

*"Ô de casa!":
gramofones na roça
e caipiras na
fonografia (1929)*



Juliana Pérez González

Doutoranda em História pela Universidade de São Paulo (USP). Autora, entre outros livros, de *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular*. São Paulo: Intermeios, 2015. julianabe@gmail.com

“Ô de casa!”: gramofones na roça e caipiras na fonografia (1929)

“Ô de casa!”: gramophones in the bush and hillbillies in phonographs (1929)

Juliana Pérez González

RESUMO

O artigo analisa o fonograma “Ô de casa”, gravado em São Paulo, no final dos anos 1920. Levando em consideração a construção e manufatura da obra e sua relação com o contexto, a situação recriada na gravação permite desvendar alguns possíveis entrecruzamentos entre o universo rural e a fonografia, no estado de São Paulo. Também são estudadas as ingerências aí verificadas das representações românticas da cultura caipira, assim como a provável intervenção da tecnologia fonográfica na escuta do público.

PALAVRAS-CHAVE: rural; urbano; fonografia.

ABSTRACT

The article analyzes the “Ô de casa” phonogram, recorded in São Paulo in the late 1920s. Taking into account the construction and manufacture of this work and its relation to the context, the situation recreated in the recording allows us to untangle a few possible intercrossing between the rural world and phonography in the state of São Paulo. We also study the interferences of the romantic representations of the caipira (hillbilly) culture with the recording, as well as the probable intervention of phonographic technology in the way the audience listened to it.

KEYWORDS: rural; urban; phonography.



“Plap, plap, plap. — Ô de casa... Bom dia, cumadre.”

¹ João Baptista de Oliveira Júnior (Itapira - SP, 1894 – Rio de Janeiro, 1943) iniciou carreira no teatro representando personagens caipiras, no final da década de 1910. Além de ator, foi cancionista, cantor, ventríloquo, locutor e comediante.

² O estúdio de gravação esteve primeiro na Rua José Bonifácio, depois no Largo da Misericórdia e em 1930 no Palacete Byington, na Rua Quinze de Novembro. A fábrica de discos estava na Avenida do Estado. Cf. SANTOS, Alcino *et al.* *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Joaquim Nabuco, 1982, v. 2, p. 293, e PARAGUASSU. *Depoimento de Paraguassú - Roque Ricciardi*. Entrevistadores: FERRETE, João Luiz *et al.*, São Paulo, 1974 (Acervo MIS-SP).

entre o lugar no qual ela estava e a entrada do sítio. Assim, parece confirmado que a cena se desenvolve numa propriedade rural. Terminando o momento introdutório, Batista Júnior faz questão de imitar o som do portão abrindo e fechando, enquanto o compadre passa ao interior da casa. Com a abertura do portão, a gravação dá licença aos ouvintes para entrar no universo caipira, apresentado na sequência³:

- Ô, de casa!
- Bom dia, cumadre! Bom dia, cumadre.
- Bom dia, cumpadre. Entre.
- A cachorrada num morde?
- Num morde não. Isso é só garganta essa pestaiada
- Então com licença. Bom dia cumadre. Então como vamo tudo por aqui?
- Nóis vai bem. Sente. Então, como foi de passeio de capitar?
- Bem bom também. Mais ô cumadre, que terra de trapaiação. Que rebuliço de mundice, de gentaiada misturada com máscara, cumadre, nossa! Mas a chuva escangaiô, coitado do carnaval, tão beleza de bunitiza eu senti...
- Que pena, não, cumpadre? Ué, que caixica bonitica é essa?
- Não é caixica. Essa é uma grafonólica linha culumbica
- Hum, dessas que canta, é?
- É isso mesmo. É encomenda de meu Maneco e eu derrubei no caminho e quebrô quase todas chapa. Só ficô uma.
- Ô, que pena. Toca pra nós iscuitá essa uma intão.
- Tem razão, cumadre. Vamo porvá outra vez. Deixa dá corda primero, que vê?

Agora

[música]

- Que voiz, cumpadre, parece bisoro
- Num, é, cumadre? Eu também pensei. O moço que vendeu disse que é voiz de baixo.
- Hum, é voiz de baixo, é? Intão, vira a chapa
- É, do outro lado tem uma muié que canta, com voiz, assim, de soprano. Qué ve? Ó.

[música]

- Pára, pára. Porque parec'sê gato isprimido, noss'inhora! Quar, cumadre, moda bunita são as nossa. A gente pega a viola numa noite de luá e começa assim:

[música]

Marica Chiquinha bamo

pelo centro de sertão

que a barra do seu vestido

chega, não, chega no chão

e as tranças do seu cabelo

martrata meu coração

— Bom, cumadre, tô indo, a prosa tá boa mais tô indo

— É cedo, cumpadre, espera o café

— Não, Té minha, si deus quis é

— Dá lembrança pra cumadre

— Bem lembrado.⁴

Depois da introdução descrita anteriormente, a peça se inicia apresentando o caipira como um sujeito ingênuo e divertido, que gosta da capital. Esse tipo de caipira era similar a algumas representações feitas na literatura caboclista e no teatro sertanejo das décadas anteriores. Sua personagem-tipo era cômica. Desastrado por não conhecer os costumes da urbe, o caipira

³ Para acompanhar o texto, convidamos o leitor a escutar a gravação em <www.memoriadamusica.com.br/site/images/audio/Camila/56-5030-B_o_de_casa.mp3>.

⁴ “Ô de casa” (prosa sertaneja), interpretado por Batista Júnior. Discos Columbia, disco nº 5030-B, matriz nº 380068, lançamento em 1929. Existem algumas discrepâncias sobre a data exata de lançamento: outubro de 1928 (GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 236); abril de 1929 (Columbia. *O Estado de S. Paulo*, 16 abr. 1929, p. 1.), e junho de 1929 (SANTOS, Alcino et al., op. cit., p. 277).

pitoresco contrastava com a metrópole e despertava risos. Ao que parece, o caipira caricato do início de “Ô de casa” buscava gerar uma primeira afinidade entre o ouvinte citadino, orgulhoso da cidade, e o personagem do compadre. Referindo-se ao “passeio de capitar”, o compadre finaliza com a sentença “tão beleza de bunitzeza eu senti...”, melhor escandida em comparação com a frase anterior. Com tais palavras, o compadre deixa no ouvinte a reafirmação de que o caipira reconhecia e se maravilhava com a grandiosidade do progresso urbano. A personagem inicia captando a afinidade do ouvinte urbano para começar um giro imprevisto. Usando a terminologia musical, a estrutura de “Ô de casa” pode ser dividida em duas seções, interligadas por uma modulação.

A gravação se inicia aproveitando a representação do caipira como antagonista do moderno. A “tonalidade inicial” é explicitada, por exemplo, pela inaptidão do compadre na manipulação dos delicados discos de goma-laca, que quebraram no caminho. Porém, a personagem da comadre tem uma atitude diferente, já que ela não demonstrou surpresa pela “caixica bonitica”. À guisa de modulação, o lugar-comum é abandonado. Deste modo, a atitude da comadre entra em dissonância com a suposta ignorância dos roceiros sobre os avanços da tecnologia. Note-se que a mulher sabia já que o gramofone era uma máquina “dessas que canta” e que para funcionar era necessário colocar um disco. Ela sabia, também, que a quantidade de peças a serem escutadas dependia do número de “chapas” e que cada disco trazia duas peças, uma de cada lado. As insinuações implícitas de que a comadre compreendia o funcionamento básico do gramofone contrastam com a ideia de isolamento, atribuída às zonas rurais em outros discursos. Agora, estamos a caminho de uma nova tonalidade.

De certo modo, a torpeza inicial do compadre representava o impacto da modernidade na sociedade brasileira dos anos 20. Quatro décadas após ter sido instaurado o mercado fonográfico no Brasil, o compadre começou o diálogo encarnando setores ancorados no passado e isolados do universo urbano e moderno. A naturalidade da comadre frente à música gravada representa, por sua vez, outra fração do país. Um Brasil informado e, em certa medida, acostumado – ou talvez, resignado – com as mudanças trazidas pela modernidade. Em suma, na primeira parte do diálogo aparecem representados dois tempos paralelos, ou duas frações do Brasil que, na verdade, conviviam juntas e que, como veremos mais adiante, superavam a oposição entre rural-antigo e urbano-moderno.

Uma das perguntas que aparece após escutar “Ô de casa” é: qual fração ou faixa de público a Columbia pensava atingir com essa gravação? Talvez o disco estivesse destinado inicialmente a quem se encontrava na cidade, um público efervescente, que bebia os ideais da modernidade e se orgulhava da nova fisionomia urbana de São Paulo. A metrópole moderna tinha prédios cada vez mais altos, redes de iluminação elétrica e de água, automóveis rápidos nas principais ruas, aviões pousando no aeroporto recém-inaugurado, campos de esportes, transeuntes com roupas esportivas à moda parisiense ou “americana”, parques destinados ao encontro, teatros de ópera, amplas salas de cinema, gramofones tocando, etc. No meio dessas e outras novidades, o homem moderno dos anos 20 revisitava constantemente o passado para legitimar a originalidade do futuro.⁵ A percepção da mudança e a certeza de estar num processo de transformações contínuas, estimulavam a distinção entre o antigo e o novo. Casas de uma planta com telhado de palha, ruas escuras e iluminação doméstica com vela, mulheres

e crianças retirando água nos córregos, o carro de bois e seu chiar de rodas, estradas de terra, pequenas praças com animais bebendo água, pousadas simples, homens e mulheres com pés descalços, eram também objetos e costumes do cotidiano urbano. Todos eles — e outros mais — eram, entretanto, relacionados com um passado caracteristicamente agrícola e que se contrapunha à nova capital. Aos olhos da cidade, o universo rural era o elo com o passado, enquanto que a urbe era o presságio do futuro.

De acordo com Camila Koshiba Gonçalves, a peça “Ô de casa” não só se dirigida aos habitantes da cidade embebidos nos ideais de modernidade. Ela buscava também despertar as simpatias da plateia urbana pelo ambiente caipira.⁶ Inclusive, parece que o principal interesse da gravação era o de superar certos preconceitos sobre a cultura rural e persuadir o público, dito moderno, a se reconhecer no universo camponês e regional. Além disso, algumas passagens da gravação davam recados a alguns outros grupos, como camponeses nacionais e imigrantes que, mais do que participantes da modernidade, estavam preocupados em sobreviver à sua ferocidade. Afinal, a voz de Batista Júnior falava tanto a seguidores quanto a vítimas da modernização, buscando despertar a afinidade de uns e outros pelo ambiente rural.

Mas essa fala chegava a distintos públicos? Era possível que grupos sociais menos abastados e distanciados da metrópole escutassem a gravação de Batista Júnior? Por acaso, a presença do gramofone na roça, ilustrada em “Ô de casa”, pode ser tomada como indício de que se escutava música gravada em zonas rurais, no final dos anos 20? A provocação exige, primeiramente, uma consideração de caráter historiográfico.

Afirmar que existiu difusão de música gravada em áreas rurais na primeira metade do século XX é uma hipótese contrária ao que é frequentemente reconhecido pela historiografia musical, sobretudo por aquela herdeira da profunda divisão conceitual entre os universos rural e urbano. Durante parte do século XX, estudou-se a música tradicional rural ou folclórica como fenômeno autônomo e apartado do raio de influência das cidades. Persuadidos pelo pensamento romântico dos estudos de folclore, a maioria de trabalhos partiram da definição de música folclórica como música própria das culturas pré-industriais e caracterizada por ser ágrafa, anônima e antiga. Apesar de, na primeira metade do século XX, musicólogos como Mário de Andrade, no Brasil e Carlos Vega, na Argentina, compreenderem o conceito de música popular de forma mais ampla e complexa, na maioria dos estudos realizados em meados do século XX prevaleceu tal definição do folclore.⁷

A definição de música folclórica, atrelada ao universo rural como autônomo e estático, ocasionou que fossem poucas as reflexões sobre trocas musicais entre os contextos rurais e urbanos, à exceção das denúncias de “contágio” e “perda” da tradição folclórica. A divisão teórica entre rural e urbano desconheceu, entre outras particularidades, as trocas culturais e materiais entre os dois contextos e simplificou as complexidades dos territórios fronteiriços. As pesquisas permeadas por essa dicotomia não se interessaram, conseqüentemente, em fenômenos como o precoce contato de áreas rurais com a fonografia, tampouco nas possíveis transformações que isso trouxe para as culturas orais em contextos não urbanos. A partir do final da década de 1990, aproximadamente, houve uma renovação dos estudos sobre música popular no Brasil, relacionada com o fortalecimento da História Cultural, com o crescente espaço ocupado pela música popu-

⁶ Ver GONÇALVES, Camila Koshiba, *op. cit.*, p. 239.

⁷ Ver PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. Mário de Andrade y Carlos Vega: el estudio de la música popular. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, v. XVIII, n. 26, Bogotá, ene.-jun., 2014.

⁸ Para uma síntese das principais mudanças em torno no estudo histórico da cultura popular, ver MORAES, José Geraldo Vinci de. *Modulações e novos ritmos na oficina da História. Revista Galega de Cooperación Científica Iberoamericana*, v. 11, Santiago de Compostela, 2005. Sobre os estudos de folclore no Brasil e suas lutas intelectuais, ver VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas Editora, 1997. Um panorama geral da história dos estudos sobre música popular no Brasil pode ser visto em MORAES, José Geraldo Vinci de e MACHADO, Cacá. *Música em conserva: memória e história da música no Brasil*. In: BRESCIANO, Juan Andrés (ed.). *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas: una aproximación interdisciplinaria*. Montevideo: Cruz del Sur, 2011. Uma introdução ao desenvolvimento da pesquisa musicológica no Brasil pode ser encontrada em: CASTAGNA, Paulo. *Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. Revista do Conservatório de Música da UF-Pel*, n. 1, Pelotas, 2008.

⁹ Ver Theatro Provisorio. *Correio Paulistano*, 19 set. 1879, p. 3, e Campinas. *A Província de São Paulo*, 12 out. 1879, p. 2.

¹⁰ O phonographo em Sorocaba. *Correio Paulistano*, 29 nov. 1879, p. 2.

lar urbana na academia e com a renovação da Musicologia brasileira, que ampliou seu leque de interesses, fazendo com que a separação teórica entre os contextos musicais urbanos e rurais fosse revisitada.⁸

Portanto, há alguns anos atrás, perguntar-se pela presença de música gravada nas regiões rurais no passado não era uma possibilidade analítica. Provavelmente seja esse um dos motivos pelos quais carecemos de estudos históricos que se debrucem sobre a história da presença e do impacto das tecnologias de reprodução sonora no interior rural paulistano. Diante de tais vazios, torna-se difícil relacionar diretamente o gramofone de “Ô de casa” com o contexto histórico rural. Não obstante, baseados na revisão da imprensa paulistana, apresentaremos alguns indícios sobre a difusão de gramofones e discos fora da metrópole e das elites econômicas, nas primeiras décadas do século XX.

“A caixica bonitica de meu Maneco”

Embora seja verdade que, na década de 1920, as famílias com um gramofone em suas casas eram minoria, também é certo que, para a época, os gramofones não eram mais uma novidade, como bem parece ilustrar “Ô de casa”. O contato da população urbana mais pobre e dos habitantes de regiões afastadas da metrópole com a música gravada se dava em contextos e circunstâncias diferentes a suas próprias casas e com métodos menos custosos. Para ilustrar brevemente algumas dessas dinâmicas, retrocederemos algumas décadas na história da fonografia paulista.

No final do século XIX, as exposições públicas do fonógrafo – a “máquina falante”, antecessora do gramofone – permitiram que os habitantes de diversas camadas sociais entrassem em contato com o som gravado ao redor do mundo. Em 1878, somente meses após ter sido registrada a patente do fonógrafo nos Estados Unidos, o aparelho foi exibido na pequena cidade de São Paulo e logo foi levado para cidades do interior do Estado, seguindo, provavelmente, as rotas de circos e companhias de espetáculos itinerantes da época. Em 1879, por exemplo, Eduardo Perris expôs no formato de conferência “theórica-prática”, um fonógrafo durante uma semana no Teatro Provisório de São Paulo e, posteriormente, em palcos de cidades do interior, como no Teatro São Carlos de Campinas.⁹ Sabemos que Perris tentou expor o aparelho em Sorocaba e não obteve sucesso, devido à taxa exigida pela polícia. De acordo com o jornal, o imposto da licença para tal tipo de espetáculos não era cobrado em outras cidades e o comerciante se negou a pagar, desistindo do espetáculo. Perris – comerciante experiente – apresentou, porém, o fonógrafo para um dos jornalistas do diário local *Ypanema* e conseguiu que o público sorocabano lesse, no dia seguinte, as impressões favoráveis de seu convidado: “Depois que o sr. Perris mostrou-nos o aparelho, fazendo nelle algumas experiencias, ainda mais sentimos não se haver realizado a sua conferencia, pois acreditamos que muito agradaria ao público; pela nossa parte só podemos dizer que ainda não vimos cousa tão maravilhosa como o phonographo”.¹⁰

Conforme os preços das entradas, disponíveis na imprensa para a cidade de São Paulo, observa-se uma diminuição no valor dos ingressos durante a passagem do século XIX para o XX, o qual indicaria que a curiosidade da classe alta diminuiu e que, após abaixar os preços, mais pessoas tiveram a possibilidade de escutar o som gravado.

O fonógrafo também foi usado em festas populares como atrativo.



Em 1897, na Penha, importante bairro rural próximo da capital paulista, o fonógrafo seria uma das atrações da tradicional festa anual de setembro.¹¹ Sabe-se, também, que na chamada “vila de Santa Bárbara”, no interior do Estado, “funcionou um phonographo com regular concorrência”, como uma das diversões da Festa do Espírito Santo de 1899.¹² Em Mogi Mirim, o Clube Concordia organizou, por sua vez, vários “divertimentos” dentre os quais houve duas “sessões de phonographo”, no aniversário da descoberta de América em 1903.¹³ Uma vez começado o século XX, parece que o fonógrafo deixou de ser novidade na capital do Estado e suas exibições públicas não foram mais noticiadas, passando, então, a ser vendido como “grande oportunidade para exibidores que queiram aproveitar as festas no interior; lucra-se facilmente com os aparelhos”.¹⁴ Isso indicaria que a “máquina falante” continuou excursionando por regiões de fronteira entre a crescente cidade e a vida rural.

Os comerciantes de cidades do interior de São Paulo souberam tirar proveito da invenção de Edison. Em 1907, o jornal *O Telescópio*, noticiava uma das últimas “coisas que se generalizam e nunca mais caem em desuso”, praticada pelos estabelecimentos comerciais no interior:

*Tratamos da adoção do maravilhoso aparelho de Edison nas vendas, confeitarias, casas de loterias, botequins e casas de negócios em geral [...]. Um burguez vai passando distraído, ouve o phonographo na venda: lembra-se de que não há vinho em casa. É aquella certeza: entra no estabelecimento e faz a compra desejada, além de um bonito queijo ou outra qualquer coisa que não pretendia mas que lhe agradam a vista. Nos botequins, a mesma coisa. Um cidadão, enlevado pelos trechos de opera ou pelas cançonetes populares, quer beber dois tragos e bebe dez.*¹⁵

Investindo dinheiro num gramofone e em alguns discos, cada vez mais estabelecimentos usaram a nova tecnologia para destacar suas lojas em relação ao barulho cotidiano das ruas. Referindo-se à década de 1920, Camila Koshiba Gonçalves chama atenção sobre a ruidosa presença da música gravada nas ruas de São Paulo. A autora menciona as leis que a Câmara Municipal promulgou em 1927 para obrigar as lojas de discos a tirar os gramofones das calçadas e construir “cabines de audição”, com o intuito de evitar o barulho de várias músicas tocando ao mesmo tempo no centro da cidade.¹⁶ Aparentemente, a atração que a música exercia sobre os fregueses era bem conhecida e dela se valia o comercio para promover a compra de algum produto. Informações como as anteriores, ainda que fragmentárias, incitam a pensar que, durante as primeiras décadas do século XX, a escuta dos aparelhos de reprodução sonora não esteve restrita exclusivamente à capital do Estado, nem aos grupos mais abastados, e que os sons gravados alcançavam diversos transeuntes das ruas de São Paulo e de cidades do interior.

Paralelamente à difusão da música gravada pela capital, havia um mercado fonográfico ativo no interior do Estado. Anúncios na imprensa nós indicam que, desde cedo, houve comércio de cilindros, discos, fonógrafos e gramofones fora da cidade de São Paulo. Por exemplo, em 1900, em Jundiá, vendiam-se cilindros de cera e concertavam-se “phonographos e realejos por preço módico” inclusive antes dos irmãos Figner abrirem sua loja em São Paulo em 1901.¹⁷ A Casa Edison de São Paulo, por sua vez, imprimia catálogos de seus fonogramas para enviar pelo correio a quem os pedisse. O catálogo servia para as pessoas interessadas escolher os discos

¹¹ Ver Na Penha. *O Commercio de São Paulo*, 5 set. 1897, p. 1.

¹² Santa Barbara. *O Estado de S. Paulo*, 29 maio 1899, p. 1.

¹³ Mogy Mirim. *Estado de S. Paulo*, 11 out. 1903, p. 2.

¹⁴ Cinematographo Phonographo. *O Commercio de São Paulo*, 2 ago. 1898, p. 6.

¹⁵ Um novo habito. *O Telescópio*, jun. 1907, p. 7.

¹⁶ Ver GONÇALVES, Camila Koshiba, *op. cit.*, p. 120-126.

¹⁷ Ver Palcos e salões. *O Commercio de São Paulo*, 28 out. 1901, p. 2.

¹⁸ Novidades, surpresas, brinquedos e objectos de utilidade. *Echo Phonographico*, set. 1902, p. 4.

¹⁹ FERREIRA, Antônio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 52.

²⁰ *Diário Nacional*, 12 jan. 1930, p. 9, apud GONÇALVES, Camila Koshiba, *op. cit.*, p. 91.

²¹ Ver A. Moraes & Comp. *O Estado de S. Paulo*, 24 maio 1910, p. 7.

²² Discos Pathé. *O Estado de S. Paulo*, 5 set. 1926, p. 8.

e cilindros de sua preferência, preencher um formulário com os números dos fonogramas selecionados, enviar seu pedido de compra junto com o dinheiro e receber suas compras em casa. O serviço se manteve ao longo das duas primeiras décadas do século XX e estava direcionado para os habitantes do interior do Estado: “Todas as encomendas do interior serão atendidas com o máximo cuidado e presteza seguindo pelo correio ou estrada no mesmo dia que forem recebidas”.¹⁸

Para compreender melhor a importância desse mercado de música gravada no interior do estado é importante levar em conta a bonança cafeeira do final do século XIX, a qual criou importantes fluxos de dinheiro entre as fazendas de café, as cidades do interior e a crescente São Paulo. O trânsito de objetos e costumes entre a urbe e as zonas rurais era mais fluído do que os admiradores da modernidade gostavam de admitir. Essa dinâmica pode ser observada, a título de exemplo, nos movimentos dos homens de letras paulistas de começo do século XX, estudados por Antônio Celso Ferreira. O grupo era, “nem tão provinciano como alguns o acusavam, nem tão cosmopolita quanto outros supunham”. Como bem identificou o autor, os membros da elite

*eram oriundos seja da capital, seja do interior, ou transitavam de uma parte para outra área, como advogados que compravam fazendas, fazendeiros que abriam firmas nas cidades maiores, jovens nascidos nos latifúndios mais antigos ou nas novas zonas desbravadas, mandados à capital para os estudos, e assim por diante. As famílias das quais descendiam vinculavam-se, em muitos casos, à agricultura e ao comércio de gado, em suas várias gerações. De tal maneira que, vistas de hoje, mostram-se insustentáveis as oposições, bastante comuns nas expressões da época, entre dois mundos: o urbano e rural, moderno e atrasado, civilizado e caipira.*¹⁹

No deambular cotidiano, os grandes proprietários de terras foram motivados pela publicidade dos anos 20 a levar um gramofone para animar suas festas nas fazendas. Ela sugeria que os aparatos reprodutores de som eram objetos indispensáveis em todo lar para acompanhar os momentos de lazer e, sob o pretexto de diversão, as empresas vendiam gramofones portáteis: “Sem um desses pequenos aparelhos, tão cómodos de transportar, não se poderá gosar plenamente por exemplo, da delícia de uma digressão ao campo, de um passeio à praia, ou mesmo de uma reunião íntima no lar”.²⁰

Existem também vestígios fragmentários de que, em São Paulo, havia opções para se escutar música gravada sem precisar de grandes somas de dinheiro. Uma delas foi a inovação do senhor Albino E. de Moraes que, em 1910, vendia “discos usados para gramofones”, em sua loja de móveis Tem Tudo, localizada no centro de São Paulo.²¹ O comerciante também oferecia troca e aluguel de discos, sendo essa uma opção econômica para os proprietários de gramofones, que buscavam diversificar suas escutas. Estratégia similar foi usada quinze anos mais tarde pela gravadora Pathé, que advertia a seu público, “não comprem mais discos. Os discos Pathe alugam-se. Por preço modico, podem ouvir nosso vasto e variadíssimo repertorio”.²² Provavelmente, o aluguel e a venda de discos usados não foram tão esporádicos quanto a imprensa permite ver, pois se tratava de uma economia paralela aos monopólios do disco, cujo principal veículo de promoção talvez não fosse a publicidade paga nos jornais da cidade.

Outra prática mais ou menos comum no começo do século XX foi a

de concerto de aparelhos de reprodução sonora e cópia de cilindros. Na cidade de Jundiá, os empregados da Casa Miguel de Franco pareciam conhecer bem as bases do funcionamento da gravação e reprodução sonora. Além de a Casa ter o serviço de concerto de fonógrafos “por preços módicos”, eles diziam vender “cilindros gravados diretamente pelos músicos, [...] phonogrammas em tubo cheios naturalmente, por não serem reproduzidos artificialmente pelos aparelhos phographicos como fazem agora as casas deste gênero, – causa esta porque são escutados baixos e falhados”.²³ Embora fosse verdade que a Casa M. de Franco vendia cilindros originais gravados no Rio de Janeiro, seu anúncio refere-se à prática de copiar cilindros, outra alternativa para aceder à música gravada, por vezes mais econômica.²⁴

Por outro lado, apesar de que os preços altos e a publicidade indiquem que – como foi observado por José Ramos Tinhorão – os fonógrafos e os gramofones eram objetos de distinção social, destinados apenas para a elite, é importante ponderar e levar em consideração o empenho do mercado fonográfico por ampliar seu público junto às camadas menos opulentas.²⁵ Quando as grandes empresas fonográficas internacionais passaram a ver maiores lucros na comercialização dos discos, e não somente nos aparelhos reprodutores, elas observaram que “preencher o ar” com suas gravações era uma estratégia comercial muito efetiva. Quanto maior fosse o número de pessoas escutando as músicas gravadas, maiores seriam as vendas.²⁶ Consequentemente, a concorrência constante entre os selos fonográficos pelo mercado, levou as gravadoras a revisar frequentemente suas políticas de preços, tentando ofertar produtos de valores variados que, sem perder lucro, levassem sua música aos ouvidos de mais pessoas.

Em certa medida, a ampla gama de gramofones disponíveis no mercado paulistano durante os anos 20 foi resultado dessa política. De modo geral, a mecânica necessária para a reprodução do som escondia-se, tanto sob caros e elegantes móveis de madeira, quanto em caixas mais simples e, por tal razão, mais baratas.²⁷ Cada modelo buscava atingir um setor do público comprador. Entre os diferentes gramofones em venda existia um, em particular, que chama nossa atenção por nos lembrar da “caixica bonita” do Maneco: a vitrola.

A Victor Talking Machine lançou em 1906 a vitrola, um gramofone que se popularizaria no mundo graças a seu preço econômico, sem ser nada mais do que um modelo compacto, mais simples e barato, copiado posteriormente por seus concorrentes. Cinco anos depois de seu lançamento, o novo modelo era vendido já em São Paulo.²⁸ A Casa Murano motivava a compra de vitrolas com o seguinte anúncio, “Vc. S. não tem necessidade de comprar uma das Victor-Victrolas de maior preço para ter acesso a toda a grande variedade de música Victor. Qualquer instrumento, [...] tocará qualquer disco constante no catálogo Victor”.²⁹

Mesmo com a redução do preço das vitrolas e soando a música de gramofone pelas ruas, as profundas diferenças econômicas entre os grupos sociais paulistas e as condições paupérrimas nas quais vivia a maioria da população, impedem imaginar que uma quantidade expressiva de habitantes da cidade estivesse em condições de adquirir um aparelho como esse. Mas essa não era exatamente a mensagem que a gravação de Batista Júnior queria transmitir para seus ouvintes. Lembremos que, na medida em que a conversa entre o compadre e a comadre se desenvolve, a “caixica bunitica” – uma vitrola portátil e econômica – , passa a ser o centro da

²³ Phonographo «Edison». *O Estado de S. Paulo*, 14 set. 1900, p. 4.

²⁴ Curiosamente os “tubos” vendidos em Jundiá não pareciam ser muito diferentes dos gravados pela Casa Edison, do Rio de Janeiro. Segundo a mesma publicidade, o intérprete de seu repertório era Cadete, o mesmo cantor dos cilindros de Frederico Figner. Os fonogramas vendidos em Jundiá traziam “inúmeras novidades do Cadete, que foi o primeiro a inventar essas cançonetas de hilaridade e que até hoje fazem sucesso e acreditam o phonographo”. Phonographo «Edison», *op. cit.*

²⁵ Ver TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. [1990] São Paulo: Editora 34, 1998, p. 250.

²⁶ O jornalista estadunidense Isaac Goldberg, evidenciou tal situação em 1930, escrevendo: “Então, o que você canta e asobia é [...] o resultado de um enredo enorme – envolvendo milhares de dólares e agentes organizados – para fazer com que você ouça, lembre e compre”. GOLDBERG, Isaac. *Tim Pan Alley: a chronicle of american popular music*. [1930] New York: Frederick Ungar Publishing, 1961, p. 211, *apud* SUISMAN, David. *Selling sounds: the commercial revolution in american music*. Cambridge-London: Harvard University Press, 2009, p. 11 [tradução nossa].

²⁷ Ver GONÇALVES, Camila Koshiba, *op. cit.*, p. 85-88.

²⁸ Ver Victor-Vitrola. *O Estado de S. Paulo*, 1 nov. 1911, p. 8.

²⁹ Faça a sua escolha destas Victor-Victrolas. *Correio Paulistano*, 20 maio 1915, p. 7.

³⁰ Cf. GRONOW, Pekka e SAUNIO, Ilpo. *An international history of the recording industry*. London-New York: Cassell, 1998, p. 34 e 35.

³¹ Cf. GRONOW, Pekka. *The recording industry: an ethnomusicological approach*. Thesis (Department of Folk Tradition) – University of Tampere, Tampere, Finland, 1996, p. 47.

peça. Provavelmente, mais do que evidenciar a presença de vitrolas nas zonas rurais do interior do Estado no final dos anos 20, “Ô de casa” revela a tendência do mercado em popularizar a música gravada.

Voltando no nosso “diálogo-sertanejo”, é notório que a lerdeza inicial do compadre desaparece quando ele, a pedido de sua comadre, colocou o disco no gramofone para tocar. Sua burrice jocosa foi eclipsada pelo repentino conhecimento do personagem acerca da “grafonólica linha Columbica”. Nesse trecho, o compadre descreve a mecânica do gramofone, demonstrando conhecer bem o aparelho. Ele enfatiza que primeiro é necessário dar corda à “caixica” para o disco soar, acompanhado do efeito do som da manivela. A seguir, escutamos um efeito adicional: o chiado do disco, audível alguns segundos antes de começar a interpretação do baixo e da soprano, habitualmente produzido pela agulha entre o momento em que ela se posa sobre o disco e o início da gravação.

Não foram casuais os efeitos sonoros do chiado da manivela e do disco, tampouco o destaque dado ao gramofone portátil, por intermédio da menção “grafonólica linha Columbica”. Provavelmente, esses elementos estavam vinculados às políticas de vendas e publicidade, dada a importância que as vitrolas tinham nesse momento para o mercado fonográfico mundial. Enquanto elas se popularizaram na década de 1920, o consumo de discos aumentou.³⁰ Por exemplo, nos Estados Unidos, o número mais expressivo em venda de discos foi 140 milhões em 1921. Já em países de menor tamanho como a Colômbia, venderam-se 1.2 milhões de discos em 1928.³¹ Não possuímos dados para o caso brasileiro mas, tendo em vista a proliferação de lojas de discos nos anos 20, a tendência pôde ser similar.

Paralelamente aos incentivos das empresas fonográficas para comprar vitrolas e discos, o compadre de “Ô de casa” parece dirigir-se à fração de público que ainda não tinha um gramofone próprio. O diálogo passa a explicar-lhes cuidadosamente o funcionamento do gramofone, numa tentativa tanto de aguçar a curiosidade dos interessados quanto, talvez, de orientar os futuros compradores sobre a manipulação do aparelho. A Columbia aproveitou a situação dramatizada para chamar a atenção dos transeuntes desprevenidos – e potenciais compradores – para o tipo de objeto que ela vendia.

O caráter publicitário de “Ô de casa” é evidenciado na auto-referência à linha “Culumbica”, feita na explicação do compadre sobre a encomenda de Maneco. Numa espécie de metalinguagem, os alto-falantes falam sobre si mesmos e levam o ouvinte a prestar atenção, por um instante, na marca do produto que escutava. Sem dúvida, essa menção buscava difundir o nome da empresa vendedora de discos e gramofones. De forma fugaz, e aparentemente casual, o selo aproveitou a situação representada para promover seus produtos por meio de seus personagens caipiras.

Curiosamente, a menção em “Ô de casa” aos produtos de marca Columbia – símbolos do moderno –, foi realizada por uma personagem associada com o mundo rural e, tacitamente, distante da nova tecnologia. O aparente contrassenso talvez não tenha sido acidental, sugerindo aos simpatizantes da modernidade que o gramofone era usado já por todos, mesmo pelos caipiras do sertão. Neste sentido, a publicidade passava a mensagem implícita de ser inconcebível que uma família dita moderna não tivesse um gramofone Columbia.

O compadre de “Ô de casa”, no papel de promotor da Columbia, ilustra o entrecruzamento entre a mais revolucionária tecnologia e os

legados simbólicos mais arcaicos.³² A divisão entre rural, como sinônimo de atraso, e cidade, como sinônimo de moderno, servia para ordenar uma realidade complexa que, certamente, não seguia com rigidez tal diferenciação. Conforme mencionado anteriormente, tudo indica que se tratava de uma sociedade na qual os limites entre a vida rural e a vida urbana, e entre o moderno e o antigo, não eram nítidos. A linha divisória entre o sertão e a cidade era inequívoca somente nos discursos de reivindicação ou crítica de um e outro universo. Entre a roça primitiva e a cidade moderna imaginadas havia uma ampla gama de matizes e lugares intermédios.

Na metrópole paulista dos anos 20, era possível observar que “conviviam simultaneamente temporalidades múltiplas e diversas”, no sentido de encontrar nela hábitos e costumes ligados a modos de vida pré-industriais e elementos ligados às recentes mudanças do mundo moderno. Inclusive, algumas dessas temporalidades, nas palavras de Sevcenko, estavam separadas pela “estranheza recíproca”, pela hostilidade e pelos juízos lançados entre ela.³³ Mário de Andrade, sensível a algumas particularidades de seu tempo, retratou o cotidiano tenso entre o moderno e o passado, em vários momentos de sua vida. Em 1922, escreveu em forma de poema, “A menina pejeira pra puxar a cabra/Que toda se espaventa escorregando no asfalto/Estre as campainhadas dos bondes/E a velocidade poenta dos automóveis”.³⁴

Dez anos mais tarde, após percorrer a região norte do país, o escritor estava convencido de que nem todo era tão rural, nem tão urbano quanto alguns discursos buscavam defender. Com clareza, Mário de Andrade ilustrou um Brasil no qual conviviam o antigo com o moderno, “Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadinha de fundo do sertão já possui água encanada, esgotos, luz elétrica e rádio. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência do urbanismo não penetra”.³⁵

No final da sua vida, morando no Rio de Janeiro, Andrade voltou a se referir às fronteiras difusas entre o mundo urbano e rural, “É mesmo de assombrar como o Rio mantém dentro da sua malícia vibrátil de cidade internacional, uma espécie de ruralismo [...] o Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o ‘exotismo’ nacional [...] mas a interpenetração do rural com o urbano”.³⁶

Em suma, consideramos que a cena representada em “Ô de casa” criticava sigilosamente a oposição entre rural-antigo e urbano-moderno, transtornando o *status quo* dos discursos hegemônicos. A seção modulatória, iniciada com a comadre informada e seguida da mudança do compadre em uma espécie de promotor da Columbia, chega numa “tonalidade” distante, quando escutamos a maneira com a qual Batista Júnior imita a voz dos cantantes da “chapa”. Nessa última seção que, inclusive, pode ser considerada como o momento mais crítico da peça, emerge a nova tonalidade: o compadre e a comadre concordam em criticar e zombar da música reproduzida pelo gramofone, ou seja, música proveniente da cidade, oriunda do mundo moderno e de uma cultura alheia. Não estamos mais, pois, perante duas personagens próximas medianamente da modernidade urbana e, talvez, em processo de adota-la, e sim frente aos duas personagens críticas de tal modernidade e distantes de seus valores estéticos.

A boa manufatura do diálogo observa-se no fato de fazer com que os trechos musicais da “chapa” do Maneco se tornem engraçados. Os comentários dos compadres acerca das melodias do baixo e da soprano levam,

³² Ver SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 93.

³³ *Idem, ibidem*, p. 40 e 41.

³⁴ ANDRADE, Mario de. A menina e a cabra. [1924] In: MANFIO, Diléa Zanotto (ed.). *Poesias completas*. São Paulo-Belo Horizonte: Universidade de São Paulo/Itatiaia, 1987, p. 141. Poema escrito em 1922, segundo relata o autor na “Advertência” do livro.

³⁵ ANDRADE, Mário de. A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico. [1936] In: ALVARENGA, Oneyda (ed.). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 166.

³⁶ ANDRADE, Mario de. O movimento modernista. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (ed.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, p. 20.

³⁷ GONÇALVES, Camila Koshiba, *op. cit.*, p. 239

³⁸ Marcas da fala caipira, observadas e sistematizadas por AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira: gramática - vocabulário*. [1920] São Paulo: Anhembi, 1955.

³⁹ As personagens caipiras do teatro musicado usavam a variante caipira para se diferenciar dos personagens urbanos. Desde o final do século XIX o público da cidade escutava nos palcos personagens caipiras que “falam e cantam em «caipirês»” Cf. BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulista: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2012, e FONSECA, Denise Sella. *Uma «colcha de retalhos»: a música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2014, p. 180.

decerto, a que o ouvinte citadino ria juntamente com as personagens e encontre graça no seu próprio ambiente cultural. Como numa seção final construída sobre a repetição do acorde de tônica em estado fundamental, “Ô de casa” termina com a apresentação do que seria a legítima e valiosa música nossa, a “moda bunita”, explicitando sua crítica à estética e à vida urbanas. Na última parte do diálogo, o compadre valoriza sua toada rural frente à música gravada e interpreta uma curta peça de maneira intimista, quase familiar. Concordamos com Gonçalves, para quem o ouvinte de “Ô de casa” não tem outra opção além do que aceitar, junto ao compadre, que “moda bunita são as nossas”.³⁷

A “moda bunita” do “cumpadre”

A fim de compreender a maneira como Batista Júnior conseguiu levar seu público por tal caminho intrincado, vamos refletir sobre os trechos musicais de “Ô de casa”. Ao que tudo indica, a proximidade, a identidade e a tranquilidade do ouvinte com o canto caipira foram estimuladas mediante o contraste entre a moda e as peças satirizadas. Certa sensação de proximidade presente na “moda bunita” é obtida pelo uso de um português claro, em comparação com o italiano do cantante baixo – uma língua claramente estrangeira – e o idioma esquisito da soprano, sem dicção. O português da toada apresenta um vocabulário informal, com poucos traços da fala caipira (somente as substituições “bamo” por “vamos” e “martrata” por “maltrata”), de modo a não comprometer o significado das orações e poupar o ouvinte citadino de grandes esforços para compreender o texto da música. Valendo-se de tais recursos, a “moda bunita” cria no público a sensação de proximidade com o canto do compadre, em detrimento da estranheza causada pelas peças do baixo e da soprano.

Um sentimento de identidade paulista é também evocado, ao ressaltar as marcas regionais da língua. Durante a conversa dos compadres, e não no canto, o uso da variante caipira do português é acompanhado de elevado número de expressões informais e regionais. Na passagem em que o compadre se refere a sua estância na capital, por exemplo, ele usa os termos “trapaiação”, “de mundice”, “gentaiada” e “escangaiô”. Batista Júnior fez também mudanças fonéticas, tais como a substituição do *l* em final de sílaba, por *r* (“martrata”); a queda do *s* final em palavras paroxítonas ou proparoxítonas (“vamo”); o *lh* vocalizado em *i* (“muié”); substituição do *e* inicial em *i* (“intão”, “iscuitá”, “isprimido”); mudança do *o* das sílabas *om*, *on* em *u* (“cumpadre”, “cumadre”), e o uso das flexões *ico*, *ica* no diminutivo (“caixica”, “columbica”), entre outros.³⁸ Provavelmente, tais passagens não tenham sido fáceis de compreender para os ouvintes não acostumados com essa variante regional. Decerto, elas serviam para outorgar maior afabilidade aos personagens, algo corriqueiro no teatro de revista.³⁹

Adicionalmente, o clima de tranquilidade da moda é construído a partir do contraste entre as colocações das vozes cantadas. O gramofone de Maneco reproduz vozes que mantêm os compadres e o ouvinte em certo grau de tensão. A inquietação é criada tanto pelo dramatismo do baixo, presente em sua voz impostada – “parece bisoro” –, quanto pelo nervosismo da soprano, acentuado com as notas agudas na tessitura do grito – “gato isprimido”. Pode-se dizer, portanto, que enquanto as vozes exageradas do baixo e da soprano indicam certa angústia e artificialidade, a voz cantada do compadre contrasta pela ausência de tensões e sua naturalidade.



Elementos musicais adicionais reforçam grande distância entre a música artificial e tensa da “chapa” e a música próxima e serena do compadre. Ora, de modo geral, a “moda bunita” é uma peça construída sobre a repetição de duas únicas linhas melódicas, ambas com um ritmo musical estável, que apoiam a construção em heptassílabos do texto cantado. A ausência de surpresas rítmicas, é dizer, de mudanças fora do padrão rítmico predominante, permitem ao ouvinte permanecer relaxado sem ser aturdido por contrastes bruscos. Além disso, a tessitura da linha melódica – região da voz usada para cantar tais alturas – não exige ao cantante subir nem baixar até regiões muito distantes e se mantém no registro médio da voz. Vale notar que a melodia possui uma extensão inferior a uma oitava e que o maior salto entre duas notas é um intervalo de quarta justa ascendente, seguido pelo descenso em graus conjuntos. Essa construção confere homogeneidade à peça e colabora na geração de uma sensação de estabilidade e calma na escuta. Por sua vez, as melodias do baixo e da soprano, embora sejam melodias *cantabiles*, com certos padrões rítmicos e melódicos repetidos, exigem extensões da voz mais amplas, trazem saltos em intervalos de maior tamanho e uma maior variação rítmica.

Apesar do grau de realismo impresso à gravação – ora pelos efeitos de som, ora pela voz natural do compadre –, é importante assinalar que a moda entoada no final da gravação não era um reflexo inocente da cultura rural daquele período. A voz suave do compadre era distinta à colocação tensa e quase nasalizada dos músicos provenientes da tradição caipira do médio Tietê, que no mesmo ano gravaram ao lado de Cornélio Pires, também na Columbia.⁴⁰ As figuras literárias do texto, como as tranças de Maria Chiquinha, estavam mais próximas da literatura romântica que dos textos folclóricos. A rima entre os versos pares, com a sílaba “ão”, é uma estrutura simples em comparação com as usadas nas tradições orais. Além disso, é pouco provável que o piano tenha sido o instrumento acompanhante do canto do *caipira*, como se escuta sutilmente na gravação.

Em síntese, a “moda bunita” não era uma peça tradicional caipira, e sim uma canção vinculada à estética romântica, construída sobre um mundo rural fictício e relacionada com os anseios da época de se resguardar da modernização urbana na vida rural idealizada. É provável que, inclusive, a força do imaginário romântico em torno da cultura caipira fosse a responsável da introdução do piano acompanhante. Caso o leitor, também tenha omitido de sua escuta o timbre do instrumento na primeira audição da gravação, acreditamos que três variáveis puderam interferir no passo discreto do piano pela escuta. Com este assunto terminamos nossa análise.

Piano *versus* viola

É preciso frisar que “Ô de casa” não inovou usando o piano em repertório associado com o universo rural. Pelo contrário, a junção entre o piano e música inspirada em culturas rurais foi frequente nas cidades já desde o século XIX. No vasto repertório para piano e voz, que circulou em forma de partitura avulsa desde o oitocentos, foram frequentes as canções referentes à vida no campo. Seus textos traziam menções a paisagens naturais, objetos e costumes camponeses e aludiam a personagens chamados de caboclos, sertanejos, caipiras ou roseiros, todos eles habitantes de um espaço rural indefinido.

O repertório das partituras avulsas foi gravado eventualmente nos

⁴⁰ Por exemplo, “Jorginho do sertão” (moda de viola), selo Columbia, disco nº 20006, matriz nº 380259, gravado por Cornélio Pires e dupla anônima, lançado 1929. Disponível em www.youtube.com/watch?v=VTKMW1aJb7g.

⁴¹ Sobre essa literatura e o caso paulista, ver FERREIRA, Antônio Celso, *op. cit.*

⁴² Sobre cinema, ver BERNARDET, Jean-Claude. A cidade, o campo. Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. *Cinema brasileiro. 8 estudos*, Rio de Janeiro: Embrafilme/ Funarte, 1980. Sobre teatro, ver ALMEIDA, Vinícius Soares de. *A caipirinha (1880-1928): representações do caipira na paça teatral de Cesário Motta Junior*. Dissertação (Mestrado em História) – FFCLH-USP, São Paulo, 2011, e MELO, Cássio Santos. *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp-Assis, 2007. Sobre teatro musicado, ver BESSA, Virginia, *op. cit.*; FONSECA, Denise Sella, *op. cit.*, e MORAES, José Geraldo Vinci de e FONSECA, Denise Sella. A música em cena na Belle Époque paulistana. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, São Paulo, set.-mar., 2012.

⁴³ Ver KENNEY, William Howland. The phonograph and the evolution of «foreign» and «ethnic» Records. *Recorded music in american life: the phonograph and popular memory, 1890-1945*. New York: Oxford University Press, 1999.

⁴⁴ Canções estilizadas em outro contexto da América Latina, ver BERMÚDEZ, Egberto. From Colombian «National» song to «colombian song»: 1860-1960. In: GROSCH, Nils (ed.). *Lied und populäre Kultur: song and popular culture*. Deutschland: Waxmann Verlag, 2008.

primeiros discos brasileiros e, desde então, esteve vigente a temática rural com o acompanhamento de piano e de outros instrumentos sinfônicos. O repertório da fonografia geralmente comparava situações, usos e costumes caracteristicamente urbanos com modos de vida rurais (crítica e humoristicamente) e estava permeado pelo imaginário romântico e saudoso de um tempo passado, esmagado pelo progresso urbano. Nele, as temáticas amorosas e as descrições de atividades ligadas à rotina agrícola ganharam destaque.

O repertório gravado de inspiração rural era aparentemente bem-recebido pela população urbana, se levarmos em conta sua proliferação nas primeiras décadas do século XX. De certo modo, sua música era “a trilha sonora” das representações da vida rural presentes na chamada literatura regional ou caboclista e nos espetáculos urbanos de palco, desde finais do século anterior.⁴¹ Tanto na literatura como no teatro de revista e no precoce cinema nacional foram utilizadas representações do universo rural com traços culturais apagados ou maquiados. Nelas, perdurava um passado resguardado dos danos da modernidade e desapareciam as dores de uma sociedade em rápido processo de metropolização.⁴² Nos espaços do nascente entretenimento urbano, canções com textos alusivos à vida camponesa idílica e com instrumentação próxima à tradição sinfônica europeia sintonizava perfeitamente com o imaginário e com a estética musical em voga.

As representações musicais da vida camponesa sustentavam-se também na experiência prévia da empresa fonográfica internacional nesse tipo de produção. Em 1929, as gravadoras internacionais sabiam que seu mercado se ampliava vendendo música típica ou regional – como foi chamada – em um formato retocado.⁴³ Isso significava, principalmente, fazer arranjos musicais que mantivessem as melodias e o ritmo da peça folclórica e mudasse a instrumentação, a harmonia e a impostação das vozes dos cantores. Tanto as elites paulistas quanto aquelas de outras metrópoles mostravam um apreço especial pela ópera e pelo repertório clássico e romântico europeu, “imagem pasteurizada” – nas palavras de Sevcenko – do que era o padrão superior da vida urbana. A impostação lírica, o uso de orquestras sinfônicas e do piano eram elementos relacionados a uma cultura considerada civilizatória. Por esse motivo, tais instrumentos e formas de cantar eram frequentemente introduzidos pela fonografia nos arranjos, com o intuito de colocar vestiduras “civilizadas” à música tradicional. Certamente, a Columbia teve experiências exitosas nos Estados Unidos e em outros países da América Latina com esse tipo de repertório e “Ô de casa” não foi a primeira, nem seria a última gravação em incluir um piano numa peça que se dizia representante da música rural.⁴⁴

Mas, por que não usar diretamente uma viola ou um violão como acompanhante, sendo esses instrumentos mais próximos da tradição musical rural e também utilizados na fonografia de começo do século? Essa é nossa segunda questão. A troca na instrumentação no momento da gravação indica a existência de um conflito social. Em outras palavras, a partir da gravação, venda e consumo de música caipira estilizada, pode-se inferir a existência de tensões entre a cultura rural, que estava sendo representada, e as expectativas de um público que se incomodava com seu som real. O mesmo diálogo elaborado por Baptista Júnior refere-se a algumas das tensões em que viviam os habitantes de São Paulo em 1929.

No trecho no qual o compadre descreve a cidade como uma “terra

de trapaiação”, referia-se não apenas aos automóveis e às reformas urbanas que afrontava o transeunte, mas também às políticas do governo progressista, que desfavoreciam as populações mais pobres. Além disso, o compadre menciona a “gentaiada misturada” aludindo, provavelmente, aos grupos de imigrantes que chegavam no Estado de São Paulo e se agrupavam na capital à procura de melhores condições de vida. As expressões do compadre sintetizavam, deste modo, as consequências do crescimento da cidade entre 1870 e 1930, de 5.400% aproximadamente.

A canção em italiano da “chapa” pode ser compreendida como um recado acerca da imigração italiana e das tensões sociais e políticas que o crescimento econômico dos imigrantes estava despertando. Nos anos 20, era evidente o crescimento industrial da cidade e o fato das novas fábricas estarem em mãos de empresários estrangeiros com predominância italiana. A configuração social da cidade havia mudado e o poder econômico não era mais exclusivo dos donos das grandes fazendas de café. Nesse momento, o poder parecia pertencer aos novos empresários imigrantes e aos pequenos e médios fazendeiros, em sua maioria também de origem estrangeira. O *slogan* “assimilamos ou seremos assimilados” convidava à reconquista do poder e ilustrava o impasse em que as elites tradicionais se sentiam.⁴⁵ O contraste entre o italiano e o português acaipirado era como uma piscada de olho a quem observava com desconfiança a nova configuração.

Nos anos 20, a inquietação e a distância entre os grupos sociais em São Paulo aumentavam cada vez mais. Paralelamente, crescia também a necessidade dos grupos dominantes em fortalecer uma identidade histórica, que irmanasse simbolicamente aos habitantes do Estado. Nesse sentido, o homem caipira bucólico e resultado de uma mestiçagem sem conflitos, parecia ser uma imagem apropriada para ocultar as tensões históricas ainda irresolutas.⁴⁶ Entretanto, sem direito a se autorrepresentar, os caipiras de carne e osso continuaram sendo observados pela elite com estranhamento, como uma permanência incômoda do passado. Eram justamente essas algumas das tensões ocultadas pela sonoridade do piano de “Ô de casa”. As representações românticas do universo caipira, além de ser refúgio da modernidade para o homem da cidade, eram panos grossos que ocultavam as tragédias de milhares de famílias de camponeses, nacionais e estrangeiros, vítimas do crescimento econômico de uma elite. Em resumo, o caipira que falava em viola, mas cantava acompanhado por um piano, era o caipira aceitável na sociedade moderna.

Em terceiro lugar, a transformação do timbre do piano em viola realizada pela escuta pode guardar relação com o conceito de “música inaudível”, de Charles Rosen, bem como com a utilização de tecnologias da gravação sonora. A expressão foi cunhada pelo musicólogo para se referir a detalhes musicais que não podem ser ouvidos fisicamente, mas apenas imaginados. Rosen parte do fato de que, durante o exercício de escuta, “colocamos nossa imaginação acústica para trabalhar”. Num contexto musical, embora diferente ao trabalhado por nós, o autor entende a escuta como um fenômeno ativo, fato que se revela importante na escuta do fonograma aqui analisado. Rosen sustenta que “O ouvinte [...] pode constantemente alterar, purificar e complementar o que ele escuta, tomando a «deixa» de aquilo que foi insinuado pelo executante”.⁴⁷ Desde nosso ponto de vista, é provável que isso tenha acontecido em “Ô de casa”. Persuadidos pela frase do compadre “A gente pega a viola numa noite de luá e começa assim...”, que introduz o canto da moda, nossa escuta é presa pela menção

⁴⁵ Cf. SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 245 e 246.

⁴⁶ Ver SALIBA, Elias Thomé. Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In: PORTA, Paula (ed.). *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

⁴⁷ ROSEN, Charles. Música e som. [1995] *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 28.

⁴⁸ GONÇALVES, Camila Koshiba, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁹ *Idem, ibidem.*

ao instrumento de corda. Em consequência e sem maiores sobressaltos, passamos a ouvir o acompanhamento sutil do piano, como se fosse o delicado dedilhar de uma viola.

Suspeitamos que a escuta dos contemporâneos à gravação de Batista Júnior tenha sido similar. Pese a nossas culturas sonoras serem historicamente distintas, é provável que o diálogo fosse exitoso também em 1929, na criação de um ambiente propício para “enganar” a escuta no final da peça. Nesse labor, tiveram um papel fundamental os efeitos de som e o microfone eletromagnético, recentemente estreado. Tal escuta foi ativada desde o começo de “Ô de casa” pelos efeitos sonoros realizados por Batista Júnior e eles atuaram ativamente na fabricação de “imagens sonoras” mentais coerentes. Efeitos, como o movimento do portão ou o chiado do disco, facilitaram a sensação de realidade, conseguindo persuadir o público a ouvir o “inaudível” no final.

O cuidado com que os efeitos sonoros foram inseridos na gravação fazia parte da experimentação e exploração sonora das gravadoras da chamada fase elétrica. O novo microfone não somente facilitou o registro mais fiel dos timbres ao vivo, como também permitiu uma maior maleabilidade do produto sonoro final. Segundo Gonçalves, a partir de 1927 começou a ser possível a criação e venda de um som pré-determinado pelas gravadoras. “Com a nova forma de captação de sons, o estúdio tornou-se o espaço do artista e do diretor artístico por excelência, reservando a sala de controle, «onde se move o estilete registrador», para o engenheiro de som”.⁴⁸ Isso significou o uso de maiores recursos na criação do que a autora chamou de “ilusão acústica de realidade”.⁴⁹ Através dessa expressão, Gonçalves refere-se ao efeito almejado pelos produtores de discos de diminuir a distância entre a experiência do ouvinte frente à música ao vivo, e sua experiência frente à música reproduzida pelo gramofone.

Não obstante a nova tecnologia do microfone não teria sido aproveitada por Batista Júnior caso ele não conhecesse e não estivesse permeado pela tradição do teatro. O ventríloquo participou do auge do teatro musicado de temática sertaneja entre a segunda metade da década de 1910 e começo da década de 20. Além de escritor de canções de temática sertaneja, ele foi conhecido por suas personagens-tipo caipira nos palcos de São Paulo. Portanto, a Columbia soube tirar proveito tanto da capacidade de Batista Júnior em imitar vozes, quanto de sua fama como imitador de caipiras, elementos que talvez reforçaram a “ilusão acústica de realidade”, que permeou a gravação.

Por outro lado, a expressão cunhada por Gonçalves está diretamente relacionada com a antiga preocupação da fonografia pelo som ao vivo, conhecida sob os termos *fidelity* e *high fidelity* (*Hi-Fi*). Tal preocupação, segundo Jonathan Sterne, estava fundamentada basicamente na dicotomia “original e cópia”; o evento musical era considerado como original e o evento reproduzido pelos aparelhos elétricos, era interpretado como cópia. Por esse motivo, desde os primórdios da história da gravação foi comum cuidar de detalhes sonoros como os realizados por Batista Júnior e outros menos evidentes, para aproximarduas experiências auditivas: a tradicional escuta de música ao vivo e a moderna escuta do disco.

Vale também ressaltar que, conforme apontado por Sterne, nessa “filosofia da mediação” as cópias são consideradas como rebaixamentos do original. Não obstante, o autor observa a relação “original-cópia” ou “música ao vivo - música gravada” sob outro prisma. Sterne pensa que “o

som original incorporado na gravação, [...] certamente tem uma relação causal com a reprodução”. Essa relação consiste em que “o original é em si mesmo um artefato do processo de reprodução. Sem a tecnologia da reprodução, a cópia não existiria, mas, também não existiria o original”.⁵⁰ O autor chama a atenção sobre a forma como o mesmo processo de gravação gera performances especiais, que não existiriam fora dos estúdios das gravadoras.

Em comparação com outros discos, a proximidade entre o estúdio e a gravação era mais evidente em “Ô de casa”, pois resultava perceptível que o diálogo encenava uma situação sem existência independente do processo de gravação, o que evidenciava o trabalho artístico de um indivíduo num estúdio e não uma conversa casual entre compadres. Em 1929, a Columbia talvez estivesse interessada em surpreender o público, mostrando a capacidade da gravação elétrica captar matizes da voz de uma mesma pessoa e detalhes sonoros que, com o processo mecânico precedente, não seriam apreendidos. A demonstração tecnológica de “Ô de casa” seria uma das estratégias usadas pela Columbia para lutar contra suas concorrentes, a Victor e a Brunswick que, após adotarem a gravação elétrica, também estavam abrindo estúdios e fábricas no Brasil.

A Columbia, a primeira das três em terminar suas instalações em São Paulo, anunciou a venda de seus primeiros discos brasileiros, “um orgulho da indústria nacional”, no começo de 1929. O selo gravou músicos locais, “interpretando a nossa música, as nossas canções, o humorismo e o folk-lore brasileiro – a alma nacional”.⁵¹ Dentre os primeiros lançamentos esteve “Ô de casa”, ao lado das gravações do famoso escritor Cornélio Pires “narrando anedotas e interpretando o *folk-lore* brasileiro”, entre outros artistas. A gravação de repertório folclórico, por parte da Columbia, parecia um gesto de reconhecimento da cultura musical paulista como música valiosa, mas, na prática, essa eleição tinha o objetivo de cativar o mercado fonográfico local mediante a venda de repertório paulista. Enquanto em “Ô de casa”, a arte do ventríloquo e o microfone revelavam o estúdio de gravação, os discos de Cornélio foram vendidos como “discos folclóricos”, como postais sonoros independentes dos métodos de gravação. Assim, a ingerência do estúdio foi ocultada sob o termo “folclórico”. A etiqueta dos discos de Cornélio passava a ideia de que não havia distância entre o original (a música dos caipiras) e a cópia (a gravação da Columbia) mas, como será estudado no futuro, eles não eram independentes da lógica fonográfica.⁵² Afinal, “Ô de casa” lembra que, na gravação e produção dos discos, as tecnologias de reprodução sonora e as políticas comerciais dos selos fonográficos, embora nem sempre audíveis, fizeram parte dos produtos finais que escutamos.

Ao final deste texto, pode-se concluir que “Ô de casa” é basicamente uma crítica à modernidade urbana. Por intermédio do humor, a peça conseguiu converter em caricatura os valores culturais da elite urbana e recolocar no centro de seu olhar a simplicidade e tranquilidade pressupostas no universo rural. Dessa maneira, a prosa-sertaneja estava a fim de despertar no ouvinte o sentido de identidade e apreço pela zona rural de São Paulo. Contudo, essa empatia foi construída por via de uma “modulação da realidade”, pois “Ô de casa” não valoriza as particularidades da música caipira, e sim a representação romântica do universo rural. Representação esta que mascarava os conflitos sociais, trazidos pela modernização e que estavam longe de ser superados no final dos anos 1920. Produto de um

⁵⁰ STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham-London: Duke University Press, 2003, p. 215 e p. 286 [tradução nossa].

⁵¹ Columbia, *op. cit.*, p. 1.

⁵² Essa discografia faz parte da pesquisa de doutorado “Entre a tradição e a modernidade. A música caipira na indústria fonográfica brasileira entre as décadas 1910 e 1930”, em processo de elaboração sob orientação do Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes, no Departamento de História Social da FFLCH-USP.

⁵³ Agradeço ao Prof. Dr. Walter Garcia e aos colegas da disciplina “Formas da canção popular no Brasil: análise e interpretação” (IEB-USP) os aportes feitos à primeira versão deste trabalho.

momento particular da fonografia brasileira, “Ô de casa” nos ajuda a repensar os limites entre os universos rural e urbano.⁵³

Artigo recebido em abril de 2017. Aprovado em maio de 2017.