e havia ainda a orchestra do commendador Mendanha [maestro local, compositor do hino Rio-Grandense], que, como se sabe, era constituída de notórios professores. [...].

Pois quando tínhamos tudo isto, ainda nos sobrava tempo para ouvirmos, applaudirmos e darmos os nossos nickeis aos músicos das ruas (PORTO-ALEGRE, 1922, p. 47-49).

É nessa mesma crônica que Achylles Porto-Alegre atribui aos gramofones e aos discos o “desbanque” dos músicos ao vivo na capital, como citei no primeiro capítulo. Na possível tentativa de convencimento do juiz, as testemunhas se apropriam dessa lógica e a utilizam a seu favor. Com isso, elas mostram um momento anterior àquele no qual o processo de direitos autorais da *Cabocla de Caxangá* inicia.

O processo, ainda por outro lado, significa um novo entendimento quanto às autorias musicais. De fato, nesse sentido, a individualidade de autor entra em jogo e possui ressonância na vasta literatura que atribui à modernidade a transformação do sujeito no caminho para a individualidade. Essa atribuição, entretanto, é muito mais referente à produção musical do que à recepção, por isso foi tão defendida pelos estudiosos da Escola de Frankfurt. Como apontei no capítulo um, o que acontece no tocante à nascente fonografia, é que o público continua recebendo a música de forma coletiva (seja nas casas de família ou espaços de sociabilidade). Dessa maneira, “escutar a música nas ruas” pode ter sido uma tentativa de convencimento através de um argumento pré-moderno, pois a lei de direitos autorais que guiou a ação judicial nasceu em um contexto prévio aos efeitos socioeconômicos da tecnologia de reprodução sonora. Contudo, a própria tentativa de convencimento é baseada na mediação que é atribuída à escuta, que não difere – nisso me refiro estritamente às testemunhas – a autoria de *Cabocla de Caxangá* como sendo de um único indivíduo ou de um coletivo, domínio público.

Essa escuta poderia ser a mediadora da captação musical em diferentes espaços. Justamente para os músicos que cantaram para a produção do disco, essa escuta era característica nas ruas e nas praças. Note-se também que Augusta Del Vecchio menciona ter escutado a canção nas ruas tanto da capital gaúcha quanto na cidade de Pelotas, sul do estado.

Para Augusta, os sons da cidade misturavam-se com cantos nas ruas e nas praças e circulavam por todo o estado, como para ela parece plausível citar, o caso dessa cidade.

Para Raphael Avallone, a escuta da música em questão era crível de ser captada no Recreio Concerto. Tal estabelecimento era um cinema que, principalmente nos anos de 1913 e 1914, apresentava teatros de revista e intérpretes musicais da região e do país, sendo esse muito frequentado em Porto Alegre. O depoimento de Avallone corrobora o que os cronistas modernos já comentavam: a música nos espaços de sociabilidade era um dos aspectos mais importantes na cidade. Nesses ambientes, se parava para ouvir música e assistir a performance dos artistas ali presentes. Quando Raphael Avallone descreve a maneira como aprendeu cantar a música, dá a entrada para a escuta nos espaços fechados de sociabilidade – sociabilidades essas, permeadas pela música.

À mesma maneira que Jonathan Sterne acredita que a incorporação das tecnologias de reprodução sonora acionou o mundo audível e a modernidade se tornou mais sensível à percepção sonora, acredito que esse sistema foi uma via de duas mãos. Penso que não só as tecnologias como, no caso deste estudo, o gramofone e a própria instalação da Casa A Electrica, fomentaram a percepção através da escuta como também essas foram moldadas conforme a escuta da música em quaisquer ambientes.

Essas diferentes formas de escuta, a direta e ao vivo e a mediada pelo disco – como para Amadeu Pianta que, junto com Augusta Del Vecchio, executou *Cabocla de Caxangá* para gravação em Porto Alegre e conheceu a canção, assim como Nicolau Manera, através da música ouvida nas ruas e praças da capital e através do disco *Caboclinha Vadia*, cantado por Thomaz de Souza, – atuam simultaneamente no indivíduo moderno, de forma que uma acentua a outra.

Cabocla de Caxangá: entre laudos e peritos musicais

Na primeira audiência, em 15 de abril de 1915, durante a apresentação dos documentos que o advogado de defesa havia indexado no processo, foi solicitado que a acusação apresentasse o contrato que havia sido utilizado para o registro de propriedade intelectual na Biblioteca Nacional (Figura 16). O advogado de Figner, entretanto, recusou a apresentação de tal documento e realizou um pedido de desistência por negar a prova. Dessa maneira, o juiz ordenou nova audiência, na qual peritos analisariam as canções gravadas em ambos os discos, quanto à existência ou não de plágio, para que a sentença fosse então promulgada.

Apesar de nenhuma menção quanto aos critérios de escolha e profissão dos peritos constar no processo, através de uma consulta ao site do Instituto Moreira Salles (<http://ims.uol.com.br>), pude averiguar algumas das atividades de tais peritos. Um deles, entretanto, era o trombonista e regente da Banda do Exército de Porto Alegre, sobre o qual já dediquei algumas linhas no capítulo dois: Eduardo Martins.

Ao realizar busca com o nome de todos – Eduardo Martins, Edmundo Wolff e Alcides Antunes – percebi terem sido compositores gaúchos que tiveram suas canções gravadas tanto pela Electrica quanto pela Hartlieb (para a Casa Edison). Os três compuseram modinhas, valsas, polcas, schottisch, entre outros gêneros musicais que ficaram registrados em discos fonográficos.

Os laudos dos peritos correspondiam às respostas das questões formuladas pelo juiz e partes da defesa e acusação e foram apresentados na segunda audiência pública da ação judicial. A análise se daria pela escuta de ambas as versões através de gramofones e com os discos apreendidos de Leonetti e alguns cedidos por Fred Figner. Os peritos Edmundo Wolff e Eduardo Martins afirmaram que a música *Cabocla de Caxangá* encontrada nos discos da produção de Saverio Leonetti não se tratava da mesma música dos discos da Casa Edison com mesmo nome, pois letra, arranjo e instrumentos utilizados eram diferentes. Por outro lado, Alcides Antunes, que tinha por função ser o perito desempatador – caso houvesse empate nos laudos de Wolff e Martins –, alegou que a *Cabocla de Caxangá* do disco de Leonetti era a mesma que dos discos de Figner.

Devido à falta de precisão nos laudos dos peritos, sob a perspectiva do juiz, foi marcada nova audiência. Foi então solicitada uma representação gráfica que tornasse claro o laudo dos peritos. A posição dos peritos, entretanto, se manteve, e apenas Alcides Antunes apresentou representação gráfica comparativa, em partitura, das versões gravadas pela Electrica e pela Edison. Devido ao atendimento da solicitação de representação gráfica e do laudo mais descritivo que o dos outros peritos, o juiz da ação judicial se convenceu do laudo do perito Alcides Antunes.

Ao considerar os posicionamentos e descrições dos peritos como vozes nativas, tornam-se ricas fontes na tentativa de compreender de maneira mais profunda as subjetividades envolvidas na escuta da *Cabocla de Caxangá*, em diálogo com minhas próprias ponderações analíticas.

À medida que todas as etapas de análise por parte dos peritos da ação judicial foram sendo comparadas e que as perspectivas de tais sujeitos serão neste trabalho também incorporadas, a análise que trago a partir deste momento não poderia deixar de ser comparativa.

Assim, dedicarei esta e as próximas seções deste capítulo às versões apontadas no processo⁷⁹: a gravada por Augusta Del Vecchio e coro, pela Casa A Electrica e a versão gravada por Eduardo das Neves e coro, pela Casa Edison, em diálogo com as partituras anexadas tanto por parte da acusação quanto pelos peritos.

Preciso esclarecer, entretanto, que não é o objetivo deste trabalho “descobrir” se foi contrafação ou se a música gravada no disco produzido pela fábrica de Leonetti foi propositalmente inspirada na *Cabocla de Caxangá* vendida por Fred Figner. Cabe a mim, pois, mediar as perspectivas musicais nativas, afinal, elas expressam, sob os olhares e escutas dos sujeitos da pesquisa, os pontos considerados mais importantes na composição e audição dos discos. Essas gravações são carregadas de significado, tanto quanto as análises realizadas pelos peritos da ação judicial. Esse corpo analítico torna-se, portanto, o que Veit Erlmann sugere como uma das formas de onde “é possível conceituar novas maneiras de conhecer uma cultura e de ganhar um aprofundado entendimento de como os membros de uma sociedade conhecem o outro” (ERLMANN, 2004, p. 2). Como aponta Paul Carter, sob a mesma linha teórica de Erlmann, a escuta ativa se torna um dispositivo para articular diferentes reflexões sobre símbolos e sentidos de palavra, texto musical ou gravações. Essa escuta já nasce dialogicamente ao criar entendimentos e desentendimentos através das posições temporais entre objeto de pesquisa e pesquisador, o que resulta em um trabalho de comunicação diferente, no qual são contempladas as superfícies de escuta de todos os envolvidos na pesquisa (CARTER, 2004, p. 45).

A análise que segue, portanto, será o resultado de uma mediação que busco realizar entre os posicionamentos dos peritos e testemunhas envolvidos no processo, o que já foi afirmado, discutido e analisado sobre *Cabocla de Caxangá* na literatura e as minhas próprias considerações que, como musicista posicionada na atualidade, corroboram o para trás-para-frente dialógico mencionado por Carter. As “múltiplas vozes analíticas” aparecerão, pois, cruzando-se e sobrepondo-se, na busca da configuração do cenário da modernidade musical porto-alegrense e – por que não? – nacional.

⁷⁹ A música *Vadeia Caboclinha* também é mencionada no processo, mas por ter encontrado poucas informações sobre a canção, gravada pelo grupo Thomaz e Souza, para a Casa Edison de São Paulo, opto por não pô-la em discussão. Tenho consciência, entretanto, da importância que tal música possa ter tido no aprendizado transformado em performance na gravação da *Cabocla de Caxangá* da Electrica, além de mais uma vez ilustrar a circulação de repertório no país. Como não consegui encontrar a letra da música e, mesmo com a gravação, não a apreendi, devido às dificuldades em compreender os versos das gravações mecânicas – e a letra seria uma importante informação, levando em conta que se trata de uma sátira à *Cabocla de Caxangá* – e o trato musical dado a sua execução é semelhante ao da versão da Edison, não incorporo na análise, que faz dialogar as versões da Electrica e da Edison. Com isso, deixo em aberto, para que futuros estudos que desejem adentrar mais profundamente no universo do processo, principalmente no que se refere à polêmica questão de direitos autorais, desvendem também o caso da *Vadeia Caboclinha*.

Dos três peritos, o que pormenorizou os aspectos musicais comparativos entre as duas versões de *Cabocla de Caxangá* escutadas para laudo foi o compositor Alcides Antunes. A análise de Antunes, entretanto, se deteve apenas no aspecto melódico das canções gravadas nos discos. Assim, elementos como distribuição das vozes, instrumentação e letra não fizeram parte de sua análise.

Todos os peritos eram compositores locais e haviam criado músicas para serem gravadas tanto na Casa A Electrica quanto na Casa Hartlieb, para a Casa Edison, com exceção de Alcides Antunes, que compôs músicas gravadas apenas na Hartlieb. As composições que averigui terem sido gravadas por Alcides Antunes na Hartlieb eram, praticamente todas – seis canções (LAMAS, 1997, p. 163-164; VEDANA, 2006, p. 31-41) – modinhas⁸⁰. Ora, se um dos focos composicionais de Alcides Antunes eram as modinhas, largamente executadas por canto e acompanhamento, por quais motivos o compositor, como perito da ação judicial, julgaria afirmar que a letra de *Cabocla de Caxangá* não faria diferença para a averiguação da situação de plágio, portanto não seria contemplada em sua análise?

Assim como todas as formas de análise musical, pautadas e construídas por referenciais específicos (e.g. análise schenkeriana, análise gestalt, semiótica, etc.), a análise de Alcides Antunes, que observa aspectos melódicos, motivicos e intervalares, e elementos fraseológicos, em detrimento da textura, orquestração e instrumentação e que se baseia muito mais na música do que na letra, como afirmado por ele próprio, revela aspectos específicos da sua compreensão sobre música e suas relações com o processo judicial.

A descrição analítica de Antunes, ao optar por não discutir aspectos relativos ao acompanhamento, orquestração e instrumentação, tenciona, desde seu início, a concluir que a versão de *Cabocla de Caxangá* gravada por Leonetti é a mesma música gravada na fábrica de Fred Figner.

A consciência dos aspectos legais e da própria certidão da Biblioteca Nacional, na qual consta a propriedade autoral de Fred Figner sobre *Cabocla de Caxangá* (apresentada na figura 16), não permitindo, pois, a gravação de arranjos ou variações com ou sem letra, claramente faz parte do leque argumentativo de Alcides Antunes. Assim, o perito se foca principalmente no aspecto que mais possui semelhanças entre as gravações: a melodia.

Se para Alcides Antunes os aspectos concernentes à letra não devem ser incluídos em sua análise, a parte da defesa atribui importante papel a este fator. O advogado de Leonetti deseja

⁸⁰ Todas as modinhas compostas por Alcides Antunes registradas em discos foram cantadas pelo intérprete Xiru, do qual “se sabe ter participado das 100 [sic] gravações realizadas por Fred Figner, em Porto Alegre, em 1913. Todavia, nada foi encontrado a seu respeito, a não ser pelos selos dos discos (LAMAS, 1997, p. 163-164).

fazer crer a ideia de que a música *Cabocla de Caxangá* faz parte do domínio público, em função de possuir melodia popular executada no norte do país⁸¹ “se lhe amoldando letra ou versos diferentes” (*Apelação Cível 2.870*, folha 28), por isso se ouvia tanto cantar nas ruas e praças. A alegação da defesa é que, se a caracterização de melodia semelhante fosse sinal de plágio, a canção *Vadeia Caboclinha* gravada pela Edison de São Paulo também se trataria de reprodução ilegal, pois possui a mesma melodia, mas a letra difere, satirizando a “conhecida canção” *Cabocla de Caxangá*.

O conhecido maestro Pedro Corrêa Borges que, ao ter que recusar o pedido de Leonetti para ser sua testemunha no início do processo judicial, endossa o argumento da defesa. Pedro Borges apresenta uma partitura de próprio punho que, segundo ele, havia sido transcrita na ocasião em que a companhia Silva Pinto, com o teatro de revista “O Rio Nu”, se apresentara em Porto Alegre, poucos anos antes do início do processo de direitos autorais. Pelo que indica Pedro Corrêa Borges, um tango desse teatro possuía alguns compassos semelhantes à *Cabocla de Caxangá* gravada na fábrica de Saverio Leonetti, além de ser a música muito conhecida na cidade.

Assim como a parte da defesa, os peritos Eduardo Martins e Edmundo Wolff acentuam o fato da letra das músicas não serem compatíveis. Ao apresentarem uma partitura de *Cabocla de Caxangá* diversa da partitura fornecida por Fred Figner no início da ação judicial, evidenciam que a letra da música gravada na fábrica de Leonetti é correspondente a que consta no documento por eles anexado ao processo.

Dessa forma, considero importante tratar sobre a genealogia da *Cabocla de Caxangá*, que envolve, principalmente, as letras que constam nas duas gravações, como mostrarei na seção a seguir.

⁸¹ Durante o início de século costumava-se designar como Norte do país os estados atualmente considerados como regiões Norte e Nordeste (SANDRONI, 2001, p. 87).

Cabocla de Caxangá: variações de uma genealogia

Algumas questões que se referem à *Cabocla de Caxangá* vão além do seu registro em discos fonográficos. A canção tornou-se famosa em mais de um espaço musical e as polêmicas quanto a sua autoria aconteceram não apenas com relação às gravações.

A composição *Cabocla de Caxangá* remonta ao que José Ramos Tinhorão, em uma de suas obras clássicas, *Pequena história da música popular*, chama de “ativas correntes migratórias do campo para as cidades” (1985, p. 191) que possuíram como centro de convergência o Rio de Janeiro. Essas ondas migratórias caracterizaram-se pela grande quantidade de indivíduos do Norte/Nordeste que saíam da zona rural para se constituir, principalmente, como trabalhadores nas repartições públicas e na indústria da capital federal. Essas relações entre campo e cidade aproximariam negros e nordestinos, resultando em música na valorização de temas regionais e na incorporação de elementos performáticos que alteraram a matriz do tanguinho–maxixe–samba em formação, justamente pelos chorões cariocas e suas interações com a cultura musical dos migrantes nordestinos. Nessas interações, o músico João Pernambuco (1883-1947) teve relevância.

João Teixeira Guimarães, “João Pernambuco”, como era assim chamado e ficou conhecido, ferreiro e calceteiro por profissão e compositor e violonista por talento, nasceu no sertão pernambucano, na cidade de Jatobá. Em 1904 desembarcara no Rio de Janeiro e a partir dali estabeleceu laços musicais com amigos de festas e rodas de música nos grupos de chorões cariocas. Durante essas rodas, muitas vezes, compunham o lançamento das músicas de carnaval do ano por vir, como afirmam seus biógrafos Leal & Barbosa (1982, *passim*). Nesse meio, em torno de 1912, João Pernambuco esteve em companhia musical de “nomes que se tornariam célebres na música popular brasileira, dentre os quais figuram Pixinguinha, Caninha e Patrício Teixeira, [...] [além de] ser cada vez mais requisitado para se apresentar em ‘cenas sertanejas’ muito comuns então” (LEAL & BARBOSA, 1982, p. 21), o que acentuava a “moda” da música sertaneja.

Nesse meio, segundo Tinhorão, em 1912 – mesmo ano do lançamento da *Cabocla de Caxangá* em discos⁸² - João Pernambuco conhece o poeta Catullo da Paixão Cearense, que havia ficado impressionado com o repertório de músicas da zona rural nordestina do violonista pernambucano. Catullo da Paixão Cearense (1866-1946), natural de São Luís do

⁸² Essa informação não foi afirmada pelo autor. Tinhorão acredita que a música havia sido lançada (não explica se em discos ou em apresentações musicais) em 1913, mas pelos próprios documentos contidos no processo de direitos autorais constatei que o lançamento em discos, pela Casa Edison, ocorreu em 1912, por consequência, data limite para a estreia na performance ao vivo.

Maranhão, mas residente desde a infância no Rio de Janeiro, com passagem no Ceará, (MARCONDES, 1998, p. 190; VASCONCELOS, 1977, p. 115-118), não conhecia tantas expressões sertanejas como as que João Pernambuco punha em música. Leal & Barbosa (1982) apresentam um excerto de jornal que descreve brevemente a relação poético-musical de Catullo com Pernambuco:

...quando começava a minha obra poética mais importante apareceu-me o João Pernambuco, que vinha do norte e que, soube tocar muito bem o violão, me trouxe um vocabulário ainda não pervertido pela língua culta...” (Catullo da Paixão Cearense em entrevista ao Diário de Notícias de Lisboa, 30/01/1935 *apud* LEAL & BARBOSA, 1982, p. 38).

Nesse ponto, abre-se uma oposição nas narrativas da literatura no que se refere à *Cabocla de Caxangá* e a sua autoria. Tinhorão afirma que Catullo havia transformado a toada pernambucana em embolada, na composição que chamaria *Cabocla de Caxangá* (TINHORÃO, 1985, p. 192). Já Leal & Barbosa afirmam que rumores sobre a possibilidade de Catullo da Paixão Cearense ter composto apenas a letra da canção corriam soltos de norte a sul (LEAL & BARBOSA, 1982, p. 37-41).

De qualquer modo, a canção foi gravada em 1912, para a Casa Edison do Rio de Janeiro, por Eduardo das Neves, que, segundo Tinhorão, estava motivado a cantar composições com temáticas rurais e que “prendessem as raparigas, deleitassem as mulatas e chocassem as crioulas” (TINHORÃO, 1985, p. 194). Assim, Eduardo das Neves gravou *Cabocla de Caxangá* pensando-a como música para o carnaval. E, de fato, isso aconteceu, como concordam Tinhorão e Leal & Barbosa: a *Cabocla de Caxangá* havia obtido estrondoso sucesso em 1914. Quem a executava ao vivo, entretanto, era o “Grupo Caxangá”, que se destacou ao animar o carnaval daquele ano. Os músicos do grupo “Caxangá” eram nada mais, nada menos que João Pernambuco, Donga, Pixinguinha, Caninha e outros.

Em meio às polêmicas quanto às autorias de *Cabocla de Caxangá*, também partituras e letras da música rodam o país em diversas versões, das quais algumas estão contidas na *Appellação Cível 2.870*⁸³:

- partitura acompanhada da letra do samba *Cabocla de Caxangá*, sob a propriedade de Fred Figner, autoria de Catullo da Paixão Cearense (versos e música) e editada pela Casa

⁸³ Além dessas versões de letra e partitura da *Cabocla de Caxangá*, Dulce Lamas aponta a existência de outras duas: partitura cujo requerente consta como Vieira Machado, gênero musical *tango sertanejo* e arranjo de J. Carvalho de Bulhões, publicada em 1914 sob o registro número 3067 da Biblioteca Nacional; partitura editada por Arthur Napoleão, gênero musical *tango*, sob o registro número 7786 (LAMAS, 1997, p. 149). Acrescenta-se a essas versões a gravação do Grupo Thomaz de Souza, de 1914, sátira à *Cabocla de Caxangá* que consta como gênero musical *embolada*.

Carlos Wehrs, do Rio de Janeiro (Registro: C.W. 417)⁸⁴; anexada ao processo pela parte da acusação;

- lira contendo a letra de *Cabocla de Caxangá*, edição “Amaral e Rua Nova”, provavelmente do Rio de Janeiro, tratada como modinha; anexado ao processo pela parte da defesa;

- partitura acompanhada da letra da música sobre motivos populares do Norte *Cabocla de Caxangá*, sob propriedade da Casa Bevilacqua & C. (Registro: 7268), versos de E. Wanderley e arranjo de A. La Rosa, com carimbo da Casa Mariante de Porto Alegre⁸⁵; anexada ao processo pelos peritos favoráveis a Leonetti.

Através da escuta comparativa das duas gravações de *Cabocla de Caxangá* mencionadas no processo de direitos autorais, a da Casa Edison – gravada por Eduardo das Neves e coro – e a da Casa A Electrica – gravada por Augusta Del Vecchio e coro –, notei que a letra cantada em cada versão é condizente com os versos encontrados nas partituras anexas ao processo. Assim, a letra da partitura apresentada pela acusação é a mesma da gravação da Casa Edison e a letra da partitura anexada pelos peritos favoráveis a Leonetti é a mesma da gravação da Casa A Electrica (ambas as letras encontram-se integralmente nos ANEXOS F e G).

Entre a semelhança no eu-lírico e as diferenças no enredo⁸⁶, algumas inferências podem ser realizadas como entendimento no processo de aprendizado da canção, como mostro a partir da primeira estrofe de cada versão:

⁸⁴ Dulce Lamas identifica essa partitura como registro número 2481 da Biblioteca Nacional (1997, p. 149).

⁸⁵ Essa partitura foi registrada na Biblioteca Nacional pela Editora E. Bevilacqua & Cia em 1914, com os versos de Estorgio Wanderley e música de Astuto La Rosa (registro número 2986), conforme consta no catálogo de Dulce M. Lamas (1997, p. 149). Além dessas informações, apenas recuperei no inventário das gravações da Electrica de Vedana (2006) duas canções gravadas pela dupla “Os Geraldos” e por Geraldo Magalhães (que fazia parte da dupla) – respectivamente - que foram compostas por Estórgio Wanderley: *Coração que implora*, valsa cantada e; *As três lágrimas*, fado.

⁸⁶ Observando a letra das duas versões da música paralelamente, ambas possuem o mesmo eu-lírico versando sobre seu amor pela “cabocla de Caxangá” – sendo Caxangá uma localidade nordestina do estado de Pernambuco. Entretanto, o enredo da narrativa é bastante diferente. Na versão gravada pela Casa Edison, o eu-lírico conta passagens em que estava com a cabocla e com outros que a queriam conquistar, além de fazer referência, no modo temporal “presente”, ao sertão nordestino. O eu-lírico também se enobrece, quando afirma que “tem fama de cantor e valentão”, pondo em desafio (referência aos repentistas) outros cantores, fazendo alusão externa ao próprio compositor da canção. Já na versão gravada na Electrica, o eu-lírico conta sobre sua saudade e desejos de estar junto da cabocla, justamente por não estar mais no sertão, e sim “na cidade”. Outro ponto diferencial é que a letra utilizada na gravação para a Electrica é mais curta que a da Casa Edison: enquanto a da Electrica possui cinco estrofes, a da Edison possui sete (não pude averiguar a recorrência dos estribilhos na versão da Electrica. Isso deve-se ao fato de ter encontrado apenas um disco da *Cabocla de Caxangá* gravada pela Electrica. Tal disco, entretanto, estava quebrado e, portanto, só pude escutar os últimos 1’15”. Dessa maneira, resta a dúvida se a versão da Electrica inicia com o refrão ou com a estrofe. De qualquer maneira, seguindo o laudo dos peritos, as estrofes cantadas foram cinco).

**Primeira e segunda estrofes cantadas
por Eduardo das Neves e Coro na versão
da Casa Edison**

I. Mané Francisco, Joaquim Pedro, Zé Augusto,
essa gente tão valente
do sertão de Jatobá
e o afamado do damnado
Juca Mola nos gemidos da viola
tudo qué te conquistá.

**Cabocla de Caxangá,
O flor morena vem cá**

II. Queria vê se essa gente
também sente
tanto amor como eu senti
quando eu te vi em Cariri
Atravessava um regato
no quartá e escutava
lá no matto o canto triste do urutáo.

**Cabocla demonio máo
Sou triste como o urutáo**

**Primeira e segunda estrofes cantadas
por Augusta Del Vecchio e Coro na
versão da Casa A Electrica**

I. Vim a cidade com saudade de você
E quando passo na Ambolê
Começo logo a *suspirá*...
E o pensamento
Num momento vai voando
Como a Jurity chegando
Mais depressa a Caxangá.

**Cabocla de Caxangá,
por ti vivo a *suspirá*...**

II. O meu desejo é dar-lhe um beijo
apaixonado,
Quando estou só, a seu lado,
Sem ter nada a que *falá*...
Mas tenho medo
que ella não guarde segredo
E de repente a toda gente
Esse meu beijo vá *contá*.

**Cabocla de Caxangá,
nem um beijo só me dá...**

A utilização de termos ou expressões nordestinas (“quartau”, “urutáo”, no caso das estrofes acima) é bem mais recorrente em toda a versão da Casa Edison, ainda que não sejam esses termos inexistentes na versão da Electrica. Pensado sobre o ponto de vista ortográfico – levando em conta que na época em questão não havia sido adotada qualquer normativa ortográfica para a língua portuguesa no Brasil – trechos como “qué te conquistá” entre outros encontrados na versão da Casa Edison, denotam linguagem “menos culta” em relação à executada na gravação para a Electrica, que, ao utilizar termos semelhantes aos falados (*suspirá*, *falá*, *contá*), na versão impressa fez a diferença tipográfica em grifo (*suspirá*, *falá*, *contá*). Essa diferença ortográfica evidencia também uma distinção na reprodução da canção: a versão da Edison foi transmitida através de tradição oral, diferente da versão da Electrica, em que partituras colaboraram no processo de aprendizado nos intérpretes de Porto Alegre.

Como os próprios peritos Edmundo Wolff e Eduardo Martins e a defesa da ação judicial alegam, de forma unânime, a melodia de *Cabocla de Caxangá* provem de melodias do Norte. Um exemplo do embaraço sobre a autoria ser de Catullo está na partitura apresentada por

esses peritos, editada pela Casa Bevilacqua⁸⁷. Ao constar como autores da música e a letra La Rosa e Wanderley, respectivamente, essa partitura ilustra que os direitos autorais de Catullo sob a *Cabocla de Caxangá*, se conhecidos dentre o meio musical e comercial, não estavam totalmente claros quanto a sua autoria, acentuando a ideia de reprodução através de transmissão oral, além de evidenciar a circulação que a canção estava tendo no país

Assim, quando se refere a Caxangá, Jatobá, Cariri, Pajeú⁸⁸ e Jaboatão na sexta estrofe (da partitura da Casa Carlos Wehrs e da gravação da Casa Edison), o autor da letra alude a regiões do sertão pernambucano, da mesma forma que menciona aves e plantas características da mesma localidade, o que bem poderia ter sido informado por João Pernambuco:

VI. Em pajaú, em caxangá, em Cariri,
em Jaboatão
eu tenho a fama de cantor e valentão
eu pego o toro mais bravio
quando em oio
como ponho em desafio
o cantor logo no chão

**Cabocla sem coração
O rosa deste sertão**

Chama também atenção os nomes pessoais existentes na letra da música, em suas diferentes versões. Na versão da Casa Edison, os nomes “Mané Francisco”, “Joaquim Pedro”, “Zé Augusto” e “Juca Mola” são os que aparecem logo no início da primeira estrofe.

“Mané Francisco”, ao que pude averiguar na biografia de João Pernambuco realizada por Leal & Barbosa, refere-se a Henrique Manuel de Souza⁸⁹, músico que fazia parte do grupo “Caxangá”, em parceria com João Pernambuco.

Outros nomes, contudo, aparecem em outra versão da *Cabocla de Caxangá*. Na lira de modinhas anexada à *Appellação Cível 2.870* pela defesa, a letra da canção encontra-se com nove estrofes e a primeira, espaço onde surgem os nomes pessoais, possui grandes diferenças com a versão da Edison:

⁸⁷ A Casa Bevilacqua era uma editora de partituras do Rio de Janeiro que, em Porto Alegre, tinha suas partituras revendidas, entre outras agências, no estabelecimento de discos, gramofones e partituras e instrumentos musicais, a Casa Mariante.

⁸⁸ Na letra da música, conforme a partitura apresentada na *Ação Cível 2.870*, a palavra utilizada é Pajaú. Entretanto, através de consultas sobre as localidades nordestinas em questão, averigui, em sintonia com LEAL & BARBOSA (1982), que a palavra estava incorreta na impressão da partitura.

⁸⁹ Não encontrei informações sobre as datas de nascimento e morte do músico.

Laurinda Punga,
 Chico Dunga, Zé Vicente,
 Essa gente tão valente
 Do sertão de Jatobá
 E o famado do damnado
 Juca Mola
 Nos gemidos da viola
 tudo qué te consquistá.

Os nomes mencionados nessa versão são outros, evidentemente. Porém, novamente os músicos do meio freqüentado por João Pernambucano no Rio de Janeiro aparecem nesse caso: Chico Dunga tratava-se do músico Pixinguinha – Alfredo Viana (1897-1973) – e Zé Vicente era o músico Donga – Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974). Apesar de não ter encontrado na literatura inferências sobre “Juca Mola”, acredito que o personagem possa ser o próprio João Pernambuco. A inclusão desses músicos na canção, portanto, é uma auto-referência ao grupo “Caxangá”.

Essa versão da letra, anexada no processo na lira de modinhas (no ANEXO H encontra-se essa versão integralmente), possui também alguns termos nordestinos a mais que na versão da Casa Edison. Leal & Barbosa (1982), inclusive, quando se referem à *Cabocla de Caxangá*, pude constatar através dos termos mencionados pelos autores, se referem muito mais a essa letra da lira de modinhas do que a da Casa Edison⁹⁰. A presença desses elementos na versão da Casa Edison também contrasta com os poucos nomes citados na versão da Electrica e instiga a pensar como a letra chegou a esse consenso (entre a partitura vendida em Porto Alegre e a gravação sonora realizada por Augusta Del Vecchio) de mudança. Por outro lado, pode-se notar que a transmissão oral dessa música fez com que alguns elementos permanecessem iguais (a presença de alguns termos em comum nas duas versões e os elementos estritamente musicais).

Ter conhecimento desses entraves e polêmicas muda a maneira de compreender a *Cabocla de Caxangá*, principalmente levando em conta sua performance por diversos intérpretes. Assim, depois de tecer essas ponderações sobre as diferentes versões e suas relações com a letra da canção, posso apontar que, quando Augusta Del Vecchio e Amadeu Pianta afirmam terem aprendido a música nas ruas ou em peças de teatro de revista, estão não somente dando a entender uma plausibilidade retórica aos seus depoimentos. Mostram que a *Cabocla de Caxangá* chegou a Porto Alegre de diversas maneiras, incitando o seu

⁹⁰ Não posso afirmar categoricamente que Leal & Barbosa se referem precisamente à mesma letra que encontrei na lira de modinhas anexada ao processo. Isso se deve ao fato de que os autores mencionam a presença da cidade “Santo Amaro”, cuja menção não encontrei nessa lira de modinhas do processo.

aprendizado através de suas percepções como um todo, sejam elas auditivas (através das gravações, da música cantada nas ruas e praças de Porto Alegre, nos teatros, cafés-cantantes) ou visuais (através das partituras e do acesso à letra da música). De qualquer maneira, durante o processo de decodificação no aprendizado musical, a *Cabocla de Caxangá* se transformou e chegou ao ponto da performance executada para gravação na Electrica. Ainda sendo a letra idêntica à da partitura apontada pelos peritos Edmundo Wolff e Eduardo Martins, outros elementos musicais específicos se tornaram diferentes no momento das gravações. Sobre esses elementos dedicarei as linhas a seguir.

Cabocla de Caxangá: versões de performances

O que deve ser submetido a exame é a melodia em si, e ver todas as frases e períodos musicais. É o que farei, ao explicar a representação gráfica das músicas gravadas pelo A. e pelo R. (Laudo do perito Alcides Antunes: *Appellação Cível* 2.870, folha 90).

Por meio da circulação musical, diversas versões surgem de uma mesma melodia, sua letra ou mesmo seu arranjo. Conforme as tendências locais, regionais e internacionais, ritmos, harmonias e poesias se misturam ou se alteram na performance dos gêneros musicais. O caso do processo esboça justamente essas situações tangentes ao cenário musical. À medida que novas versões da *Cabocla de Caxangá* iam surgindo em partituras e líras ou apresentadas em teatros de revista, os intérpretes musicais na modernidade que estavam atentos a esse momento musical, iam registrando em discos suas subjetividades relacionadas à audição da música em questão. Com isso, diferentes escolhas musicais incidem sobre os discos tanto da Casa Edison quanto da Casa A Electrica, além da própria sátira em *Vadeia Caboclinha*. O que pretendo apresentar nesta seção, portanto, diz respeito às diferentes escolhas que geraram as versões gravadas nos discos da Electrica e da Edison, no que se refere a elementos musicais.

Através das partituras e da escuta dos fonogramas, trato elementos musicais que qualificam o conhecimento e a prática musical dos músicos envolvidos nas diferentes versões, focando em aspectos rítmicos e nos próprios gêneros musicais. Neste momento, a análise se dá por uma posição de alteridade ao laudo do perito Alcides Antunes que, como afirmei anteriormente, declaradamente opta por tecer comentários comparativos principalmente sobre a melodia da canção, em detrimento dos elementos rítmicos. Esse conflito entre as perspectivas de Antunes e as minhas próprias expectativas de uma “análise tradicional” resulta em uma instigação e mesmo análise do que Antunes escolheu não abordar

explicitamente. A partitura anexada por Antunes na ideia de apresentar graficamente as semelhanças entre as versões de *Cabocla de Caxangá* da Casa Edison e da Electrica, entretanto, não desconsidera o ritmo. Como ponderei no início da análise da *Cabocla de Caxangá*, essas escolhas explícitas de Antunes possivelmente estavam vinculadas à tendência em concluir que a versão da Electrica era a mesma da Edison. A omissão desse aspecto da análise descritiva, entre outros, causou-me um estranhamento que me motivou a contemplar nesta análise. Se, por um lado, Antunes afirma preferir analisar apenas a melodia das canções gravadas nos discos, por outro lado, sua partitura evidencia essa tentativa de “emparelhamento” entre as duas versões da canção.

Assim como Carlos Sandroni (2001) busca distinguir diferentes maneiras de apresentação da síncope na música brasileira o, que determina, por diversas vias, o samba carioca produzido no período de 1917 a 1933, consulto o que o autor nomeou como “paradigma do *tresillo*” para a análise rítmica das versões de *Cabocla de Caxangá*.

A figura rítmica do *tresillo*, cujo termo possui origem cubana, segundo Sandroni, é encontrada “na música de muitos outros pontos das Américas [além da Cuba] onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil” (SANDRONI, 2001, p. 28). O *tresillo*, assim, é tomado por um conjunto de oito pulsações agrupadas em 3+3+2. No exemplo a seguir, retirado do livro de Sandroni, a pulsação está na semicolcheia:



3 + 3 + 2

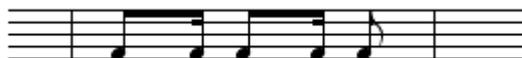
Ex. musical 1 - *tresillo* (SANDRONI, 2001, p. 28)

Esse agrupamento, variado através da subdivisão da primeira e segunda figura rítmica, encontra-se desta forma, que foi por Mário de Andrade chamada de “síncope característica”, por sua grande recorrência na música carioca brasileira (neste exemplo agrupado para a disposição de compasso 2/4):



Ex. musical 2 - síncope característica
(SANDRONI, 2001, p. 29)

Na continuidade do desdobramento do “paradigma do *tresillo*” desenvolvido por Carlos Sandroni, o autor apresenta mais duas possibilidades rítmicas de tal:



Ex. musical 3 - (SANDRONI, 2001, p. 29)



Ex. musical 4 - (SANDRONI, 2001, p. 30)

O exemplo musical 2 e 4⁹¹ descrevem, respectivamente, com precisão as figuras rítmicas mais frequentes nas versões da Casa Edison e Casa A Electrica, como encontrado nas partituras de cada versão – gravação da Casa Edison: partitura da Casa Carlos Wehrs; gravação da Casa A Electrica: partitura da Casa Bevilacqua. Ambos os exemplos musicais se referem à base rítmica do acompanhamento e da melodia (na parte do estribilho) das duas versões impressas em partituras, que constam na partitura da Casa Carlos Wehrs, como gênero musical samba e, na partitura da Casa Bevilacqua, arranjo com motivos do norte, sem identificação do gênero musical.

No caso do apontado na partitura elaborada pelo perito Alcides Antunes, a “síncope característica” é a mais recorrente, pois põe em evidência apenas as melodias gravadas nos discos. Por outro lado, as execuções das versões de *Cabocla de Caxangá* são diferentes das partituras apresentadas em laudos no processo – principalmente a da Casa Edison –, que, por sua vez, são diferentes das versões apresentadas por Alcides Antunes. Comparando as versões e análise de Antunes, através da escuta dos fonogramas em questão, se nota a diferença de alguns elementos rítmicos.

Na partitura da *Cabocla de Caxangá* da Casa Edison (Editora Casa C. Wehrs), apresentada pela acusação, o refrão inicia no primeiro tempo do compasso:

Ex. musical 5 - *Appellação Cível* 2.870, fl 6v

⁹¹ Agrupei esse pentagrama diferentemente de Sandroni. A disposição de tal está não baseada no agrupamento do *tresillo* mas sim na do compasso 2/4, como é o caso das versões de *Cabocla de Caxangá*.

No fonograma, entretanto, a diferença é dada pela anacruse da nota que comporta a sílaba “ca”, de *Cabocla de Caxangá*. Assim, na execução, o estribilho se realiza da seguinte maneira, como pode ser evidenciado na escuta do trecho 0’20” a 0’28” da faixa 17:

1 2 3 4

Ca - bo-cla de Caxan-gá, mi - nha cabocla vem cá...

Ex. musical 6: faixa 17, fonograma da *Cabocla de Caxangá* – versão Casa Edison

Se essa antecipação o mite a articulação no primeiro tempo do compasso (nesse caso, compasso 1, conforme o exemplo acima), de certa maneira, esse feito chama a atenção para a articulação deslocada na métrica que enfatiza o segundo tempo desse mesmo compasso. Essa ênfase, portanto, é o que mais tarde vai se tornar uma das características do samba (a acentuação no segundo tempo do compasso).

Contrastando, a performance registrada na gravação para a Casa A Electrica (faixa 18 do CD anexo) é literal em relação à partitura apresentada pelos peritos Eduardo Martins e Edmundo Wolff (Casa Bevilacqua). Dessa maneira, a sílaba “ca”, vem em tempo diferente ao da Casa Edison:

Figura 17 – Trecho final da partitura da *Cabocla de Caxangá* editada pela Casa Bevilacqua [1914]

A partitura criada por Alcides Antunes a partir da audição dos discos, para fins de comparação, entretanto, mistura as diferentes células rítmicas que encontro na performance

gravada nos discos tanto da Edison quanto da Electrica. Chamo a atenção para a semelhança na partitura de Antunes com início de estribilho no primeiro tempo de compasso (característica da partitura da Casa Edison) e a com a colcheia no segundo tempo do segundo compasso (característica na partitura editada pela Bevilacqua e gravação da Casa A Electrica). Como apresento a seguir, entretanto, com exceção dos contracantos apontados em tinta vermelha da partitura de Antunes, as melodias das diferentes versões gravadas de *Cabocla de Caxangá* apresentam-se “emparelhadas”⁹²:



Figura 18 – Partitura manuscrita do laudo do perito Alcides Antunes [1915]

Essas diferenças entre o executado nas gravações e o que é prescrito por Alcides Antunes em partitura ou mesmo entre as partituras pelas partes de defesa e acusação apresentadas mostram como os processos de escuta possuem diferentes desdobramentos para determinados objetivos. Para mim está claro que a performance na gravação para a Electrica tem muito de

⁹² A partitura apresentada na figura 18, de próprio punho do perito, é composta por dois pentagramas que se referem ao que o perito associa às versões do autor do processo (pentagrama superior, sob a abreviatura “A”) e do réu (pentagrama inferior, sob a abreviatura “R”) (*Appellação Cível* 2.870).

suas fontes na partitura (edição Bevilacqua, revendida na Casa Mariante) apresentada pelos peritos que não Alcides Antunes. Entretanto, essa fonte em nenhum momento do processo é citada no discurso da defesa. Assim, a fala presente na maioria das testemunhas de Leonetti (“Ouvi nas ruas e nas praças”, “no Recreio Concerto” e “em Pelotas”) se envolvia muito mais em um pensamento de plausibilidade vinculada ao contato da livre escuta como captação e forma de aprendizado musical a partir do “domínio público” do que pragmaticamente pelo contato visual da leitura de partituras.

Essa mediação da escuta na captação e aprendizado musical defendida pelos sujeitos favoráveis a causa de Leonetti tem consonância também nas ideias do maestro Pedro Corrêa Borges, no momento em que sua partitura anexada ao processo – cuja segunda página encontra-se na figura 19 – como parte da argumentação do advogado de defesa, era uma transcrição do que chamou de *tango* do teatro de revista “Rio Nu”. Contribuindo para se ter a dimensão da oralidade que a *Cabocla de Caxangá* teve no país, Pedro Corrêa Borges justamente escutou a música e a transcreveu. Os motivos para essa transcrição, ainda que não possuam dados que precisem quais foram, podem estar no possível objetivo de Pedro Borges executar a música com a Banda da Brigada Militar de Porto Alegre, da qual era maestro. Sua grafia é característica das partituras para bandas e sua escrita evidencia a familiaridade com a notação musical.

O maestro Borges afirma que alguns compassos desse tango (em destaque na figura 19) eram parecidos com a *Cabocla de Caxangá* gravada na Casa A Electrica, o que reforçaria a alegação da música ser conhecida na capital e poderia ser uma tentativa de defender Leonetti. Da partitura de Pedro Borges, pode-se perceber que os compassos apontados como semelhantes à gravação porto-alegrense eram justamente aqueles formados por blocos de acordes em síncope no primeiro tempo de cada um. Está claro que, apesar de harmonicamente semelhante ao refrão da canção, os trechos em questão não eram tão parecidos com a gravação da Electrica – nem da Edison –, já que não possuíam a inflexão no final dos motivos cantado no refrão “Cabocla de Caxangá, minha morena vem cá”, por exemplo, sendo as sílabas “gá” e “cá” comportadas por notas mais longas. Talvez, para Pedro Borges a presença das sínopes e a própria harmonização dos acordes em bloco, como na distribuição das vozes dos acompanhantes de Augusta Del Vecchio, já confeririam plausibilidade no seu discurso (em carta e partitura) para o processo. Além disso, essas mesmas sínopes devem ter levado o maestro a identificar a música como *tango*.

A figura da síncope, entretanto, abundantemente mais recorrente na execução da gravação para a Casa Edison do que para a Casa A Electrica, é instaurada principalmente

como caráter de improviso, talvez em relação à partitura da Casa C. Wehrs. Existe a possibilidade de ser a gravação da Edison performatizada através do aprendizado “de ouvido” da *Cabocla de Caxangá*, já que gozava de fama em vários locais do país. O caráter de improvisação adotado na performance de Eduardo das Neves e músicos acompanhantes incorpora as síncopes em toda a música, como nos paradigmas apresentados por Sandroni (2001), mostrados há pouco. A formulação e designação dos gêneros, entretanto, se relaciona, entre os critérios fundamentais, com os próprios músicos e recursos de instrumentação na execução das gravações, como comentarei a seguir.

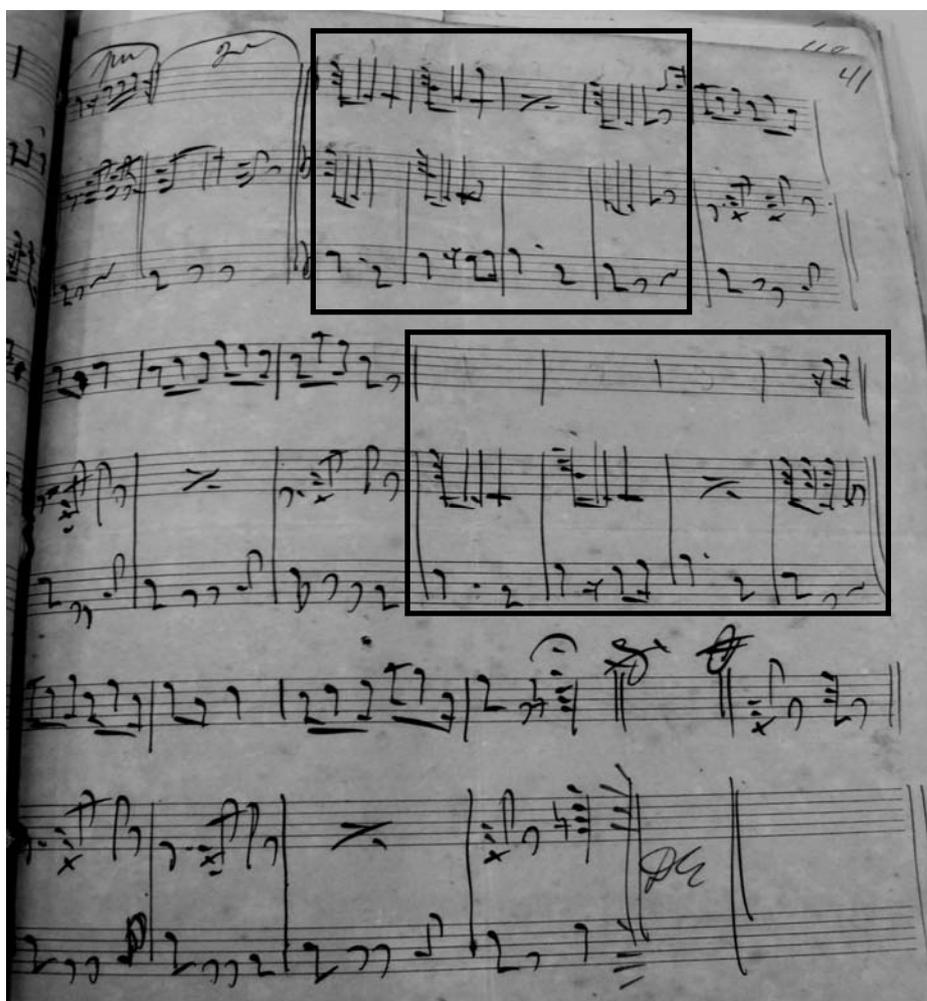


Figura 19 – Partitura manuscrita apresentada pelo maestro Pedro Corrêa Borges [1915]

“O que houve ahi foi uma nova adaptação musical”: ponderações finais

Ora, sendo a musica “Cabocla de Caxangá”, gravada pelo A. igual a que foi gravada pelo R., não poderá ser esta considerada como um arranjo ou variações sobre motivos daquela. [...] O que houve ahi foi uma nova adaptação da composição musical, ou uma execução diferente, quero dizer, numa instrumentação diferente e uma diversa distribuição de partes. Assim, por exemplo, o acompanhamento de uma e de outra não podem ser iguaes porque o que foi no disco do A. foi executado por violões e cavaquinhos, nos discos do R. foi [...] instrumento metalhoso, com tessitura e technica inteiramente diversas. Mas, mesmo esse elemento, o acompanhamento, é cousa que absolutamente não nos deve preocupar (Laudo do perito Alcides Antunes: *Appellação Cível 2.870*, folha 90).

Como para Alcides Antunes o acompanhamento e a instrumentação das versões não devem ser levados em conta para análise da constatação ou não de plágio, desejo tecer algumas linhas a esta questão. A ideia não é contrapor a análise de Alcides Antunes, ao contrário, trata-se muito mais de averiguar os pontos não analisados por ele para que se possa entender os porquês dessas ausências e as subjetividades envolvidas em tais escolhas do perito.

A instrumentação das duas músicas, como o próprio perito indica, é de metais na gravação da Casa A Electrica e de violões e cavaquinho(s) – instrumentação utilizada principalmente nos choros e maxixes – na versão da Casa Edison. Nesse sentido, acredito que a menor quantidade de síncopes na gravação da Electrica que pontuei na seção anterior está em muito relacionada com a própria prática de performance da gravação de Porto Alegre.

Das testemunhas que depuseram para Leonetti em juízo, Augusta Del Vecchio – além do próprio Leonetti – denominaram o gênero musical de *Cabocla de Caxangá* como samba, assim como prescrito na partitura para piano de Fred Figner. Se, por um lado, *Cabocla de Caxangá* fez sucesso no carnaval de 1914 no Rio de Janeiro, como comentei há pouco, Amadeu Pianta, uma das testemunhas que também executou a gravação para a Electrica da *Cabocla de Caxangá*, apresenta informação contrária no que se refere à gravação e possível aceitação em Porto Alegre: “[Leonetti demorou] mais de um mez em assim liberar porque era uma musica [*Cabocla de Caxangá*] sem vida para a venda de discos de gramophone” (*Appellação Cível 2.870*, folha 54). De fato, canções como *Cabocla de Caxangá*, não faziam parte do repertório comumente vendido em discos por Leonetti. Contrasta, inclusive, com a própria instrumentação em sopros e metais, característica ao executar principalmente valsas, polcas e schottisch. Além disso, o gênero “samba” foi pouco experimentado nas gravações da Electrica. Mas, mesmo assim, Leonetti resolveu gravar e isso certamente se relaciona com o

sucesso que *Cabocla de Caxangá* estava tendo no carnaval anterior à gravação na *Electrica*, em 1914. Por essa perspectiva, faz sentido gravá-la em Porto Alegre, uma iniciativa de cima para baixo (de Leonetti para o público-alvo), para um gênero musical não muito recorrente na capital sul-rio-grandense. Daí as diferenças na performance das síncopes. As antecipações rítmicas praticamente inexistentes na versão da *Electrica* são também difíceis de encontrar nas outras gravações com formação de banda. Notavelmente, a *Cabocla de Caxangá* da *Electrica* é consideravelmente mais “quadrada” ritmicamente do que a da Edison.

Ora, os músicos da Casa A *Electrica* que acompanhavam solistas, como é o caso da gravação de “Augusta, Duarte e coro”, pertenciam às regiões de imigração europeia próximas a Porto Alegre, faziam parte de conjuntos e bandas e então eram selecionados para realizar as gravações. O estilo musical desses músicos pode ser notado através do som versão gaúcha da *Cabocla de Caxangá*. Como comento na seção anterior, ritmicamente, o que acontece na versão da *Electrica* é a síncope dentro do compasso, entretanto, de um compasso para outro claramente são mantidas as articulações (tempo dois para o tempo um), grande diferencial entre as execuções da *Electrica* e da Edison. Ainda que tais flexões rítmicas sejam diferenciais principalmente na parte vocal, também através do acompanhamento essas inferências encontram plausibilidade. Explico.

Ouvindo paralelamente as versões da *Electrica* e da Edison, tendo em mente as diferenças rítmicas apontadas, é possível notar a flexibilidade do andamento interno da versão da Edison, em oposição ao rigor metronômico da versão *Electrica*. Ora, esse aspecto está vinculado estritamente ao entorno musical a que os instrumentistas se encontravam. As bandas, marciais militares ou civis, de procedência de regiões de colonização alemã, possuem de praxe um indivíduo que se ocupa de manter a constância no pulso da música. No caso das bandas que gravaram para a *Electrica* (das quais alguns músicos executaram a *Cabocla de Caxangá*), a figura de um maestro ou instrumentista que lidere musicalmente o conjunto é recorrente na literatura sobre a *Electrica*⁹³. A pulsação flexível, portanto, é muito mais realizada em formações musicais que não as de banda⁹⁴, onde um ou mais instrumentos ou voz possuem, entre outras, a função de conduzir o andamento da música, com *rubatos*, *ritardandos* e *accelerandos*.

⁹³ Vedana (2006) comenta, por exemplo, sobre o maestro Pedro Borges, regente da Banda Militar de Porto Alegre e o músico Felipe Blankenheim, clarinetista e diretor musical do Grupo Hamburguez que, posteriormente se tornou Grupo Cahyense (p. 65 e 67). Além desses, o trombonista Eduardo Martins (também perito no processo), era maestro da Banda do 10º Reg. Inf. do Exército de Porto Alegre.

⁹⁴ É caso do choro, inclusive na época dessas primeiras gravações fonográficas. A “baixaria”, baixo do violão que realiza passagens diatônicas ou cromáticas, muitas vezes era determinante no andamento que seguiria no trecho ou mesmo seção.

A escolha dessas diferentes instrumentações, entretanto, está muito mais vinculada às possibilidades de intérpretes para gravação. No Rio Grande do Sul, estado com grande concentração de imigrantes, as bandas de música integradas por teuto-brasileiros se proliferavam em várias localidades do interior do estado, como pontuei nos capítulos dois e três. Como os instrumentos de sopro eram os melhores captados devido aos mecanismos técnicos de gravação, infere-se que isto teria incentivado a contratação de instrumentistas dessas bandas por Leonetti. Por outro lado, sambas, choros e modinhas entravam nas gravações justamente por todo um movimento musical ligado à população afro-descendente que circulou no mesmo cenário. Não é a toa que venham ao estado cançonetistas como Eduardo das Neves – o próprio cantor da *Cabocla de Caxangá* para a Edison do Rio de Janeiro –, Geraldo Magalhães, entre outros, além dos naturais do RS, produzindo música de vários gêneros musicais.

Mais de uma vez na *Appellação Cível 2.870*, a referência à *Cabocla de Caxangá* vinha seguida à denominação de *samba*, *tango* ou *batuque*, e no próprio disco da Casa Edison (ainda que na partitura apresentada por Fred Figner conste como *samba*) consta como *batuque sertanejo*.

A quantidade de gêneros musicais atribuídos à *Cabocla de Caxangá*, tanto em suas versões em partituras e letras quanto nas denominações ao longo do processo, demonstram a própria flexibilidade na identificação e distinção desses gêneros na época. O caso é que a música é composta sob tantos moldes musicais, que se torna uma colcha de influências. Nesse sentido, quando ao longo do processo é considerada *batuque*, pelos peritos musicais, é no que tange ao acompanhamento e não necessariamente a concepção de “gênero musical”. Com isso, os três peritos afirmam que *Cabocla de Caxangá* da Casa Edison é diferente da *Electrica* porque a primeira é cantada por homem [Eduardo das Neves] e *batuque* [cavaquinho e violões] e a segunda é cantada por mulher [Augusta Del Vecchio] e orquestra [formação de bandinha] (*Appellação Cível 2.870*, fls 74 - 85v). Note-se que a denominação de *batuque* é tomada por diversos significados. Pode significar tanto o gênero “antecessor” ao lundu, como também o “tipo” de samba realizado nos fundos da casa das “Tias” cariocas, entre as quais se destaca a figura e a casa da Tia Ciata, como Moura apresenta através da fala dos próprios frequentadores da conhecida casa (MOURA, 1995, *passim*). No contexto da gravação da *Electrica*, essa denominação de *batuque* é quase sinônima à “música de negros”.

No caso da gravação da *Cabocla de Caxangá* da Casa Edison, no rótulo consta *batuque sertanejo*. Esse *batuque*, entretanto, vai além do que os peritos no sul do Brasil vinculavam ao acompanhamento. É nesse sentido que acredito que a performance de Eduardo das Neves foi

um importante fator na concepção afro do gênero na música em questão. As antecipações (anacruses) que apontei na performance para a gravação de Eduardo das Neves, vinculadas à possível escolha ou mesmo imposição de Fred Figner quanto a sua gravação de música com a temática “sertaneja”, fazem referência àquela tentativa, mencionada por Tinhorão e que fiz ressalva anteriormente, de Eduardo das Neves se entregar ao “desbragamento da orgia do carnaval” (1985, p. 194).

Ao ser tratada como *embolada* do Norte – como Tinhorão afirma ter sido lançada em 1913 (1985, p. 192) e como é identificada na versão da *Vadeia Caboclinha*, executada pelo Grupo Thomaz de Souza – refere-se à segunda parte da música, que vale tanto para as partituras anexas ao processo quanto às performances das gravações, como mostra o perito Alcides Antunes, na partitura que apresentei na figura 18. Essa segunda parte, formada pelas notas rebatidas e ritmo constante em semicolcheias é a mais alinhada entre as versões (nisso incluo também *Vadeia Caboclinha*), pois não existe possibilidade de maior subdivisão ou ainda de deslocamento entre os tempos do compasso e as notas. Assim, as versões gravadas da *Cabocla de Caxangá* envolvidas na ação judicial possuem em comum essa parte da “*embolada*”.

Quando mencionada como *modinha*, não é por acaso que aparece em uma lira. A *Cabocla de Caxangá* ter sua letra nesse tipo de folheto, cuja capa encontra-se na figura 20, mostra como a canção teve forte circulação através da transmissão oral, pois as liras funcionavam como facilitadoras no processo de memorização das músicas. Além disso, a letra da canção gira em torno de um amor distante, que não lhe quer, com relação ao eu-lírico, remontando a uma temática de praxe nas modinhas, que não era necessariamente utilizada em outros gêneros musicais. É nesse sentido, Tinhorão menciona, que Catullo da Paixão Cearense ficou decepcionado ao saber que *Cabocla de Caxangá* estava sendo aproveitada no carnaval. A intenção de Catullo, segundo a interpretação de Tinhorão, “fora apenas a de colorir o hiperbólico romantismo da sua poesia de cordel urbano com um verniz de nostalgia da suposta vida bucólica do interior” (TINHORÃO, 1985, p. 193). Com isso, pode-se inferir que a letra da gravação e da partitura da Casa Bevilacqua também não é de autoria de Catullo. Sendo assim, baseada “em motivos do Norte”, a canção adquiriu elementos “fora do controle” de Catullo.

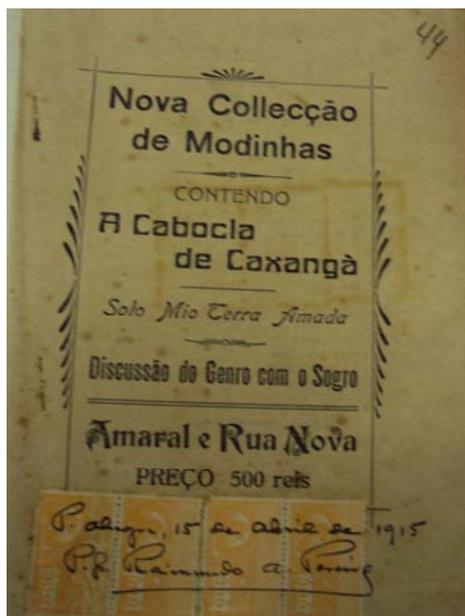


Figura 20 – Capa da lira da Edição Amaral e Rua Nova [191?]

Por fim, ao ser tratada como *samba*, na partitura da Casa Wehrs e no discurso de tantos personagens envolvidos no processo de direitos autorais, inclusive do próprio Fred Figner, faz referência à própria inconsistência de tal como um gênero musical delimitado. Nesse sentido, a palavra *samba* pode significar uma definição mais genérica para essas misturas dentro da própria *Cabocla de Caxangá*. Como Sandroni afirma, “até 1917 o *samba* ainda não era um “gênero” a ser cantado ou tocado independentemente de um contexto preciso” (SANDRONI, 2001, p. 111). Nessa confluência entre *maxixe* (como muito se assemelha na partitura da Casa Bevilacqua), *tango* (como o maestro Pedro Borges Correa afirma ser), *batuque sertanejo*, *embolada* e *modinha*, talvez a designação de *samba* fosse alusão à natureza das rodas dos sertanejos cariocas e primeiros chorões.

O que chama a atenção é que o entendimento e a performance do *samba* no sul do país é diferente da concepção e performance do mesmo em outras regiões (assim como o de *batuque*). Apesar de no rótulo do disco da Electrica constar como *cançoneta*, os depoimentos de Leonetti e Augusta Del Vecchio mostram que a pretensão era de realizar um *samba*. Dessa forma, a performance “quadrada” da *Cabocla de Caxangá* significa não apenas um “endurecimento” dos músicos frente a esse tipo de música. Representa o conhecimento que eles tinham sobre o gênero musical. Sob essa perspectiva, a música na voz de Eduardo das Neves ganha as síncopes que mencionei há pouco não apenas na tentativa de conduzir a um ou a outro estilo. A performance de Eduardo das Neves diz respeito ao seu próprio

conhecimento musical dentro de um meio sociocultural ao qual estava profundamente integrado.

O que pretendo salientar dessa análise, primordialmente, é que a *Cabocla de Caxangá* na versão da Electrica pode ser contemplada não como uma tentativa de música brasileira que busca se sintonizar com o que se realizava musicalmente em outros locais do país. A *Cabocla de Caxangá* gravada pela Electrica, com sua considerável “dureza” da performance em relação à da Edison, pode ser considerada produto das misturas que contém a gênese sociocultural onde se solidificam as fontes musicais. Souza (2010), ao incorporar alguns dos pressupostos decorrentes das vinculações da Antropologia com a História Cultural, de onde seu estudo é oriundo, também encontra esse fator ao tratar sobre as mediações culturais do músico Octávio Dutra no campo musical porto-alegrense, ao afirmar que “os músicos populares, que atuavam no espaço urbano buscavam justamente a *mistura*, como foi o caso, por exemplo, de Catullo da Paixão Cearense, Pixinguinha e Sinhô, entre outros” [grifo meu] (SOUZA, 2010, p. 199).

A música que entrou através dos cafés-cantantes, cinemas, teatros de revista e que foi – quem sabe? – cantada e assobiada nas ruas de Porto Alegre e do estado foi incorporada através da escuta no cenário musical do país. Através desse processo de escuta, a performance foi alterada, gerando a gravação da *Cabocla de Caxangá* da Electrica, por exemplo. Nessa performance, elementos rítmicos, melódicos, textuais e contextuais ocasionaram uma versão – sem dúvida – diferente à gravada na Casa Edison, independente de Leonetti conhecer ou não a versão da fábrica de Figner. Essa gravação, tomada conhecimento por Fred Figner, possivelmente através de seu aliado comercial Theodoro Hartlieb ou pelo cantor Eduardo das Neves quando veio ao Rio Grande do Sul, em janeiro de 1915, confere a evidência que estava a Casa A Electrica a ponto de Figner se sentir prejudicado com a possível contrafação. Além disso, põe em cheque a ideia de que a Electrica, por possuir aparato tecnológico menos avançado que a Edison, não ameaçaria ou teria menor importância em nível nacional. Se, por um lado, os discos da Electrica possuíam menos qualidade sonora que os da Edison, por outro, movimentou uma série de músicos, repertórios, ideias e paradigmas no cenário moderno. Não se pode também perder de vista que, enquanto o processo se iniciava, paralelamente, Leonetti mantinha as parcerias comerciais com Gustavo Figner de São Paulo e Alfredo Améndola da Argentina. Sabe-se lá se essas parcerias também não foram, para Fred Figner, um tanto ameaçadoras.

As diferentes escutas e processos de transmissão, no caso específico da *Cabocla de Caxangá*, elucidam a circulação e as redes de relações inter-regionais. Em outras palavras, as

subjetividades, que procurei traçar neste capítulo, permeadas na *Cabocla de Caxangá* (as duas versões), colaboram ativamente na configuração do cenário local, regional e nacional no que tange à música produzida no país.

Por fim, o caso desse processo de direitos autorais engloba a série de práticas, instituições e ideias que se conjugaram de forma diferente no cenário moderno em que a “audição se torna um lugar através do qual modernas relações de poder podem ser elaboradas, administradas e representadas⁹⁵” (STERNE, 2003, p. 93). Em Porto Alegre, a instalação da *Electrica* justamente alterou essas relações de poder, descentralizando a visualização - e a audição - do Rio Grande do Sul perante outros locais do país.

⁹⁵ Audition becomes a site through which modern Power relations can be elaborated, managed, and acted out.

CONCLUSÃO

No anseio de não reduzir a produção e circulação de discos oriundos da Casa A Electrica a meros eventos regionais decorrentes da urbanização e modernização – que aconteciam em vários pontos do país –, busquei neste estudo compreender algumas das subjetividades que envolveram as gravações do início do século XX.

Diferentemente dos objetivos de outros estudiosos do tema – em todas as suas louváveis trajetórias de trabalho de campo e coleta musical que tiveram grande importância no sentido de resgatar dados e informações que talvez, se não tivessem realizado, teriam sido esquecidos –, o olhar e escuta etnomusicológicos com que me propus realizar esta pesquisa tentaram tirar vendas e tampões de ouvido e indicar outras vozes, outras músicas e outras formas de performance musical – e performance sociocultural – que os musicistas que gravaram para a fábrica de discos realizaram no país.

Compreendi a missão desta pesquisa com esse olhar e escuta e por isso não me apeguei a alguns fatos ou dados que, muitas vezes, para outros que se empenharam em desvelar o passado da Casa A Electrica foram tão importantes. É o caso dos rótulos de discos, suas semelhanças, diferenças e tipos de repertório utilizados em cada um. Especificamente, os desenhos de rótulos dos discos estiveram e continuam presentes nas pautas de discussão de alguns colecionadores e dos próprios envolvidos nos inventários da produção fonográfica da Casa A Electrica e os outros discos 78 rpm – da equipe FUNARTE, coordenada pelo musicólogo Flavio Silva, por exemplo. Certamente tais aspectos podem ser bastante produtivos, mas esta pesquisa realmente buscou, através de uma perspectiva etnográfica, o contato – mesmo que através de fonogramas e fontes documentais não sonoras – com os agentes sociais envolvidos na produção fonográfica que se relacionou direta ou indiretamente com a Casa A Electrica.

Vedana (2006), inclusive, menciona que a Electrica teria sido a quarta fábrica de discos do mundo e que havia gravado em torno de 4.500 fonogramas. Fruto de anos de dedicação à história da fábrica, tais informações de Vedana são mais guiadas pelo anseio do músico em dar importância à Electrica. Pelo meu entendimento, a partir de pesquisas internacionais (e.g. COOK, 2009), acredito que a Electrica tenha sido a sexta fábrica de discos no mundo (Estados Unidos e Alemanha seriam os primeiros a possuir fábricas de discos, seguidos de Reino Unido, França e Brasil – Casa Edison do Rio de Janeiro); a partir do confronto dos inventários dos discos produzidos na Electrica e das próprias conversas com o engenheiro de

som Marcos Abreu, infiro que as gravações da *Electrica* tenham formado um conjunto em torno de 1.500 fonogramas.

Relativizando as ideias e as próprias informações oferecidas por Côrtes (1984) e Vedana (2006), acredito que este estudo também colabora no (re-)conhecimento da fábrica de discos e das investidas desses estudiosos. Com isso, penso que este trabalho aproxima algumas temáticas regionais, tradicionalmente estudadas por colecionadores, da academia, levando em conta a importância de cada uma das partes. Se não fosse o trabalho pioneiro de Paixão Côrtes e Vedana, por exemplo, este trabalho provavelmente teria sido muito diferente, provavelmente mais rudimentar. O que Côrtes e Vedana realizaram, portanto, foi abrir caminho para essas construções acadêmicas, teoricamente posicionadas, onde o pesquisador pode levar adiante suas reflexões e ampliar o conhecimento e discussões sobre o tema.

Seria muito simples levantar bandeiras e seguir adiante o senso comum moldado por regionalistas que defendem – não há de se negar que defendem – a importância do estado em um panorama nacional. Não é este, pois, o papel do etnomusicólogo. Na tentativa de cumprir os objetivos que me propus quando esta pesquisa era ainda um projeto, percebi e tentei demonstrar no trabalho que a música foi o cerne de várias inflexões socioculturais. Por um lado, foi a mediadora em um palco de disputas e interesses comerciais que demonstraram a própria preocupação em âmbito nacional que a *Electrica* causava em outros pontos do estado e do país – Hartlieb em Porto Alegre e Casa Edison no Rio de Janeiro. Por outro lado, refletiu e foi reflexo das redes de relações existentes a partir de sua instalação. Isso, contudo, foi fomentado e incentivado pelas percepções auditivas que se intensificaram entre o público consumidor dos discos e os próprios músicos. Com essas interações, movimentações entre discos, ouvintes e músicos mudaram a forma como a música era percebida, produzida e também executada. Os cruzamentos encontrados em música foram fruto das próprias relações sociais e comerciais em uma conjuntura de modernização urbano-industrial em escala local e global.

Nesse prisma do cenário musical, busquei focar nos capítulos suas diferentes faces. No capítulo 1, tentei apresentar o cenário porto-alegrense sob a perspectiva de cronistas modernos da época, onde a escuta foi mediadora das relações entre música e modernidade. Busquei mostrar os significados dos ruídos, barulhos e sons vinculados às transformações na capital, onde a música teve parte como próprio sinal de modernidade. Nesse contexto em que a Casa A *Electrica* se estabelece, com a tecnologia disponível à época, a fábrica de discos forma uma instituição que colabora nessa aproximação com o “mundo audível”, segundo o conceito de Sterne.

No capítulo 2, busquei mapear a circulação da música gravada em discos e dos músicos que mais gravaram para a Casa A Electrica. Procurei mostrar como a movimentação musical do início do século aconteceu em diversos planos espaciais, através do âmbito regional, nacional e internacional. Na confluência e simultaneidade desses planos, as trocas, misturas e cruzamentos musicais aconteceram e também alteraram a música produzida. Foi o caso da presença da dupla “Os Geraldos” no Rio Grande do Sul e dos músicos argentinos e uruguaios que realizaram gravações em Porto Alegre, devido à posição geográfica privilegiada da Electrica. Também as gravações realizadas na Casa Hartlieb, em 1913, tiveram grande importância em nível nacional, como o caso do grupo Terror dos Facões.

No capítulo 3, busquei tratar em linhas musicais o que apontei e mapeei no capítulo 2. Ali, tentei mostrar em música os cruzamentos e marcas estéticas de intérpretes, bem como subjetividades percebidas principalmente a partir das gravações fonográficas realizadas por esses agentes sociais do início do século XX. Trabalhei também com a ideia de que os músicos porto-alegrenses não estiveram isolados da música produzida no centro do país. Assim sendo, influências musicais e escolhas pautadas pela música produzida ou enviada ao Rio de Janeiro alteraram as maneiras de produção e performance musical. Além disso, procurei inferir sobre aspectos específicos da performance dos intérpretes, como com a música de “bandinha” e do gaitero Moysés Mondadori.

O capítulo 4 teve como principal objetivo reiterar questões levantadas e discutidas nos outros capítulos, como a incorporação da escuta na modernidade, a circulação musical delineada através dos jornais e discos, os interesses comerciais existentes nessa nascente indústria fonográfica e como o Rio Grande do Sul se posicionou frente a outros estados do país. Essa reiteração, entretanto, aconteceu com suporte na grande quantidade de “vozes nativas”, ainda que sob a mão de escrivães e advogados, pois foi com base no processo de direitos autorais referente à música *Cabocla de Caxangá* que construí o capítulo. Assim, reforcei a ideia da movimentação do cenário urbano-musical e comercial existente no início do século não apenas em Porto Alegre, mas também no restante do país. Como um caso expoente desses fatores e camadas da modernidade musical brasileira, tentei desconstruir algumas ideias tomadas por garantidas na literatura musical sobre a própria existência da Casa A Electrica e o próprio senso comum que poderia ser criado a partir das performances da canção *Cabocla de Caxangá*.

Como afirmei no quarto capítulo, ter encontrado o processo de direitos autorais entre Fred Figner e Saverio Leonetti moldou a estrutura e escolhas de problematização dos outros capítulos. Encontrei no processo judicial a escuta no discurso nativo – como forma de

aprendizado e captação de música –, a circulação da música através dos discos e as misturas e cruzamentos musicais provenientes das gravações, partituras e da própria transmissão oral.

Ao incorporar a percepção auditiva no processo etnográfico - tanto de minha parte, como pesquisadora, quanto na compreensão dos agentes sociais inseridos no cenário ao qual busquei apresentar –, cujos pressupostos teóricos alinham-se às teses centrais de Erlmann (2004) e Sterne (2003), o plano musical e sonoro assume outras feições que não às baseadas unicamente à notação musical, frequências ou mesmo ruídos (sejam eles dos “arranhados” sons das primitivas gravações fonográficas ou oriundos das ações práticas que transformaram a cidade em seu início de século). A configuração do cenário moderno da capital porto-alegrense, sede das gravações da *Electrica*, agregado às circulações musicais no estado, no país e na região do Prata foi percebida por mim nas próprias canções gravadas em Porto Alegre, tanto para a Casa A *Electrica* quanto na Casa Hartlieb. Através do repertório, os interesses comerciais dos empresários do ramo fonográfico, as experiências e subjetividades dos músicos e até mesmo dos ouvintes são refletidos, alterados ou mantidos nas gravações musicais.

Desse modo, a instalação da Casa A *Electrica* foi constituinte institucional do triângulo a que Jonathan Sterne associa as ideias e práticas intensificadoras da audição na modernidade. Atribuindo à *Electrica* parte significativa do processo de escuta, também acredito que a conjuntura que envolveu a fábrica foi o que a deixou em uma posição privilegiada, em local e momento oportunos, formando o triângulo postulado por Sterne. Com isso, também faço notar que tentei não atribuir a este trabalho uma narrativa de impacto, muitas vezes decorrente do determinismo tecnológico, seguida por alguns estudos que tratam sobre a incorporação de tecnologias no cotidiano de indivíduos (STERNE, 2003, p. 7). A instalação da *Electrica* não resultou musicalmente no que venho apontando ao longo do trabalho simplesmente por sua existência. Nem coincidência, nem determinismo. Foi através das redes entre músicos e no comércio que as intersubjetividades foram coadunadas à circulação e às misturas musicais depois de os irmãos Leonetti terem estabelecido seu empreendimento em Porto Alegre.

Em 1927 iniciar-se-iam as gravações elétricas, com microfones que facilitariam muito a possibilidade de cantores registrarem em discos suas músicas. Além disso, o esplendor das rádios também teve seu momento nos anos 1930. Até chegar lá, entretanto, e talvez por causa disso, a música gravada nos discos transformou a escuta e o fazer musical não só em Porto Alegre, mas no estado, no país e em outros tantos locais. A Casa A *Electrica*, em especial, movimentou músicos e o comércio de inovações. Nascida sob a modernidade, representou e a transformou para os sujeitos imersos na sonoridade da *belle époque*.

A importância de situar a Casa A Electrica no cenário musical moderno em nível nacional está principalmente na incorporação de outros pontos de vista e escuta para a formação de diferentes verdades sobre a música brasileira. Diferentes ângulos compõem novas maneiras de se compreender as formas de sociabilidade que foram permeadas pela música na modernidade. Nesse sentido acredito na importância de estudos com temas regionais sob a perspectiva etnomusicológica, trazendo novos modos de interpretação e diferentes verdades sobre o fazer musical. Estudos desse tipo colaboram não apenas no entendimento das subjetividades inscritas nas práticas musicais, mas também na compreensão do tecido social de uma época, atuando como peças do quebra-cabeça que foi e continua sendo a música nacional – como um todo.

FONTES

Manuscritas:

Appellação Cível 2.870. Porto Alegre: APERS, 1915-1920.

Impressas:

PERIÓDICOS

Jornal *A Federação*. Porto Alegre: mar 1915.

Jornal *O Commercio*. Cachoeira do Sul: mar, abr, out 1910; abr 1913, nov 1915.

Jornal *Correio do Povo*. Porto Alegre: 1913 – 1918.

Jornal *O Independente*. Porto Alegre: ago 1918.

OBRAS CITADAS E CONSULTADAS

ARAGÃO, Pedro et al. **Memórias Musicais**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

BACELLAR, Carlos. Fontes documentais: uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla B. (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 23-80.

BARZ, Gregory, COOLEY, Timothy J. (org.). **Shadows in the Field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 2008.

BECKER, Howard. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução de José Lino Grunnewald. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. e HABERMAS, Jürgen. **Os Pensadores**: História das grandes idéias do mundo ocidental. Textos escolhidos. São Paulo: Editora Abril, 1975. p. 7-34.

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

BRUM (a), Rosemary Fritsch. **Caderno de pesquisa**: notícias de imigrantes italianos em Porto Alegre, entre 1911 e 1937. São Luís: EDUFMA, 2009. Edição eletrônica. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso: 20 dez 2010.

BRUM (b), Rosemary Fritsch. **Uma cidade que se conta**: imigrantes italianos e narrativas no espaço social da cidade de Porto Alegre nos anos 20-30. EDUFMA, 2009. E-book. Disponível em: <http://www.google.com.br/books?hl=pt-BR>]. Acesso: 20 dez 2010.

BULL, Michael. **Sounding Out the City**: Personal Stereo and Management in Everyday life. Oxford: Berg, 2000.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

CANARO, Francisco. **Mis memórias: mis bodas de oro con el tango**. Buenos Aires: Corregidor, 1999 [1956]. 2ª Ed.

CARDOSO, Ruth (org.). **A aventura antropológica: teoria e pesquisa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986

CARTER, Paul. Ambiguous Traces, Mishearing, and Auditory Space. In: ERLMANN, Veit (org.). **Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity**. Oxford: Berg, 2004. p. 153-172.

CHERNOFF, J. M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. Trad. pelo Grupo de Estudos Musicais (GEM). In: DjeDje, Jacqueline (ed.). **African Musicology: current trends**. Los Angeles: University of California Press, 1989. Vol. 1. p. 59-92.

CONNOR, Steven. Edison's Teeth: Touching Hearing. In: ERLMANN, Veit (org.). **Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity**. Oxford: Berg, 2004. p. 153-172.

COOK, Nicholas (org.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. New York: Cambridge University Press, 2009.

CÔRTEZ, João Carlos Paixão. **Aspectos da música e fonografias gaúchas**. Porto Alegre: Proletra, 1984.

_____. **Falando em tradição & folclore gaúcho: excertos jornalísticos**. Porto Alegre: Construtora Sultepa, 1981.

DAHLHAUS, Carl. **Foundations of Music History**. New York: Cambridge University Press, 1983. p. 1-57.

DENORA, Tia. **Beethoven and the Construction of Genius: musical politics in Vienna, 1792-1803**. Berkeley, University of California, 1995.

EFEGÊ, Jota. **Figuras e coisas da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

ERLMANN, Veit (org.). **Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity**. Oxford: Berg, 2004.

FARIA, Arthur de. As origens. In: **A Música de Porto Alegre**. Porto Alegre: SMC, 1993.

_____. **Um século de música**. Porto Alegre: CEEE, 2001.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Imagens sentimentais da cidade**. Porto Alegre: Globo, 1940.

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

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

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LAMAS, Dulce Martins. **Música popular gravada na segunda década do século**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

LEAL, José de Souza & BARBOSA, Artur Luiz. **João Pernambuco : arte de um povo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPEZ, Telé Ancona. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Hucitec, 1996.

MANUEL, Peter. **Cassete Culture: Popular Music and Technology in North India**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

MARCONDES, Marcos Antônio (org.). **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular**. São Paulo: Art Editora, 1998. 1ª Ed.

MARONEZE, Luiz Antônio Gloger. **Espaços de sociabilidade e memória: fragmentos da vida pública porto-alegrense entre os anos 1890 e 1930**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), 1994.

_____. **Porto Alegre em dois cenários: a nostalgia da modernidade no olhar dos cronistas**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), 2007.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evaston: Northwestern University Press, 1964.

MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. São Paulo: UNICAMP, 1991.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas: histórias e memórias da cidade de Porto Alegre**: EDIPUCRS, 2006.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Ethnomusicologie. In: **Musiques: une encyclopédie pour le XXIe. Siècle**. Montreal/Paris: Actes Sud, 2004. p. 721-739.

PAES, Pedro. Terror dos Facões. In: ARAGÃO, Pedro et al. **Memórias Musicais**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Memória Porto Alegre: espaços e vivências**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1991.

_____. De como os alemães tornaram-se gaúchos pelos caminhos da modernização. In: MAUCH, Cláudia. **Os Alemães no sul do Brasil**: cultura, etnicidade, história. Canoas: Ed. ULBRA, 1994.

PORTO-ALEGRE, Achylles. **Paizagens Mortas**. Porto Alegre: Globo, 1922.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. **A cor e o som da nação**: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Alcino et al. **Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing**: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SHÄFFER, Neiva Otero. Os alemães no Rio Grande do Sul: dos números iniciais aos censos demográficos. In: MAUCH, Cláudia. **Os Alemães no sul do Brasil**: cultura, etnicidade, história. Canoas: Ed. ULBRA, 1994.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship. In: BOHLMAN, Philip; NETTL, Bruno. **Comparative Musicology and Anthropology of Music**: Essays on the History of Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press, 1991. p. 277–292.

SILVA, Gilberto Ferreira; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha. **RS negro**: cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

SOUZA, Marcio de. **Mágoas do violão**: mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935). Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), 2010.

STERNE, Jonathan. **The audible Past**: Cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

SUBOTNIK, Rose R. The Role of Ideology in the Study of Western Music. In: **Developing Variations**. Minneapolis : University of Minnesota, 1990. p. 3-14.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Editora Ática, 1981.

_____. **Os sons que vem da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

TOSTES, Theodomiro. **Bazar e outras crônicas**. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1994 [1931].

TURINO, Thomas. **Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

_____. **Music as Social Life**. The politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na belle époque**. Rio de Janeiro: Sant'Anna, 1977.

VEDANA, Hardy. **A Eléctrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre : PETROBRAS, 2006.

_____. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. **Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre**. Porto Alegre: Proletra, 2000.

_____. O choro. In: **A Música de Porto Alegre**. Porto Alegre: SMC, 1993.

WILLIAMS, Alastair. **Constructing Musicology**. Bodmin: Ashgate, 2001.

Documentos eletrônicos:

A CASA ELECTRICA. Disponível em: <<http://acasaeletrica.blogspot.com/search?updated-min=2009-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2010-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=4>> Acesso: 10 mar 2010.

CENTRE FOR THE HISTORY AND ANALYSIS OF RECORDED MUSIC. Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/about/about.html>> Acesso: 08 fev. 2011.

COLEÇÃO LEIS DO BRASIL - 1898 , Página 4 Vol. 1 (Publicação). Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacao-39820-pl.html>> Acesso: 12 nov 2010.

FARIA, Arthur de et al. **Polêmica!Polêmica!** In: Revista Não, 1999. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-62/polmica.htm>> Acesso em 08 fev. 2010.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em: <<http://bases.fundaj.gov.br/index.html>> Acesso em: 12 dez. 2009.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br>> Acesso em: 13 nov. 2009.

REDE DE CONTEÚDOS DIGITAIS DO PATRIMÔNIO CULTURAL/MINISTÉRIO DA CULTURA DA ARGENTINA. Disponível em: <<http://www.acceder.gov.ar/es/1648564>>
Acesso: 25 out 2010

ANEXOS

Título	Gênero	Intérprete	Ano de lançamento	Compositor
1. Rosa	Valsa	Grupo Fanáticos	1914	
2. Recreio das moças	Shottisch	Grupo Lyra	1914	
3. El Desalojo	Tango	Orquestra Típica Argentina	1916	Francisco Canaro
4. A falena	Valsa	Orquestra Típica Buenos Aires	1915	P. Paulus
5. Dona Amélia	Schottisch	Grupo Porto Alegre	1914	A. Silveira
6. Trova dos Assobios	Trovas	Dois Malandros e Coro	1914	
7. Dona Emília	Valsa	Grupo Cahyense	1915	Adalberto Silveira
8. Carnaval de Veneza		Solista da Casa	1913/1914 ⁹⁶	
9. Saudades da mãe	Valsa	Banda da Brigada Militar	1914	Pedro Borges
10. As violetas	Tango	Quarteto da Casa	1914	
11. Seductora	Havaneira	Sexteto da Casa A Eléctrica	1914	
12. Fado Liró	Fado	J. Ramos c/ acompanhamento	1913/1914	J. Ramos
13. Marietinha	Valsa	Grupo Capellista	1915/1916	M. Silveira
14. O engraxate	Dueto	Artistas da Casa	1914	A. Caló
15. Deozima	Valsa	Banda 10º Reg. Infantaria	1914	Eduardo Martins
16. Penso em ti	Modinha	Arthur Budd	1915	
17. Gaucho	Schottisch	Cavaleiro Moysé	1914	
18. Pavilhão das Rosas	Valsa	Orquestra Típica Canaro	1915	J. Martinez
19. Voga Voga	Modinha	Arthur Budd	1915	Octávio Dutra
20. Travesseiro	Tango	Grupo Mundo Novo	1915	Nico Pires

ANEXO A – Inventário dos fonogramas da amostra - Eléctrica (CD 1 - Vedana)

⁹⁶ Vedana apresenta em algumas peças dois possíveis anos, neste trabalho mantido como no inventário do autor.

Título	Gênero	Intérprete	Ano de lançamento	Compositor
1. Noite Calorosa	Tango	Orquestra Típica Roberto Firpo	1915/1916	Roberto Firpo
2. O Matuto	Tango	Cândido Costa e Astor A. Di Franco	1915	Astor A. Di Franco – São Paulo
3. Sorrisos de Maria	Mazurka	Choro por flauta solo	1913	
4. Morena gaúcha		Dois malandros	1914	Moysé Mondadori
5. As três Marias	Schottisch	Grupo Fanáticos	1914	
6. Não julguei-te assim	Schottisch	Trio da Casa	1916	Juvenal d'Oliva Silva
7. Joaquina	Samba	Zapparolli e Coro	1916	Pedro Bifano
8. Chora caboclo		Bloco Artístico		
9. A chegada dos três reis	Cantos gaúchos	Artistas da Casa	1914	Moysé Mandadori
10. Gaitero Alegre	Tango	Grupo Sulferino	1915	A. J. Meneghini
11. Dor secreta	Valsa	Grupo Sulferino	1915/1916	Belmácio Godinho
12. Canção do Pierrot	Serenata-Canção	Os Geraldos	1915	Geraldo Magalhães
13. Vamo Maruca Vamo	Samba Carnavalesco	Juca Castro	1915	A. Di Franco
14. Matchuca	Samba	Caravana dos Convergentes	1916	Álvaro Sandin
15. Adeus mocidade	Valsa	Grupo Canhoto	1915	Américo Giacomino
16. Pequeno	Dobrado	Banda da Casa A Eléctrica	1914	
17. Rio Grandense	Polka	Cavaleiro Moysé	1914	Moysé Mondadori
18. Mercedes	Tango	Quarteto da Casa A Eléctrica	1913	
19. Vassourinha	Schottisch	Banda da Brigada Militar	1914	
20. Bijou da moda	Schottisch	Banda da Casa A Eléctrica	1914	

ANEXO B – Inventário dos fonogramas da amostra - Eléctrica (CD 2 - Vedana)

Título	Gênero	Intérprete	Ano de lançamento	Compositor
1. Almerinda	Valsa	Grupo Rio Grandense	1914	Alberto Eggers
2. Canção a Lua	Valsa	Grupo Fanáticos		
3. Capitão Herculano	Dobrado	Banda do 10º Reg. Infantaria	1914	
4. Chora teus segredos	Schottisch	Grupo Cahyense	1915	Miguelino Silveira
5. Cobre-me Cobre-me	Valsa	Sexteto da Casa a Eléctrica	1914	
6. Desejo	Mazurka	Grupo Mundo Novo	1915/1916	Nico Pires
7. El Chamuyo	Tango	Francisco Canaro	1915	Francisco Canaro
8. Maria	Schottisch	Grupo Rio Grandense	1914	
9. Pollito	Tango	Orquestra Típica Buenos Aires	1915/1916	Francisco Canaro
10. Brigada Ulysses	Dobrado	Banda da Brigada Militar	1914	Abel de Barros
11. Periquito	Tango	Grupo Hamburguez	1915/1916	F. Blanckenheim
12. Olhos divinos	Valsa	Pelo Arthur	1915	Alfredo Gama

ANEXO C – Inventário dos fonogramas da amostra - Eléctrica (CD 3 - Vedana)

Título	Gênero	Intérprete	Ano de lançamento	Compositor
1. Emília ⁹⁷	Schottisch	Banda da Casa	1913	Pedro Corrêa Borges
2. Chinoca	Valsa	Grupo Hamburguez	1924	P. Araújo
3. Sertaneja	Canção	Geraldo Magalhães	1914/1915	Geraldo Magalhães
4. Gaúcho	Schottisch	Cavaleiro Moysé	1915	Moysés Mondadori
5. Corália	Mazurca	Terror dos Facões	1914	Octávio Dutra
6. Trovas do boi barroso	Cantos Gaúchos	Mondadori	1914	
7. Vagalume	Tango	Grupo Hamburguez	1924	F. Blanckeheim
8. Suspiros de saudade	Havaneira	A. Silveira	1923	A. Silveira
9. A rolinha	Samba	Grupo Hamburguez	1924	Duque Bicalho

Anexo D – Inventário dos fonogramas da amostra – Eléctrica (CD-Faria)

⁹⁷ A numeração aqui utilizada não é a mesma da ordem das faixas do CD. Para este inventário foram utilizadas apenas as gravações remasterizadas da Casa A Eléctrica.

Título	Gênero	Intérprete	Ano de lançamento	Compositor
1. Areada	Polca	Grupo Terror dos Facões	1913	José Xavier Bastos
2. Celina	Valsa	Grupo Terror dos Facões	1912	Octávio Dutra
3. Como há de ser	Polca	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Dutra
4. Coração de Ouro	Schottisch	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Dutra
5. Coração que fala	Mazurca	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Dutra
6. Diálogo das flores	Schottisch	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Dutra
7. Esmagadora	Polca	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Dutra
8. Eurema	Schottisch	Grupo Terror dos Facões	1913	Creso de Barros
9. Não Sei	Polca	Grupo Terror dos Facões	1912	José Pereira da Silveira
10. O Maxixe	Tango	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Dutra
11. Olha o poste!	Polca	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Dutra
12. Orvalho de lágrimas	Valsa	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Dutra
13. Oscarina	Schottisch	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Coberte Lewis
14. Republicana	Valsa	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Dutra
15. Separação	Valsa	Grupo Terror dos Facões	1913	Octávio Dutra
16. Vagabunda	Valsa	Grupo Terror dos Facões	1913	

ANEXO E – Inventário dos fonogramas da amostra - Hartlieb (CD - ARAGÃO et al)

ANEXO F

CABOCLA DE CAXANGÁ

(Versão gravada para a Casa Edison por Eduardo das Neves e coro)

**Cabocla di Caxangá,
Minha cabocla, vem cá.**

I. Mané Francisco, Joaquim Pedro, Zé Augusto,
essa gente tão valente
do sertão de Jatobá
e o afamado do damnado
Juca Mola nos gemidos da viola
tudo qué te conquistá.

**Cabocla de Caxangá,
O flor morena vem cá**

II. Queria vê se essa gente
também sente
tanto amor como eu senti
quando eu te vi em Cariri
Atravessava um regato
no quartão e escutava
lá no matto o canto triste do urutáo.

**Cabocla demonio máo
Sou triste como o urutáo**

III. Na noite santa do Natal
na encruzilhada,
Eu te esperei e descantei
até o romper da manhã.
Quando eu sahia do arraial
o sol nascia e lá na grota já se ouvia
susirando a jassanã.

**Cabocla flor da manhã
Sou triste como a acauã**

IV. Vinha trotando pela estrada
na mugica
vi-te em baixo da oiticica
conversando cum o Mané.
Senti, cabocla, estremece dentro do couro
atrapaiado, arreiádo
o coração du meu quicé.

**Cabocla inda tenho fé
que não será do Mané**

V. Cabra danado assubo pela gameleira
como a onça mais matreira
o mais ligeiro punangê
eu faço tudo só não faço me querê
teu coração inda mais duro
que o muri amunganguê.

**Cabocla não sei porque
tens a cor da flor do ipê**

VI. Em pajaú, em caxangá, em Cariri,
em Jaboatão
eu tenho a fama de cantor e valentão
eu pego o toro mais bravio
quando em oio
como ponho em desafio
o cantor logo no chão

**Cabocla sem coração
O rosa deste sertão**

VII. Mas quando eu canto na viola a
Natureza
tu não ves cumo a tristeza
me põe triste e jururú. Por isso eu canto a
minhas dores
só a noite quando se fecham as flores
e abre a flor do embirussú.

**Cabocla um demônio és tu
es flor du imbirussú.**

ANEXO G

CABOCLA DE CAXANGÁ

(Versão gravada por Augusta e coro, para a Casa A Electrica)

I. Vim a cidade com saudade de você
E quando passo na Ambolê
Começo logo a *suspirá*...
E o pensamento
Num momento vai voando
Como a Jurity chegando
Mais depressa a Caxangá.

**Cabocla de Caxangá,
por ti vivo a *suspirá*...**

II. O meu desejo é dar-lhe um beijo apaixonado,
Quando estou só, a seu lado,
Sem ter nada a que *falá*...
Mas tenho medo
que ella não guarde segredo
E de repente a toda gente
Esse meu beijo vá *contá*...

**Cabocla de Caxangá,
nem um beijo só me dá...**

III. E tão formosa, e tão cheirosa essa morena
Que parece uma pequena
floração de resedá
O seu perfume
Se resume na mistura
De uma essência muito pura
Como igual assim não há.

**Cabocla de Caxangá,
tu cheiras a manacá...**

IV. Si ella soubesse o que padesse
Quem a adora
E que por ela tanto chora
Sem poder se *consolá*...
Minha tristeza, com certeza,
Acabaria, e minha vida na alegria
Deste amor ia *passá*...

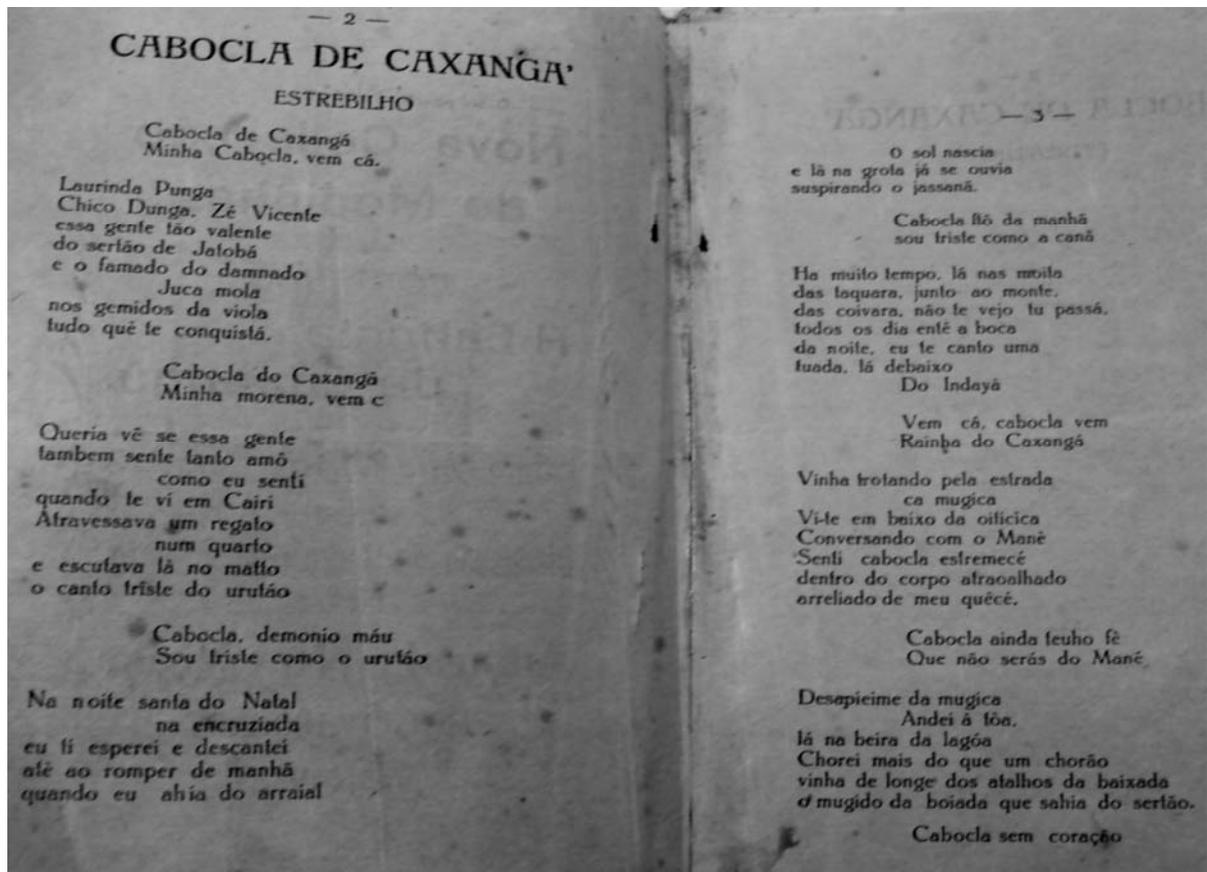
**Cabocla de Caxangá,
Teu amor meu não será...**

V. Portanto, agora, vou-me embora pro sertão,
Vou esconder minha paixão
Lá nos confins de Jatobá...
Meu corpo vae,
Mas minha idéa é que não sae
Dessa cabocla a quem amou
E que ficou em caxangá...⁹⁸

⁹⁸ No documento da *Apelação Cível 2.870* que contem a partitura com a letra da *Cabocla de Caxangá*, a parte da folha com o último refrão se encontra rasgada. Assim, mesmo com a gravação da música, não pude apreender a letra de tal parte.

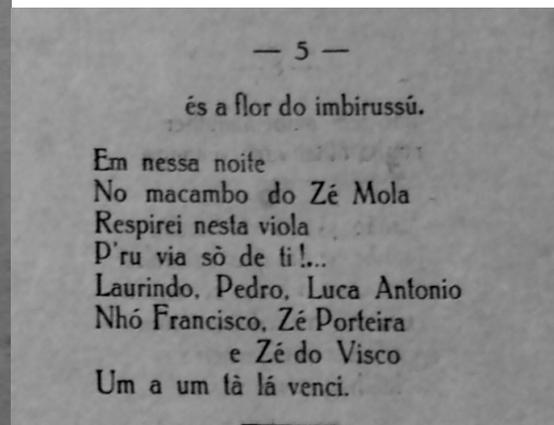
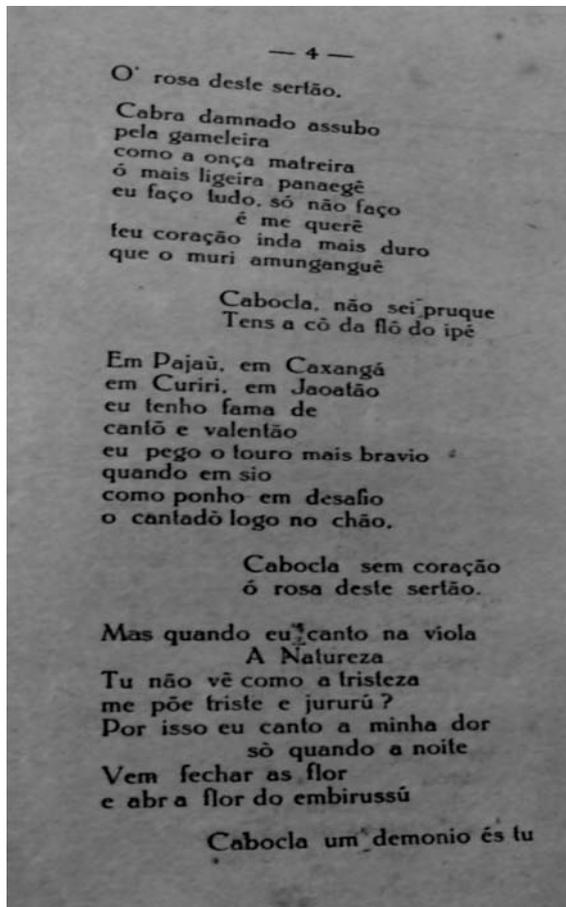
ANEXO H

Letra da Lira de Modinhas Edição Amaral e Rua Nova: *Appellação Cível* 2.870, fls 44-46



ANEXO H (continuação)

Letra da Lira de Modinhas Edição Amaral e Rua Nova: *Appellação Cível 2.870*, fls 44-46



- 1 – *Capitão Herculano*, Banda do 10º Reg. Inf. do Exército de Porto Alegre, Casa A Electrica
- 2 – *Carnaval de Veneza*, Artistas da Casa, Casa A Electrica
- 3 – *Gaúcho*, Cavaleiro Moysé, Casa A Electrica
- 4 – *Boi Barroso*, entrevista com Moysés Mondadori
- 5 – *Chinoca*, Grupo Hamburguez, Casa A Electrica
- 6 – *Deozima*, Banda do 10º Reg. Inf. do Exército de Porto Alegre, Casa A Electrica
- 7 – *Canção à lua*, Grupo Fanáticos, Casa A Electrica
- 8 – *Celina*, Terror dos Facões, Casa Hartlieb
- 9 – *Gaiteiro Alegre*, Grupo Sulferino, Casa A Electrica
- 10 – *Dor secreta*, Grupo Sulferino, Casa A Electrica
- 11 – *O engraxate*, Armando Caló e Augusta Del Vecchio, Casa A Electrica
- 12 – *Canção do Pierrot*, “Os Geraldos”, Casa A Electrica
- 13 – *Voga voga*, Artur Budd, Casa A Electrica
- 14 – *El chamuyo*, Francisco Canaro, Casa A Electrica
- 15 – *El chamuyo*, Grupo Cahyense, Casa A Electrica
- 16 – *Periquito*, Grupo Hamburguez, Casa A Electrica
- 17 – *Cabocla de Caxangá*, Eduardo das Neves e coro, Casa Edison
- 18 – *Cabocla de Caxangá*, Augusta Del Vecchio e coro, Casa A Electrica