

JULIANA PÉREZ GONZÁLEZ

A indústria fonográfica e a música caipira gravada

Uma experiência paulista (1878-1930)

Versão corrigida

Tese apresentada ao Departamento de
História da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutora em
História Social

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo
Vinci de Moraes

De acordo: _____

Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P438i Pérez González, Juliana
A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930) / Juliana Pérez González ; orientador José Geraldo Vinci de Moraes. - São Paulo, 2018.
390 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. São Paulo. 2. Música caipira. 3. Fonografia. 4. História. I. Moraes, José Geraldo Vinci de, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa com o número de processo 2013/17105-0.

Ao Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes por orientar com paciência este tempo de doutorado. Por escutar atento e saber encaminhar, sempre com respeito e esperança. Pelo empréstimo de seu material bibliográfico. Nestes anos de convivência muito me ensinou, contribuindo para meu crescimento intelectual e pessoal.

Aos Profs. Dra. Flávia Camargo Toni e Dr. Alberto T. Ikeda pelas observações durante o exame de qualificação e pelo interesse na pesquisa. As sessões com o Prof. Ikeda pelo Skype foram muito importantes e gratificantes, tanto quanto a sugestão da Prof. Toni em buscar antigos catálogos de gravadoras internacionais na discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP.

Ao assessor anônimo da Fapesp pelo acompanhamento, leitura e comentários aos informes científicos e relatórios. Embora que no anonimato, seus comentários foram sempre pertinentes e motivantes.

Ao Prof. Dr. Carlos Zeron e colegas do “Seminário teórico e prático de metodologia de pesquisa histórica” pela leitura e discussão do projeto inicial de pesquisa e pelas estimulantes reflexões sobre a tarefa do historiador.

Ao Prof. Dr. Walter Garcia e colegas do curso “Formas da canção popular no Brasil. Análise e interpretação”, pelo interesse nesta pesquisa e ensinamentos sobre a canção.

Ao Prof. Dr. Ivan Vilela por me acolher como ouvinte no seu curso de graduação “História da música popular brasileira” e, mais tarde, na disciplina de pós-graduação “Música caipira e enraizamento”. O intercâmbio constante entabulado entre o professor e os colegas foi particularmente provocador.

Ao Prof. Dr. Edmundo Pereira, etnomusicólogo e violeiro, por me receber no Museu Nacional da UFRJ e discutir o projeto inicial da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Carlos Miñana, da Universidade Nacional da Colômbia, por compartilhar seu manuscrito inacabado sobre a *guabina* colombiana e suas relações com outros gêneros camponeses da América Hispânica.

Aos Prof. Dra. Tânia da Costa Garcia e Dr. Adalberto Paranhos pelo convite a participar na Revista *ArtCultura* com resultados parciais desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Victor Rondón pela oportunidade de aprofundar na historiografia do cateretê e publicar minhas reflexões na revista *Resonancias*, da Universidade Católica do Chile.

A Flávia Prando pelo convite a participar como palestrante no Centro de Pesquisas e Formação do Sesc-SP e permitir compartilhar com o público geral a pesquisa ainda em andamento.

Aos funcionários do Instituto Moreira Salles (RJ), depositário das coleções José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi, pelos serviços de conservação e consulta que prestam à comunidade acadêmica. Em particular, a Fernando L. Krieger, que atendeu todas minhas solicitações com diligência, e a Elias Silva, técnico em som, por me ensinar o processo de digitalização das gravações do Instituto.

Aos funcionários do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), depositário da coleção discográfica de Mário de Andrade, que apesar dos recortes, continuam atendendo os pesquisadores. Especialmente, a Elisabete Marin Ribas por atender minhas dúvidas e ao grupo de estagiários e voluntários que mantem o Arquivo do Instituto funcionando.

Aos funcionários da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo (CCSP), em particular a Jéssica Barreto e Edson Marçal, por buscar e facilitar a consulta de catálogos dos anos 1930 das gravadoras ativas no país.

Aos funcionários do Museu da Imagem e do Som (RJ) por abrir a biblioteca, fechada há um tempo por falta de bibliotecário, e permitir a consulta da revista *Phono Arte*. Por autorizar e facilitar a reprodução de uma fotografia de seu acervo.

À historiadora e musicista Virgínia de Almeida Bessa pela discussão das ideias que deram corpo à presente pesquisa; pelas sugestões bibliográficas sobre gênero; por me passar partituras levantadas durante sua pesquisa, pela ajuda na montagem da partitura do cateretê *A caipirinha*; por compartilhar comigo seu conhecimento sobre o teatro musicado; pelos comentários sobre as peças cantadas na gravação *Ó de casa!*. Sobretudo, Pela companhia e parceria nos congressos em que participamos; pelas leituras em grupo; pelas conversas descontraídas.

À historiadora Giuliana Souza de Lima por ler e revisar partes dos informes produzidos durante a pesquisa e alguns capítulos do trabalho final; pela ajuda na transcrição de gravações no acervo do IEB; pelo trabalho em grupo particularmente, por sugerir a leitura do texto de Jonathan Sterne. Pelas comidas deliciosas em seu apartamento; pelos cafés no final de tarde, pela amizade desde o primeiro dia que cheguei no Brasil.

À cantora e professora Cristina Allemann da Escola de Música do Estado de São Paulo (Emesp) por escutar o canto caipira das gravações e me ajudar a compreender o aparato fonador e as características de aquelas vozes, resultado de corpos robustos muito particulares.

Ao linguísta Antônio Fernandes Góes Neto pelas reflexões, assessoria, e revisão cuidadosa das transcrições da variante caipira do português. Pelas reflexões em torno da origem e significado da palavra “cateretê” e pela revisão dos relatórios entregues durante os anos de pesquisa.

À historiadora Denise Sella Fonseca por compartilhar comigo as partituras e libretos do teatro musicado recolhidas durante sua pesquisa de mestrado. Pelos sorrisos e as conversas.

Ao pianista e musicólogo Said Tuma, por tocar e montar comigo e com Virgínia Bessa a partitura de *A caipirinha*, para me ajudar a experimentar os sons apontados no papel. Pela confiança e a motivação constantes.

À musicista e pesquisadora Priscila Ribeiro, sua família e parentes pela acolhida na folia de réis Os Prudêncio, em Cajuru (SP). Os dias que escutamos os cantos e participamos das visitas e comidas foram esclarecedores e profundamente comoventes.

Ao amigo Daniel Fernandes e sua família por nós receber em Mogi Mirim, conversar sobre música caipira, compartilhar sua coleção de discos e nos apresentar a dupla Mogiano e Mogianinho.

Aos irmãos José dos Santos e João Cleto Moreno, Mogiano e Mogianinho, por compartilhar suas experiências nos sessenta anos de carreira artística. Pela tarde recheada de músicas, anedotas e histórias.

À Paula Chagas Autran por compartilhar comigo suas lembranças do bisavô Agnello Chagas, músico caipira e ator que trabalhou em circo e gravou alguns discos.

À Lígia Luchesi por aceitar fazer a revisão deste texto e seus comentários sobre o conteúdo.

À Biancamaria Binazzi por seu interesse nesta pesquisa e pelo contato com os colecionadores de discos brasileiros, particularmente com o grupo fundado por Adilson Santos, Arquivo Confraria do Chiado, em Facebook.

Ao colecionador Gilberto Inácio Gonçalves de São Paulo pela generosidade em compartilhar sua coleção de discos de 78 rotações e conhecimentos sobre a fonografia brasileira.

Aos colecionadores Andreas Triantafyllou, em São Paulo (SP), Ricardo Eckert, em Porto Alegre (RS), Miguel Bragioni em Porto Ferreira (SP), Sandor Buys, no Rio de Janeiro (RJ) e Miguel Ângelo de Azevedo “Nirez” em Fortaleza (CE), por compartilhar material sonoro e iconográfico. Por sua paixão pelo universo da fonografia.

Aos amigos que preencheram com sorrisos e carinho o dia a dia. Ao Fábio Takara “Sensei” pelos anos de convivência e pela ajuda com o excel; ao Aleksey Benavides pela música e as conversas sobre a vida, à Natasha Chang pela companhia e pelo carinho, aqui e na distância. Às queridas Camila de Lima Gervaz e Lilian Acuña Herrera pelas gargalhadas, pelos conselhos, pela amizade, tão necessárias para a vida. À Mónica Contreras Saiz por responder com premência meus pedidos de socorro com a leitura em alemão e a aquisição de música. Ao Márcio Pires pelo interesse na pesquisa e sua disponibilidade para lêr fragmentos deste texto.

À minha família pelo amor e a motivação constantes. À minha mãe, María Stella González de Pérez por ser meu exemplo de pesquisadora ao longo da minha vida. Pela cuidadosa busca do vocábulo “cateretê” realizada em dicionários e gramáticas da língua tupi, pela ajuda esclarecedora com o termo “catira”, usado no espanhol colombo-venezolano, e por cada artigo enviado para proveito desta pesquisa. Por cuidar de sua saúde e bienestar e por fazer tudo o que esteve a seu alcance para ver terminado este trabalho. *A mi padre, Jorge Pérez Botía, por su apoyo incondicional, por siempre darnos tanto amor y por compartir en la distancia esta etapa de la vida. A Camila Pérez González por estar aquí, por ser mi hermanita adorada, un lazo con las raíces y un viento de futuro, por réirse conmigo y por su cariño.*

Ao meu esposo, Ricardo Becerra Enríquez por desenhar e adequar o banco de dados que suportou toda a pesquisa; por ouvir as gravações de cateretês para violão e compartilhar comigo suas impressões de violonista; por ler alguns capítulos com presteza e assinalar os trechos menos felizes; por se envolver com esta pesquisa ao ponto de ajudar diligentemente na buscar material bibliográfico nas prateleiras da Biblioteca Britânica; por escutar com infinita paciência minhas angústias teóricas, hermenêuticas, práticas e existenciais; por me estender a mão sempre que necessário. Por cada uma das jantas e almoços que preparou enquanto eu escrevia e cuidar de nosso lar com todo seu amor.

RESUMO

A presente pesquisa investiga o surgimento da música caipira gravada na fonografia brasileira durante a instauração do mercado do disco em São Paulo, entre 1878 e o começo da década de 1930. Observa-se um crescente mercado de música gravada e certo abandono das preferências musicais da cidade por parte das gravadoras ativas durante a fase mecânica do disco. Tal espaço foi preenchido pelos selos internacionais que chegaram no final dos anos 1920 e gravaram música de “legítimos” caipira paulistas, visando conquistar o mercado do Estado. O sucesso em vendas das primeiras gravações de música caipira paulista relaciona-se com o auge das representações caipiras, provenientes do século XIX, que alimentavam a nascente indústria do entretenimento urbano. Foram também importantes estratégias de propaganda orquestradas inicialmente pela Columbia, vinculando as gravações de músicos caipiras com o folclore, assim como a promoção realizada por intermédio de Cornélio Pires. Ademais, a música caipira gravada ajustou-se à necessidade sentida pelas elites hegemônica, de criar uma identidade cultural paulista que solapasse as tensões e conflitos raciais, culturais e de classe irresolutos durante a Primeira República.

Palavras-chaves: São Paulo. Música caipira. Fonografia. História

ABSTRACT

This research investigates the emergence of *caipira* music recorded in Brazilian phonography during the establishment of the disc market in São Paulo, between 1878 and the beginning of 1930's. From the arrival of the first phonograph until establishment of international record companies in the city, there was a growing market for recorded music. It seems there was a certain abandonment of musical preferences of the city by active recorders during the mechanical phase of disc. This space was filled by the international record companies arriving in the late 1920s and recorded music of "legitimate" paulista countrymen, aiming to conquer the Brazilian market. The success in sales of the first recordings was explained by the record companies publicity invested, the self-constructed image of Cornélio Pires defender of folklore paulista and above all, by the heyday of a tradition of country representation from the nineteenth century and kept by the nascent urban entertainment industry. In addition, the recorded *caipira* music was adjusted to the need, feeling the hegemonic elites, to create a cultural identity of São Paulo that would undermine tensions, racial, cultural and class conflicts unresolved during the First Republic.

Keywords: São Paulo. *Caipira* Music. Recording Industry. History.

LISTA DE TABELAS

<i>Tabela 1. Localização de lojas de discos e gramofones de Gustavo Figner em São Paulo (1899-1923)</i>	105
<i>Tabela 2. Localização da Casa Odeon, de Frederico Figner (1914-1931)</i>	106
Tabela 3. Entrecruzamento nos números de matriz e disco dos selos Phoenix e Gaúcho.....	112
<i>Tabela 4. Locais comerciais de Gustavo Figner em São Paulo (1911-1921)</i>	120
Tabela 5. Preços de gramofones na Casa Edison de São Paulo (1909)	145
Tabela 6. Aluguel de discos Pathé. Fonte: O país, 8 agosto 1926, p. 6.....	157
Tabela 7. Gravadoras internacionais no Brasil, anos 1920.	171
Tabela 8. Repertório do teatro musicado paulistano em disco e partitura. Fonte: Bessa, 2012: 163 e Santos, et.al., 1982.....	218
Tabela 9. Periodos aproximados de gravação de modas de viola, duplas caipiras e gravadora (1929-1939)	299
Tabela 10. Estrutura da moda de viola segundo Faustino e Garcia, 2016: 67.	341
Tabela 11. Selo fonográfico, número de série e datação aproximada. Gravações mecânicas brasileiras.....	391
<i>Tabela 12. Preços mínimos e máximos de fonógrafos, grafofones e gramofones em São Paulo (1899-1930). Fontes: O Estado de S. Paulo. Echo Phonografico, O Echo, O Telescopio.</i>	399
<i>Tabela 13. Preços mínimos de gramofones em São Paulo comparados com o preço de 1914 (1901-1929).....</i>	404
Tabela 14. Música Sertaneja vs. Música caipira segundo W. Caldas (1977) .	410

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1. Edifício Sampaio Moreira em construção, no parque do Anhangabaú, encoberto por tapumes publicitários (1923).....	57
Ilustração 2. Anúncio da Victor (Detalhe).....	57
Ilustração 3. Capa de partitura Quadria Encrencada. (Acervo IMS – RJ).	65
<i>Ilustração 4. Toada Intalianinha recolhida em Piracicaba</i>	69
Ilustração 5. Etiqueta de cilindro gravado pela Casa Edison de São Paulo (c. 1901-1903). Coleção particular Andreas Triantafyllou, São Paulo – SP (Foto: A. Triantafyllou).....	95
Ilustração 6. Caixas de cilindros gravados em São Paulo. Coleção particular Andreas Triantafyllou, São Paulo – SP. (Foto: A. Triantafyllou).....	99
Ilustração 7. Capa disco Phoenix. Coleção particular Gilberto Gonçalves. São Paulo – SP (Foto: J. Pérez).....	113
Ilustração 8. Casa Christoph na rua São Bento (década de 1930).	131
Ilustração 9. Casa Christoph (detalhe).....	132
Ilustração 10. Preços de discos Casa Edison (Fonte: Echo Fonográfico, janeiro 1906, p. 16).	148
Ilustração 13. Carroça de coleta de lixo. Rua Direita, entre o largo da Misericórdia e a rua São Bento. c. 1910. Foto: Vincenzo Pastore	154
Ilustração 13. [sem título] c. 1910-1915. Foto: Vincenzo Pastore.....	154
Ilustração 13. [sem título] c. 1910-1915. Foto: Vincenzo Pastore.....	154
Ilustração 14. Capa de partitura A caipirinha, (cateretê). São Paulo: Levy & Irmãos, s/d. (Acervo: IMS-RJ)	206
Ilustração 15. Detalhe partitura Chororó de Eduardo Souto (Acervo: IMS-RJ).	223
Ilustração 16. Caricatura "Cornélio e os «Versos»" de Voltolino. In: O Pirralho n. 50, 20 julho 1912, p. 11.	230
Ilustração 17. Cornélio Pires "bancando de pianista" no estúdio de gravação da Columbia, 1930.	242
Ilustração 18. Eduardo Souto com Cornélio Pires em Teresópolis, 1920. (Acervo MIS-RJ).....	244
Ilustração 19. Detalhe: Eduardo Souto (esq.) e Cornélio Pires (dir.)	244
Ilustração 20. Publicidade discos Columbia. Diário Nacional, 7 julho 1929, p. 3.	254

Ilustração 21. "O poeta caipira e a sua caboclada posando para «O Pirralho»" (vol. IV, nº 190, 5 jun. 1915, p. 10).....	256
Ilustração 22. Turma caipira Cornélio Pires. Fonte: O Estado de S. Paulo, 5 abril 1929, p. 9	256
Ilustração 23. Fotografia do técnico de som da Columbia, presumivelmente, Wallace Downey. Fonte: Catálogo geral do discos brasileiros Columbia, 1931.	271
Ilustração 24. Etiqueta disco Ô de casa!. Coleção particular Gilberto Gonçalves, São Paulo - SP (foto: G. Gonçalves).....	292
Ilustração 25. Folhetos com versos de Sorocabinha. Fonte: Silva, Maria Immaculda da. Sorocabinha. A raiz da música sertaneja. São Paulo: Scortecci, 2011, p. 106.....	301
Ilustração 26. Detalhe de partitura Catterete Caipira. Fonte: Franceschini, H. A cada Edison e seu tempo, 2002.....	371
Ilustração 27. Detalhe de partitura Catterete Paulista (Acervo IMS – RJ)	374

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Gêneros alusivos à cultura caipira paulista na fonografia (1902-1939)	33
Gráfico 2. Gêneros menos numerosos na discografia, alusivos à cultura caipira paulista (1902-1939).....	34
Gráfico 3. Oscilações dos preços mínimos de gramofones em São Paulo, 1901-1929	146
Gráfico 4. Oscilações dos preços de discos em São Paulo	149
Gráfico 5. Repertório por ano aproximado de produção.....	393
Gráfico 6. Repertório por gravadoras	395
Gráfico 7. Índice de preços para o Rio de Janeiro (1901 - 1929)	401
Gráfico 8. Oscilações dos preços mínimos de gramofones em São Paulo, 1901 - 1929.	405

LISTA DE TRANSCRIÇÕES

- Transcrição 1. Ô de casa! (prosa sertaneja). Batista Júnior. Columbia, nº 5030-B, matriz 380068, lançamento entre abril e maio de 1929..... 42
- Transcrição 2. Chic-Chic (cançoneta). Batista Júnior. Odeon, nº 10186-A, matriz 1665, lançamento 06/1928. [fragmento] 64
- Transcrição 3. Disco Reclame. Favorite, nº 1-48.501. Rio de Janeiro c. 1911. 162
- Transcrição 4. Chuá, chuá (modinha). Fernando, coro e Orquestra Band Sul Americano Romeu Silva. Odeon, nº 122944, c. 1925. 189
- Transcrição 5. Mecê diz que vai casá (moda de viola). Atribuída a Cornélio Pires. Columbia, nº 20.008-B, matriz 380384, lançamento 10/ 1929. 259
- Transcrição 6. Bigode raspado (moda de viola). Mariano e Caçula. Columbia, nº 20022-A, matriz 380560, lançamento 06/1930..... 260
- Transcrição 7. Namoro dos velho (moda de viola). Mandy e Sorocabinha. Columbia, nº 8316, matriz 3555, lançamento 1937..... 317
- Transcrição 8. Moda do pião (moda de viola). Atribuída a Cornélio Pires. Columbia, nº 20007-B, matriz 380258, lançamento 10/1929 e Danças regionais paulistas (cana verde - cururu). Turma Caipira Cornélio Pires, Columbia, nº 20005-B, matriz 380104, lançamento 05/1929. 319
- Transcrição 9. Situação encrocada (moda de viola). Cornélio Pires e Caipirada Barretense. Columbia, nº 20021-A, matriz 380571, lançamento 02/1930. 321
- Transcrição 10. O bonde camarão (moda de viola). Mariano e Caçula. Columbia, nº 20015-A, matriz 380498, lançamento 12/1929..... 324
- Transcrição 11. Imposto do selo (moda de viola). Mandy e Sorocabinha. Parlophon, nº 13233-B, matriz 3746, lançamento 11/1930 325
- Transcrição 12. Caipira murtado (moda de viola). Mandy e Sorocabinha. Victor, nº 33238-B, matriz 50087, lançamento 12/1929..... 326
- Transcrição 13. Moda dos tecelões (moda de viola). Laureano e Soaes. Arte Fone, nº 4121-A, c. 1932. 328
- Transcrição 14. Revolta de S. Paulo (moda de viola). Laureano e Soaes. Arte Fone, nº 4121, c. 1932. 329
- Transcrição 15. A revolta de 9 de julho (moda de viola). Raul Torres e Mariano. Arte Fone, nº 4139-A, c. 1932. 329

Transcrição 16. Sô cabocro brasileiro (moda de viola). Mariano e Caçula. Columbia, nº 20015-B, matriz 380499, lançamento 12/1929.....	330
Transcrição 17. A madrugada (moda de viola). Laureano e Suares. Arte-fone, nº 4079-A, c.1932.....	332
Transcrição 18. Toada de mutirão. Cornélio Pires, Zé Messias e Maracajá, Columbia nº 20033-B, matriz 380796, lançamento 08/1930.....	337
Transcrição 19. Rebentô a revolução e Isidoro já vortô (modas de viola). Lourenço e Olegário. Victor, nº 33394, matrizes 65023 e 65024, lançamento 12/1930. [fragmento]	345
Transcrição 20. Jorginho do sertão (moda de viola). Atribuída a Cornélio Pires. Columbia, nº 20006-A, matriz 380259, lançamento 10/1929.....	347
Transcrição 21. Caipira paulista (lundu). Eduardo das Neves. Odeon, nº 120124, matriz XR-1664, c. 1912-1915.....	353
Transcrição 22. Toada sertaneja (toada). Francisco Alves e Gastão Formenti, compositor Valdemar de Oliveira. Odeon, nº 10156-A, matriz 1489, lançamento abril 1928.	354
Transcrição 23. Cateretê. Grupo de Lambari (MG). Gravação realizada em São Paulo em 1937.	364
Transcrição 24. Cateretê (dança típica). Turma caipira Victor. Victor, nº 33235-A, matriz 50084, lançamento 12/1929.	365
Transcrição 25. Cateretê (cateretê). Bahiano. Zon-o-phone, nº X-720, c. 1902-1903.	369
Transcrição 26. Cateretê dos almofadinhas (Cateretê). Francisco Alves e Orquestra Pan American Cassino Copacabana, compositor P. L. Hallier. Odeon, nº 10155-B, matriz 1509, lançamento 04/1928.....	379

LISTA DE MAPAS

Mapa 1. Localização de estúdios e fábricas de discos em São Paulo (c. 1913-1931).....	172
Mapa 2. Apresentação de Cornélio Pires anunciadas na imprensa paulistana (1911-1931)	233
Mapa 3. Viagem realizada por Cornélio Pires, Sorocabinha e Nhô Juca Sorocaba (c. 1926). Fonte: Silva, Sorocabinha, a raiz da música sertaneja, p. 94	235

SUMÁRIO

Agradecimentos	iii
Resumo	ix
Abstract	x
Lista de tabelas	xi
Lista de ilustrações	xiii
Lista de gráficos	xv
Lista de transcrições	xvii
Lista de mapas	xix
Sumário	xxi
Introdução	23
Os gêneros musicais	28
As fontes	31
PARTE I: “RIO DE JANEIRO É APENAS CAPITAL FEDERAL E NÃO TODO BRASIL”. A FONOGRAFIA EM SÃO PAULO	39
1. Ô DE CASA! (1929). A ROÇA E A CIDADE EM UM GRAMOFONE.....	41
A “moda bunita” do “cumpadre”	46
“A caixica bonita de nhô Maneco”	50
Os efeitos sonoros e o microfone.....	59
Batista Júnior, o “parodista caipira”	63
2. O ESPETÁCULO SONORO DAS “MACHINAS FALANTES”	73
“A maior novidade da época”	73
“Ver e escutar para crêr”	75
“Canta, ri, chora e toca piston” Os cilindros móveis e a escuta curiosa.....	83
“Com um grande repertório”. O conteúdo sonoro dos fonógrafos “Fonogramas de música, canto e prosa nacionais”: as próprias vozes	91
3. AS CASAS EDISON E ODEON DE SÃO PAULO	101
A casa Edison de São Paulo	101
O regresso de Frederico Figner.....	106
O comércio de discos de Gustavo Figner.....	108
4. O MERCADO DO DISCO EM SÃO PAULO	123
A venda de discos na cidade.....	124
Mercado fonográfico no interior do Estado.....	136

5. A MÚSICA GRAVADA E SEU PÚBLICO	143
Discos e entretenimento para a nascente classe média	150
Práticas alternativas de escuta de discos.....	156
As fábricas de gravadoras internacionais em São Paulo	164
6. INDÍCIOS SOBRE O GOSTO DA CIDADE.....	177
PARTE II: “REBATIDAS DE CAIPIRA”. A MÚSICA GRAVADA PAULISTA.....	193
7. A VOZ DOS MORTOS E O CAIPIRA	195
“O tempo é que foi vencido pelo phonographo”	195
“O caipira estupendo” entra em cena.....	200
Do teatro paulistano à fonografia carioca.....	210
8. “A PRÓSPERA INDÚSTRIA DA ALEGRIA”	227
De “artista e escritor, a comerciante”	227
A música caipira paulista	243
Caipiras no estúdio de gravação	262
9. A MÚSICA CAIPIRA DESDE OS SELOS INTERNACIONAIS.....	273
“Ganhar, fazer rir e instruir” o folclore em disco	278
Outras gravadoras	284
Os gêneros da música caipira.....	291
10. ESCUTANDO MODAS DE VIOLA.....	297
Ouvintes das modas de viola gravadas.....	303
A moda e a viola.....	308
A cada moda, uma história	316
A música das modas de viola.....	331
Duas vozes em “fabordão”	335
Estrutura musical	341
A moda de viola na fase mecânica	351
11. OS SONS DO CATERETÊ	355
O cateretê fonográfico.....	366
Considerações Finais	385
Apêndice 1: O repertório em estatísticas	389
Datação das gravações	389
A produção fonográfica por gravadora.....	394
Apêndice 2: Preços de gramofones deflacionados.....	397
Apêndice 3: Discussão Historiográfica. Música caipira e sertaneja	407
Cornélio Pires, figura fundadora.....	407
O <i>boom</i> da música sertaneja.....	409
Abandono da dicotomia.....	412
Anexo 1: Partitura Que Sôdade!	415
Conteúdo de CD anexo	417
Referências.....	425

INTRODUÇÃO

No final do século XIX diversas zonas do continente americano experimentaram uma transição conflituosa da organização social e cultural herdada da longa dominação colonial para a nova ordem econômica com urbanização crescente e culturas ligadas aos ideais de modernização. Processos de crescimento demográfico urbano e movimentos migratórios massivos modificaram visceralmente as capitais dos países da América Latina e os núcleos de crescimento econômico como, no caso brasileiro, a capital do Estado de São Paulo. A rapidez e ferocidade desse processo provocou que a tensão entre o campo e a cidade se convertesse em parte importante da sensibilidade dos homens de começo do século XX.

Em vários pontos da América Latina consolidavam-se os crescentes espaços de entretenimento urbano na forma de teatros, circos itinerantes, cafés cantantes, festas populares, casas musicais, mercado de partituras e discos, e espaços públicos como praças e coretos. Nesses espaços, a música escutada incluiu a temática rural, trazendo para as cidades certas interpretações da cultura camponesa local que se acreditava em via de extinção. Tais espetáculos geralmente representavam camponeses pobres brancos e hábitos ligados à lavoura. Sua música caracterizava-se pelo canto acompanhado de um instrumento de corda dedilhada e textos alusivos à vida no campo ou à contraposição entre a urbe e as áreas rurais¹.

Dentre os fenômenos de apropriação e representação de gêneros musicais rurais na América Latina esteve o caso brasileiro com a entrada da música caipira na fonografia em 1929, data instituída pela historiografia. Costuma-se afirmar que os discos produzidos nesse ano pela Columbia, na série

¹ Exemplos desse fenômeno houve na Argentina com a figura do *gaucho* e a *música criolla* e no México com o *charro* e a *ranchera*, entre outros.

número 20.000 com selo vermelho, foram os primeiros a colocar a legítima música caipira nos alto-falantes². O escritor e humorista Cornélio Pires (1884-1958) é comumente considerado o protagonista desse fato por ter negociado tais gravações e levado “autênticos” músicos caipiras aos estúdios da gravadora em São Paulo e surpreender com o amplo sucesso em vendas³.

Embora 1929 seja um ponto de inflexão importante na história da música caipira e da fonografia paulista, esses fatos ganham novos contornos numa perspectiva mais abrangente, uma vez que eles estiveram atrelados às adequações e negociações entre o contexto local e certos processos de índole continental. Com tais preocupações, este trabalho indaga, basicamente, pelas circunstâncias que levaram a música caipira paulista até a fonografia. O assunto principal é o surgimento da música caipira gravada como gênero associado à tradição rural paulista e sua relação com as representações do universo rural da nascente indústria do entretenimento urbano.

Desde 1902, início da gravação em disco de repertório brasileiro, houve referências ao universo musical camponês, genericamente tratado como caipira, sertanejo, caboclo ou roceiro⁴. A música gravada incluiu-o por meio de títulos, falas e textos cantados que se referiam aos costumes, situações ou paisagens da vida rural. Com muita sutileza e pouca frequência, usaram-se elementos da música do interior paulista, mas sempre deixando sobressair traços da música popular urbana em voga. Ao que tudo indica, em 1929 a fonografia gravou sonoridades mais próximas ao que provavelmente acontecia nos contextos tradicionais rurais de São Paulo. Ainda assim, essas produções não foram totalmente fies às tradições, pois o mesmo formato de três minutos de duração

² A série é conhecida popularmente pelo número 2.000, embora a numeração real outorgada pela Columbia seja de cinco dígitos e não de quatro.

³ CALDAS, WALDENYR. *Acorde na aurora. Música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Cia. Editorial Nacional, 1977.; FERRETE, J[OÃO] L[UIZ]. *Capitão Furtado. Viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte / INM, 1985.; ULHÔA, MARTA TUPINAMBA "Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990." *ArtCultura*. v. 9, (2004).; BERNADELI, MARIA MADALENA. "Breve histórico da música caipira", *D.O. Leitura*, v. 10, n° 110 (fevereiro) São Paulo, 1992.; SOUSA, WALTER DE. *Moda inviolada. Uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005.; NEPOMUCENO, ROSA. *Música caipira. Da roça ao rodeio*. [1999] São Paulo: Editora 34, 2005.; VILELA, IVAN. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013..

⁴ Na virada do século XIX para o XX, tais termos eram usados como sinônimos para nomear os habitantes dos sertões, “designação fabulosa dada às regiões mais longínquas do interior brasileiro” FERREIRA, ANTONIO CELSO. *A epopéia bandeirante. Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 69.

do disco, as capacidades técnicas dos estúdios e o mercado fonográfico demandaram adequar tal repertório à estética prevalecente na nascente indústria do entretenimento. Apesar do halo de legitimidade outorgado às gravações caipiras de 1929, elas eram já uma seleção não casual de gêneros de origem rural. Como apontado por Alberto T. Ikeda, tal seleção foi realizada em um processo de raiz histórica, relacionado particularmente à indústria fonográfica e à história cultural da cidade de São Paulo⁵.

Isso significa que estudar o surgimento da música caipira gravada em uma perspectiva histórica, levou, paradoxalmente, a analisar o período em que ela não existia ainda como tal na fonografia, mas estava se formando. O período estudado estende-se entre 1878, ano em que o primeiro fonógrafo foi escutado em São Paulo, e o começo dos anos 1930, momento em que a indústria fonográfica brasileira modificou-se após três décadas de predomínio da gravadora Odeon. No final dos anos 20, a instalação de filiais das gravadoras internacionais Columbia, Victor e Brunswick fizeram contrapeso à Odeon e se modificou a configuração da produção e venda de música gravada no país, particularmente em São Paulo. A firma Figner Irmãos dissolveu-se em 1928, após três décadas de atividades no negócio da música gravada. Logo, três anos mais tarde, a representante da Odeon no Brasil, a Casa Edison do Rio de Janeiro, abandonou a produção e distribuição de discos. Em geral, o modelo de negócio das três primeiras décadas do século XX renovou-se a nível mundial e surgiram as associações comerciais entre a indústria fonográfica, a rádio e o cinema, potencializando ainda mais seu raio de influência cultural. Os novos ares chegaram também a São Paulo e a música caipira gravada foi veiculada pela nova trilogia do entretenimento⁶.

⁵ Produto dessa seleção foi que nos anos seguintes a 1929 se associou a música caipira a certos gêneros como moda de viola, toada, cateretê, cururu, etc. A fonografia deixou de lado algumas manifestações do interior paulista como certa música devocional (canções de almas, folias de reis), música praticada por descendentes de escravos (congadas, jongos, moçambiques) e música do oitocentos com nomes de gêneros europeus (fandango, polca, contra-dança, mazurca). Gêneros como esses permaneceram relegados ao mundo tradicional ou folclórico. IKEDA, ALBERTO TSUYOSHI. "Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica." In: Maria Alice Setubal Setubal (ed.), *Terra paulista: história, arte e costumes*, São Paulo: CENPEC Imprensa Oficial, 2004, pp. 141-167.

⁶ Seguindo o modelo que se impunha no mundo, em São Paulo apareceram alianças na indústria da música gravada. A Rádio Educadora Paulista (1923), por exemplo, recebeu ajudas da RCA Victor no final dos anos 1920, e a emissora Cruzeiro do Sul era propriedade da companhia Byington, empresa representante da gravadora Columbia no Brasil nos anos 1930

Mergulha-se, basicamente, na gênese de um gênero musical fonográfico a partir da história da cultura, entendendo que a indústria fonográfica e os gêneros musicais são expressões de processos históricos e culturais mais profundos. Por conseguinte, a pesquisa debruçou-se na busca de elementos e circunstâncias confluentes nessas duas esferas. A tese central é que, no processo de surgimento e consolidação da música caipira gravada como gênero associado à tradição rural paulista, foram fundamentais a chegada, instalação e adoção da fonografia na vida da cidade de São Paulo e redondezas, e a criação e difusão de representações caipiras que mascaravam os conflitos e as tensões sociais agudizados pela modernização do Estado de São Paulo⁷.

A primeira parte do trabalho aponta que desde começo do século XX existiu em São Paulo um mercado do disco relativamente ativo, que motivou as gravadoras a investir em 1929 na venda de música regional dirigida ao público paulista. Ademais, levanta a possibilidade de que, durante as três primeiras décadas do século XX, houvesse certo abandono do mercado paulista por parte da fonografia carioca e isso facilitasse a aceitação do novo gênero a partir de 1929. Visando sustentar tais argumentos, o trabalho se inicia com uma história da fonografia em São Paulo, desvelando a circulação precoce da “música enlatada” entre a capital e o interior do Estado. Interessou descobrir quem eram os vendedores de cilindros e discos e quais foram seus movimentos para se

(MORAES, JOSÉ GERALDO VINCI DE. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, pp. 60-62.) Além disso, na segunda metade dos anos 1920, o interesse pelo *broadcasting* expandira-se pelo Estado. Em 1924, por exemplo, foi inaugurada a PRA-7 Rádio Club de Ribeirão Preto e seus mesmos fundadores criaram emissoras em Jaboticabal, São José do Rio Preto e Catanduva, no final dos anos 1930 (SANTIAGO, GERALDO JOSÉ, “O rádio do interior brasileiro começou em Ribeirão Preto”, trabalho apresentado em XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Porto Alegre, 2004. SANTIAGO, GERALDO JOSÉ; E REZENDE, ANDRÉ LUIZ. *PRA-7: a primeira rádio do interior do Brasil*. Ribeirão Preto: [edição dos autores], 2014.) A tese em andamento da doutoranda Giuliana Lima, *O som da garoa: cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940)*, no programa de pós-graduação em História Social – USP, apresenta alguns avanços sobre a relação entre o surgimento do rádio e os homens de negócios da cidade (Comunicação pessoal, 9/11/2017).

⁷ Retomando a Jonathan Sterne, entende-se por modernização uma somatória de elementos que confluíram no Ocidente, durante o período estudado: “capitalismo, colonialismo e a ascensão da indústria; o desenvolvimento e o crescimento das ciências, as cosmologias cambiantes, as transformações demográficas (especificamente a migração e a urbanização), as novas formas de poder coletivo e corporativo, os movimentos sociais, a luta de classes e o crescimento das novas camadas médias, a comunicação de massa, os estados nacionais, a burocracia; a confiança no progresso, num sujeito humanista universal e abstrato, bem como no mercado mundial; e a contemplação reflexiva do caráter constante da mudança” STERNE, JONATHAN. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, N.C.; London: Duke University Press, 2003, p. 9. [Tradução: Giuliana Lima, Juliana Pérez e Virgínia Bessa]

consolidar no mercado; quanto custaram os gramofones e os discos e que tipo de habitantes tinha acesso a eles; a existência de mecanismos diferentes à compra para escutar música gravada, e as prováveis preferências musicais do público paulista. Com dados inéditos, tenta-se desenhar os principais contornos do mercado paulista do disco e sua inserção no mercado internacional.

A segunda parte deste trabalho está dedicada aos caminhos pelos quais a fonografia das três primeiras décadas do século XX assumiu a representação do caipira. Tudo indica que o movimento caboclista, forjado desde finais do século XIX entre os homens da elite letrada, teve um papel relevante nas características desse repertório. Suas releituras do universo caipira foram adotadas e adaptadas pelo nascente universo do entretenimento urbano, entabulando-se, ao longo do período, um diálogo alusivo à vida rural entre a literatura, o teatro musicado, o mercado de partituras e a fonografia. Ao que parece, a circulação das representações caipiras nesses espaços de entretenimento propiciou o usso de códigos similares, consolidando-se um público interessado nas representações da cultura caipira e, sobretudo, acostumado com alguns desses códigos. Nesse panorama as gravações de músicos do interior paulista retomaram o espaço das representações caipiras e somaram um elemento novedoso para a fonografia comercial: a legitimidade que o folclore outorgava à música regional. Aproveitou-se a preocupação por uma identidade paulista unificadora e as primeiras gravações foram vendidas como música folclórica do Estado de São Paulo.

Se bem é verdade que conjunturas nacionais levaram à produção da série 20.000 da Columbia, também vale a pena observar que experiências anteriores da fonografia internacional influenciaram na iniciativa de 1929, pois música com características similares e de contextos regionais tinha sido gravada e vendida em outras ocasiões com bastante sucesso. O trabalho finaliza identificando como na música se conciliou a *mezcla* entre as representações urbanas, a sonoridade tradicional, as expectativas do público e a experiência da fonografia internacional. Os dois últimos capítulos pretendem escutar as escolhas que os músicos e os produtores fizeram nas primeiras gravações de *moda de viola* e de *cateretê*, dois gêneros muito gravados e no período e com antecedentes diferentes. Enquanto a *moda de viola* entrou na fonografia em 1929, com um

grande número de produções, o cateretê era um gênero já conhecido pelo público dos espaços urbanos de entretenimento. Ao que parece, o epíteto “moda de viola” como tal, foi uma criação da fonografia com o qual retomou a “moda” da tradição caipira e a adequou sutilmente ao público urbano. Nas modas de viola gravadas foram reiteradas certas convenções das representações caipiras urbanas e do imaginário romântico, como algumas temáticas dos textos, mas também foram admitidos parâmetros da tradição camponesa, como a forma musical, o canto a duas vozes e o timbre da viola caipira. No caso do cateretê, por sua vez, o discurso forjado no final do século XIX sobre sua origem como uma dança indígena, colaborou para que o ritmo do bate-pé fosse a característica prevalecente nas representações urbanas.

Os gêneros musicais

A ampla variedade de gêneros de música popular existente no começo do século XX e sua difícil definição para os pesquisadores musicais levou a pensar que o período se caracterizou por uma certa ambiguidade ou indefinição dos gêneros populares. Em 1924, Mário de Andrade citou o “subtítulo impagável de «samba tangaico»” de uma peça de Marcelo Tupinambá, e tal observação foi mais tarde compreendida como uma referência à indeterminação dos gêneros na época, denunciada já pelo escritor⁸. Esta pesquisa distancia-se do enfoque historiográfico que assume a “misturada de gêneros” no começo do século como uma particularidade da época.

Em primeiro lugar, considera-se como gênero, fundamentalmente, uma “categoria, sancionada por convenção”⁹. Nessa perspectiva, entende-se que os diversos gêneros agrupam obras de acordo com os parâmetros mais reiterados

⁸ ANDRADE, MÁRIO DE. "Marcelo Tupinambá." [1924] In: Oneyda Alvarenga (ed.), *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976, p. 119. Ver: MORAES, JOSÉ GERALDO VINCI DE. "Prefácio." *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*, São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017, p. 11.

⁹ SAMSON, JIM. "Genre." *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2017. [Esta e as seguintes traduções do inglês e do espanhol foram realizadas pela autora]. De acordo com Daniel J. Levitin, o cérebro humano está desenhado para “extrair os elementos comuns a múltiplas situações e criar um arcabouço”. Ao igual que em outros aspetos da vida, os humanos “desenvolvemos esquemas para gêneros e estilos musicais específicos”. Segundo o autor, “estilo” — ou gênero — é simplesmente uma outra palavra para “repetição” LEVITIN, DANIEL J. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. [2006] Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, pp. 133-134.

nelas. Tais parâmetros, porém, não são exclusivamente musicais. Sua complexidade radica em que o gênero codifica também convenções interpretativas, sociais e contextuais¹⁰. Como salientado por Jim Samson,

As unidades de repetição que definem um gênero musical são identificadas em vários níveis. Na compreensão mais ampla do conceito, aquelas repetições podem se estender ao domínio social, de modo que a definição de um gênero dependerá do contexto, da função e da validação da comunidade, e não simplesmente da regulação formal e técnica. Portanto, as repetições estariam localizadas nos domínios sociais, comportamentais e até ideológicos, assim como em materiais musicais¹¹.

Em segundo lugar, as convenções sociais e contextuais implicam iminentemente pensar na audiência. Desse ponto de vista, o gênero musical atua como uma espécie de contrato entre os criadores (compositor e intérprete) e seu público (ouvintes). Como adverte Samson, esse contrato explica a força que os gêneros musicais possuem para seus ouvintes. O gênero outorga à obra musical significados pré-estabelecidos e a vincula rapidamente a tradições ou circuitos culturais particulares. Por esse motivo sua audiência permanece expectante ante as particularidades musicais e sociais, ainda antes da música soar¹².

Por último, é importante observar que o gênero não se limita às repetições idênticas de suas convenções. Na prática, as convenções e parâmetros são reavaliados frequentemente e os limites do gênero são modificados pelas inovações, fusões ou adequações¹³. Dessa forma o gênero é flexível e historicamente mutável.

¹⁰ Ver: FABBRI, FRANCO. *Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications*. (Doctor of Philosophy) University of Huddersfield, 2012. NEGUS, KEITH. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. [1999] Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

¹¹ Até a década de 1980, aproximadamente o gênero musical “era um meio de ordenar, estabilizar e validar os próprios materiais musicais” e nessa perspectiva eram “separadas as obras musicais de suas condições de produção e recepção”. Nas últimas décadas a musicologia inspirou-se nos estudos literários e se interessou em problematizar a relação entre a obra e sua recepção, pensando na importância das inovações e nos contextos sociais e culturais subjacentes SAMSON. "Genre." *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

¹² “Seu efeito pode formar ou, até mesmo, condicionar, a nossa compreensão do mundo. Nesse sentido, a tendência subjacente do gênero não é apenas organizar, mas também fechar ou finalizar, nossa experiência” *ibid.*,

¹³ Ao que tudo indica, as variações do gênero não são um problema maior para os ouvintes pois, conforme Levitin, as pessoas escutam a música escolhendo “exemplares protótipos” segundo experiências pessoais. Com base neles “a filiação [de uma música] a uma categoria pode ser considerada uma questão de grau, revelando-se determinados exemplares «melhores» que outros”. LEVITIN. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. [2006] p. 164.

Levando em conta essas três considerações é provável que as convenções dos gêneros da música popular do começo do século perdessem validade ao longo do tempo e nisso, justamente, radicasse a dificuldade em compreendê-los no presente. Conseqüentemente, ocupar-se da história de gêneros musicais em desuso implica um esforço por reconstruir seus códigos musicais e sociais, assim como as expectativas de sua audiência. Em outras palavras, um dos cuidados necessários ao trabalhar com gêneros musicais em desuso ou com características modificadas, é evitar julgá-los segundo as convenções atuais. A compreensão do gênero como um contrato anterior de caráter musical e cultural entre seus criadores e o público leva a privilegiar a escuta da época. Contudo, a aproximação histórica à recepção musical é uma tarefa intrincada dada a escassez de fontes documentais que revelem a escuta das audiências passadas.

Um possível caminho para alcançar a força que tiveram os gêneros musicais do passado é observar que a indústria fonográfica teve um papel fundamental em sua fixação. A repetição idêntica de peças musicais pelos meios mecânicos de reprodução e o uso de rótulos classificando as gravações foram mecanismos que potencializaram sua consolidação. Além disso, o gênero anunciado na etiqueta permitia interagir com o público, comunicando os códigos e a experiência que a música contida na chapa iria criar durante sua audição¹⁴. Keith Negus entende que “as companhias discográficas e seus donos, assim como muitas outras pessoas participam na formação do que temos chamado «cultura de gênero», condicionando a criação, circulação e consumo da música popular”¹⁵.

Vale lembrar que antes da fonografia, a força do gênero foi aproveitada corriqueiramente pelas editoras musicais. No século XIX, por exemplo, era prática comum no mercado de partituras trocar o gênero sem critérios musicais,

¹⁴ Para W. Kenney, a música popular gravada é resultado do contrato criado pelos gêneros. Segundo o autor, “os discos tiveram que apresentar padrões musicais correspondentes com as amplas expectativas” de público e optaram por criar padrões e sequências musicais familiares, com apenas algumas novidades, que atraía a atenção emocional dos ouvintes e terminava por aumentar, significativamente, os lucros das empresas de discos KENNEY, WILLIAM HOWLAND. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. New York: Oxford University Press 1999, p. xvi.

¹⁵ Para o autor, “cultura de gênero” define sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito, é não somente formas textuais de codificações. NEGUS, KEITH. “Cultura, industria, género: condiciones de la creatividad musical.” [1999] *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2005, pp. 18, 62.

como revela o caso do maxixe e do tango, dois gêneros com características musicais muito semelhantes, mas representações sociais opostas¹⁶. A indústria fonográfica, em particular, continuou aproveitando os “contratos” criados pelos gêneros e trouxe para o disco o que antes estava somente em partitura.

As fontes

A pesquisa baseia-se em fontes escritas e sonoras. A imprensa paulistana permitiu entrever a circulação da música gravada, identificando algumas particularidades do circuito de produção, venda e consumo em São Paulo, especialmente durante a fase mecânica da gravação. Não menos importantes foram as informações sobre as atividades de músicos e demais atores sociais em torno da produção da música caipira gravada. Foram considerados também indícios materiais como capas de discos, caixas de cilindros, gramofones, fonógrafos, agulhas para gramofones, brinquedos sonoros, folhetos, catálogos, fotografias do universo da fonografia, a grande maioria deles conservados graças à diligência dos colecionadores. Esse material revelou-se rico e estimulante na confirmação e descarte das hipóteses que a pesquisa foi projetando. Além disso, a pesquisa deu especial atenção às fontes sonoras. Cilindros e discos de 78 rotações foram procurados em acervos públicos e privados, sendo que os cilindros gravados no Brasil confirmaram ser verdadeiras raridades. Os discos de 78 rotações, por sua vez, são de consulta relativamente mais fácil, mas não por isso mais acessíveis ou compreensíveis à análise historiográfica. Vale a pena apontar alguns dos cuidados observados ao longo da pesquisa.

Como apontado, nas primeiras décadas do século XX os epítetos música caipira e música sertaneja careciam do significado atribuído a eles nas últimas décadas¹⁷. Por esse motivo foram levadas em consideração todas as gravações com referências ao universo camponês — ora no título, ora no gênero —, que usaram adjetivos como caipira, sertanejo, caboclo e roceiro. De outro lado, mesmo que a pesquisa tenha como foco dos anos de 1878 até começo de 1930,

¹⁶ MACHADO, CACÁ. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007, p. 115.

¹⁷ Sobre a construção do significado de música caipira, em detrimento da música sertaneja, realizado na segunda metade do século XX ver o apêndice 3 sobre a historiografia da música caipira.

foram incluídas no repertório tabulado gravações comercializadas durante toda a década de 30. O propósito inicial de sua inserção nas estatísticas foi comparar a circulação de gravações relacionadas ao universo caipira da Paulistânia antes e depois de 1929, o ano fundacional, para corroborar a baixa representatividade da temática na fonografia anterior a esse ano¹⁸.

No total, foram identificados 662 registros. Apesar de ser um número considerável, estima-se que a música alusiva à cultura caipira paulista esteve longe de ser representativa dentro do conjunto da discografia brasileira, na qual parece que outros gêneros tiveram maior destaque¹⁹. Os dados sobre as gravações foram extraídos da *Discografia brasileira* e algumas vezes completados com informações de catálogos internacionais e brasileiros das gravadoras Odeon, Victor e Columbia²⁰. Embora os colecionadores de discos continuem encontrando gravações não apontadas na *Discografia*, esses registros não foram incluídos por estar ainda dispersos entre seus proprietários²¹.

Uma das informações tratadas com maior cuidado foi a gênero atribuído a cada registro pelas gravadoras. Escassas vezes foi possível corroborar tal informação com as etiquetas dos discos, pois nem sempre coincidem as informações contidas nos bancos de dados e nos diversos catálogos. Ainda assim, os registros fonográficos levantados foram agrupados por gênero respeitando, na medida das possibilidades, a informação da época. O Gráfico 1 compara os números de gravações descritas como modas de viola e como cateretê, com os

¹⁸ Ver Apêndice 1: “O repertório em estatísticas”.

¹⁹ Camila Koshiba Gonçalves deu uma estimativa do repertório gravado com maior representatividade para os anos 30, mas estão faltando trabalhos semelhantes para o período anterior (GONÇALVES, CAMILA KOSHIBA. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 38.)

²⁰ SANTOS, ALCINO; BARBALHO, GRACIO; SEVERINO JAIRO; AZEVEDO (NIREZ), MIGUEL ÂNGELO DE. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. v. 1. Rio de Janeiro: Funarte. Fundação Joaquim Nabuco., 1982; SANTOS, ALCINO, BARBALHO, GRACIO et al. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. v. 2. Rio de Janeiro: Funarte. Fundação Joaquim Nabuco, 1982.. Os catálogos consultados da Odeon, da década de 1930, são patrimônio da Discoteca Oneyda Alvarenga no Centro Cultural São Paulo (SP). Os catálogos da Odeon, correspondentes à década de 1910, encontram-se disponíveis no CD-Rom anexo em FRANCESCHI, HUMBERTO. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002. Os catálogos internacionais da Victor e da Columbia, por sua vez, foram consultados na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP e na Biblioteca Britânica, em Londres.

²¹ O colecionador e pesquisador Miguel Angelo de Azevedo, Nirez, anunciou durante do I Encontro Internacional de Discotecas, realizado em São Paulo em 2016, que o Arquivo Nirez prepara uma versão atualizada da *Discografia brasileira*, a ser disponibilizada futuramente na página web da fundação.

outros gêneros. O Gráfico 2, por sua vez, exhibe os gêneros atribuídos às gravações com menor quantidade de registros.

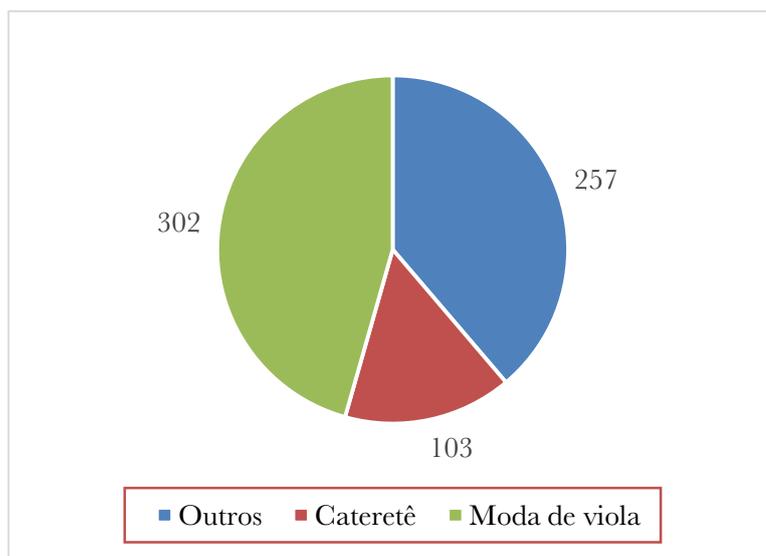


Gráfico 1. Gêneros alusivos à cultura caipira paulista na fonografia (1902-1939)

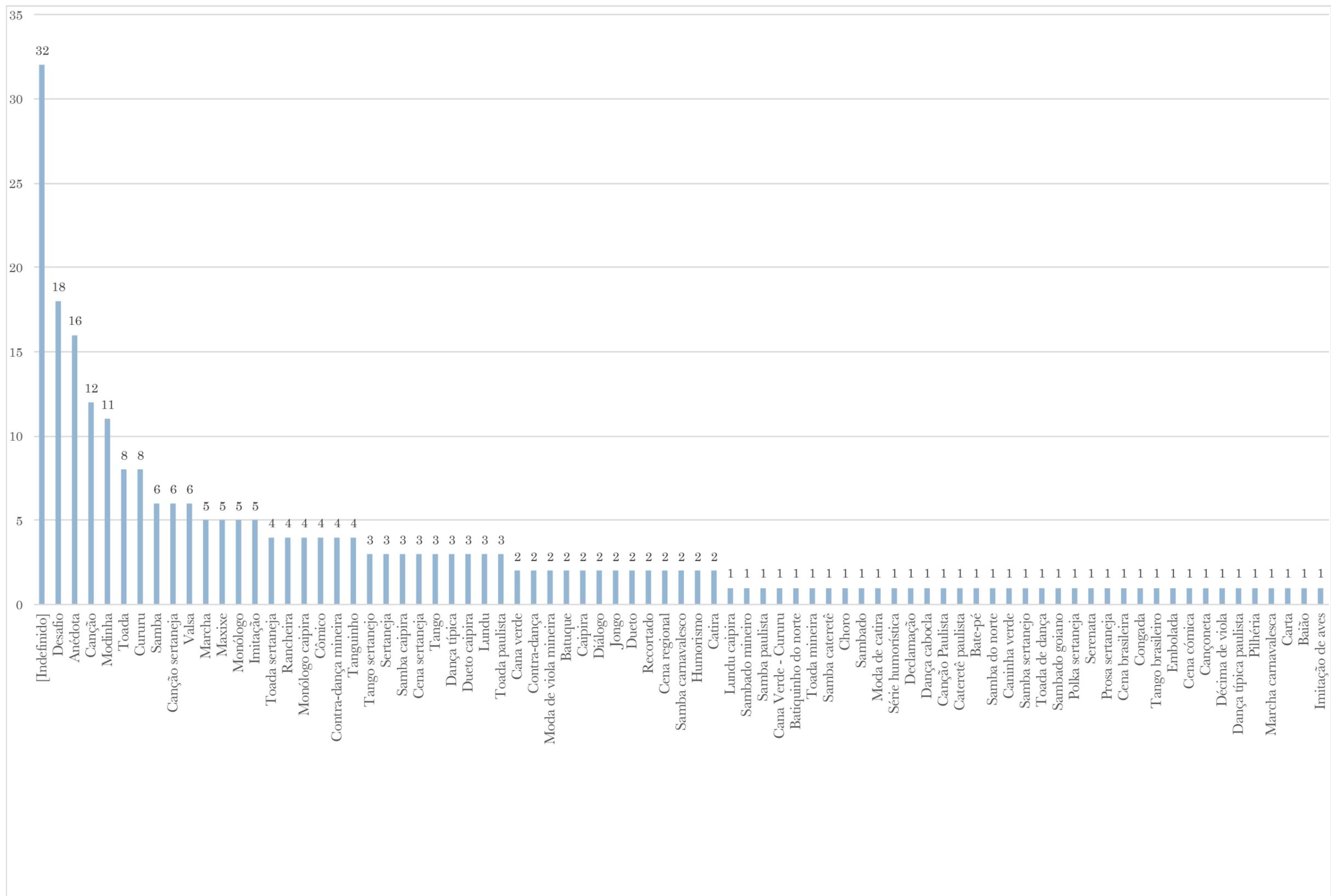


Gráfico 2. Gêneros menos numerosos na discografia, alusivos à cultura caipira paulista (1902-1939)

Os Gráficos 1 e 2 revelam uma grande variedade de gêneros que veicularam representações do universo caipira paulista. As estatísticas indicam também grande disparidade em número: gêneros com uma única gravação e seus opostos, a moda da viola, com 302 registros, e o cateretê, com 103. É notória também a ausência ou baixa representatividade de gêneros considerados pela literatura como tradicionais da música caipira, como o cururu e a toada, sugerindo que sua disseminação na fonografia se deu a partir da década de 1940. Apesar deste trabalho não contemplar o desenvolvimento do gênero durante a década de 30, as estatísticas anteriores apontam algumas particularidades de seus primeiros anos na fonografia.

É importante frisar também que dentre os 662 registros identificados foi escutado 44% das gravações, dada a impossibilidade de acessar a toda a produção discográfica do passado²². O descompasso entre os discos cujas notícias chegaram ao presente e os discos que de fato estão disponíveis para escuta colocam em relevo, uma vez mais, a impossibilidade de o historiador aceder ao passado por intermédio de suas fontes. Este trabalho, assim como todo o conhecimento histórico, baseia-se em vestígios incompletos de uma atividade. Uma das eventualidades que limitou à disponibilidade dos discos pesquisados foi, por exemplo, a preferência outorgada — até há pouco tempo — pelos discursos históricos a outros gêneros musicais. A historiografia centrada no Rio de Janeiro propiciou que os registros materiais relacionados a essa cidade fossem mais bem preservados nas instituições oficiais, que o material fonográfico de gêneros considerados de menor relevância.

No caso desta pesquisa, a maioria das gravações escutadas são patrimônio do Instituto Moreira Salles (IMS) no Rio de Janeiro, depositário das coleções fonográficas de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi, e disponibilizadas *on-line* para consulta. Também foram escutados registros da discoteca pertencente a Mário de Andrade e patrimônio do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), discos da Discoteca Oneyda Alvarenga no Centro

²² Atente-se que nem todos os registros apontados na *Discografia brasileira* chegaram ao presente. Seus autores valeram-se de documentação da época para completar o compêndio, e não unicamente do material disponível nas diversas coleções públicas e privadas.

Cultural São Paulo e algumas gravações pertencentes a coleções privadas²³. Ao que tudo indica, os colecionadores de discos, especialmente do interior de São Paulo, possuem gravações de música associada à Paulistânia não disponíveis nos acervos públicos. Tal fato é congruente com a própria história do gênero que, ao que parece, foi pensado inicialmente para alimentar o mercado do disco paulistano e paulista. A circulação desses discos pelo interior fez com que sua música permanecesse na memória e, conseqüentemente, os atuais colecionadores de discos mantem ligações emotivas com seu repertório, sendo depositários de grandes coleções²⁴.

Outro dos aspectos em que as informações dos discos são fragmentárias e apenas indiciária do passado é em relação ao seu conteúdo sonoro. Vale apontar que as políticas de conservação de material fonográfico sugerem a digitalização das gravações históricas. Portanto, a consulta de material digitalizado pede ao historiador levar em consideração essa mediação no momento de fazer a crítica de fontes. Atualmente, entende-se que a digitalização de gravações históricas requer de certos cuidados para não descaracterizar o som original, sobretudo ao aplicar tecnologias que buscam restaurar digitalmente as gravações cujo suporte material esteja mais deteriorado²⁵. Para limpar o chiado dos discos menos conservados, por exemplo, são apagadas digitalmente as frequências altas das gravações e esse procedimento assume o risco de interferir no timbre dos instrumentos e das vozes da gravação.

A digitalização do material também deve cuidar de outros aspectos da reprodução, como identificar o período de fabricação do disco — procedimento laborioso muitas vezes — para utilizar uma agulha adequada a tal tecnologia, ou avaliar o número de rotação em que o disco foi gravado. É importante lembrar que, embora os discos do começo do século XX e até a década de 1960

²³ No anexo “Conteúdo do CD anexo” está especificado o acervo ou coleção depositária de cada gravação.

²⁴ Em Santa Barbara do Oeste (SP), o colecionador Marcos Negraes, possui, segundo seus colegas, a maior coleção de música caipira em 78 rotações. Infelizmente não foi possível contatar o colecionador no tempo desta pesquisa (Comunicação pessoal Miguel Bragioni, Porto Ferreira (SP), 28/10/2017).

²⁵ A digitalização de grande parte do acervo do IMS, por exemplo, foi realizada pelos estúdios Companhia do Áudio, em São Paulo e Visom, no Rio de Janeiro, em torno do ano 2000, antes de os técnicos especializados em gravações históricas aprimorar alguns cuidados. Atualmente o IMS conta com estúdio de gravação próprio e uma equipe que realiza as digitalizações contemplando e estudando a sonoridade histórica do registro.

sejam chamados de discos de 78 rotações, esse não era o padrão de todos. Na época, sobretudo nas primeiras décadas, os discos eram gravados para rodar entre 66 e 82 vezes por minuto. Tal variação torna necessário que, no momento da digitalização, um ouvido especializado identifique o número propício de rotações em que deve funcionar o aparelho reproduzidor, de acordo com o timbre de cada gravação.

O problema da rotação não é um assunto menor. A diferença de velocidade na reprodução dos discos produz variações de altura e *tempo*, em relação à versão tocada ao vivo nos estúdios, que pode ser até de três semitons e que implica a deformação do timbre das vozes e instrumentos. No caso da fonografia argentina, desconsiderar tal particularidade ocasionou, por exemplo, explicações forçadas sobre as primeiras gravações de tango de Carlos Gardel²⁶. Por enquanto, enuncia-se a problemática técnica pois todas as gravações utilizadas foram digitalizadas por terceiros em momentos diversos e convida-se o leitor a considerar a intervenção de parâmetros modernos entre o disco de goma-laca e os arquivos em formato MP3 do CD anexo, cujo conteúdo será citado mediante a chamada: *Faixa 00*.

A seguir, não resta senão convidar o leitor a ouvir a gravação *Ó de casa!* e deixar-se levar pelo artista à cena proposta.

²⁶ “No caso de Carlos Gardel, por exemplo, os estudiosos criaram teorias forçadas para justificar sua aparente mudança de tesitura. Na verdade, como Gardel é um dos poucos artistas anteriores a 1930 de quem há material reeditado, isso permite fazer uma escuta cronológica de seus discos e, ao fazê-lo, aparece a evidência. Isto é, se começarmos ouvindo suas gravações de 1917 em Odeon, seu timbre parece ser de tenor. Mas enquanto avançarmos no tempo, a voz de Gardel vai mudando até se tornar barítono, sendo sua voz característica nos filmes. Para explicar tal fato foi concebida a teoria de que, embora seu registro natural fosse de tenor, ele mudou para barítono por conselho de um professor de canto. Qual é, então, a explicação científica do que se escuta nos discos? Simplesmente que, com o passar dos anos, a Odeon que em 1917 costumava gravar entre 73 e 75 rpm, gravou cada vez mais rápido, chegando finalmente a 78 rpm.” BINDA, ENRIQUE E GARCÍA BRUNELLI, OMAR. "El problema de la velocidad de los discos de 78 rpm. Su incidencia en la historia estética del tango." *Revista Argentina de Musicología*. v. 15-16, (2014-2015) pp. 45-54.

**PARTE I: “RIO DE JANEIRO É
APENAS CAPITAL FEDERAL E
NÃO TODO BRASIL”. A
FONOGRÁFIA EM SÃO
PAULO**

1. Ô DE CASA! (1929). A ROÇA E A CIDADE EM UM GRAMOFONE

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

Assim começa a curiosa gravação *Ô de casa!* com um bater de palmas, que é a saudação usada nos lugares sem campainha elétrica. Ela foi realizada pelo ventríloquo, ator e cantor paulista Batista Júnior no estúdio do selo Columbia, recém inaugurado no centro de São Paulo em 1929¹. Escutemos:

Ô DE CASA! (Faixa ◀ 01)

— Ô, de casa!
— Bom dia, cumadre! Bom dia, cumadre.
— Bom dia, cumpadre. Entre.
— A cachorrada num morde?
— Num morde não. Isso é só garganta dessa pestaiada
— Então com licença. Bom dia cumadre. Então como vão tudo por aqui?
— Nós vai bem. Sente. Então, como foi de passeio de capitar?
— Bem bom também. Mais ô cumadre, que terra de atrapaiação. Que rebuliço de mundice, de gentaiada misturada com máscara, cumadre, nossa! Mas a chuva escangaiô, coitado do carnava, tão beleza de bunteza eu senti...
— Que pena, não, cumpadre? Ué, que caixica bonitica é essa?
— Não é caixica. Essa é uma grafonólica linha Culúmbica
— Hum, dessas que canta, é?
— É isso mesmo. É encomenda de nhô Maneco e eu derrubei no caminho e quebrô quase tud’as 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

¹ 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 funcionava na Avenida do Estado. Cf. SANTOS, BARBALHO et al. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. p. 293; PARAGUASSU. “Depoimento de Paraguassú - Roque Ricciardi”. entrevistadores João Luiz Ferrete, et al. 1974, São Paulo. Acervo Museu da Imagem e do Som de São Paulo. (Acervo MIS-SP)

— É, do outro lado tem uma muié que canta, com voiz, assim, de soprano. Qué vê? Ó.

[música]

— Para, para. Porque parec'sê gato isprimido, noss'inhora! Quar, cumadre, moda bunita são só as nossa. A gente pega a viola numa noite de luár e começa assim:

[Música]

Marica Chiquinha vamo
pelo centro do sertão
que a barra do seu vestido
chega, não, chega no chão
e as tranças do seu cabelo
martrata meu coração

— Bom, cumadre, vô indo. A prosa tá boa mais vô indo

— É cedo, cumpadre, espera o café

— Não, inté minhã, si deus quisé

— Dá lembrança pra cumadre

— Bem lembrado

Transcrição 1. Ô de casa! (prosa sertaneja). Batista Júnior. Columbia, n° 5030-B, matriz 380068, lançamento entre abril e maio de 1929².

Entre os diversos elementos presentes na gravação, chama a atenção que no início, Batista Júnior apresentou o caipira como um sujeito ingênuo e divertido, que gostava da capital. Esse tipo de caipira retomava algumas das representações mais frequentes na literatura e no teatro das décadas anteriores. Nelas, a personagem-tipo caipira era muitas vezes cômica. Anacrônico, atrapalhado com a modernidade urbana e desastrado por não pertencer à cidade, o caipira pitoresco basicamente contrastava com a modernidade. Numa crônica jocosa de 1903 intitulada “Grammophone”, por exemplo, narrava-se o primeiro encontro do caipira Sebastião com uma “máquina falante”. Ao ouvir o som do gramofone, Sebastião exclamou:

— Mas que diabo é isso?

— É uma machina electrica que fala, que ri, que arremeda tudo, guarda a voz dos mortos.

² Existem discrepâncias sobre a data exata de lançamento do disco. A historiadora Camila K. Gonçalves menciona duas datas diferentes, outubro de 1928 e maio de 1929 (GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 236 e 241.). A *Discografia brasileira 78 rpm*, obra de referência realizada por colecionadores de discos nos anos 1980, postula o lançamento em junho de 1929 (SANTOS, BARBALHO et al. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. p. 277.). Por sua parte, a revista *Phono Arte*, publicação do final da década de 1920, anunciou a gravação como lançamento de maio de 1929 (“Música Popular. Gravação Nacional”. *Phono Arte. A primeira revista brasileira do phonographo*, v. 1, n° 20 (30 maio) Rio de Janeiro, 1929, p. 32.). Adicionalmente, um anúncio da Columbia, publicado no mês de abril de 1929, comunicava a venda do disco em questão. (“Columbia.” *O Estado de S. Paulo*, 16 abril 1929, p. 1.). Considerando que a fábrica e o estúdio da Columbia foram instalados no final de 1928, descartamos a primeira data de lançamento. O mais provável seria que a venda de *Ô de casa!* tenha começado entre abril e maio de 1929, talvez, primeiro em São Paulo e, um mês mais tarde, no Rio de Janeiro.

—Eh... queira Deus não seja alguma assombração, alguma arte de feitiçaria³.

O mesmo tipo de estranhamento foi explicitado mais tarde em *Ó de casa!* pela inaptidão do compadre na manipulação dos delicados discos de goma-laca, que quebraram no caminho. No caso da gravação, o traço cômico do compadre servia para gerar uma primeira afinidade com o ouvinte urbano. Essa afinidade também foi procurada na opinião do compadre acerca de seu “passeio de capitar”, resumida na sentença “tão beleza de bunteza eu senti...” que reafirmava a admiração do caipira pela urbe.

Porém, curiosamente a personagem da comadre tem uma atitude diferente e é nesse ponto que *Ó de casa!* começa a se divorciar das encenações de caipiras mais comuns. Como escutamos, a comadre não demonstrou surpresa pela “caixica bonitica”. A atitude da comadre entrou em dissonância com a suposta ignorância dos roceiros sobre os avanços da tecnologia. A mulher já sabia 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 contrastavam com a ideia de isolamento e atraso, atribuída às zonas rurais.

De certo modo, a torpeza inicial do compadre representava o impacto da modernidade na sociedade brasileira da virada do século XIX para o XX. Quatro décadas após instaurado o mercado fonográfico no Brasil, como veremos mais adiante, 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 representava, por sua vez, outra fração do país. Um Brasil informado e, em certa medida, acostumado — ou talvez resignado — com as mudanças trazidas pela modernidade. Na primeira parte do diálogo aparecem representados dois tempos paralelos, ou duas frações do Brasil que, na verdade, conviviam juntas e que superavam a oposição entre rural-antigo e urbano-moderno, cristalizadas em certos discursos.

³ "O grammophone." *Echo phonographico*, junho 1903, pp. 2-3. [Em todas as citações foi mantida a ortografia original dos documentos].

Como bem ilustra *Ó de casa!*, não existia uma linha divisória clara entre esses dois universos. As tecnologias e máquinas aperfeiçoadas e comercializadas desde a segunda metade do século XIX, como o fonógrafo, inundaram o cotidiano das pessoas e se espalharam rapidamente nas décadas seguintes, modificando modos de vida tanto urbanos quanto rurais. Embora os caminhos percorridos por essas tecnologias fossem diversos, como veremos, a história da fonografia paulista lembra que campo e cidade estiveram — e continuam — interligados⁴.

Não obstante, diversos discursos das primeiras décadas do século XX empenharam-se em ocultar os traços rurais da capital do Estado. Ao invés disso, vincularam a crescente cidade com os ideais de progresso e modernidade, em que o passado agrário parecia superado. Termos alusivos à modernidade, por exemplo, apareciam frequentemente na publicidade dos anos 20, “mobiliza[ndo] as fantasias e expectativas do público por uma vida melhor”⁵. Mas, paradoxalmente, moderno e antigo, assim como urbano e rural, eram duas faces da mesma moeda. Os admiradores da modernidade revisitavam constantemente o passado para legitimar a originalidade do futuro prometido. No período, a percepção de mudança e a certeza de estar num processo de transformações contínuas, segundo Nicolau Sevcenko, estimulavam a distinção entre antigo e novo.

Mário de Andrade, sensível a algumas particularidades de seu tempo, retratou esse cotidiano tenso em vários momentos de sua vida. Em 1922, escreveu em forma de poema,

⁴ Por exemplo, o abastecimento de bens agrícolas e mineiros, a disponibilidade de mão-de-obra barata nas grandes urbes, a migração campo-cidade e o emprego de “caipiras” nos trabalhos mais subvalorados da cidade. Ver: NAXARA, MÁRCIA REGINA CAPELARI. *Estrangeiro em sua própria terra. Representações do brasileiro, 1870-1920*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 1998; SANTOS, CARLOS JOSÉ FERREIRA DOS. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza, 1890-1915*. São Paulo: Annablume, 2008. MANZONI, FRANCIS MARCIO ALVES. “Campos e cidades na capital paulista: São Paulo no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.” *História & Perspectiva*. v. 36-37, (jan. dez., 2007).

⁵ Nos hábitos cotidianos, “moderno” tinha um sentido de tempo futuro ao designar as vestimentas de última moda. “Modernos” eram os novos utensílios para facilitar o dia a dia, vistos como signos de autonomia (e.g. as lâminas Gillette que dispensavam ir ao barbeiro). Do mesmo modo, a tecnologia que evocava uma ciência sem limites era “moderna”, como os raios-X e o telefone. “Moderna” era também a transformação de hábitos sociais relacionados com inventos como o automóvel, o telégrafo, o gramofone, o rádio, ou com atividades como os esportes e os espetáculos de entretenimento (SEVCENKO, NICOLAU. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 227-231.)

A menina peleja pra puxar a cabra
 Que toda se espaventa escorregando no asfalto
 Entre as campainhadas dos bondes
 E a velocidade poenta dos automóveis⁶

O contraponto entre modernidade e passado estava no coração da própria cidade, pois ao lado das mais recentes mudanças — como automóveis, anúncios luminosos, esportes, aranha-céus, telefones, melindrosas e cinemas— perduravam objetos e costumes de maior antiguidade. Nos anos 20, era comum encontrar no deambular pela cidade animais domésticos, casas de uma planta, ruas escuras e iluminação doméstica com vela, mulheres e crianças retirando água dos córregos, o carro de bois, hortas, árvores frutíferas, estradas de terra, pousadas simples, homens e mulheres com pés descalços⁷. Elementos como esses eram relacionados a um passado incômodo, caracteristicamente agrícola e contrapostos à nova urbe. Aos olhos da cidade, o universo rural próximo e suas sobrevivências eram o elo com o passado, enquanto que a urbe era o presságio do futuro⁸.

Nessa cidade heterogênea que crescia, com ares de modernidade e becos de pés no chão, foi produzida *Ó de casa!*. O mais provável é que ela estivesse dirigida aos habitantes da parte moderna da cidade, aqueles que escutavam música de gramofone. Concordamos com Camila K. Gonçalves que a gravação buscava despertar as simpatias dessa plateia pelo ambiente caipira⁹. Inclusive, parece que um dos interesses da produção era chegar a persuadir o público a se reconhecer no universo camponês. Isso começa a ser mais claro, no momento em que a peça dá um giro após a mulher pedir “toca pra nós iscuitá”. No

⁶ ANDRADE, MARIO DE. "A menina e a cabra." [1924] In: Diléa Zanotto Manfio (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.

⁷ Para Francis M. Alves Manzoni, “Entre os anos finais do século XIX e as duas primeiras décadas do XX alguns relatos e fotografias compõem uma imagem de cidade marcada por um crescimento rápido, mas desordenado, o que criava formas diferenciadas de ocupação dos espaços, alternando áreas densamente ocupadas por moradias, oficinas e chácaras com outras onde predominavam os descampados, matas, várzeas e beiras de rios que ofereciam condições para a sobrevivência de grande parcela da população pobre, não havendo ainda distinção clara entre o urbano e o rural.” (MANZONI. "Campos e cidades na capital paulista: São Paulo no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX." p. 94.)

⁸ “Até mesmo as regiões muito próximas ao núcleo central da cidade — como o bairro do Bexiga, o Anhangabaú e a Várzea do Carmo — lavava-se roupa, cortava-se lenha, plantava-se hortas, pescava-se, colhiam-se ervas e outros produtos que depois seriam vendidos pelas ruas e nos mercados populares existentes em torno do largo da Sé e na Várzea do Carmo.” Ibid., pp. 95-96.

⁹ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 239.

decorrer, os caipiras do diálogo não somente se mostram conhecedores do funcionamento da “grafonoloca” como que também passam a rir da música reproduzida pelo aparelho. As duas personagens zombam da música da “caixica que canta”. Música, aliás, representante de uma cultura urbana com ares europeus, e translada até eles por intermédio de um dos símbolos da modernidade. Basicamente, a fatura da peça de Batista Júnior convidava seus escutas a se mofar do repertório parodiado e concordar com o compadre ao afirmar que “moda bunita são as nossa”. O diálogo pretendia transformar o caipira atrasado, comum nas representações artísticas das primeiras décadas do XX, em um caipira valorizado, em um caipira que pudesse servir como símbolo de identidade brasileiro ou, no mínimo, paulista.

A “moda bunita” do “cumpadre”

Batista Júnior teve que escolher cuidadosamente os elementos musicais que caracterizaram os trechos cantados da gravação para conseguir que seu público se identificasse com a “moda” entoada no final. Em certo sentido, o canto do compadre pôde despertar uma sensação de familiaridade porque utilizou elementos musicais já conhecidos por seu público. A peça cantada no final exemplifica características da música que aludia ou representava o universo caipira nos discos anteriores a 1929. A sonoridade dessa música estava mais próxima da estética urbana do que das tradições musicais do interior e fazia parte do olhar romântico construído desde a cidade sobre o universo rural. O repertório caipira de peças de teatro musicado, partituras avulsas e discos, compartilhava alguns dos elementos usados por Batista Júnior na composição musical da “moda bunita”. Em particular, a sensação de proximidade da “moda” foi construída mediante o recurso do contraste. Os três cantos escutados na gravação apresentaram elementos musicais como ritmo e melodia, colocação das vozes e linguagem, bastante opostos.

Em primeiro lugar, *Ó de casa!* invocava certo sentimento de identidade paulista, por exemplo, ressaltando marcas fonéticas e lexicais da variante caipira do português. Na conversa dos compadres, Batista Júnior usou uma pronúncia

regional e um elevado número de expressões informais caipiras¹⁰. O sotaque vinculava suas personagens com uma zona rural e lhes outorgava maior afabilidade, recurso corriqueiro na literatura e no teatro da época. O cantor aproveitou um recurso já instalado no imaginário urbano pelos intelectuais da época e pelo mundo do entretenimento, para outorgar às personagens um traço indelével de “regionalismo”. Em outras palavras, a eficácia do recurso da fala caipira adotada por Batista Júnior, sustentava-se no olhar da cidade letrada sobre o uso do português dos habitantes do interior do Estado.

As marcas da fala caipira interessaram a escritores desde finais do século XIX. Antes de Amadeu Amaral (1879-1929) publicar suas observações acerca das características da variante caipira no livro *O dialeto caipira* (1920), alguns textos literários registraram a fala dos camponeses do interior de São Paulo com ortografias criadas pelos próprios escritores, como fez Valdomiro Silveira (1873-1941) em diversos contos escritos a partir dos anos 1890 e Cornélio Pires, um pouco depois. Nos contos de Silveira, a fala caipira aparecia na voz dos personagens camponeses e o português culto, no relato do narrador¹¹; já na literatura de Pires, nota-se um “esforço para captar a oralidade do falar caipira” que na visão de Naxara “acaba contribuindo para reforçar o tom de ironia e o atraso da população rural com relação ao urbano”¹². Como foi mencionado, o mesmo recurso usou-se no teatro, principalmente no teatro musicado, para diferenciar os personagens rurais dos urbanos e caracterizar os primeiros. No caso de São Paulo, há exemplos antigos disso nas revistas *O Boato*, estreada em 1899 em São Paulo, e na “opereta regional” *Scenas da roça*, apresentada na cidade durante seis anos a partir de 1918, entre muitas outras. Ambas as peças foram escritas por Arlindo Leal (1871-1921), que colocou nas falas dos personagens que

¹⁰ 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. Marcas da fala caipira, observadas e sistematizadas por AMARAL, AMADEU. *O dialeto caipira. Gramática - vocabulário*. [1920] São Paulo: Anhembi limitada, 1955.

¹¹ Ver: MOREIRA, WILTON CARDOSO. “Literatura e variedade caipira: os caboclos de Valdomiro Silveira.” *Linguagem*. v. 4, (2008); CESCHIN, OSVALDO HUMBERTO. “O dialeto caipira.” *Língua e Literatura* n.º 25 (1999); BARBOSA, ALEXANDRE DE OLIVEIRA. *Edição anotada de Mucufos, coletânea de contos inédita de Valdomiro Silveira*. (Mestrado) Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.

¹² NAXARA. *Estrangeiro em sua própria terra. Representações do brasileiro, 1870-1920*. p. 128.

habitavam sítios e redondezas traços distantes da norma culta¹³. Para o final dos anos 1920, o público paulistano estava acostumado com o fato das personagens caipiras falarem e cantarem em “caipirês”¹⁴, tanto nos palcos e livros, como nos discos. Como veremos à frente, Batista Júnior levou sua experiência prévia representando personagens com falar regional, à gravação *Ó de casa!*.

Se bem é verdade que a fala caipira dos compadres de *Ó de casa!* estava inserida numa tradição de representação artística, é chamativa a diferença entre o português falado pelos compadres e o português usado no canto. Pese a toada do final usar também um vocabulário informal, ela apresentou poucos traços da variante caipira (somente a substituição “martrata” por “maltrata”). A diminuição dos traços poupou o ouvinte de grandes esforços para compreender o texto cantado e, sobretudo, outorgou-lhe traços mais cultos à personagem e a colocou mais próxima do público urbano que se zombava dela. Além disso, nota-se que a forte marca regional do falar dos compadres contrastava notoriamente com o italiano do cantor com voz de baixo — uma língua claramente estrangeira, embora muito falada na cidade — e o idioma esquisito da soprano sem dicção. É provável que a maneira como Batista Júnior cuidou e controlou as marcas da variante caipira no canto final, perseguisse avivar a identificação dos “nacionais” com o canto do compadre, em detrimento da estranheza causada pelas peças do baixo e da soprano, assim como evidenciar o contraste entre o italiano dos estrangeiros que chegavam ao Estado e o português dos homens da terra¹⁵.

Em segundo lugar, o contraste entre as colocações das vozes do disco contribuiu para a construção do clima de familiaridade e tranquilidade da “moda bonita”. O gramofone de Maneco reproduz vozes que mantêm os compadres e o ouvinte em certo grau de tensão. A inquietação foi criada tanto

¹³ BESSA, VIRGÍNIA DE ALMEIDA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. (Tese) Universidade de São Paulo, FFLCH, 2012, p. 224. LEAL, ARLINDO, CAMIN, PEDRO et al. *Scenas da roça. Opereta sertaneja em 2 actos. Premiere em 10 de maio de 1918*. São Paulo: José Napoli, s.d.

¹⁴ 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) FFLCH-USP, Mestrado, História Social, 2014, p. 180.

¹⁵ A historiadora Virgínia de Almeida Bessa apontou que as músicas cantadas pelo baixo e pela soprano fazem parte da ópera *La bohème* e da opereta *La duquesa do Bal Tabarin*, ambas as obras muito conhecidas na cidade durante o período. Como bem sugeriu Bessa, a utilização delas por parte de Batista Júnior revela com maior afinco a contraposição entre italianos e brasileiros exposta na gravação do artista (Comunicação pessoal, 2/11/2017).

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” —. Podemos dizer, portanto, que enquanto as vozes exageradas do baixo e da soprano indicam certa angústia e artificialidade, a voz cantada do compadre contrastava pela ausência de tensões e pela naturalidade. Como veremos mais adiante, tal modo de cantar só foi possível de registrar com o microfone eletromagnético, recentemente estreado. O ventríloquo aproveitou a nova tecnologia e se serviu de várias imitações da voz cantada para, uma vez mais, persuadir a escuta de seus ouvintes e se agradar com o canto final.

Elementos musicais adicionais reforçam grande distância entre a música artificial e tensa da “chapa” e a música próxima e serena do compadre. 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, permite 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 do cantor 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 melódica 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 *cantabiles*, com certos padrões rítmicos e melódicos repetidos, exigem extensões da voz mais amplas, trazem saltos em intervalos de maior tamanho e mais variações rítmicas, recursos comumente utilizados na ópera.

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 dos músicos provenientes do médio Tietê, que no mesmo ano gravaram ao lado de

Cornélio Pires, também na Columbia. 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. 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 dentro de uma vida rural idealizada. É provável que, inclusive, a força do imaginário romântico em torno da cultura caipira fosse a responsável pela introdução do piano acompanhante¹⁶.

Canções com características similares à toada do compadre circularam em gravações desde o começo da fonografia brasileira e elas seriam as responsáveis em divulgar e perpetuar esse tipo de repertório, associado ao universo caipira antes e depois de 1929. A aparição no mercado das gravações “folclóricas” dos caipiras paulistas, não obstante, colocou em evidência a sonoridade distinta das práticas musicais camponesas e a necessidade de negociação entre a cultura caipira tradicional e as expectativas de escuta do público. Tais negociações deram como resultado a posterior formação da música caipira como gênero musical fonográfico. Mas, sobretudo, as diferenças entre o som “folclórico” e o som de representações como a realizada por Batista Júnior, levam a pensar que a música rural incomodava o imaginário urbano das primeiras décadas do século XX, na verdade, ávido de figuras e paisagens idílicas e românticas rurais. Sobre esse aspecto voltaremos na segunda parte deste trabalho.

“A caixica bonitica de nhô Maneco”

Na década de 1930, após percorrer a região norte do país, Mário de Andrade estava convencido de que nem tudo era tão rural, nem tão urbano

¹⁶ A presença do piano e os trechos cantados, na peça foram analisadas com mais detalhe em: PÉREZ GONZÁLEZ, JULIANA. “«Ô de casa!» gramofones na roça e caipiras na fonografia (1929).” *ArtCultura*. v. 19, n.º. 34 (jan-jun., 2017).

quanto alguns defendiam. O escritor ilustrou um Brasil no qual conviviam, lado a lado, características urbanas e rurais,

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.¹⁷

A peça de Batista Júnior ia no mesmo sentido. No decorrer de *Ó de casa!* o foco inicial eram os compadres, mas logo se desloca para o gramofone. Os dois personagens principais passam a ser o universo rural e as modernas tecnologias de reprodução sonora, revelando, assim, as tensões de um Brasil que se modernizava à força. A peça fusionou, em certa medida, os universos rural e urbano ao botar um gramofone no meio de dois caipiras. O cantor não só observou a possibilidade de uma máquina falante ser usada fora da cidade, como outorgou a suas personagens caipiras traços estéticos definidos que lhes permitiram fazer uma escuta crítica — e não passiva —, do um fragmento de repertório gravado. Sua obra invita o historiador a refletir sobre a incursão e impacto das tecnologias de reprodução sonora em contextos rurais. Apesar de existir vazios documentais infranqueáveis que impedem observar mais de perto a introdução de música gravada em contextos de tradição oral, como o caipira, há alguns sinais interessantes no caso paulista.

A difusão das tecnologias de reprodução sonora nos primórdios do século XX é um tema pouco explorado. Considera-se que foi até a difusão da rádio comercial, iniciada na década de 1930, que a música gravada em disco começou a ter maior impacto no cotidiano das pessoas¹⁸. O acesso ao rádio comercial seria

¹⁷ ANDRADE, MÁRIO DE. "A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico." [1936] In: Oneyda Alvarenga (ed.), *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 166. No final de 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" (ANDRADE, MÁRIO DE. "O movimento modernista." In: Carlos Eduardo Berriel (ed.), *Mário de Andrade hoje*, São Paulo: Ensaio, 1990, p. 20.)

¹⁸ SEVCENKO, NICOLAU. "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio." *História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004. LIMA, GIULIANA SOUZA DE. *Almirante «a mais alta patente do rádio», e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 18. Sobre o desenvolvimento do rádio na cidade de São Paulo na década de 1930, ver: DUARTE, GENI ROSA. "Sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/40." *Revista de História Regional*. v. 8, n.º. 2 (Inverno, 2003).

facilitado pelo menor investimento do comprador, em comparação com o gramofone. Depois de comprar o receptor de rádio, as famílias não deviam gastar dinheiro adicional na aquisição dos discos, sendo suficiente sintonizar uma das emissoras disponíveis. Nesse sentido, é entendido que as transmissões de música gravada realizadas pelas estações nos anos 30 alcançaram um número maior de pessoas que os sons dos gramofones nas décadas anteriores.

Se bem essa tendência parece mundial, vale a pena observar que nos anos 20 resultava mais acessível a escuta de discos do que das incipientes estações de rádio. Em 1924 um receptor de rádio com serviço adicional de telefone, grande novidade na época, valia 1:200\$000 réis. Considerando que uma família de trabalhadores de 5 pessoas, moradores do bairro de Pinheiros, recebia uma média de 500\$000 réis por mês, Antônio Pedro Trota conclui que a nova tecnologia era acessível apenas para uma elite¹⁹. Segundo publicidade, no mesmo ano o gramofone mais barato, marca Grippa, era vendido na elegante loja Mappin Stores no centro de São Paulo por apenas 250\$000 reis, quase quatro vezes menos que o receptor mencionado²⁰. Não conhecemos pesquisas que comparem os valores dos aparelhos de reprodução sonora com a economia da cidade para inferir hipóteses melhor documentadas. Porém, a diferença de preços entre um rádio e um gramofone nos primórdios da radiodifusão sugere uma situação distinta do que acontecerá na década seguinte.

Embora a historiografia indique 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 ressaltar *Ó 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 aos de suas próprias casas e com métodos menos custosos. Como veremos nos capítulos seguintes, em São Paulo havia opções para se escutar música gravada sem precisar de grandes somas de dinheiro. O antecessor do gramofone — o fonógrafo — excursionou pelo interior do Estado e foi escutado em regiões de fronteira, entre a crescente cidade e a vida rural, desde finais do século XIX. Além disso, cópias piratas de cilindros, aluguel de

¹⁹ TOTA, ANTONIO PEDRO. *A locomotiva no ar. Rádio e Modernidade em São Paulo 1924-1934*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990, p. 28.

²⁰ "Grippa." *O Estado de S. Paulo*, 26 setembro 1924.

discos, concerto de fonógrafos e gramofones e revenda de aparelhos usados foram práticas mais ou menos frequentes e, por certo, mais econômicas.

Apesar da publicidade e os altos preços dos aparelhos mais novos indicar que — como foi observado por José Ramos Tinhorão — os fonógrafos e os gramofones eram objetos de distinção social, é importante ponderar e levar em consideração o empenho do mercado fonográfico por ampliar seu público às camadas menos opulentas²¹. 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. Em 1911 o diretor geral da gravadora internacional Victor disse: “O jogo do disco, se trabalhado adequadamente, é o fim das máquinas falantes. Em dólares e centavos, a companhia Victor vende muito mais em discos, do que em gramofones,”²². Quanto maior fosse o número de pessoas escutando as músicas gravadas, maiores seriam as vendas²³. Conseqüentemente, a disputa 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 baratas²⁴. Cada modelo buscava atingir um setor do público comprador.

²¹ TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. *História social da música popular brasileira*. [1990] São Paulo: Editora 34, 1998, p. 250.

²² *Talking Machine World* VII, 1 (jan. 1911): 42. *Apud* KENNEY. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. p. 62.

²³ O jornalista estadunidense Isaac Goldberg, evidenciou tal situação em 1930, escrevendo “Então, o que você canta e assobia 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, Mass.; London: Harvard University Press, 2009, p. 11. [grifos nossos].)

²⁴ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. pp. 85-88.

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 já era vendido em São Paulo²⁵. A Decca, outra marca internacional, comercializou um gramofone portátil similar e com valor ainda inferior. Apesar do preço atraente, parece que em São Paulo o gramofone da Decca não foi tão comum quanto os aparelhinhos da Victor²⁶. Em 1915, a Casa Murano motivava a compra de vitrolas com o seguinte anúncio, “Vc. S. não tem necessidade de comprar uma das Victor-Vitrolas de maior preço para ter acesso a toda a grande variedade de música Victor”²⁷. De fato, sua popularidade levou a que no vocabulário popular a palavra “Victrola” — nome registrado do econômico gramofone da Victor — perdesse o “c” intermediário, e “vitrola” passasse a ser o nome usado popularmente para todos os gramofones compactos de baixo valor, independente de sua marca.

A acolhida do público das vitrolas e sua popularização ajudaram a modificar o mercado do disco a nível internacional. Pekka Gronow e Ilpo Saunio observaram uma relação diretamente proporcional entre as estatísticas de venda de discos e vitrolas durante a década de 20. Segundo os autores, enquanto as vitrolas se popularizam no mundo todo, o consumo de discos aumentava nos cinco continentes²⁸. Já em 1926 um jornalista carioca observou o aumento dos gramofones portáteis no país e comentou algumas de suas implicações:

Nenhum desenvolvimento do commercio tem sido tão interessante quanto o de machinas do typo *portátil*. Este commercio popularizou-se de tal forma que a procura é cada vez maior.

O typo *portátil* creado a principio para augmentar as vendas durante o verão, venceu de tal modo, que hoje vendem-se *portáteis* o anno todo [...]. Há também

²⁵ "Victor-Vitrola." *O Estado de S. Paulo*, 1 novembro 1911, p. 8.

²⁶ Dez anos mais tarde ao seu lançamento, a Casa Murano anunciou a chegada de “tipos diferentes destes insuperáveis aparelhos” de marca Decca. (“O melhor presente.” *O Estado de São Paulo*, 14 dezembro 1926, p. 11.)

²⁷ “Faça a sua escolha destas Victor-Vitrolas.” *Correio Paulistano*, 20 maio 1915, p. 7.

²⁸ Cf. GRONOW, PEKKA E SAUNIO, ILPO. *An International History of the Recording Industry*. London; New York: Cassell, 1998, pp. 34-35. Cf. GRONOW, PEKKA. *The Recording Industry: an Ethnomusicological Approach*. (Thesis) University of Tampere, Department of Folk Tradition, 1996, p. 47.

uma razão poderosa: o preço [...]. As vantagens que o vendedor auferia com o commercio de *portáteis* são duas:

1º) dado o seu baixo preço, a machina é vendida quase sempre á vista, facilitando assim maior desenvolvimento do commercio;

2º) quanto maior o numero de possuidores de machinas, maior a venda de discos, e por consequência maior lucro”²⁹

Mesmo com a redução de preços dos gramofones portáteis ou vitrolas, as profundas diferenças econômicas entre os grupos sociais paulistas e as condições paupérrimas da maioria da população, impedem sequer de imaginar que uma quantidade expressiva de habitantes da cidade estivesse em condições de adquirir um aparelho como esse. Mas não era exatamente essa 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 bonita” — o modelo portátil e econômico da Columbia —, passa a ser o centro da peça. Provavelmente, mais do que evidenciar a presença de vitrolas nas zonas rurais do interior do Estado no final dos anos 20, *Ó de casa!* revela a tendência do mercado em popularizar os aparelhos portáteis.

Na representação realizada por Batista Júnior é notório que a lerdeza inicial do compadre desaparece quando ele coloca o disco no gramofone. Sua burrice jocosa foi eclipsada pelo repentino conhecimento da personagem acerca da “grafonólica”³⁰. 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 precisão realizada pelo caipira a sua comadre: “Não é caixica. Essa é uma grafonólica linha Columbica”. Provavelmente, esses elementos estavam vinculados a interesses e práticas publicitárias da primeira metade do século. Em momentos-chaves, como os primórdios do disco e a adoção da gravação elétrica em 1926

²⁹ "A importancia crescente dos portateis." *O país*, 7 novembro 1926, p. 17.

³⁰ Grafonola foi o nome usado pela Columbia para nomear uma linha de gramofones de sua marca.

— assunto sobre o qual voltaremos em breve —, a concorrência entre as empresas por ganhar ou se manter no mercado foi particularmente acérrima.

O crescimento e a rivalidade das empresas não passaram despercebidos para seus contemporâneos. Um observador explicava aos leitores d' *O Estado de S. Paulo* que, “A indústria do gramofone tem [...] passado nos ultimos annos por um grande desenvolvimento e por uma forte concentração produtora”. Para o autor, era notório que nesse momento a fabricação e a venda de discos era o principal negócio, e não a venda dos aparelhos reprodutores. Como afirmado pelo gerente da Victor anos antes, as empresas fabricantes de gramofones e discos obtinham maiores lucros com as vendas da música gravada porque, embora o disco fosse um produto de menor valor que um gramofone, ele tinha uma demanda maior e constante. O artigo também ressaltava que o comércio de discos estava concentrado em empresas internacionais organizadas em complexos monopólios e que os bons resultados em suas vendas exigiam, “uma complexa organização de commercio e propaganda, que só pode ser feita por poderosas entidades...”. Entre tais entidades, o artigo mencionou duas, a Victor Talking Machine que estendia seu “controle” à Grammophon Co. com diversas filiais na Europa; e o grupo Columbia, com escritórios em Londres e nos Estados Unidos e relacionado à empresa alemã Lindström, a qual, por sua vez, controlava gravadoras na América, Europa e Ásia³¹.

A importância que os monopólios da fonografia davam ao “commercio e propaganda” foi exemplificada pelo articulista revelando que “o principal grupo estadunidense produtor de discos diz haver dispendido 45 milhões de dólares” com anúncios em jornais durante 25 anos³². A concorrência comercial levou, efetivamente, os selos fonográficos a investir e cuidar com astúcia da propaganda. Exemplo disso são os anúncios publicados com destaque nos jornais paulistanos de 1928 acerca da construção e inauguração das fábricas da

³¹ "A expansão da industria do phonographo." *O Estado de S. Paulo*, 16 setembro 1928, p. 8.

³² "Notas e informações." *O Estado de S. Paulo*, 16 dezembro 1921, p. 3. Não se conhecem o valor dos anúncios pagos pelas gravadoras nos jornais paulistanos nos anos 20. Sabe-se que “quatro contos num anúncio de página inteira” foram investidos por Monteiro Lobado para divulgar um de seus livros, em 1921. O valor pago (4:000\$000) era uma soma importante se considerarmos que no mesmo ano foi vendido por esse valor um prédio no bairro Bela Vista. (FIORENTINO, TERESINHA A. DEL. *Prosa de ficção em São Paulo*. São Paulo: Hucitec – Secretaria de Estado da Cultura, 1982, p. 18.)

Brunswick, no Rio de Janeiro, e da Victor e da Columbia, em São Paulo, numa clara concorrência das três gravadoras por se assegurar no mercado brasileiro. Do mesmo modo, anúncios em revistas e jornais sobre a inauguração ou mudança de lojas de discos; sobre a chegada de novos discos e suas marcas; imagens e ilustrações com cenas centradas no gramofone; propagandas em lugares visíveis pelas ruas (Ilustrações 1 e 2³³), foram algumas das estratégias comerciais utilizadas desde o começo do século XX.



Ilustração 1. Edifício Sampaio Moreira em construção, no parque do Anhangabaú, encoberto por tapumes publicitários (1923)



Ilustração 2. Anúncio da Victor (Detalhe)

³³ GERODETTI, JOÃO EMILIO E CORNEJO, CARLOS. *Lembranças de São Paulo. A capital paulista nos cartões-postais e álbum de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999, p. 120.

Partindo provavelmente da necessidade de posicionar a marca Columbia no mercado brasileiro de finais dos anos 20, o compadre de *Ó de casa!* parece dirigir-se à fração de público que ainda não tinha um gramofone próprio. O diálogo passa a explicar 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 marca Columbia, embora fosse igual aos gramofones da concorrência. A Columbia aproveitou a situação dramatizada para chamar a atenção dos transeuntes desprevenidos — e potenciais compradores — para o objeto que ela vendia.

A referência à Colúmbia no momento em que o compadre especificou que a “caixica bonitica”, observada pela comadre, não era uma simples caixa, pode ser considerada como uma sugestão publicitária. Tratava-se de uma “grafonólica linha Culúmbica”, em outras palavras, de um gramofone portátil da Columbia, e não de uma “Victrola”, sua principal concorrente. Parece que alto-falantes se referem a si mesmos e levam o ouvinte a prestar atenção, por um instante, na marca do disco que escutava. A menção quiçá pretendesse difundir o nome da gravadora recém instalada em São Paulo, na voz de um personagem local como era o caipira. Sem documentação acerca dos processos prévios de criação e gravação de *Ó de casa!*, é impossível saber se algum executivo da Columbia sugeriu explicitar o nome da empresa ou se Batista Júnior introduziu espontaneamente o nome da Columbia no diálogo — talvez para dar maior realismo à peça.

Menções similares às próprias gravadoras não foram tão incomuns nos discos de 78 rotações. Muitos anos antes, e em outro contexto, a Victor tinha produzido uma gravação em que as personagens de outro diálogo mencionavam também a marca da fábrica no meio da conversa. Na peça em espanhol, *Pleito en un gramofono*, gravada no México em 1907, uma das personagens era um vendedor de discos que chamava seu público dizendo, “*Pasen señores, señoritas y niñas, pasen a oír sus deliciosas canciones en el gramófono Victor. Pasen [...]*” (*Faixa* ◀ 02)³⁴. Semelhante a *Ó de casa!* a peça mexicana também fez questão de evidenciar o nome da gravadora na situação representada, justamente na época

³⁴ *Pleito en un gramófono* (duo masculino com violão) interpretado por Ábrego e Picazo. Disco Victor, N° 62037, Matriz O-193, gravado em 1907 no México, lançado em 1909.

em que a Victor entrava no mercado da América Hispana, no começo do século. Na Argentina, por sua vez, circulou um disco explicitamente publicitário da Columbia titulado *Disco demostración*. Nele, um narrador dizia “*Este disco está designado para demostrar una vez más su excelencia hasta ahora insuperable [...] nuestro maravilloso disco Columbia*” (Faixa 03)³⁵. Tal como as gravações de Batista Júnior e a mexicana, o disco argentino da Columbia foi lançado também no tempo em que o selo internacional se introduzia no mercado do país. O *Disco demostración* foi distribuído em 1911, em seguida ao comerciante José Tagini abrir o primeiro estúdio de gravação da Columbia em Buenos Aires³⁶. Vale lembrar que *Ó de casa!* fez parte dos primeiros lotes de discos gravados e prensados em São Paulo após sua chegada no país. Talvez não seja casual que três discos produzidos em lugares distantes, mas em momentos importantes para a consolidação de um mercado novo, explicitassem o nome da gravadora que os produz, cada um à sua maneira.

Essas semelhanças levantam a hipótese de que a menção ao gramofone da Columbia em *Ó de casa!* pôde ter fins publicitários. O impacto positivo da popularização dos gramofones portáteis e baratos, assim como a necessidade da Columbia em concorrer com as outras gravadoras atuantes no Brasil, seriam algumas das motivações para que a Columbia gravasse e vendesse o diálogo de Batista Júnior, outorgando lugar de destaque à “caixica bunitica”.

Os efeitos sonoros e o microfone

Outra particularidade de *Ó de casa!* é a utilização de efeitos sonoros para desenhar os detalhes da situação representada. Além da habilidade vocal de Batista Júnior, interessa ressaltar que a utilização de tais detalhes sonoros guardava relação com o interesse da Columbia na exploração sonora na chamada fase elétrica de gravação. Tanto *Ó de casa!* como o *Disco demostración* argentino fizeram alarde — cada um à sua maneira — de possuir uma qualidade muito próxima do som ao vivo. Em 1929, o disco brasileiro aproveitou os efeitos

³⁵ *Disco demostración*. Intérpretes Eugenio Gerardo López e Los Gobbi, discos Columbia Records, N° T461, Matriz 55778, gravado em Buenos Aires, lançamento 1911. (ELÍAS, GUILLERMO CESAR. *Historias con voz. Una instantánea fonográfica de Buenos Ayres a principios del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Industrias Culturales Argentinas, 2015. CD anexo.)

³⁶ *Ibid.*, pp. 62-63.

realizados pela voz de Batista Júnior para demonstrar as qualidades da gravação elétrica, na medida em que o novo microfone era capaz de captar muito dos matizes da voz do ventríloquo. Em 1911, o disco argentino valeu-se de um discurso empolgado para exaltar a qualidade da gravação mecânica, “[...] *no escapa el ruido ni el aliento más leve, la brisa, el Pampero, una hoja que cae, la lluvia, el vahído, el llanto, la carcajada, la respiración, todo se registra y todo se estampa en nuestro maravilloso disco Columbia*” (Faixa 03)³⁷. Na verdade, cada disco valeu-se de tecnologias de ponta para evidenciar a proximidade entre o som gravado e o som ao vivo, este último estimado como critério de comparação.

Desde os primórdios da gravação, o processo de captação era completamente mecânico. Basicamente, usava-se um funil em cuja boca entrava o som. O cone direcionava as ondas sonoras para uma membrana tão sensível que era movimentada conforme a vibração das ondas. Por sua vez, o movimento de membrana acionava um mecanismo que mexia uma agulha localizada no final do sistema. Ao chegar o movimento na agulha, ela vibrava fazendo sulcos num cilindro ou num disco, “lavrando” as ondas sonoras entrantes pelo funil. Dessa forma, ficava registrado o som numa superfície que mais tarde seria posta para girar enquanto outro tipo de agulha percorria os sulcos impressos e, num processo inverso, vibrava conforme as irregularidades do sulco. O período compreendido entre 1878 e 1925 é conhecido como a era da gravação mecânica, pois se aproveitava unicamente das características físicas do som no registro fonográfico. Mesmo que com modificações a respeito do suporte cilíndrico ou em disco, do movimento da agulha, dos materiais da membrana, etc., o manejo do som foi o mesmo até 1925.

A partir daí os selos internacionais Columbia e Victor iniciaram a gravação e comercialização de discos gravados mediante um sistema diferente. No começo dos anos 1920, a indústria do rádio experimentou a captação do som por intermédio de microfones e amplificadores elétricos, desenhados previamente para a transmissão do som pelo telefone. A nova tecnologia foi desenvolvida pela companhia Bell Telephone Laboratories, pertencente à Western Electric nos Estados Unidos, que ofereceu os direitos do microfone para

³⁷ *Disco demostración*. Intérpretes Eugenio Gerardo López e Los Gobbi, discos Columbia Records, N° T461, Matriz 55778, gravado em Buenos Aires, lançamento 1911.

as gravadoras estadunidenses. A Columbia não se interessou porque estava à beira da falência enquanto a Victor, mais próspera, comprou-os imediatamente. Entretanto, a Bell Telephone Laboratories tinha feito alguns registros experimentais na gravadora Pathé, em Nova York e,

[...] O gerente da fábrica, Frank Capps, enviou amostras dos registros para seu velho amigo, Louis Sterling, que era o diretor administrativo da subsidiária inglesa da Columbia. Sterling vislumbrou imediatamente as possibilidades do microfone para a gravação. Em 26 de dezembro de 1924, Sterling adquiriu um bilhete de primeira classe num navio para Nova York e, assim que chegou, comprou a American Columbia Company, que se tornou subsidiária de sua antiga subsidiária. Ao mesmo tempo, ele fez um acordo com a Western Electric para aplicar a nova técnica de gravação³⁸.

Em 1925 a Columbia lançou a gravação de um coral de 5.000 cantores entoando a peça de natal, *Adestes fideles*, captada por intermédio de um microfone pendurado no teto, disco impossível de ser realizado pelo método mecânico³⁹. Desde então, o som deixou de ser capturado pelo funil e o microfone passou a ser usado. Basicamente, o novo invento capturava o som e codificava as ondas sonoras em sinais eletromagnéticos para ser amplificados no momento em que a agulha fazia a impressão do som no disco matriz. A conversão da onda sonora em impulso eletromagnético permitiu captar sons de volume mais baixo, registrar um maior número de frequências sonoras e harmônicos, e assim melhorar as características tímbricas dos instrumentos musicais e das vozes gravadas. Em termos práticos, a nova tecnologia ampliou as possibilidades de registrar mais instrumentos sem comprometer suas características sonoras e outorgando maior clareza ao produto final.

Em 1929 a Columbia tinha quatro anos de experiência com a gravação elétrica e isso foi colocado em relevo em *Ó de casa!*. O êxito obtido por Batista Júnior na utilização de sutilezas sonoras não verbais esteve mediado pela recente invenção do microfone elétrico. O novo microfone não somente facilitou o registro mais fiel dos timbres ao vivo, como apontou o jornalista d'*O paiç*, como também permitiu uma maior maleabilidade do produto sonoro final. Segundo Gonçalves, a partir de 1927, ano de realização das primeiras gravações elétricas brasileiras, começou a ser possível a criação e a venda de um som pré-determinado pelas gravadoras. “Com a nova forma de captação de sons, o

³⁸ GRONOW E SAUNIO. *An International History of the Recording Industry*. pp. 37-39.

³⁹ *Ibid.*, p. 39.

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”⁴⁰. Isso significou o uso de maiores recursos na criação do que a autora chamou de “ilusão acústica de realidade”⁴¹. Por meio 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.

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, acompanhou as gravadoras desde o século XIX e 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 aproximar duas 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”. O autor chama a atenção sobre a forma como o mesmo processo de gravação gera performances especiais, que não existiriam fora dos estúdios das gravadoras⁴².

Em comparação com outros discos, a proximidade entre o estúdio e a gravação era mais evidente em *Ó de casa!*, pois resultava perceptível que o diálogo não era uma conversação casual entre compadres e sim uma encenação num

⁴⁰ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 93.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 67-114.

⁴² STERNE. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. pp. 215-286.

estúdio de gravação. Em 1929, a Columbia interessou-se em demonstrar a capacidade da gravação elétrica em captar matizes sutis da voz que, com o processo mecânico precedente, não seriam apreendidos. A demonstração tecnológica implícita em *Ó de casa!* seria outra das estratégias da Columbia para concorrer contra os demais selos atuantes no Brasil.

É importante notar que a nova tecnologia do microfone foi aproveitada por Batista Júnior por ele estar permeado pela tradição do teatro, na qual se envolveu. O artista participou do auge do teatro musicado de temática sertaneja entre a segunda metade da década de 1910 e começo da década de 20 e fez parte de um grupo de imitadores como Cornélio Pires e Alexandre Ribeiro (Juó Banarère). A Columbia soube tirar proveito tanto da capacidade de Batista Júnior em imitar vozes, quanto de sua fama como imitador de caipiras no teatro de variedades, elementos que talvez reforçaram a “ilusão acústica de realidade”, que permeou a gravação.

Batista Júnior, o “parodista caipira”

João Baptista de Oliveira Júnior, nascido em 1894 em Itapira (SP), foi mais conhecido no meio artístico como Batista Júnior⁴³. Iniciou-se no teatro no final da década de 1910 com personagens caipiras e ganhou notoriedade nos espaços urbanos de entretenimento, inicialmente em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, como ator, cancionista, cantor, ventríloquo, locutor e comediante. Num diálogo gravado em 1928 pela Odeon, ele apresentou-se como homem de teatro, numa conversa dramatizada com um Coronel e sua esposa,

CHIC-CHIC
[FRAGMENTO]
(Faixa 04)

[...] da fazenda. Negócios. Cheguei assim, um velhote olho. Ele disse:
— Seu Batista, vou chegá. Como vai seu Batista?
Eu disse: — Tudo bom, Coronel!
Nem conhecia o homem e fui logo chamando de coronel.
— Matiu! Matiu era um pretão de dois metros
— Como anda seu Batista?
Deu um aperto na mão dele
[...]
Pra celebrá quê...
Matheus chego assim perto de mim e disse: — Seu Zé, tâmo em marcha

⁴³ Itapira - SP, 1894 – Rio de Janeiro, 1943.

Eu disse: — Tenho pressa, cavalhêro.
 — Cê num manda nada aqui. Larga disso.
 Ué. Meu Deus do céu.
 — Entra.
 Entrei lá no salão. Casa antiga! Cheia de senhorita da cidade, da roça. E eu então fiquei ali naquela confusão. O coronel me olhou:
 — Seu Batista. Sem vergonha. Se apanhe.
 Eu disse:
 — Mais coronér...
 — Senta!
 — Maria!
 Maria era uma pretinha
 — Vai chama lá a muié na cozinha que é pa apresenta pro Seu Batista. Anda! Encolhe o pé!
 Eu fiquei ali... Meu Deus! Que será isso...
 Nisso veio a dona da fazenda. Era uma senhora simpática, naturalmente, uma senhora direita, fazendeira. E se eu vejo a mulher [...] o olho. Ô mulher feia! Se a feiura doesse, ô minha nossa senhora! Ela chegô com aquilo tudo [...] A dentadura era uma beleza. Essa então, parecia qualhada... era só gengiva.
 Ela chegou, olhou e disse — mmm... Quem que é esse moço, marido?
 — É baita, seu Batista. É artista.
 — Ah... você é artista, é?
 Digo: — Sou, sim senhora.
 — Ah... palhaço, né?
 Digo: — Não, senhora isso não. Trabalho em teatro.
 — Bulantinho?
 — O que é esse bulantinho?
 — Esse que anda de cabeça pra baixo e perna pr'arriba.
 Digo: — Não senhora. Eu trabalhei em teatro, eu fazia umas cançoneta.
 — Ah! Você canta?
 — Canto, sim senhora.
 — Canta uma modinha!
 — Mas, minha senhora, tenho sede.
 — Canta primeiro e depois bebe água.
 [...]

*Transcrição 2. Chic-Chic (cançoneta). Batista Júnior. Odeon, n° 10186-A, matriz 1665, lançamento 06/1928.
 [fragmento]*

Batista Júnior lembrou posteriormente que “Antes de ventriloquo eu me iniciei no genero caipira. Foi isto ainda quando eu era solteiro [...] desde então senti gosto pelo teatro”⁴⁴. Nos anos 1920 e 1930, ele foi bastante ativo no meio musical paulista, como parece mostrar algumas notas de jornal sobre suas apresentações na cidade. Em 1923, para uma de suas apresentações, ele foi apresentado como “Parodista, cómico e ventríloquo brasileiro, criador de género caipira, autor e compositor de todo seu repertório: canções, sambas e maxixes, o maior interprete da alma sertaneja do BRASIL”⁴⁵. Na capa da partitura *Quadria encrcenada*, em edição realizada pelo autor e sem data, Júnior apresentava-

⁴⁴ "Visitando a família «Resmundo - Chorão>". *Carioca*, v. 73, n° 13 março) Rio de Janeiro, 1937, p. 48.

⁴⁵ "Baptista Junior." *O Estado de S. Paulo*, 1 dezembro 1923, p. 10.

se como “parodista caipira”, ilustrando seu ofício com uma fotografia dele elegantemente vestido, ao lado do desenho de um caipira e o subtítulo “Baptista Junior no «anoitecê»”⁴⁶ (Ilustração 3). Segundo o jornal, Batista Júnior acostumava cantar suas próprias músicas nos espetáculos.



Ilustração 3. Capa de partitura *Quadria Encrençada*. (Acervo IMS – Rf).

Seu trabalho como cancionista, somado a seu reconhecimento e a alguns contactos na cidade, eventualmente, levaram as criações musicais de Batista Júnior à partitura. As editoras paulistas A. Di Franco, Campassi & Camin, Mignon e Levi & Irmãos, publicaram várias partituras de canções com textos de sua autoria. Algumas de suas obras foram realizadas em parceria com músicos como o pianista paulista Benedito Chagas Júnior⁴⁷; o piracicabano Belmacio

⁴⁶ PONZIO SOBRINHO, FRANCISCO. *Quadria encrençada* (tango) texto de Baptista Junior. São Paulo: s.e., s/d [partitura piano e voz]. Na capa da partitura anuncia-se 17 peças adicionais no “repertório do humorista”.

⁴⁷ *Só sertanejo* (samba). Ver: BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. p. 156.

Pousa Godinho, flautista, futebolista e comerciante em Ribeirão Preto⁴⁸; o músico de Campinas, Francisco Ponzio Sobrinho⁴⁹, além de compositores menos conhecidos na atualidade como Marcelo Paranaguá, Francisco Russo, Aurelio Gregóri e Benedito de Moraes, entre outros⁵⁰. Como exposto pelo anúncio de 1923, suas peças em partitura retratavam cenas e personagens rurais. Similar com a estética da “moda bunita”, as características musicais de tais partituras parecem mais próximas de gêneros em voga na cidade, como maxixe, tango e marcha do que eventualmente seria a tradição camponesa.

Batista Júnior não era o único artista que participava do mercado de partitura e no teatro de variedades. Sucessos cantados nos palcos eram impressos em arranjos para piano e voz, e peças que circulavam impressas eram aproveitadas pelas revistas musicais para ser cantadas por seus personagens. Como veremos mais adiante, a indústria fonográfica dialogou também com o mercado de partituras avulsas e com o teatro musicado, circulando entre eles o mesmo repertório de inspiração caipira. A peça da partitura *Quadria encrencada*, por exemplo, foi gravada pela Odeon em duas ocasiões, entre 1915 e 1921 e classificada como “cômica”. Numa das gravações, *Quadria encrencada* foi interpretada pelo famoso Bahiano (Odeon, disco n° 121.643). Em outra, a peça foi interpretada pelo dueto Os Garrido, conformado por Alda e Américo Garrido, dois atores famosos também na época por suas personagens caipiras (Odeon, disco n° 121.670)⁵¹. As gravações de ambos os discos foram realizadas num período em que a temática sertaneja esteve em auge nos palcos paulistanos, e atores como o mesmo Batista Júnior e o dueto Os Garrido ganharam notabilidade por se especializar nesse gênero⁵².

⁴⁸ GODINHO, BELMACIO POUSA. *Madrugada chegô*, (maxixe) texto de Baptista Júnior. São Paulo: Campassi & Camin, 1920 [partitura piano e voz].

⁴⁹ PONZIO SOBRINHO, FRANCISCO. *Na coiêta*, (maxixe - canções) texto de Baptista Júnior. São Paulo: Levy & Irmãos, 1920 [partitura piano e voz]; PONZIO SOBRINHO, FRANCISCO. *Canção do carreiro*, (maxixe) texto de Baptista Júnior. São Paulo: Levy & Irmãos, s.d [partitura piano e voz].

⁵⁰ GREGÓRI, AURÉLIO. *A queimada*, (maxixe) texto de Baptista Júnior. São Paulo: A. Di Franco, s/d [partitura piano e voz]; RUSSO, FRANCISCO. *A cigarra e o rouxinol*, (fox-trot) texto de Baptista Júnior. São Paulo: Mignon, s/d [partitura piano e voz]; PARANAGUÁ, MARCELO. *A araponga e o juryty*, (canção maxixe) texto de Baptista Júnior. São Paulo: A. Di Franco, s/d [partitura piano e voz]; MORAES, BENEDITO DE. *O mandy*, (tango - maxixe) texto de Baptista Júnior. São Paulo: Levy & Irmãos, 1920 [partitura piano e voz].

⁵¹ SANTOS. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. pp. 196-197.

⁵² Ver: BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. p. 184.

A atividade artística de Batista Júnior excedeu os limites das capitais paulista e carioca e foi para as cidades do interior. O “popular artista nacional Baptista Junior, com suas conferencias e cantos caipiras” apresentou-se em Araraquara em 1920, por exemplo. A nota de jornal anunciava, “Baptista Junior, Cornelio Pires e Viterbo de Azevedo, [...] foram sempre os artistas queridos dos nossos palcos, e é por isso que logo, á noite, o povo araraquense irá apreciar e festejar o sympathico «causeur» sertanejo”⁵³.

O ventríloquo reconhecia que o sustento de sua família dependia, em certa parte, do circuito de entretenimento que existia fora das grandes cidades: “não é na capital que se faz fortuna” escreveu para sua esposa⁵⁴. Ao que parece, existia no interior um circuito cultural percorrido pelas companhias de teatro musicado, circos e músicos, similar ao circuito seguido pelas exibições de fonógrafo no final do século XIX e depois utilizado por outros humoristas como Cornélio Pires, com suas conferências caipiras e venda de discos.

Muito longe do glamour do Teatro Municipal de São Paulo ou dos teatros populares da capital, o cantor lidava com a itinerância do teatro de variedades e sua flexibilidade ante as últimas novidades. O artista compartilhou o palco, por exemplo, com a projeção de filmes nas apresentações, inovação que, afinal das contas, fazia menos cansativa sua jornada, segundo ele mesmo afirmava. Estando em Franca, Batista Júnior contou a sua esposa acerca da turnê de 1932:

Quanto a mim vou indo regularmente pois estou todo dolorido muito alquebrado por uma viagem precipitada que fiz de Igarapava aqui; encontrei lá uns parentes seu[s] o srse. Florenzano marido da irmã da Ignezia; me convidaram para almoçar e me trataram bem; porem como tinha que estrear em Franca na sexta feira que foi hontem eu na quinta a noite depois de trabalhar 1 hora e meia devido não ter film[e], arrumei toda a bagagem metti num caminhão e sentei-me no caminhão e segui a noite para Franca, porem parti de lá as 12 da noite e chegue em Franca as 4 da madrugada são 18 leguas e uma viagem acidentada; o peor foi o sono e a fome e o frio da madrugada naquela atura a mil e muitos metros e sem capote eu somente dizia seja tudo pelo amor de Deus estreei hontem aqui e foi fraco apesar da grande reclame ficarei aqui mais uns dias, talvez até na terça feira. Conforme o movimento mandarei mais dinheiro na segunda, pois sei que os nossos compromissos são grandes e não quero que faltes. [...] Eu daqui vou escalando ate S. Paulo como

⁵³ "Baptista Junior." *Correio Paulistano*, 14 janeiro 1920, p. 4.

⁵⁴ JÚNIOR, BATISTA. *Carta de Batista Júnior para Nenê [Emília Natalino Grandino]*. Franca 1 de julho. Acervo de manuscritos, Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som (Sede Lapa). 1932

sabes não posso seguir rapidamente para lá como! E com que roupa! [...] daqui sigo a Ribeirão de lá vou escalando nas praças principais de Ribeirão⁵⁵.

Mesmo que as apresentações de Batista Júnior no interior não fossem tudo o que ele esperava, seus habitantes o recebiam com fervor. Sua música parece que era ouvida e repetida tantas vezes por seu público, que uma de suas peças entrou na tradição oral de Piracicaba. Essa apropriação do repertório do teatro de variedades por interioranos seria umas das causas da chegada da toada *Intalianinha* aos papéis pessoais de Mário de Andrade. Na década de 1930, provavelmente entre 1933 e 1935, o professor Fabiano Lozano, conhecedor do interesse do musicólogo paulistano pela cultura popular, comunicou-lhe uma toada popular escutada em Piracicaba, como amostra de folclore musical. No documento que contém a transcrição musical realizada por Andrade, ele mesmo esclareceu que, a canção “[...] pertence ao repertório do conhecido artista de variedades, imitador de caipiras, Batista Júnior e parece ser um pastiche de autoria desse artista”⁵⁶. Andrade identificou características musicais na toada similares ao repertório do ator, e não às melodias dos caipiras do interior.

A *Intalianinha* evidencia a circulação que uma peça musical pode chegar a ter: obra nascida da prática urbana de parodiar a vida rural, foi para um contexto menos urbano, ali entrou na tradição oral e posteriormente voltou à cidade como exemplo folclórico de interesse musicológico. O trânsito dessa peça é um indício da aceitação e popularidade da música de Batista Júnior no interior do Estado. Além disso, o caso da *Intalianinha* lembra que as tradições orais são profundamente flexíveis e que os conceitos de pureza e autenticidade são construções.

⁵⁵ Ibid.,

⁵⁶ ANDRADE, MÁRIO DE. *Toadas sertanejas, modas caipiras*. Fundo Mário de Andrade, Série Manuscritos, São Paulo: Arquivo do IEB, Caixa 193, MA-MMA-119, s.d. A mesma melodia foi publicada postumamente em ANDRADE, MÁRIO DE. *Melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades - Brasília INL, 1987, p. 165.

Ilustração 4. Toada Intalianinha recolhida em Piracicaba

Eu vi uma intalianinha
 Na rua do cafezã
 Eu virei, disse pra ela,
 Ai, ai!
 Vancê largue de trabaiã!

Ela virô e me disse:
 Quem dera pudesse sê
 Eu largã deste serviço...
 Ai, ai!
 Pra í embora com vancê!

Essa sua formusura
 Vancê deve de estimã
 Cabelo de ondas marelo...
 Ai, ai!
 Trançado sem amarrã

Eu sentei com a intalianinha
 Ai, ai!
 E garremo a conversã,
 Ai, ai!
 Despedi da intalianinha,
 Coitada, garrô a chorã
 C'o lenço enxugava os óio,
 Ai, ai!
 Moço, venha morã pra cá!⁵⁷

Assim como a tradição musical de Piracicaba adotou uma peça da nascente indústria do entretenimento urbano, a produção fonográfica também adotou práticas dos circos, revelando as complexidades e entrecruzamentos das práticas culturais populares. Vejamos.

⁵⁷ ANDRADE, *Toadas sertanejas, modas caipiras*. A mesma melodia foi publicada postumamente em ANDRADE. *Melodias do boi e outras peças*. p. 165.

Durante a década de 1910, é provável que a posição destacada de Batista Júnior no nascente universo do entretenimento paulistano, tenha levado o jovem ator ao estúdio do selo brasileiro Phoenix, uma gravadora sobre a qual voltaremos nos seguintes capítulos. Ali, Batista Júnior gravou mediante o processo mecânico o diálogo *Visita de um caipira paulista*⁵⁸, parecido em certos aspectos com *Ó de casa!*⁵⁹.

Basicamente, *Visita de um caipira paulista* é um dueto falado entre dois amigos, um caipira e o outro gaúcho, durante a visita do caipira paulista ao “Rio Grande” (*Faixa* 05). Ambas as gravações — *Ó de casa!* e *Visita de um caipira paulista* — são conversas coloquiais que desembocam numa peça musical no final da gravação. A utilização de marcas do português caipira e de certo sotaque particular, estão presentes nas duas gravações. Em ambas as peças é importante a representação da paisagem rural mediante a imitação de vozes de animais domésticos, como cão, vaca e galinhas. Porém, o que mais chama a atenção das duas gravações é que nelas sobressai a intenção de Batista Júnior de levar ao disco uma cena teatral. Os dois registros parecem ser ensaios ou tentativas por recriar o que acontecia nos palcos do teatro musicado; primeiro na frente do funil e posteriormente na frente do microfone.

Diferente de *Ó de casa!*, a gravação do diálogo entre o paulista e o gaúcho não foi realizada somente por Batista Júnior. É possível distinguir a participação de uma ou duas pessoas mais acompanhando o artista, embora a etiqueta do disco só mencionasse o nome dele. Ora, se omitirmos a deterioração do registro fonográfico aqui reproduzido, percebem-se variações de volume na voz dos personagens da gravação. Usando distâncias díspares entre os atores e o funil, a gravação ganhou alguma espacialidade como, por exemplo, no momento em que o gaúcho chama o “preto João” para entrar na sala e o volume das vozes baixa notavelmente, criando o efeito de distância. Não obstante, em outros trechos aparece uma certa dificuldade ocasionada pelo uso de um funil com diâmetro pouco generoso, que impossibilitou que todos os atores estivessem

⁵⁸ *Visita de um caipira paulista*, dueto interpretado por Batista Jr., gravado pela Phoenix, disco nº 140, matriz nº 1134, lançamento em 1915.

⁵⁹ Escutar *Visita de um caipira paulista* após ter ouvido *Ó de casa!*, ajudará a comparar aspectos as duas tecnologia. A primeira, foi realizada mediante o processo mecânico, e a segunda, por meio do elétrico.

numa distância igual e, em consequência, captou-se quem estava mais perto com maior volume. Também chama a atenção a reverberação escutada no começo do diálogo e controlada no recorrer da peça, dando a impressão de que o processo de gravação na Phoenix era talvez experimental, preferindo levar ao mercado o disco com esse pequeno defeito do que fazer um novo registro.

Mais interessante do que os efeitos ou defeitos da gravação da Phoenix, porém, são as colocações das vozes dos atores. Tanto na frente de grandes auditórios quanto na frente do funil era importante emitir uma voz com volume alto. Por tal motivo, os dois atores apelam à colocação da voz provavelmente usada no teatro popular e que se manteve na tradição do espetáculo circense até final do século XX. Trata-se de uma voz impostada que alonga algumas vogais e usa o registro agudo da fala. Voz que acudia à física do som para lograr maior projeção e volume. Nesse aspecto, *Visita de um caipira paulista*, ilustra sonoramente a proximidade que houve entre o teatro e o disco, não só na medida em que músicas e temáticas foram compartilhadas por ambos, mas também pela chegada aos estúdios de gravação de recursos utilizados nos palcos e perpetuados pelo circo popular.

Duas décadas após de Batista Júnior gravar no selo Phoenix, o ventríloquo reconhecia as diferenças entre o manejo da voz com e sem microfone. Enquanto trabalhava em rádio, ele foi interrogado por um jornalista acerca das semelhanças entre o teatro e o rádio e ele respondeu:

— Certamente. Parecem-se muito. Mas eu, agora, tenho a convicção de que o rádio é mais difícil de lidar do que o teatro. Por causa da voz. No teatro basta uma voz mediocre para ter efeito. *Grita-se*. No rádio, não. É preciso mais technica para se conseguir o efeito desejado. Quero dizer com isto que qualquer pessoa póde ter sucesso no teatro enquanto que no radio só um numero muito restricto...⁶⁰

Basicamente as palavras de Batista Júnior sobre a “technica” necessária para lidar com o microfone, resumem sua experiência nos palcos, na gravação mecânica e com o microfone da gravação elétrica e do rádio. Em suma, a impostação das vozes de *Visita de um caipira paulista* provinha da técnica vocal dos espaços amplos e eram reflexo da sonoridade usada nos teatros musicados. Posteriormente, o microfone serviria para gravar outros modos de cantar como

⁶⁰ "Visitando a família «Resmundo - Chorão»". *Carioca*, v. 73, n° 13 março) Rio de Janeiro, 1937, p. 48. [grifos nossos]

bem foi exemplificado por ele mesmo na “moda bunita” do compadre. Um jornalista da revista *Phono Arte*, escutou *Ó de casa!* e encontrou seu valor no trabalho vocal do intérprete.

Batista Junior, continua em grande actividade nos «studios» da Columbia. O velho artista, aparece em dois discos. No de n. 5030, com uma prosa sertaneja, intitulada *O de casa*, de sua autoria e cujo unico interesse reside na habilidade com que o artista muda o tom de sua voz [...] A primeira face deste disco, é de caracter comico, um tanto antiquado⁶¹.

A circulação de Batista Júnior pelos vários ambientes musicais da indústria do entretenimento entre os anos 1910 e 1930⁶², ajuda a compreender *Ó de casa!* como continuação das representações de uma cultura caipira vigente nas partituras, no teatro, na literatura e, posteriormente, nos discos, no cinema e na rádio e que, em certa medida, ele mesmo levou consigo em seu trânsito por essas esferas. Adicionalmente, a trajetória do cantor ilustra os movimentos dos artistas que adotaram a temática sertaneja e, em grande medida, ajudaram na consolidação das características da chamada música caipira na fonografia. Na segunda parte, aprofundaremos na trajetória desse que é, talvez, o mais famoso promotor da música caipira, que também se deslocou por vários âmbitos da indústria do entretenimento e que, além de enaltecer a representação do caipira, prendeu-a à identidade cultural paulista: o Cornélio Pires.

Ó de casa!, em particular, ilustra o entrecruzamento entre a mais revolucionária tecnologia e os legados simbólicos mais arcaicos⁶³. Para compreender o que essa tecnologia fonográfica podia significar para os habitantes de São Paulo, no final dos anos 1920, é necessário voltar no tempo e nos aprofundarmos na chegada dos primeiros fonógrafos e gramofones e nas dinâmicas alcançadas por essas tecnologias na cidade de começos do século XX.

⁶¹ "Miscellanea". *Revista Phono Arte*, v. 1, n° 20 (30 maio) Rio de Janeiro, 1929, p. 32.

⁶² Além de sua atuação no universo musical, Batista Júnior fez incursões no cinema participando no filme *Coisas Nossas* (1931) dirigido e produzido por Wallace Downey, engenheiro de som da filial brasileira da Columbia, administrada pela Byington e Cia. Na década de 1930 trabalhou na Rádio Nacional, PRE-8 como ventríloquo e humorista, ganhando maior reputação e fama.

⁶³ SEVCENKO. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. p. 93.

2. O ESPETÁCULO SONORO DAS “MACHINAS FALANTES”

“A maior novidade da época”.

Em setembro de 1902, o periódico paulistano *Echo Phonographico* anunciou a chegada à Casa Edison de São Paulo de discos nacionais disponíveis para venda. O texto lembrava que, “antigamente o phonographista era obrigado a ouvir somente peças em língua estrangeira”. Porém, a partir desse momento, “[...] foi remediado esse inconveniente”. Na rua 15 de novembro,

[...] pode o amador phonographista apreciar saltitantes modinhas brasileiras, chorados lundus, jocosas cançonetas, reproduzidas pelos populares cantores nacionais Cadete e Bahiano. E os dobrados, maxixes, tangos, polkas, valsas executadas magistralmente pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro!!!¹

Segundo o anúncio, a primeira remessa de discos esgotou-se em poucos dias e “só mesmo uma demorada visita ao nosso estabelecimento capacitará aos leitores do nosso colossal sortimento e da perfeição e nitidez das chapas privilegiadas”², terminava pontuando.

Um mês antes dessa notícia, o *Diário da Manhã* anunciou um fato muito similar no Rio de Janeiro:

A maior novidade da época chegou para a Casa Edison. As chapas (records) para gramophones e zonophones, com modinhas nacionaes, cantadas pelo popularíssimo Bahiano e apreciado Cadete, com acompanhamento de violão, e as melhores Polkas, Schottisch, Maxixes executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros³

Os dois anúncios, publicados em São Paulo e no Rio de Janeiro com diferença de um mês, levam a pensar que foram rápidos e eficientes os

¹ "Os novos discos impressos nas duas faces. Patente brasileira n. 3465. As primeiras remessas". *Echo Phonographico*, v. 1, nº 11 (setembro) São Paulo, 1902, p. 1.

² *Ibid.*,

³ "A maior novidade da época." *Correio da Manhã*, 5 agosto 1902, p. 6.

mecanismos de distribuição e venda dos primeiros discos nacionais. Se levarmos em conta as semelhanças do repertório mencionado — Bahiano, Cadete e a Banda do Corpo de Bombeiros—, parece que as mesmas gravações foram vendidas nas duas cidades. O empreendimento dos irmãos Figner, proprietários de ambas as casas Edison naquele momento, conseguiu talvez que o público paulistano recebesse a produção fonográfica feita no Rio de Janeiro, logo após seu lançamento.

Como veremos mais adiante, a ligação entre as casas Edison das duas cidades não é um assunto simples. Apesar de se pensar que a loja de São Paulo foi uma filial da matriz carioca, a documentação leva a repensar sua relação e, por conseguinte, o mercado fonográfico paulista no seu início. Ao longo dos seguintes capítulos, adentraremos a história remota da reprodução sonora em São Paulo, por intermédio, basicamente, da imprensa e de alguma documentação pertencente à Casa Edison do Rio de Janeiro. A necessidade de historiar e identificar as nuances do mercado da música gravada em São Paulo — desde a chegada do fonógrafo até o final dos anos 1920, justifica-se pela ausência de estudos centrados nesse período⁴. Os seguintes capítulos desenham alguns aspectos da fonografia em São Paulo. O objetivo é conhecer suas dinâmicas e se houve alguma relação entre elas e a consolidação da música caipira gravada, como gênero fonográfico paulista.

Por intermédio das fontes trabalhadas, avista-se, em geral, uma cidade inserida desde cedo nos circuitos fonográficos internacionais; uma cidade que incorporou rapidamente as novas tecnologias de reprodução do som e as irradiou para o interior do Estado; com práticas comerciais, econômicas e culturais que se apropriaram do som gravado; com traços culturais particulares e aberta também aos fluxos mundiais do mercado fonográfico. Mas, sobretudo, as fontes revelaram um campo de estudo rico, suscetível de diversas interpretações e pouco explorado pela historiografia.

⁴ O trabalho pioneiro de Camila K. Gonçalves sobre fonografia em São Paulo, tem como foco temporal o final dos anos 1920 e início da década de 1930, apontando já, um panorama complexo e rico da cidade e sua relação com os discos. Não conhecemos trabalhos que se tenham debruçado sobre a fonografia das décadas anteriores (GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30.*)

Voltando ao anúncio de 1902, é possível que a remessa de discos “em língua nacional” vendida em menos de um mês fosse uma licença publicitária usada pela Casa Edison para animar os leitores mais descrentes. Tal afirmação não significa que os habitantes da cidade desconhecessem a música gravada e sua chegada no formato de disco tivesse sido uma novidade completa. Desde finais do século XIX, o som gravado circulava por São Paulo e os irmãos Figner tiveram que lutar contra diversos concorrentes, tanto para entrar no mercado da música gravada como para se manter ao longo do tempo. Paralelo ao interesse antigo da população paulistana nas “machinas falantes”, existiu, desde a invenção do fonógrafo, o desejo evidente das fábricas internacionais por incluir São Paulo no nascente circuito da música gravada.

Nesse sentido, o fato de que a publicidade paulistana afirmasse que as gravações de Cadete, Bahiano e da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro eram a “maior novidade da época”, era mais um recurso publicitário do que um fato histórico. Em rigor, 1902 não foi o ano em que os habitantes de São Paulo escutaram pela primeira vez músicos brasileiros pelos modernos alto-falantes. Fazia já mais de duas décadas que a cidade conhecia e mantinha certo contato com o fonógrafo e parte de seu repertório.

“Ver e escutar para crêr”

Logo depois dos anos 1876 e 1877, datas em que Alexander Graham Bell e Thomas Edison foram, respectivamente, exitosos na reprodução sonora, o mundo assistiu a uma rápida expansão comercial de seus novos inventos⁵. Em 1878, no ano seguinte de Graham Bell abrir a Bell Telephone Company, primeira empresa telefônica no mundo, e seis meses após Edison patentear o fonógrafo, chegaram ambas as invenções ao território paulista. No domingo 18 de agosto desse ano, os paulistanos foram convidados para assistir à apresentação pública do último invento de Edison:

O sr. Leon Rodde faz hoje uma conferencia scientifica na Propagadora, fazendo diversas experiencias nestes curiosos instrumentos. O phonographo e o microphone tem causado admiração em todo o mundo scientifico, e muito

⁵ Alguns estudos de caso: FADIÑO ALONSO, XAIME; LÓPEZ PENA, ZÓSIMO; NEIRA PEREIRA, HENRIQUE. "A popularización do fonógrafo en Galicia: 1878 - 1895." *Adra. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*. v. 8, (2013).

aproveitará quem fôr assistir as instructivas experiencias do sr. Rodde. A conferencia terá lugar ás 7 1/2 horas da noite⁶.

Na edição seguinte, o jornal contou a seus leitores que “o Sr. Dr. Rangel Pestana, a pedido do senhor Rodde, apresentou o mesmo senhor à sociedade reunida”. O jornalista mostrou-se em consonância com a admiração “com que tem sido recebido em toda a parte” o maravilhoso instrumento. De acordo com sua experiência sonora, o fonógrafo “produziu claras e distintamente todas as palavras pronunciadas, e phrases longas e variadas”⁷. Outro jornalista esteve também na “conferencia científica” e escreveu uma curta resenha, um pouco menos entusiasta. É perceptível que a escuta dele foi menos generosa que a de seu colega: “o phonographo, novidade aqui, trabalhou a contento de todos, e deixou provada a possibilidade de ser ainda com aperfeiçoamento um aparelho de grande utilidade”⁸.

Da mesma forma como aconteceu em outros lugares do mundo, em São Paulo as opiniões sobre o fonógrafo — e pouco depois sobre o gramofone — estiveram mediadas pelas experiências particulares de seu público. Em linhas gerais, existiram dois grandes grupos: aqueles que ficavam maravilhados pelo realismo do som gravado e, sobretudo, pelo rastro de modernidade da máquina falante, e aqueles que se incomodavam com o som mecânico e, vale destacar, não conseguiam entrar na fantasia sonora que pretendia trazer a experiência do som ao vivo.

Ainda que toda a publicidade da fonografia desde seu surgimento ressaltasse a alta qualidade sonora de seus produtos, houve opiniões diferentes de pessoas normalmente não vinculadas à indústria. A escuta deles não foi embasbacada pelos meios eletromecânicos. Outro jornalista citou os defeitos que encontrou nos fonógrafos da década de 1880, enquanto elogiava um modelo aperfeiçoado recentemente: “Não tem ele [o novo fonógrafo] aquelle rumor produzido pelo funcionamento, e que tanto obstava á nitides do som; os discursos de eminentes oradores são perfeitamente repetidos, de modo que não se perde

⁶ "O phonographo e o microphone." *Correio Paulistano*, 18 agosto 1878, p. 2.

⁷ "O phonographo e o microphone." *Correio Paulistano*, 20 agosto 1878, p. 2.

⁸ "A casa Rodde." *A Provincia de São Paulo*, 20 agosto 1878, p. 3.

Impressões entusiastas e impressões críticas sobre os primeiros fonógrafos foram comuns em outros lugares do mundo e tão distantes de São Paulo quanto a capital da Finlândia, Ver: GRONOW E SAUNIO. *An International History of the Recording Industry*. p. 2.

uma só palavra, ainda que proferida num tom baixo”⁹. Após o entusiasmo e admiração inicial pelo som gravado, é provável que a escuta dos indivíduos se tornasse mais exigente. No começo, só o fato de reproduzir a voz humana era suficiente para se maravilhar. Entretanto, na medida em que a experiência foi repetida, as escutas detalharam alguns “defeitos” da reprodução mecânica. Consequentemente, uma das buscas constantes da indústria fonográfica durante grande parte do século XX foi a de outorgar realismo, ou “fidelidade”, ao som gravado, como exposto no capítulo anterior.

O fonógrafo não chegou sozinho em São Paulo. Numa época em que o mundo observava surpreendido a aparição de várias tecnologias, que prometiam mudar o cotidiano das pessoas, os comerciantes aproveitavam suas viagens para apresentar à audiência mais de um invento. O comerciante Rodde apresentou aos paulistas como único agente de Graham Bell e introdutor do telefone na América do Sul. Dizia-se honrado,

[...] de participar ao respeitável e ilustrado público desta capital, que desejando sempre tornar-se útil a todas as pessoas que se interessam pelo progresso das ciências e artes, que acaba de chegar da Corte trazendo consigo os recentes resultados das lucubrações científicas do século XIX, como sejam o Telephono, o Phonógrafo, o Microfone e o Despertador vocal, aparelhos estes que a popularidade que tem adquirido em todo o mundo basta para a sua garantia¹⁰.

Um mês antes da conferência em São Paulo, Rodde realizou a mesma experiência no Rio de Janeiro e, tudo indica que após seu sucesso, o vendedor continuou andando pelo interior do Estado de São Paulo como vendedor de telefones e difusor do fonógrafo¹¹. O anunciante oferecia telefones que podiam ser instalados em casas particulares, hotéis, colégios e fazendas e, simultaneamente, aproveitava a visita às cidades para organizar exposições públicas do fonógrafo. Ele era sócio da loja *O Grande Mágico*, com sede no Rio de Janeiro, especializada em artefatos elétricos e responsável pela instalação da primeira linha telefônica na corte, em 1877. Anos depois, Rodde montou a firma Léon Rodde & Comp. para comerciar aparelhos elétricos na capital do país¹².

⁹ "Na Penha." *O Commercio de São Paulo*, 5 setembro 1897, p. 1.

¹⁰ "O telephono." *A Província de São Paulo*, 18 agosto 1878, p. 3.

¹¹ FRANCESCHI, HUMBERTO. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984, p. 17. "Campinas." *Correio Paulistano*, 25 agosto 1878, p. 2.

¹² SOUZA, JONAS SOARES DE. "Pioneirismo telefônico." *Campo & Cidade* n.º. 85 (jul/ago, 2013).

Agentes de Edison e de Graham Bell percorreram o mundo fazendo exposições do fonógrafo e instalando telefones. Nos meses seguintes ao registro da patente do fonógrafo nos Estados Unidos, era possível encontrar comerciantes levando a nova máquina por muitos e longínquos lugares. Em 1879, o fonógrafo já era exibido em países da Europa como a Finlândia e em lugares no outro extremo do globo, como na Austrália¹³. O relato de Frederico Figner sobre sua chegada ao Brasil é um exemplo da prontidão com que os comerciantes se moveram por amplas regiões. Saindo em 1889 dos Estados Unidos para Havana, Figner viajou durante 15 meses por cidades de Cuba, da América Central, da Colômbia e da Venezuela, chegando ao Brasil por Belém do Pará, descendo em direção ao sul até Buenos Aires, em três ou quatro anos, aproximadamente¹⁴. Assim como São Paulo foi agitada pelo fonógrafo pouquíssimo tempo depois de sua invenção, outras cidades da América Latina foram também alvo de agentes comerciais do novo aparelho¹⁵.

Ainda no mesmo ano de 1879, houve mais demonstrações e explicações científicas do fonógrafo em São Paulo e em cidades do interior do Estado. Apesar de serem mais abundantes as referências às exposições realizadas na capital do Estado — por uma melhor conservação e acesso à imprensa —, presumimos que entraram cidades de menor tamanho nos itinerários dos comerciantes, talvez seguindo as mesmas rotas realizadas pelas companhias de teatro e circos. Naquele ano, um novo comerciante chegou à cidade para fazer suas conferências “theorica-práticas”. Eduardo Perris expôs o aparelho durante uma semana no Teatro Provisório de São Paulo e, em seguida, em palcos de cidades do interior, como no Teatro São Carlos de Campinas¹⁶. Perris tentou expor o aparelho em Sorocaba e não teve sucesso, devido à taxa exigida pela polícia. O imposto da licença para esse tipo de espetáculos não era cobrado em outras cidades e o comerciante se negou a pagar, desistindo do espetáculo, explicou um jornal.

¹³ GRONOW E SAUNIO. *An International History of the Recording Industry*. p. 2.

¹⁴ FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 16.

¹⁵ No Chile, a primeira exibição foi em Valparaíso no ano de 1878. Ver: GONZÁLEZ, JUAN PABLO E ROLLE, CLAUDIO. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, p. 177. Na Argentina, a revista *Caras y Caretas* veiculou publicidade constante sobre exposições e vendas de fonógrafos desde 1898. No México, o estadunidense Wise fez a primeira exibição do aparelho em 1878 (“El fonógrafo de Edison.” *El siglo diez y nueve* 1878.). No Peru, existem registros de uma exibição em Lima em 1892.

¹⁶ “Theatro Provisorio.” *Correio Paulistano*, 19 setembro 1879, p. 3. “Campinas.” *A Provincia de São Paulo*, 12 outubro 1879, p. 2.

Perris, porém — comerciante esperto — apresentou a máquina falante para um jornalista do diário local *Ypanema* e conseguiu que o público sorocabano lesse no dia seguinte algumas 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 phonographo¹⁷.

Considerado como objeto curioso, os comerciantes montavam conferências em que era explicado o funcionamento do fonógrafo, junto de todos os detalhes técnicos e, na sequência, era reproduzido um cilindro para que o público pudesse experimentar o resultado sonoro. Os assistentes colocavam em seus ouvidos pequenas cornetas de borracha para ter uma experiência sonora nunca antes vivida. É ilustrativa dessa primeira experiência o relato de Afonso Schmidt ao lembrar, anos mais tarde, de uma das demonstrações feitas em São Paulo:

Num dos primeiros dias do mês de setembro do ano de graça de 1892 os jornalistas de São Paulo foram convidados pelo Sr. Figner, proprietário de uma casa de miudezas à rua de São Bento, para ver funcionar estranho aparelho. Tratava-se de modesta caixa de madeira, coberta de vidro, dentro da qual brilhavam rodas dentadas e cilindros de aço polido. De uma das bandas dessa caixa partiam, como tentáculos de polvo, seis tubos de borracha que se abriam na extremidade para terminar em cápsulas negras, adaptáveis aos ouvidos dos curiosos.

Recebendo os jornalistas, o Sr. Figner dirigiu-lhes a palavra, explicando que era aquela máquina-falante de Edson, máquina que, nos últimos tempos, os telegramas faziam referencias. Depois, tomou da manivela e deu corda ao aparelho. Ouvia-se um raque, raque, raque. Os cilindros de aço, dentro da caixa, puseram-se a girar, com um zumbido quase imperceptível. Ao mesmo tempo, o comerciante abriu diversos invólucros de cartão e deles tirou cilindros negros, explicando que eram fabricados com um produto importado do Brasil — a cera de carnaúba. Ajustou um daqueles cilindros ao cilindro de aço do aparelho, fechou a caixa e convidou os presentes a applicarem aos seus ouvidos as cápsulas existentes nas extremidades dos tentáculos do polvo mecânico...

Foi um instante inesquecível. Os rapazes se applicaram a ouvir o aparelho. Primeiro foi aquele zumbido de marimbondo que está fazendo casa. Depois, ó maravilha das maravilhas, uma voz se ergueu no silêncio, fanhosa e hesitante, mas perfeitamente humana. Os rapazes se entreolharam. Alguns deles suspeitaram de alguma applicação do telefone. Mas a austeridade do negociante não era de molde a que se pusessem em dúvida as suas palavras. Aquela máquina-falante era, então, o mais novo invento de Edson. Tinha o nome de «grafofone». Nome que, logo depois, passou para «fonógrafo» e «gramofone»,

¹⁷ "O phonographo em Sorocaba." *Correio Paulistano*, 29 novembro 1879, p. 2.

desde que para ouvi-lo já não se tornava necessário o aparelhamento de tubos acústicos¹⁸.

Na ocasião, o aparelho mostrado, o *grafofone*, era um modelo melhorado do fonógrafo, realizado pelos laboratórios de Graham Bell. Sobre as diferenças entre um e outro, voltaremos mais adiante. Por enquanto, queremos ressaltar que no final do século XIX as máquinas de reprodução sonora foram apresentadas como invenções científicas e tecnológicas, que faziam parte de um conjunto de avanços da inventividade humana. O fato de o fonógrafo levar o som de um lugar para outro, sem trasladar a fonte original, despertou comparações com o telefone. Além disso, a possibilidade de fixar ou estampar um fenômeno efêmero — como é o som — num cilindro levou a comparações com a fotografia. Uma das primeiras explicações publicadas nos jornais sobre o que fazia o fonógrafo esclareceu que o novo aparelho não transportava o som “de sua origem a uma distancia mais ou menos afastada”. Em seu lugar ele “estampava” o som, “como faz com a imagem a placa photographica”¹⁹. Compreender o fonógrafo como meio de transporte do som era coerente com um mundo que observava as transformações do transporte terrestre e experimentava com o aéreo. Quando foi noticiada a inauguração da Exposição de Chicago em 1893, por exemplo, *O commercio de São Paulo* contava que “uma das curiosidades da Exposição [...] será um phonographo que reproduzirá algumas phrases pronunciadas por Leão XIII”. Essa seria a primeira vez em que se ouviria a voz de um Papa na América, ressaltava o jornalista²⁰.

Descrições técnicas circularam desde que se teve notícias do aparelho e diversos jornais publicaram, com certa frequência, explicações sobre o funcionamento do fonógrafo. Contudo, as explicações sozinhas não bastavam e era preciso testemunhar. Por esse motivo eram organizadas as conferências com entradas pagas. Somente dessa maneira, os mais interessados podiam conferir não se tratar de um espetáculo de mágica, nem de nenhum outro truque de circo. Em 1878, contava-se que “[...] Já se fizeram as experiências mais extravagantes, para se verificar que os efeitos por elle [o fonógrafo] produzidos não eram

¹⁸ SCHMIDT, AFONSO. *São Paulo de meus amores*. [1954] São Paulo: Terra e Paz, 2003, pp. 115-116.

¹⁹ "Seção científica. O Phonographo (continuação)." *A Provincia de São Paulo*, 21 agosto 1878, p. 1.

²⁰ "[sem título]." *O Commercio de São Paulo*, 5 maio 1893, p. 1.

devidos a algum embuste do operador, que se chegou a suspeitar que fosse ventríloquo”²¹. Nos anos 90 do século XIX, as conferências sobre o fonógrafo e outras máquinas inovadoras, como o cinematógrafo, faziam detalhamentos minuciosos do funcionamento dos aparelhos como se fosse “o espetáculo dos próprios maquinismos modernos em ação”²².

O fonógrafo foi apresentado inicialmente em São Paulo, e no resto do mundo, como uma das últimas maravilhas da ciência e não como uma atração de magia. Perante a aparição da energia elétrica e suas aplicações tecnológicas, os homens das últimas décadas do século XIX acreditavam estar vivendo num século “destinado a levar as raias do progresso humano até as mais remotas fronteiras do desconhecido”²³. O público paulista era convidado a participar do espetáculo científico e se admirar com a maestria do fonógrafo. Como explicado no jornal, o público fascinava-se com capacidade do aparelho de reproduzir sons sem modificações e à vontade de quem os escutava. O som estava “estampado [...] para reproduzi-lo á vontade do operador, dahi a uma hora, no dia seguinte, dahi a dez annos ou mais e quasi tantas vezes quantas lhe der na phantasia”²⁴.

Durante a passagem do século XIX para o XX manteve-se a ideia de que o fonógrafo era um produto da genialidade humana: “Um homem do século XVI que resuscitasse agora e ouvisse o phonographo de Edison havia de acreditar em artes do diabo. Nós acreditamos apenas em arte humana, o que não obsta que admiremos o genio assombroso do inventor americano”²⁵. Algumas décadas mais tarde, o entusiasmo parece diminuir em alguns espectadores, como é perceptível na voz de um cronista de 1908, que escreveu: “[...] fico desapontado com essa humanidade que tudo inventa, que tudo faz, desde o phonographo até o telegrapho sem fio, mas que, até hoje, não inventou um meio de se viver sem comer”²⁶.

²¹ "Seção científica. O Phonographo (continuação)." *A Provincia de São Paulo*, 21 agosto 1878, p. 1.

²² SÜSSEKIND, FLORA. *Cinematógrafo das letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 39.

²³ "Seção científica. O Phonographo." *A Provincia de São Paulo*, 20 agosto 1878, p. 1. Ver: COSTA, ÂNGELA MARQUES DA, SCHWARCZ, LILIA KATRI MORITZ et al. *1890-1914 no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

²⁴ "Seção científica. O Phonographo." *A Provincia de São Paulo*, 20 agosto 1878, p. 1.

²⁵ "O phonographo de Edison." *O Commercio de São Paulo*, 6 junho 1895. 1

²⁶ "[sem título]." *O Estado de S. Paulo*, 20 setembro 1908, p. 5.

O entusiasmo pelos inventos mais modernos favoreceu que a sociedade letrada paulista encontrasse nos jornais informações frescas acerca dos labores de Edison, “o grande gênio”, como era chamado. Algumas novidades estavam relacionadas com o som e outras com a aplicação da eletricidade. Foram informadas a “nova descoberta [que] torna visíveis os raios X”²⁷; a experiência de Edison em “saber em quantos minutos fazia um telegrama a volta da terra”²⁸; novas aplicações do som gravado como um relógio que “representava” quatro óperas²⁹, e outro, que “pela aplicação” do fonógrafo, dizia “é hora de jantar!”³⁰. Inclusive, a imprensa paulista ironizou, imaginando que de um dia para outro apareceria o “barómetro phonographico”. O hipotético objeto — escreveu o jornalista —, “anunciará ao caçador matinal, prestes a abandonar o leito para correr atrás da caça: «Torna a dormir, porque vae chover!»”³¹. Também foram noticiados e ocuparam espaços amplos nos jornais a invenção de aparelhos como o vitoscópio³² e o kinetoscópio, este precursor do projetor cinematográfico, sobre o qual a imprensa pressagiava, “será para a vista o que o phonographo é para o ouvido”³³. Certamente, foi pelo impacto e curiosidade despertada pelas notícias

²⁷ "Os raios de Röntgen." *O Commercio de São Paulo*, 29 maio 1896, p. 5.

²⁸ "[sem título]." *O Commercio de São Paulo*, 19 junho 1896.

²⁹ “[...] um relógio, cujo machinismo é admiravel. Este relógio, além de marcar as doze horas, «representará» durante ellas quatro operas. Segundo o *Courrier de l’Illinois*, um dos jornaes mais serios, as operas são: Lohengris, Fausto, Guilherme Tel e os Huguenottes” (“Dois relógios notaveis.” *O Commercio de São Paulo*, 31 maio 1893, p. 1.)

³⁰ “Vai por conta de uma folha de Lisboa.” *O Commercio de São Paulo*, 24 novembro 1893, p. 1.

³¹ “Relógios que dizem horas.” *O Estado de S. Paulo*, 27 julho 1896, p. 2.

³² “Annuncia-se agora que nos vai surprehender como o vitoscópio, cinematographo da sua invenção, sem a incommoda trepidação dos actuaes. O vitoscópio trabalha simultaneamente com o phonographo novo, que permite ouvir nitidamente todos os ruidos, sons e cantos acompanhando as scenas reproduzidas. Os dois primeiros *clous* deste aparelho terão a vista as quedas do Niagara com o ruido tocante da lendaria cascata e a partida de um transatlantico” (“O vitoscópio.” *O Commercio de São Paulo*, 13 agosto 1896, p. 2.). A nova invenção foi exibida no ano seguinte pelos senhores Kij e Joseph, no salão da Paulicéa das 8 às 10 horas da noite (“O vitoscópio.” *O Commercio de São Paulo*, 26 janeiro 1897.)

³³ “Graças a este novo systema [...] poder-se-ão fixar os gestos dos autores e impedir que desapareçam totalmente para a posterioridade”. (“[sem título].” *O Commercio de São Paulo*, 24 junho 1893, p. 2.)

“O primeiro kinestocópio construido por Edison tem a forma dessas caixas contendo phonographos, que se encontram actualmente em muitos botiquins de Nova-York. Introduzindo uma moeda de 5 cents em uma abertura do phonographo, pôde-se ouvir um trecho de orchestra ou uma romanza cantada por um artista em voga. Para o kinetoscópio, deixa-se cahir igualmente uma moeda de 5 cents dentro de uma abertura e encosta-se o olho a uma fendasinha coberta com um vidro e tendo cerca de duas pollegadas de largura. O interior da caixa é illuminado a luz electrica e mostra um quadro animado representando uma sala de barbear” (“Uma nova invenção de Edison.” *O Commercio de São Paulo*, 26 abril 1894, p. 1.) Em 1895 foi exposto, durante alguns dias, o famoso aparelho no salão A Paulicea, pelo senhor Salles Barreto (“[sem título].” *O Commercio de São Paulo*, 21 abril 1895, p. 1.)

que chegavam a São Paulo através da imprensa que, em 1895, um jornalista lamentou que no Club do Fenianos, “um imprevisto impediu o sr. Kij de nos exhibir o kinetoscópio, o que sentimos devéras”. Com certa frustração a notícia narrava que, em seu lugar, foi apresentado o último modelo aperfeiçoado do fonógrafo, como sendo um objeto menos interessante para o público.

Em resumo, a pequena cidade que crescia entre o Tamanduaté e o Anhangabaú, esteve bem informada sobre diversos avanços tecnológicos. Na década de 1890, já não bastava ver e ouvir o fonógrafo. Passava a ser relevante o que seria escutado nele. As exposições na cidade não eram mais importantes por colocar o aparelho à disposição dos olhos dos espectadores, mas por tocar uns ou outros sons para seus ouvidos. Na exibição do senhor Kij, em 1895, narrava o jornalista, “ouvimos cinco peças, em francez, inglez e portuguez, e todas ellas de uma nitidez admirável. Não se perde uma syllaba, um som, uma nuance, por menor que seja. Até se ouve a respiração humana”³⁴. De certa forma, o fonógrafo chegou às cidades da América Latina ocupando um lugar limítrofe entre a ciência e a fantasia: ele era um aparelho que funcionava sob princípios científicos, mas que causava um efeito mágico no público. Em pouco tempo, o aparelho deixaria de alimentar o universo tecnológico e científico e passaria a fazer parte do universo do entretenimento e da cultura. Contrariamente aos usos que Edison acreditava serem os mais indicados para seu invento, foi ali, no campo da música, que ele ganharia mais adeptos³⁵.

“Canta, ri, chora e toca piston” Os cilindros móveis e a escuta curiosa

Em São Paulo as exposições públicas do fonógrafo foram ocasionais durante a década de 1880. No começo, o teatro Provisório fez apresentações diárias, das 10h às 22h, cobrando preços mais baixos que aqueles cobrados por Perris um ano antes, para presenciar a “machina fallante” que “canta, ri, chora

³⁴ "O phonographo de Edison." *O Commercio de São Paulo*, 6 junho 1895, p. 2.

³⁵ EDISON, THOMAS A. "The Phonograph and Its Future." [1878] In: Mark; Taylor Katz, Timothy D.; Grajeda, Tony (ed.), *Music, Soud and Technology in America*, Durham and London: Duke University Press, 2012.

e toca piston”³⁶. No restante da década, a imprensa não noticiou novas exibições. A diminuição, nos anos 1880, foi reflexo de certa redução na produção e distribuição de “machinas falantes” no mundo inteiro. Durante essa década, os laboratórios de Bell e de Edison investiram maiores esforços no melhoramento da gravação e reprodução sonora, do que no comércio. Após esse período de aperfeiçoamentos lançou-se a máquina que terminaria por impactar definitivamente o universo musical.

Em 1886, os laboratórios de Bell patentearam um aparelho muito similar com o fonógrafo, chamado de grafofone. Entre as diferenças estava que o cilindro não permanecia fixo no aparelho, como até então acontecia no fonógrafo de Edison. Um grafofone podia reproduzir todos os cilindros que seu proprietário tivesse à mão, distinguindo-se assim o aparelho fonográfico do suporte sonoro. Outra novidade era a de que os cilindros de Bell não eram recobertos de papel alumínio e sim de um revestimento de cera. Além disso, a agulha do grafofone gravava o som num sulco, em vez de fazer uma incisão, como fazia o fonógrafo no papel alumínio. O novo material e a forma em que a agulha trabalhava melhoraram a qualidade do som gravado e a durabilidade do suporte físico, detalhes esses que não passaram despercebidos para o público.

O grafofone da fábrica de Bell outorgou o protagonismo ao cilindro. A cera no revestimento, o sulco e a mobilidade do cilindro, levaram a pensar nele como um depósito de sons que podia ser intercambiável e transportável, ou seja, potencialmente comercializável. Depois de conhecer os melhoramentos realizados pela Bell, Edison adotou várias dessas modificações para seu fonógrafo. Por conseguinte, já na década de 1890 e após querelas pelas patentes, tanto o “*perfected phonograph*” de Edison quanto o grafofone apresentavam basicamente as mesmas melhoras³⁷.

Após dez anos sem exibições da “machina falante”, os habitantes de São Paulo foram lembrados novamente dela com a chegada “[d]os senhores Ovidio

³⁶ "Theatro Provisorio." *Correio Paulistano*, 19 março 1880, p. 3. "Theatro Provisorio." *Correio Paulistano*, 3 abril 1880, p. 2.

Aviso similar foi publicado no Rio de Janeiro, anunciado a exibição de um fonógrafo que “fala! Canta! Ri! Chora! Ladra! Mia! E toca sólos de piston!”, um ano antes do teatro Provisório usar frase similar na sua publicidade. (FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 18.)

³⁷ *UCSB Cylinder Audio Archive*. Disponível em <http://cylinders.library.ucsb.edu/index.php>

[de Menezes] e [Charles] Turnfell, representantes do senhor commendador [Carlos] Monteiro [de Souza], o activo propagandista do notavel invento de Edison”, provenientes da Capital federal³⁸. É vinculada ao engenheiro e eletricista Carlos Monteiro de Souza a primeira apresentação do fonógrafo moderno para a família real e a gravação da voz de Dom Pedro II³⁹. De acordo com Franceschi, o aparelho trazido para o Brasil nessa ocasião tinha duas novidades: melhor qualidade sonora e cilindros removíveis, ou seja que se tratava do *perfected phonograph* de Edison⁴⁰.

Portador da nova tecnologia, Ovido de Menezes convidou, em 1890, “representantes da imprensa” de São Paulo para apresentar o novo fonógrafo e ganhou uma nota no jornal. Em sua exibição foram escutados vários cilindros, pois, como foi mencionado, a atenção do público agora era dirigida para o repertório e não somente sobre a máquina como tal. Os cilindros reproduzidos na ocasião foram,

[...] uma saudação de Pinheiro Chagas ao ex-imperador e ao império do Brasil, que elle o imperador mantem com pulso firme; um recado de Sant'Anna Nery, maravilhando-nos a fidelidade com que são reproduzidas até as pequenas hesitações da voz, como notamos no final da saudação de Pinheiro Chagas. Foi depois ouvido um trecho de música a pistons e piano, conservado o timbre dos dous instrumentos tão diversos, e, entretanto, destacando-se nitidos e claramente apreciaveis no phonographo⁴¹.

Segundo Franceschi, o cilindro com a voz de Pinheiro Chagas foi reproduzido também na sessão de fonógrafo realizada com a família real, no ano anterior⁴². Se fosse um registro sonoro do político e jornalista português Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895), poderíamos pensar que alguns dos cilindros apresentados por Monteiro de Souza e seus sócios foram gravados na Europa. Talvez fosse o mesmo caso do cilindro com a voz do barão Frederico José de Santa-Anna Nery, que na época parecia residir em Paris. Entretanto, o registro também poderia ter realizado enquanto Monteiro de Souza trabalhava no projeto de iluminação elétrica de Belém do Pará, lugar de origem do barão⁴³.

³⁸ "Phonographo." *Correio Paulistano*, 24 janeiro 1890, p. 1.

³⁹ FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. pp. 19-20.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ "O phonographo." *A província de São Paulo*, 2 fevereiro 1890, p. 1.

⁴² FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 20.

⁴³ Ver: CARNEIRO, JOÃO PAULO JEANNINE ANDRADE. *O último propagandista do Império. O "barão" de Santa-Anna Nery (1849-1901) e a divulgação do Brasil na Europa*. (Doutorado)

Além de mostrar a capacidade do fonógrafo em reproduzir a fala de pessoas ausentes e trechos musicais — como desvelou a primeira parte da exibição em São Paulo —, os representantes da Edison tinham interesse em que o público conhecesse a capacidade do fonógrafo de gravar as vozes dos presentes. De fato, uma das primeiras e principais utilidades que Edison atribuiu ao fonógrafo foi a de utensílio de escritório, para ditar cartas e documentos⁴⁴. Por conseguinte, não era estranho que, na segunda parte da exibição, Menezes e Turnfell ensinavam a capacidade do fonógrafo de gravar e reproduzir sons imediatamente.

Antes de se retirarem os representantes da imprensa, o sr. Ovidio de Menezes, fallando diante do receptor do aparelho, agradeceu ás pessoas presentes o seu comparecimento, convidando-as a fazer registrar pelo aparelho os seus nomes e os jornaes que representavam. Terminando, fez o phonographo recolher os sons mais diversos, como a tosse, o canto, o assobio e a gargalhada. O phonogramma foi depois reproduzido dando-nos occasião de verificar com quanta fidelidade são conservados o timbre, a accentuação e todas as modalidades da voz⁴⁵.

Já nas apresentações públicas, o “gentil cidadão” Ovidio de Menezes acrescentou à escuta do público as vozes do tenor Antônio de Andrade, de “Ramalho Ortigão e outros homens eminentes”, além de outros instrumentos musicais como a flauta⁴⁶. Antônio de Andrade (c. 1854 - 1942), dono da voz escutada, foi um cantor lírico português ativo durante a década de 1880 em teatros portugueses e italianos, principalmente. Por sua parte, é provável que a outra voz fosse do escritor português José Duarte Ramalho Ortigão (1836 - 1915), residente em Lisboa. Assim, é possível imaginar que alguns dos cilindros dessas audições públicas fossem gravados na Europa e trazidos para o Brasil.

Menezes e Turnfell estiveram em São Paulo durante dois meses, e nos últimos dias abaixaram o preço da entrada “pelo facto de estar próxima a sua partida desta capital”⁴⁷. É provável que o verdadeiro motivo de diminuir o preço dos ingressos fosse as vendas abaixo do esperado. Numa cidade de 65.000 habitantes aproximadamente, composta de ex-escravos negros, recém libertos

Universidade de São Paulo, Geografia Humana - FFLCH, 2013, p. 251. FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 19.

⁴⁴ EDISON. "The Phonograph and Its Future." [1878] *Music, Sound and Technology in America*, p. 34.

⁴⁵ "O phonographo." *A província de São Paulo*, 2 fevereiro 1890, p. 1.

⁴⁶ FILINDAL. *O Estado de São Paulo*, 3 fevereiro 1890, p. 1.

⁴⁷ "Phonographo." *O Estado de S. Paulo*, 23 março 1890, p. 1.

vivendo em situações precárias, indígenas desenraizados e semiescravos, trabalhadores jornalheiros pobres e camponeses estrangeiros ou seus filhos, trazidos pelas políticas de imigração para as fazendas de café, era de se esperar que os paulistas mais abastados, ou seja, a pequena elite para a qual estavam dirigidas inicialmente as exposições, perdessem paulatinamente o interesse após a repetição do espetáculo e diminuísse sua presença nas exposições. Na medida em que o valor do ingresso era reduzido, convidava-se grupos sociais mais numerosos a participar das exposições, tendência que a indústria fonográfica manteria no futuro.

Desde a década de 1890, o fonógrafo passou a fazer parte dos espetáculos de variedades da cidade e redondezas. Deixava de ser um atrativo em si para acompanhar outros divertimentos chamativos para a população. Em 1896 “nada mais barato nem mais atraente” na cidade, do que o espetáculo do “professor norte-americano Augusto Lennep”. Numa função de mímica, prestidigitação, cítara e música, o fonógrafo foi apresentado com buzina acústica e sem tubos, permitindo que todo o grupo de espectadores ouvisse seus sons. Foram tirados os fones de ouvido e a escuta voltou a ser coletiva, como acontecia nos espetáculos musicais ao vivo⁴⁸. Na longínqua localidade da Penha, a “tradicional festa [...] que anualmente leva a esse bairro tão grande concorrência de povo”, celebrada no mês de setembro de 1897, seria diferente desta vez. Pela recente proibição do jogo, a festa teria diversos gêneros de espetáculos, com especial destaque do “phonographo, [...] exibido por um moço brasileiro o sr. Carmo Barra”. Se por um lado o jornalista advertia que “a admirável invenção de Edison tem sido a tal ponto exposta, que já perdeu, não obstante ser nova, o seu ar de novidade”, por outro lado ele assegurava que “o phonographo que funciona na Penha, é incomparavelmente mais aperfeiçoado do que os conhecidos até então”. Ainda em 1907, no teatro a “revista de atualidade” titulada *Entra Sympathico!!!* teve entre seus atrativos um “phonographo da Casa Edison”⁴⁹.

O fonógrafo era tratado cada vez com maior familiaridade, embora ainda não fizesse parte do cotidiano das pessoas e, muito menos, do mobiliário

⁴⁸ “[sem título].” *O Commercio de São Paulo*, 22 outubro 1896, p. 1.

⁴⁹ “Entra Sympathico!!!”. *Correio da manhã*, 25 fevereiro 1907, p. 6.

das casas, no Brasil e no restante do mundo. Em 1893 apareceu na imprensa paulistana um dos primeiros anúncios sobre a venda de um fonógrafo, no qual se aclarava que o aparelho era “próprio para exhibições públicas” e que se tratava do último modelo da Edison⁵⁰. Segundo o costume da época, a compra de um fonógrafo era entendida como um investimento no mundo do espetáculo. Pensava-se que, usado ao lado dos novos aparelhos de reprodução visual, o fonógrafo era um bom investimento para se levar até as cidades do interior do Estado, região vista já pelos empresários do nascente entretenimento como um território propício para explorar. Em 1899, por exemplo, outro anúncio de venda de cinematógrafo e fonógrafo sugeria aos interessados que os aparelhos eram uma “grande oportunidade para exhibidores que queiram aproveitar as festas no interior; lucra-se facilmente com os aparelhos, 1:000\$ por mez”⁵¹.

“Com um grande repertório”. O conteúdo sonoro dos fonógrafos

O fonógrafo deixou de ser descrito segundo seus princípios físicos e mecânicos na última década do XIX. Cada vez foram mais comuns descrições como:

“[o fonógrafo], com sua pequenina borboleta, com seus cylindros” [...] recebe a palavra que se lhe dá, ouve com os seus ouvidos electricos melodias sentimentaes, gavotas alegres e barcarolas languidas, guarda o choro e o riso e mais tarde, a um movimento impresso pelo frio inglez põe-se a repetir tudo, sem falha de um termo, vocalizando, como um ventríloquo de bronze, pequeno, fechado n’um caixote de dois palmos⁵².

Como vemos as novas explicações deram lugar a outro tipo de conceptualizações. Nelas é notável uma ligação mais estreita entre o fonógrafo e a música, como também aproximações entre o fonógrafo e a morte, como veremos na segunda parte. Em paralelo às novas interpretações do aparelho, observa-se um maior número de gramofones circulando pela cidade entre pessoas particulares e muito provavelmente das camadas mais opulentas.

Se bem que durante as duas últimas décadas do século XIX apareceram esporádicos anúncios de vendas de fonógrafos por particulares em São Paulo, tratava-se, provavelmente, de aparelhos comprados fora da cidade e revendidos

⁵⁰ "Anuncios." *O Estado de S. Paulo*, 23 fevereiro 1893, p. 3.

⁵¹ "[sem título]." *O Estado de S. Paulo*, 10 agosto 1899, p. 6.

⁵² "Phonographo." *Correio Paulistano*, 24 janeiro 1890, p. 1.

por seus donos. A situação parece ter mudado no ano de 1899, momento em que os aparelhos eram vendidos já em estabelecimentos paulistanos. A loja Casa Novidades Americanas anunciou a chegada de uma nova remessa de fonógrafos, “o ideal para casa de família”, com um valor de 100\$000 réis e marca Columbia. “Acudi! Ficam poucos, Acudi!” terminava dizendo a propaganda⁵³. O mais interessante dos anúncios desses anos é observar que o fonógrafo não era vendido sozinho e sim acompanhado de cilindros “com um grande repertório”, como fez J. A. Coachman, na rua Direita⁵⁴. Dez meses mais tarde, outro fonógrafo — ou talvez o mesmo — foi anunciado à venda, na rua da Boa Vista, “com todos os seus aparelhos propmtos (sic) a funcionar”⁵⁵. Em 1897, o morador do sobrado n. 39 no Largo da Liberdade vendia também um fonógrafo “com selecto e já conhecido repertório que tanto successo tem feito nas principaes cidades do Estado”⁵⁶. E em 1898, no Hotel Jardineira, o senhor Breton vendia outro mais “com repertorio novo”⁵⁷.

Durante os anos 1890, as peças musicais tocadas no fonógrafo ganharam notável importância, tanto nas exposições públicas como nas casas particulares com o aparelho⁵⁸. Como foi dito, a mecânica passava a um segundo plano e os cilindros e seus sons eram o foco de atenção. Algumas das exposições mais musicais da década foram as realizadas em 1892, por Frederico Figner no Grande Hotel Paulista. Poucos meses após a chegada à Capital federal, o futuro dono da Casa Edison viajou várias vezes para São Paulo, a fim de realizar seus costumeiros espetáculos de fonógrafo. Numa dessas ocasiões os assistentes ouviram a reprodução de vários “fonogramas”, como eram chamados os cilindros gravados:

[...] um discurso de Silveira Martins, diversas peças de música executadas a piston e a orchestra e alguns bellos trechos da Cavallaria Rusticana, cantada por GabrieleSCO, do Rigoletto (duetto cantado pelo barytono Camara e pela soprano Sthel) e de Hernani, cavatina cantada pela celebre diva Adelina Patti⁵⁹.

⁵³ "Phonografo Joia." *O Commercio de São Paulo*, 19 outubro 1899, p. 2.

⁵⁴ "Vende-se." *O Commercio de São Paulo*, 28 abril 1895, p. 3.

⁵⁵ "Phonographo de Edison." *O Estado de S. Paulo*, 5 janeiro 1896, p. 3.

⁵⁶ "Phonographo." *O Estado de S. Paulo*, 9 março 1897, p. 3.

⁵⁷ "Cinematographo Phonographo." *O Commercio de São Paulo*, 2 agosto 1898, p. 1.

⁵⁸ A venda de cilindros musicais iniciou nos Estados Unidos em 1890, ganhando protagonismo similar à importância adquirida em São Paulo. (KENNEY. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. p. 26.)

⁵⁹ "Phonographo." *O Estado de S. Paulo*, 3 setembro 1892, p. 1.

Não é claro se Frederico Figner usava fonogramas gravados por ele mesmo durante suas viagens ou se ele os trazia dos Estados Unidos ou da Europa⁶⁰. O cilindro cujo lugar de gravação é o mais difícil de identificar é o realizado por Adelina Patti (1843-1919), soprano espanhola cuja vida artística era seguida pelos jornais de São Paulo desde 1878. A famosa cantora, filha de músicos italianos, apresentou-se em Buenos Aires e em Montevideu, entre 1888 e 1889. É possível que ela tenha cantado no Rio de Janeiro, cidade que fazia parte dos circuitos sul-americanos das companhias europeias de ópera, durante tais *tournées*⁶¹. Porém, parece que durante esses anos Figner encontrava-se nos Estados Unidos e não poderia ter gravado a “célebre diva” no sul do continente. O mais provável é que Figner tenha adquirido o cilindro da “rainha das sopranos” no país do Norte e que ela o tenha gravado durante alguma de suas apresentações, entre 1881 e 1887. No entanto, estudos sobre a cantora desmentem um boato do mundo da ópera sobre a existência de cilindros da cantora anteriores a 1889. Entre os argumentos, encontra-se o fato de a produção comercial de cilindros pela Edison ter começado apenas nesse ano, ou seja, 3 anos antes da exibição de Frederico Figner em São Paulo⁶². Seja como for, o cilindro de Adelina Patti escutado em São Paulo revela que chegavam à cidade as vozes de artistas de prestígio, ao lado de cilindros com gravações de figuras locais. Por outro lado, os mistérios sobre as primeiras gravações da soprano evidenciam a existência de uma literatura que desconsidera circuitos da fonografia menos explorados, como o sul-americano, por considerar tacitamente

⁶⁰ O mais provável é que o discurso de Silveira Martins tivesse sido gravado na máquina falante de Figner pelo político gaúcho Gaspar da Silveira Martins (1835-1901), que se movia entre Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. Os trechos da ópera *Cavaleria Rusticana*, cantados pelo tenor Gregorio Gabrielesco, poderiam ter sido registrados, também, por Figner enquanto o cantor trabalhava em São Paulo com a Companhia Lyrica de Luiz Ducci, em 1891, ou, talvez no Rio de Janeiro, enquanto cantava com a empresa Dias-Braga no ano seguinte (“Palcos e circos.” *O Estado de S. Paulo*, 13 junho 1891, p. 2.) Cf. FERREIRA, LILIANE CARNEIRO DOS SANTOS, “A ópera no Rio de Janeiro do início da República: reflexões sobre seus múltiplos significados e possibilidades de abordagem histórica”, trabalho apresentado em Anais XXVIII Simpósio nacional de História, Florianópolis, 27 - 31 julho, 2015, 7.

⁶¹ “Adelina Patti.” *A Província de São Paulo*, 8 março 1889, p. 1. Sobre os turnê de companhias de ópera italianas na América do Sul, ver: E PAOLETTI, MATTEO. *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*. (Doutorado) Università di Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Sistemi Dipartimentali e Documental, 2015, p. 477.

⁶² FORBES, ELIZABETH, “Patti,” in *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press, 2016). GRONOW E SAUNIO. *An International History of the Recording Industry*. p. 4.

“Ao lado das gravações americanas que [Frederico Figner] trouxera, grava lundus e modinhas brasileiras, e completa o repertório com artistas de opereta que se encontravam hospedados no mesmo hotel” (FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 17.)

que o trânsito da música gravada se dava num esquema centro – periferia. Nele, os Estados Unidos costumam ser entendidos como o centro irradiador e a América Latina como um consumidor passivo de “novidades caducas”. O repertório dos cilindros reproduzidos por Figner em São Paulo convida a repensar a relação entre os participantes do circuito do fonógrafo, levando em consideração iniciativas locais.

Os empresários e comerciantes percebiam que o público se cansava paulatinamente do fonógrafo como novidade e que era necessário focar no repertório das audições, ou seja, no conteúdo dos cilindros. Em outra ocasião, Frederico Figner trouxe a São Paulo cilindros com peças de uma ópera que seria apresentada futuramente na cidade. Ele anunciou sua exibição salientando que “antes de companhia lyrica chegar a esta cidade, nossos leitores terão ocasião de ouvir alguns trechos das novas óperas do repertorio da Companhia Ferrari”⁶³. Conhecedor do gosto da elite brasileira, o sagaz comerciante buscava manter vivo o interesse dos fregueses no fonógrafo e observou que a música tomaria o lugar do aparelho como principal atrativo. A necessidade de variar o repertório provavelmente motivou também a gravação de músicos e figuras nacionais, material mais acessíveis do que o ouvido nos cilindros importados.

“Fonogramas de música, canto e prosa nacionais”: as próprias vozes

Depois de Figner passar pela cidade, o senhor A. Ramos introduziu outra novidade na sua exposição de 1894: o repertório nacional. Um jornalista relatou que, o senhor A. Ramos, além de reproduzir trechos de óperas, *romanzas* e canções, permitiu ao público escutar “[...] *modinhas, cançonetas*, discursos de deputados brasileiros sobre a revolta, um outro discurso em que se exaltam as qualidades do presidente da República, etc. [...]”⁶⁴. Apesar de não conhecer mais detalhes sobre o repertório escutado, nem sobre as atividades de A. Ramos, notícias como essa indicam que a música local gravada era escutada,

⁶³ "Phonographo." *O Estado de S. Paulo*, 12 agosto 1893, p. 2.

⁶⁴ "[sem título]." *O Estado de S. Paulo*, 29 novembro 1894, p. 2. [grifos nossos]

eventualmente, oito anos antes dos discos brasileiros serem vendidos em 1902 na Casa Edison de São Paulo.

Vale lembrar que, desde seu início, o fonógrafo foi ofertado como um aparelho capaz tanto de gravar sons quanto de reproduzi-los. Ele possuía uma peça específica para gravar, intercambiável com aquela de reprodução. Em 1878 *A província de São Paulo* tinha explicado já a seus leitores o que acontecia no momento da gravação:

Faz-se com que a agulha, ao vibrar, exerça leve pressão sobre uma folha finíssima de estanho: esta folha que envolve todo o cylindro e inelástica, recebe uma como impressão, cada oscilação da agulha nella produz uma concavidade, como um pequenino valle. Quando o cylindro completa o seu movimento, todas as palavras pronunciadas no receptor estão impressas na longa ranhura helicoidal⁶⁵.

Aparentemente, quem tivesse em mãos um fonógrafo e um cilindro em branco podia gravar uma música qualquer. Ao que tudo indica, em 1894 era possível fazer gravações de músicos e personagens locais, ainda mais para comerciantes como o senhor Ramos, localizado no centro da cidade e conhecedor de seu entorno. Da mesma forma, outros proprietários de fonógrafos poderiam ter feito mais gravações particulares e comerciais, porém essas atividades não ficaram registradas na documentação que perdurou até hoje.

Indício adicional dessa prática é a venda de cilindros em branco, necessários para que os proprietários do aparelho pudessem gravar em casa. A gravação de cilindros no âmbito doméstico foi incentivada cada vez mais pelo comércio. Em 1902 o periódico *Echo phonographico* dava alguns conselhos para seus leitores conseguir boas gravações caseiras. Diferenciando entre gravações de “cylindros instrumentaes” e “cylindros vocaes”, o periódico ensinava que, para gravar os instrumentos musicais, “O graphophone deve ser colocado de modo que a corneta fique em direção á parte mais sonora do instrumento cujos sons vão ser reproduzidos”. Enquanto que, aos “cilyndros vocaes”, recomendava-se:

[...] fala-se então para dentro da corneta de maneira que os labios fiquem dela a uma distancia pequena, quando a voz é mais baixa, e um pouco afastados, quando mais elevados. Assim variando a distancia entre a bocca da corneta e

⁶⁵ "Seção científica. O Phonographo." *A Provincia de São Paulo*, 20 agosto 1878, p. 1.

os lábios da pessoa que fala ou canta, uma natural tonalidade pode ser obtida, ficando gravada no cilindro com exacta expressão⁶⁶.

É bem provável que houvesse uma recepção mais positiva das “vozes nacionais” registradas em fonogramas, a julgar pelas primeiras iniciativas de animar reuniões com música gravada. Para fechar o carnaval de 1895, por exemplo, foi organizado um “mefistofélico baile a’fantasia” no teatro São José. O baile prometia ser uma “grande explosão de espirito”, animado por “maxixe electrico, nova descoberta do célebre Edison” e por “música do futuro”⁶⁷. O público do baile chegou no evento e encontrou, talvez, um fonógrafo reproduzindo maxixes e outras músicas festivas. Provavelmente, a moderna máquina estava destinada à escuta e admiração, mas certamente foi colocada ali para dançar ao compasso da música. Porém, como o fonógrafo tinha um volume baixo — em comparação ao gramofone, que seria comercializado nos anos seguintes —, seu uso no baile pôde estar relacionado mais com ser uma novidade do que com sua praticidade sonora.

Em virtude da possibilidade de gravar cilindros com um fonógrafo normal e o crescente interesse em repertório novo, não demorou muito em surgir um incipiente mercado local de cilindros gravados na cidade. Em 1899, a Casa Novidades Americanas tinha montado um “laboratório de phonogrammas nacionaes”, ou seja, um estúdio de gravação de cilindros⁶⁸. Por tal motivo, a loja oferecia a seus fregueses um “seleto repertorio de fonogramas de música, canto e prosa nacionais e estrangeiros”⁶⁹. Há indicações de que o dono da loja era o “professor Kij”, comerciante que tinha feito demonstrações do fonógrafo em 1895, no clube dos Fenianos e que talvez continuou trabalhando com fonogramas. Isso significa que em São Paulo na virada do século XIX era possível comprar e ouvir por intermédio do funil do fonógrafo algumas peças musicais de um certo repertório local.

⁶⁶ "O X da phonographia". *Echo phonographico*, v. 1, n° 2 (setembro) São Paulo, 1902, p. 1.

⁶⁷ "Fim do mundo!". *O Commercio de São Paulo*, 26 fevereiro 1895, p. 3.

⁶⁸ "Casa «novidades americanas»." *O Estado de S. Paulo*, 28 julho 1899, p. 5.

⁶⁹ "Phonografo Joia." *O Commercio de São Paulo*, 19 outubro 1899. Esse anúncio menciona o sr. Kli como proprietário do negócio. Provavelmente houve um erro na grafia e o dono era o comerciante de sobrenome, Kij. Em outro anúncio o nome aparece corrigido trocando o “i” pelo “j” ("Casa «novidades americanas»." *O Estado de S. Paulo*, 28 julho 1899, p. 5.).

Na realidade, a circulação de cilindros com música brasileira deve ter começado um tempo antes de 1899, ano do anúncio da Casa Novidades Americanas pois, num leilão realizado nesse mesmo ano, foi ofertado um fonógrafo de corda “com lindo repertorio brasileiro” do “illmo. Sr. Capitão Thomaz de Beixca [sic] Júnior, que se retira para sua propriedade agrícola”⁷⁰. Se no início de 1899 o Capitão Thomaz tinha juntado já alguns cilindros nacionais, é de se supor que sua fabricação e venda seriam um pouco anteriores à data do leilão⁷¹.

No mesmo ano de 1899, Gustavo Figner também já possuía seu “laboratório” de fonogramas, quer dizer que ele também gravava cilindros para a venda. Sua publicidade mencionava “grande e permanente deposito de phonogrammas nacionaes estrangeiros. Bandas, orquestras, solos, discursos, monólogos e modinhas. Laboratorio e officina de concertos e pertences”⁷². Em 1900 ele era reconhecido como proprietário do “laboratório phonographico á rua São Bento”⁷³. Uma nota explicava que o prédio da Casa Edison possuía um “laboratório único no gênero em todo o Brasil”. Assegurava também — com certo exagero — que, “devido ao aperfeiçoamento do aparelhos de impressão dos cylindros [no laboratório de São Paulo], a voz nestes reproduzidas, sai nitida, perfeita, sem nenhum som metallico”. O próprio periódico da Casa Edison de São Paulo anunciava, em 1905, “Os cylindros paulistas repercutem em todo o Brasil!”⁷⁴. Curiosamente a loja incentivava seus fregueses a trocar cilindros usados por novos, mediante o pagamento de uma diferença pequena “Secção especial de troca de cylindros usados, por novos, mediante 1\$500 por cada cylindro”⁷⁵. Talvez, seu proprietário precisasse dos cilindros usados para regravar e vender como novos⁷⁶. Como se observa no bilhete que acompanhava

⁷⁰ "Ótimo leilão de solidos moveis." *O Estado de S. Paulo*, 8 março 1899, p. 4.

⁷¹ De acordo levantamento realizado no jornal *O Estado de S. Paulo*, o fonógrafo e seus cilindros foram cada vez mais frequente nos leilões do final da década de 1890. “[...] um magnífico phonographo com 30 peças escolhidas” (*O Estado de S. Paulo*, 8 de dezembro 1899, 3); “[...] um bom phonographo” (*O Estado de S. Paulo*, 11 de dezembro 1899, 3); “[...] um bom phonographo [...] penhorados a Angelo Spieciato a requerimento de Caputo” (*O Estado de S. Paulo*, 12 de dezembro 1899, 3), entre outros.

⁷² "Graphophones e phonograpos (sic)." *O Estado de S. Paulo*, 26 novembro 1899, p. 3.

⁷³ "Aviso aos srs. amadores phonographistas." *O Estado de S. Paulo*, 1 maio 1900, p. 4.

⁷⁴ "Os cylindros paulistas." *Echo Phonographico*, outubro 1905, p. 5.

⁷⁵ "Temporada Lyrica 1903. Casa Edison." *Echo phonographico*, junho 1903, p. 11.

⁷⁶ "Para grandes males, grandes remedios." *Echo Phonographico*, janeiro 1904, p. 2.

os cilindros gravados em São Paulo (Ilustração 5), Gustavo Figner aproveitava cada espaço para incentivar seus fregueses a retornar os cilindros usados.

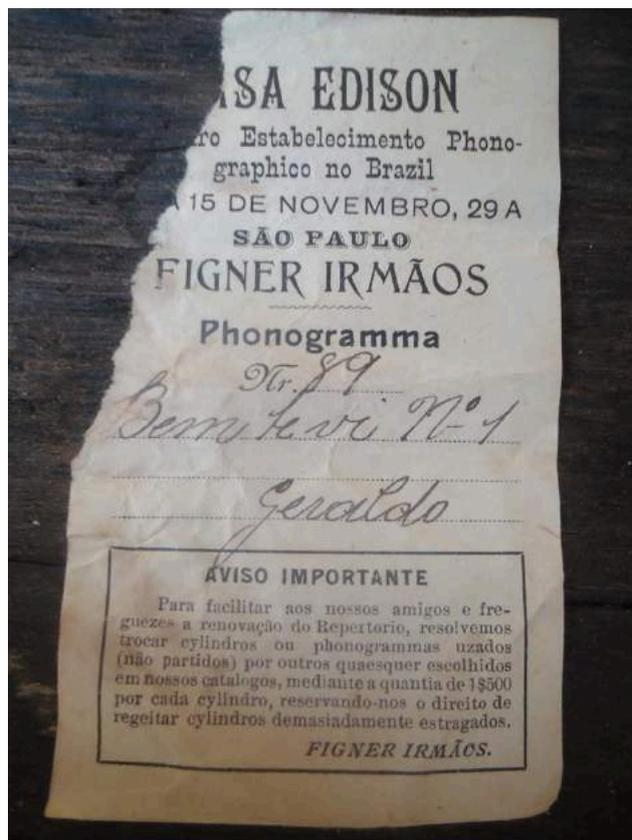


Ilustração 5. Etiqueta de cilindro gravado pela Casa Edison de São Paulo (c. 1901-1903). Coleção particular Andreas Triantafyllou, São Paulo – SP (Foto: A. Triantafyllou)

Frederico Figner, por sua vez, lembrava de ter iniciado a gravação de cilindros para venda em 1897⁷⁷. O registro da marca de cilindros Phrynos, sob seu nome, foi realizada em 1907 no Rio de Janeiro⁷⁸. Porém, a documentação oferece também mostras de uma circulação anterior de fonogramas gravados no “laboratório” da Casa Edison no Rio de Janeiro. Presumimos que na década de 1890, o comerciante tcheco tenha gravado seus próprios cilindros e que, num momento posterior, essas gravações tenham passado a ser comercializadas sob a marca francesa Phrynos de cilindros⁷⁹. Sabe-se ainda muito pouco sobre os primeiros cilindros de repertório brasileiro. Há notícias, por exemplo, de um

⁷⁷ FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 22.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁹ Os cilindros Phrynos eram feitos na França e pertenciam à Societé Ch. & J. Ullmann que, por sua vez, era sócia de Carl Lindström, dono da Odeon em 1907. Aparentemente, o contato de Figner com a Odeon fez dele representante autorizado também dos cilindros Phrynos no Brasil. Ainda assim, é notório que não coincidam as datas de registro da marca e de início da produção de cilindros em 1897, segundo o relato de Figner

cilindro gravado com o hino nacional, reproduzido em 1900 durante a celebração da delimitação do território brasileiro em sua fronteira com a Guiana Francesa. Segundo o jornal, “[...] o grande phonographo do barão do Rio Branco repetiu o hymno nacional brasileiro apanhado da celebre banda da *Garde Republicaine* de Pariz”⁸⁰. Ainda que a notícia sugerisse que o hino fora gravado na França, no acervo da biblioteca da Universidade de Syracuse (Nova York - USA), é preservada uma gravação em cilindro fabricado pela Edison Record. O intérprete foi a Banda Militar Edison, anunciada em inglês no início da gravação (*Faixa 06*)⁸¹.

As listas de cilindros vendidos na loja de Gustavo Figner no começo do século XX eram esquemáticas. Apenas indicavam o nome da peça, o número do cilindro e, ocasionalmente, o nome do intérprete. Em 1903 existiu em suas estantes uma peça intitulada *Estado de S. Paulo na ponta*, interpretada por Cadete (cilindro 7005) e outra chamada *Cateretê* na voz de Baiano (cilindro 2009). Sobre esta última voltaremos na segunda parte. Segundo Humberto Franceschi o repertório gravado nos cilindros era muitas vezes o mesmo dos primeiros discos brasileiros, mas ante a ausência de rastros materiais audíveis nos acervos públicos é difícil corroborar sua hipótese⁸². De qualquer maneira, alguns títulos e intérpretes coincidem e assuntos como o caminho percorrido pelo hino nacional brasileiro até “laboratórios de fonogramas” na França ou nos Estados Unidos e o repertório, fabricação e circulação de fonogramas nacionais são assuntos que esperam novas pesquisas.

A gravação de cilindros não precisava de infraestruturas tecnológicas fora dos parâmetros da América Latina. Ao que parece, o processo mecânico de elaboração e gravação de cilindros podia ser montado e imitado em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Santiago do Chile. Por exemplo, nesta última, o imigrante russo Efraim Band Blumenzweig (1862-1936) — aliás, com uma história de vida similar à biografia de Frederico Figner — chegou com seu irmão a Santiago na década de 1870. Exitoso na importação de vários tipos de

⁸⁰ "Notas e informações." *O Estado de S. Paulo*, 3 dezembro 1900, p. 1.

⁸¹ *Brazilian National Anthem*. Banda Militar Edison, Edison Record. (Cilindro). Acervo Belfer Cylinders Digital Connection. Syracuse University Libraries. New York, USA. SYRACUSE UNIVERSITY. *Belfer Cylinders Digital Connection*. Disponível em <https://library.syr.edu/scrc/collections/digitalasset/cylinders.php> (10/03/2017).

⁸² FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. pp. 32-33.

produtos, seu pequeno capital permitiu-lhe realizar ensaios de gravação em cilindros, durante a década de 1890, e em 1901 já contava com um “laboratório de experimentação”. No ano seguinte, Band abriu a empresa gravadora e comercializadora Fonografia Artística, imitando a tecnologia da fábrica francesa Pathé e se manteve ativo no mercado de gravação e prensagem de discos e cilindros até 1936, ano de sua morte⁸³.

Na mesma época em que seu colega abria a fábrica no Chile, no Brasil Federico Figner esforçou-se em fazer cópias de cilindros gravados para reduzir custos. A técnica de gravação de cilindros desenvolvida até então exigia que os músicos repetissem a execução de uma peça tantas vezes quanto cilindros forem necessários gravar. Basicamente todos os cilindros eram “originais” na medida em que correspondiam a uma única execução musical. O método de cópia seria o antecedente da prensagem a partir de uma matriz e da futura pirataria. Por certo, o objetivo de Figner era ter vários exemplares de uma mesma gravação e evitar novos investimentos em cilindros importados, ou em buscar novos músicos para gravar. Figner escreveu na sua autobiografia inédita, “[trabalhei] na máquina para reprodução de cilindros, isto é, reproduzir nos cilindros virgens as músicas importadas dos Estados Unidos. Consegui depois de muita experiência, o meu desideratum”⁸⁴.

A ideia de Figner não era tão inovadora nesse momento dado que, no final do século XIX, os laboratórios de Edison nos Estados Unidos inventaram formas de fazê-lo. Era necessário gravar em cilindros limpos mediante um processo pantográfico e um cilindro de tamanho maior como matriz⁸⁵. A iniciativa de Frederico Figner, assim como a existência de laboratório fonográficos em lugares distantes como São Paulo e Santiago do Chile na mesma época, levam a pensar que a lógica dos mecanismos de gravação não estava reservada às fábricas inventoras e exportadoras do Estados Unidos e da Europa. Localmente os comerciantes aprenderam rápido os princípios do mecanismo e se apropriaram da gravação de fonogramas.

⁸³ Ver: GARRIDO ESCOBAR, FRANCISCO J. E MENARE ROWE, RENATO. "Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile." *Revista Musical Chilena*. v. LXVIII, n.º. 221 (enero-junio, 2014).

⁸⁴ FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 35.

⁸⁵ UCSB Cylinder Audio Archive.

A cópia de cilindros foi, ao que parece, uma prática bastante comum no começo do XX e sintoma dessa apropriação. Na cidade de Jundiaí, a Casa Miguel de Franco vendia “tubos” — isto é cilindros — e fonógrafos. Seus empregados pareciam conhecer as bases do funcionamento dos modernos aparelhos sonoros, uma vez que eles ofertavam também o serviço de concerto de fonógrafos “por preços módicos”. Além disso, seu contato com a mecânica dos equipamentos musicais levou-os a esclarecer que existiam dois tipos de cilindros com qualidades sonoras diferentes. Segundo o anúncio, os cilindros vendidos por eles não eram cópias de má qualidade, porque eram gravados diretamente pelos músicos. Eles diziam vender,

[...] phonogrammas em tubo cheios naturalmente, por não serem reproduzidos artificialmente pelos aparelhos phographicos como fazem agóra as casas deste gênero, — causa esta porque são escutados baixos e falhados⁸⁶.

Os “tubos” vendidos em Jundiaí pareciam gravados pela Casa Edison, do Rio de Janeiro⁸⁷. Serem “cheios naturalmente” referia-se a serem gravados diretamente pelos músicos e, em consequência, não “falhar” como pareciam ser as cópias “produzidas artificialmente” por algum concorrente. Mais pesquisas sobre o assunto ajudarão na análise desse mercado clandestino de cópias de cilindros que o anúncio de Jundiaí parece denunciar. Dentro dos limites do presente trabalho interessa ressaltar que, segundo levantamento na imprensa paulistana, tudo indica que no final do século XIX a cidade e redondezas conheciam e adotavam, entusiasticamente, a reprodução mecânica do som.

Em 1899, um habitante de São Paulo, desejoso de comprar um fonógrafo ou algum cilindro musical, tinha disponíveis os produtos da Casa Novidades Americanas e da “photographia O. R. Quaas & Comp.” onde Gustavo Figner vendia os produtos da Casa Inana, propriedade de seu irmão Federico no Rio⁸⁸. Ao que tudo indica, durante a primeira década do século XX, continuaram disponíveis no comércio paulistano vários modelos de fonógrafos e tipos de cilindros — grandes, pequenos, gravados e em branco. Leilões costumavam anunciar fonógrafos e eram oferecidos na cidade serviços de concerto dos

⁸⁶ "Phonographo «Edison»." *O Estado de S. Paulo*, 14 setembro 1900, p. 4.

⁸⁷ Os fonogramas, ou “tubos perfeitos, [traziam] innumeradas novidades do Cadete, que foi o primeiro a inventar essas canções de hilaridade e que até hoje fazem sucesso e acreditam o phonographo” *ibid.*,

⁸⁸ "Graphophones e Phonographos." *O Estado de S. Paulo*, 27 dezembro 1899, p. 3.

aparelhos e limpeza de cilindros. Entre 1901 e 1903, anos em que a Casa Edison de Gustavo Figner atendeu seus fregueses na rua XV de novembro, número 29A, era possível comprar cilindros nacionais e importados (ou copiados) como os que certamente estavam dentro das caixas da Ilustração 6. O cilindro da esquerda provavelmente era algum fragmento da ópera *A Gioconda* de Amilcare Ponchielli e o da direita era uma peça em português intitulada *Bacalha[...] na negra*.



Ilustração 6. Caixas de cilindros gravados em São Paulo. Coleção particular Andreas Triantafyllou, São Paulo – SP. (Foto: A. Triantafyllou)

Pese a crescente frequência com que fonógrafos apareciam na cidade, sua produção e presença diminuí paulatinamente até praticamente desaparecer dos interesses comerciais da cidade durante a década de 1910. Como se sabe, o século XX chegou com uma mudança tecnológica: o paulatino abandono dos fonógrafos e cilindros e a comercialização de gramofones e discos. A melhor qualidade sonora do disco e a impossibilidade de realizar cópias fora das fábricas de prensagem, fez com que o público e os comerciantes preferissem o novo formato das gravações. Simultaneamente, intensificou-se o interesse das empresas europeias e estadunidenses produtoras, em consolidar mercados transnacionais para seus produtos. Gramofones e discos chegaram ao Brasil tão rápido quanto o fonógrafo viera décadas atrás.

A experiência com a acolhida dos cilindros musicais mostrou que a aplicação mais próspera do invento de Edison estaria no universo musical. As

fábricas detentoras das patentes dedicaram-se a gravar e comercializar com os discos e expandiram rapidamente seus horizontes a outras regiões. Nesse contexto, em 1901 a empresa de discos recém aberta, Zono-phone, de Frederick M. Prescott, fechou acordo comercial com Frederico Figner para gravar música brasileira em disco, dando origem ao comércio dos famosos discos Casa Edison, do Rio de Janeiro.

Como mencionado, logo em 1902 Gustavo Figner tinha disponíveis gramofones e discos para a venda no centro de São Paulo, incluídos aqueles discos gravados meses atrás na Capital Federal por seu irmão. A cidade e a fonografia estavam mudando e a crescente capital do café que tinha experimentado desde o começo o som da reprodução mecânica, adotava rapidamente a escuta de música em disco, entre outros hábitos da vida moderna e cosmopolita que a modificou.

3. AS CASAS EDISON E ODEON DE SÃO PAULO

A casa Edison de São Paulo

Em certa medida, a difusão da música gravada em São Paulo esteve relacionada com as estratégias comerciais de quatro irmãos tchecos que chegaram ao Brasil, no final do século XIX: Maria (s/d), Gustavo (-1934), Emilio (-1961) e Frederico (1866-1947) Figner. Os três primeiros estabeleceram domicílio em São Paulo e o último, no Rio de Janeiro¹. Gustavo começou vendendo fonógrafos e cilindros em São Paulo e Frederico na Capital Federal no final do século XIX. Pouco depois, em 1900, foi organizada em São Paulo a firma Figner Irmãos composta, possivelmente, pelos três irmãos homens: Frederico, Gustavo e Emilio². Pelo que parece, durante as três primeiras décadas do novo século, a firma foi proprietária da Casa Edison de São Paulo. Não obstante, os três irmãos iriam se manter unidos como sociedade comercial por pouco menos de dois anos.

No final de 1902, ou seja, dois meses após chegar os primeiros discos brasileiros em São Paulo, um jornal informou que “desligou-se da firma o sr. Frederico Figner, pago e satisfeito de seu capital e lucros”. Aclarou-se também que, “Havendo entre os sócios acordo, a firma não sofrerá alteração, ficando a cargo do sócio Gustavo Figner”³. Desde então e até 1928, a sociedade Figner

¹ Frederico Figner foi um reconhecido espírita, diretor e vice-presidente da Federação Espírita Brasileira. A atuação de Figner no espiritismo fez com que dados biográficos dele e sua família fossem disponibilizados por pessoas interessadas no assunto. Para este trabalho, as datas de nascimento e morte de Emilio e Frederico foram retiradas do blog “Páginas escolhidas” do prof. Nazir. (DAHER, JOSÉ (PROF. NAZIR), "Voltei," in *Páginas escolhidas* (Morretes: Blogspot, 2011). Adicionalmente, a publicação do livro *Voltei* (1949) de Chico Xavier, famoso médium da doutrina espírita, foi assinado com o pseudônimo “Irmão Jacob” e atribuído à Frederico Figner. A importância do texto entre os espíritas levou a amigos e conhecidos da família Figner a disponibilizar suas memórias e lembranças sobre os irmãos do imigrante.

² "Parte Commercial." *O Estado de S. Paulo*, 1 novembro 1900, p. 4.

³ "A' praça." *O Estado de S. Paulo*, 2 novembro 1902, p. 4.

Irmãos esteve constituída por Gustavo e por Emilio⁴. Em primeira instância, a saída rápida de Frederico da sociedade significou que a Casa Edison de São Paulo, fundada em 1901, não foi exatamente uma filial de sua homônima carioca. Veremos que, ao contrário, a Casa Edison atuou na cidade de forma mais ou menos autônoma e isso ajudaria a enriquecer o circuito inicial do disco em São Paulo. O esquecimento da loja paulista pela historiografia provavelmente esteja relacionado com a centralidade atribuída à Casa Edison do Rio de Janeiro⁵. Vale lembrar que sua importância se sustentou no fato de ela ser a primeira empresa a gravar e vender música brasileira sob o selo internacional Odeon, chegando inclusive a ser considerada a primeira gravadora da América Latina⁶. Não obstante, em São Paulo outros foram os estabelecimentos comerciais que marcaram a pauta do comércio fonográfico, entre eles a Casa Edison paulistana de Gustavo Figner.

Para um jornalista d'*O Estado de São Paulo* era curioso notar que em 1920, “casas commerciaes que há alguns annos atrás eram pequenos estabelecimentos, mal conhecidos aqui e muito menos ainda fora, occupam hoje edificios enormes e representam capitães consideráveis, que pesam poderosamente na balança em

⁴ Em 1928, momento em que discos e gramofones não eram mais vendidos nas lojas de Gustavo e Emilio, entrou na sociedade comercial o senhor Francisco Zamarzahl. O jornal anunciou a dissolução “para organizarem uma sociedade de responsabilidade por quotas, tendo aumentado o capital social e admitindo como sócio o sr. Francisco Zamarzahl” (“A’ praça.” *O Estado de S. Paulo*, 1 agosto 1928, p. 12.). O nome da nova firma foi Irmãos Figner & Cia, Ltda. No ano seguinte a firma teve outra mudança em julho de 1929 foi dissolvida e Gustavo e Emilio Figner saíram da firma ficando responsável o senhor Boaventura de Araujo (“Avisos commerciaes.” *Correio paulistano*, 1 agosto 1929, p. 15.)

⁵ O protagonismo atribuído a Frederico Figner na história da música gravada está relacionado, entre outros fatores, à conservação de parte do acervo documental e fonográfico de seu negócio. O esforço dos colecionadores de discos de 78 rpm em juntar a produção da Casa Edison tornou possível recuperar seus discos e o labor do Instituto Moreira Salles, na difusão online de coleções discográficas, facilitou a escuta dos registros sonoros. O acervo documental, por sua parte, foi resguardado pelos descendentes de Frederico Figner e aberto ao colecionador e pesquisador Humberto Franceschi, autor de *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil* (1984) e *A Casa Edison e seu tempo* (2002), que divulgou amplamente dados sobre o funcionamento da fonografia produzida por Figner. Por conseguinte, a historiografia conhece melhor a indústria fonográfica carioca do que a paulista, cujas fontes e registros não correram a mesma sorte.

⁶ O protagonismo atribuído à Casa Edison do Rio de Janeiro eclipsou, até faz pouco tempo, o desenvolvimento de outras iniciativas comerciais da mesma época. Além do empreendimento da Elétrica e os discos Gaúcho no sul do país, estudado por Hardy Vendana, sabemos que as primeiras gravações comerciais argentinas datam do mesmo ano das brasileiras e que no Chile, uma iniciativa similar foi empreendida em 1901, como foi mencionada. (VEDANA, HARDY. *A Elétrica e os discos gaúcho*. Porto Alegre: Scp, 2006. ELÍAS. *Historias con voz. Una instantánea fonográfica de Buenos Ayres a principios del siglo XX*. GARRIDO ESCOBAR E MENARE ROWE. “Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile.”)

que se aquilata da nossa riqueza econômica”⁷. A observação foi feita a propósito da inauguração do novo local de Gustavo Figner, Galerias Edison, na rua Quinze de Novembro, “num dos seus melhores pontos”.

Conhecedor da trajetória de Gustavo Figner, o jornalista iniciou seu artigo com “duas palavras sobre o seu fundador”. Sua memória trasladou-se à década de 1890 esboçando uma breve história da Casa Edison de São Paulo⁸:

O sr. Gustavo Figner deixou a sua terra natal ainda bem moço, com destino ao Brasil, onde vinha dedicar-se ao commercio. Depois de uma curta permanência na capital da República, por volta de 1895 appareceu entre nós com uma grande novidade, que constituía então a última palavra do engenho humano; e que deu o que falar. Essa alta novidade era aquelle phonographo que por algum tempo esteve em exposição no vestibulo da Photographia Quaaas, á rua S. Bento, do qual muita gente há por ahi que ainda hoje se recorda com saudade⁹.

Semelhante com outros comerciantes, Gustavo Figner reconhecia também o momento em que diminuía o interesse do público e partia da cidade levando o grafophone para outros lugares. As exhibições no final do século XIX, como exposto, eram itinerantes e Gustavo Figner viajou pelo interior e sul do país, Uruguai e Argentina, entabulando contatos que futuramente lhe serviriam para ampliar seu negócio. O jornalista rememorava essa etapa na vida do comerciante do seguinte modo:

O phonographo e alguns “kinetoscopios”, que trouxera ao mesmo tempo, deram-lhe pequeno rendimento. Mas por si sós não bastavam como meio de vida. [...] uma vez satisfeita a curiosidade do público, que nos primeiros tempos affluía em massas ao vestibulo da Photographia e pagava de bom grado a entrada, desmontou o sr. Gustavo Figner o seu phonographo, mettemo-o num embrulho com os varios tubos que possuía, e tocou para o interior, a conhecer o nosso Estado, a fazer relações que mais tarde lhe poderiam ser proveitosas, a levar o famoso invento de Edison ao conhecimento dos que não poderiam vir vel-o (sic) aqui na capital.

Exploradas as mais importantes cidades do interior, passou o sr. Gustavo Figner, sempre com o seu famoso aparelho, a peregrinar pelas de outros Estados. E terminada que foi a sua “tournée” pelo Brasil, fez-se rumo para a República Oriental do Uruguay, de onde mais tarde foi para Buenos Aires. Assim, á medida que o tempo corria, tratava conhecimentos pessoases, ficava conhecendo terras, costumes e habitos diversos, e ia criando pouco a pouco o prestigio e o conceito de que hoje gosa no seio de sua classe¹⁰.

⁷ "Galerias Edison. Uma grande casa commercial." *O Estado de S. Paulo*, 13 junho 1920, p. 6.

⁸ Os dados que sua memória guardou coincidem com as informações disponíveis em avisos e anúncios de jornais da época rememorada.

⁹ "Galerias Edison. Uma grande casa commercial." *O Estado de S. Paulo*, 13 junho 1920, p. 6.

¹⁰ *Ibid.*,

A experiência adquirida “conhecendo terras, costumes e hábitos diversos” outorgou a Gustavo Figner a certeza de que fora da capital existia um mercado potencial para seus produtos. É por isso que ao longo de sua carreira comercial, encontramos indícios de seu interesse em facilitar as vendas no interior do Estado, como veremos ao nos referir ao comércio de música gravada no interior de São Paulo.

A vida de quem viajava constantemente era cansativa e o jovem comerciante decidiu ficar em São Paulo. Na decisão do biografado deveu influir a diminuição do atrativo das “machinas falantes” como novidade tecnológica e sua paulatina entrada no universo da música e do entretenimento.

“cansado de percorrer mundo e possuindo já o bastante para montar uma casa com que começasse definitivamente a realização do sonho que o trouxera ao nosso paiz, em outubro de 1898 ponde o sr. Gustavo Figner installar numa modesta sala da rua de S. Bento o seu primitivo negocio [...] Havia alli de tudo: desde os aparelhos mais aperfeiçoados do invento de Edison, até os mais insignificantes objectos de utilidade”¹¹.

Aquela “modesta sala” rendeu dividendos suficientes para comprar em 1900 a concorrente Casa Novidades Americanas, na rua do Rosário. Após adquirir o “novo depósito”, Gustavo Figner diversificou seus produtos pois, além de vender “cylindros impresos, importados e nacionaes”, “brinquedos e novidades americanas” ofereceu serviços de “limpagem de cylindros e concertos”¹². Uma vez formada a associação comercial Figner Irmaos em 1900, a qual nos referimos, a Casa Edison passou da rua Rosário para a rua XV de novembro, local inaugurado com uma “deliciosa reunião” em 1901¹³. A partir de então, os negócios de Gustavo Figner se modificaram e diversificaram ainda mais. De acordo com o jornal de reclame, o *Echo phonográfico*, a Casa Edison vendia objetos tão variados como, tipografia para fazer cartões e cartazes em casa, cigarreira mágica que “apparece cheia ou vasia, conforme desejar o seu possuidor”, “navalhas de segurança”, estereoscope “muito próprio para entreter visitas”, campainhas elétricas, máquina de costura, bola de “foot-ball, o jogo da moda!”, “pintura de ouro lavável”, letras de borracha “para marcar roupa e papel”, pentes de alumínio, “dynamos electricos para choques”, “carimbos para datas”, “collares electricos, os melhores para a dentição de crianças”, “lampeão

¹¹ Ibid.,

¹² "Convem lêr." *O Commercio de São Paulo*, 27 setembro 1900, p. 4.

¹³ "Palcos e Salões." *O Commercio de São Paulo*, 28 outubro 1901, p. 2.

americano”, cítaras de diversos tamanhos, lentes de aumento, “método prático para aprender a tocar violão”, objetos em alumino “o metal da moda”, ratoeiras vienenses, relógios, despertador elétrico, fonógrafos, gramofones, gramofones, cilindros e discos¹⁴.

Enquanto esteve no ramo dos aparelhos musicais junto com outros produtos, a Casa Edison transitou por vários locais no centro da cidade¹⁵. O estabelecimento voltou para a rua São Bento, no começo de 1904¹⁶. Mais tarde, entre 1909 e 1914, Gustavo Figner manteve uma sede adicional na rua XV de novembro¹⁷. A partir de 1913, quando o mercado do disco sofreu movimentos novos em São Paulo, a Casa Edison manteve somente sua sede da rua XV de novembro e logo, no início da década de 1920 teve um novo domicílio (Tabela 1). As mudanças na localização talvez foram impulsionadas pela efervescência do comércio e pela conseqüente exigência de renovação dos negócios. Ou, quem sabe, foram causadas pelas transformações urbanísticas no triângulo central da cidade, marcantes também do cotidiano do começo do século XX.

CASA EDISON – SÃO PAULO (GUSTAVO FIGNER)									
Período	1898-9	1900	1901-3	1904-8	1909-12		1913-18	c. 1919- c. 23	
Nome da loja	<i>Gustavo Figner</i>	<i>Gustavo Figner</i>	<i>Casa Edison</i>	<i>Casa Edison</i>	<i>Casa Edison</i>		<i>Casa Edison</i>	<i>Casa Edison</i>	<i>Galerias Edison</i>
Rua	São Bento, 50	do Rosário, 8	XV de Novembro, 29A	São Bento, 26	São Bento, 26 / 38B ¹⁸	XV de Novembro, 27	XV de Novembro, 55	Florencio de Abreu, 81A	XV de Novembro, 55

Tabela 1. Localização de lojas de discos e gramofones de Gustavo Figner em São Paulo (1899-1923)

¹⁴ *Echo Phonográfico*. (set., out. 1902; jun., out., dez., 1903; jan., dez., 1904; set., out., 1905.) Os exemplares consultados conformam os acervos do Arquivo Público do Estado de São Paulo e da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

¹⁵ Os anúncios de jornal indicam que Gustavo Figner comerciou “machinas falantes” até aproximadamente 1923, dedicando-se depois à venda de artigos para escritório.

¹⁶ “Casa Edison, Figner Irmãos”. *Echo phonographico*, v. 2, n° 19 (outubro) São Paulo, 1903, p. s/d.

¹⁷ A partir de 1913 o número da sucursal da rua XV de novembro mudou de 27 para 55. Ignoramos se foi uma nova mudança da loja ou se houve um câmbio de nomenclatura da rua.

¹⁸ Em 1911 o estabelecimento mudou para o número 38b.

O regresso de Frederico Figner

No final de 1913, uma década após a saída de Frederico Figner da firma criada com seus irmãos em 1901 e com quase 15 anos de experiência no mercado, o comerciante radicado no Rio abriu em São Paulo a loja de discos Casa Odeon, “sucursal da Casa Edison, Rio de Janeiro”, e concorrente do negócio de seu irmão¹⁹. Durante uma década, aproximadamente, as lojas Casa Edison e Casa Odeon competiram pelo mercado do disco a poucos quarteirões de distância (comparar Tabelas 1 e 2). Pela imprensa, observa-se uma disputa inicial de preços entre as duas Casas que indicaria, basicamente, certa necessidade de Gustavo Figner enfrentar a nova situação apresentada pela casa do irmão concorrente.

CASA ODEÓN (FEDERICO FIGNER)			
Período	1914-c. 1917	1918-c. 1930	1931
Endereço	R. São Bento, 7	R. São Bento, 62	Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 14

Tabela 2. Localização da Casa Odeon, de Frederico Figner (1914-1931)

Em 1913 quando abriu a Casa Odeon em São Paulo foi inaugurada também, no Rio de Janeiro, a fábrica de discos Odeon, por parte da International Talking Machine, em sociedade com Frederico Figner²⁰. Após a abertura da fábrica, o primeiro movimento do irmão, Gustavo, foi advertir a fregueses e rivais que, “Em São Paulo é único representante da «International Talking Machines»”, era ele mesmo, “proprietário da conhecida Casa Edison [...]”²¹, numa tentativa de deslegitimar outros vendedores. No ano seguinte, após a Casa Odeon começar suas atividades na cidade, Frederico Figner fez um anúncio um pouco mais combativo.

¹⁹ "Discos Odeon." *O Estado de S. Paulo*, 7 junho 1914, p. 12. "Casa Odeon." *O Estado de S. Paulo*, 18 agosto 1915, p. 12. Trabalhos anteriores sobre fonografia confundiram as duas lojas. Além de ser tratadas como se fossem o mesmo estabelecimento comercial, Gustavo Figner foi considerado como representante de seu irmão em São Paulo, ora dirigindo a Casa Edison, ora a Casa Odeon. (GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 133. FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. p. [187].)

²⁰ A negociação aconteceu pouco depois da firma alemã Carl Lindström comprar a International Talking Machine. Por conseguinte, a iniciativa de abrir fábrica no Brasil esteve relacionada com a visão expansionista da nova administração. Aproveitando sua rede internacional de venda de gramofones, a Carl Lindström passou a controlar a gravação e venda de música nos países onde a International Talking Machine desempenhava-se (Áustria, Itália, França, Espanha, Brasil e Argentina) e investiu na consolidação de sua rede mundial comprando outros selos e implantando novas fábricas.

²¹ "Fábrica de discos «Odeon»." *O Estado de S. Paulo*, 11 abril 1913, p. 7.

O proprietário da «CASA ODEON» abaixo assignado, representante único e exclusivo da **International Talking Machine Co. com fabrica no Rio de Janeiro**, julga do seu dever prevenir o respeitavel público em geral e aos seus fregueses revendedores em particular que esta reputada marca pela sua superioridade não pode ser vendida por **preço inferior a 5\$000 o disco duplo de 27 cm, 4\$000 os de 25 cm e 2\$500 os de 19 cm**, salvo se fôr artigo usado e fora de catálogos da actualidade. Fred. Figner²².

A necessidade de esclarecer publicamente os preços dos discos Odeon foi uma resposta a que, efetivamente, o irmão estava vendendo discos com chamativos descontos na Casa Edison:

Discos Odeon duplos de 5\$ por 3\$500.

Discos Odeon duplos de 4\$ por 2\$500.

Discos Odeon duplos de 2\$500 por 1\$600.

Discos Jumbo duplos de 4\$000 por 2\$300 reis²³.

Oferecer e publicizar preços mais baratos foi uma maneira eficaz de fazer frente a chegada da filial carioca porquanto os mesmos valores foram mantidos no ano seguinte²⁴. Ante tal situação, Frederico Figner fez uma nova advertência no jornal de 1915. O comerciante voltou a indicar que já há 3 anos ele era “único representante e vendedor no Brasil” da fábrica Odeon e “depositário geral” dos discos Odeon, Jumbo e Fonotipia “para os Estados de São Paulo, Paraná e Sul de Minas”. Em consequência, ele advertiu,

[...] os nossos revendedores desta Capital e do Interior, mantêm os preços estabelecidos em nossos catálogos. Preços menores a concurrencia só pode offerecer para dispor de um saldo de discos há mais de três annos em sua casa e sem variedade [...]²⁵.

É difícil saber mediante a documentação disponível se a declaração estava dirigida ao estabelecimento de Gustavo ou se conversava com outros comerciantes pois, como veremos, o comércio de discos não estava monopolizado pelas lojas dos dois Figner. Sem documentação referente ao funcionamento e negociações de ambas as lojas é difícil saber se houve desencontro entre os irmãos ou se, pelo contrário, a existência de duas lojas vinculadas aos Figner e ao selo Odeon, foi um mecanismo adicional de associação entre eles para aumentar o capital de todos os envolvidos.

²² FIGNER, FREDERICO. "Discos Odeon." *O Estado de S. Paulo*, 7 junho 1914, p. 12.

²³ "Casa Edison." *O Estado de S. Paulo*, 4 setembro 1914, p. 8.

²⁴ "O melhor de todos os presentes!". *O Estado de S. Paulo*, 30 abril 1915, p. 9.

²⁵ "Discos Duplos. Aviso ao público." *O Estado de S. Paulo*, 20 novembro 1915, p. 10.

Durante a finalização da fábrica de discos no Rio um funcionário da Casa Edison do Rio, Oscar C. Preuss, esteve em São Paulo realizando gravações de músicos paulistas que saíram ao mercado em 1913 pelo selo Odeon²⁶. A escassez documental impede afirmar que essas tenham sido as primeiras gravações em disco realizadas na cidade. Porém, elas são as primeiras documentadas pelo “livro de registro de gravações” do funcionário da Casa Edison conservado até hoje²⁷. As marchas, polcas, valeses, mazurcas, scottishe e tangos gravados em algum estúdio improvisado na cidade, foram registrados justamente seis meses após a nova fábrica de discos no Rio fazer o “primeiro disco de 27 cm aqui prensado”²⁸. Certamente, enquanto a fábrica de discos ultimava detalhes da sua montagem, Frederico Figner fechava os acordos necessários para abrir a Casa Odeon em São Paulo e enviava seus equipamentos de gravação à capital paulista para registrar a música da cidade.

A partir de 1913 Frederico Figner disponibilizou em São Paulo três elementos que dinamizaram o mercado do disco: uma loja filial de seu negócio no Rio, repertório tocado por músicos locais — talvez em conformidade com as preferências da cidade, e maior rapidez entre a gravação e venda de discos nacionais Odeon. A coincidência desses três elementos no mesmo ano denota um interesse de Frederico Figner no público paulistano como se após uma década o mercado fonográfico paulista fosse mais promissório que em 1902, quando saiu da sociedade comercial. Simultaneamente, Gustavo Figner estava pensando em estratégias similares para se acomodar aos novos ventos. Ele investiu em mudanças de seu estabelecimento e na criação de um selo fonográfico sob sua direção, como veremos a seguir.

O comércio de discos de Gustavo Figner

Entre 1909 e 1912 a Casa Edison teve duas sedes uma na rua São Bento e outra na XV de novembro. Em 1913 Gustavo Figner concentrou os produtos gramofônicos na sede da rua XV de novembro e reservou a loja da São Bento

²⁶ Humberto Franceschi identificou, no acervo privado da família Figner, várias sessões de gravação realizadas na capital paulista entre 6 de dezembro de 1912 e 9 de agosto de 1914 (FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. p. 181.).

²⁷ Ver CD Rom anexo in: *ibid.*,

²⁸ FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 100.

para produtos de bazar, mudado o nome para Bazar Columbia. Posteriormente, no começo da década de 20, vendeu o Bazar Columbia para Vicente Murano, dono de outra importante casa comercial sobre a qual votaremos em breve²⁹. Em 1920, Gustavo Figner criou “uma grande secção de deposito para a venda por atacado, a qual foi installada na rua Florencio de Abreu”, e cuja função foi “atender a uma necessidade que se tornou imprescindível”³⁰. A venda por atacado sugere que os negócios de Gustavo Figner dialogaram com a necessidade de outros comerciantes em comprar produtos em grande número e com valores favoráveis para revenda, apontando para um comércio ao varejo ativo em lugares distantes do triângulo central de São Paulo.

Para além dos preços reduzidos e mudanças de endereço, desde o começo do século a Casa Edison paulistana valia-se de outras estratégias comerciais para se manter no lucro, estratégias com resultados favoráveis a julgar por sua permanência no tempo. Entre elas esteve a impressão de semanários de vendas e anúncios. O primeiro foi o *Echo Phonographico* que saiu ao público imediatamente após a inauguração em 1901, com tiragem de vinte mil exemplares, gratuito e mensal³¹. Em 1903 a publicação passou a ser paga mediante assinatura semestral e, em 1906, mudou seu nome para *Echo*. Com o novo nome, o semanário ganhou em conteúdos e circulou até aproximadamente 1918. Em 1908 Gustavo Figner também distribuiu o *Telescopio*, outro jornal de reclame de oitos páginas, setenta e cinco mil exemplares e gratuito. Nos dois jornais o comerciante publicitou suas mercadorias e serviços, mantendo a cidade informada sobre as últimas novidades da Casa. Os artigos anônimos desses periódicos versavam sobre diversos assuntos cotidianos, mas a maioria deles tratava sobre a qualidade ou importância de alguns dos produtos vendidos pela firma. Ilustrações de brinquedos, máquinas para fazer barba, canetas, máquinas de escrever, fonógrafos e gramofones, etc. convidavam a conhecer de perto todas as mercadorias. Em 1920 o jornal seria lembrado: “A sua fama [da Casa Edison] espalhou-se para longe por varios meios de propaganda dentre os quaes não era

²⁹ "Bazar Columbia." *O Estado de S. Paulo*, 3 abril 1920, p. 9.

³⁰ "Galerias Edison. Uma grande casa commercial." *O Estado de S. Paulo*, 13 junho 1920, p. 6.

³¹ "O echo." *Echo phonographico*, outubro 1905, p. 2. O semanário mudou seu nome para *O Echo* em 1906 e se manteve até 1918. Infelizmente não achamos a coleção completa e sim alguns números aleatórios.

o menos inteligente nem o menos proveitoso o «Eco Phonographico», que constituiu uma das mais populares e mais apreciadas revistas que aqui já se editaram”³².

Gustavo Figner tentou também competir com o irmão na gravação de música nacional participando da fundação do selo Phoenix. Além do pouco documentado selo paulista Imperador, que funcionou em meados dos anos 20, a Phoenix foi uma das poucas iniciativas empresariais fonográficas ligada a São Paulo, durante a fase mecânica³³. A Phoenix esteve ativa entre 1913 e 1920 aproximadamente coincidindo seu início com as datas de abertura da Casa Edison de São Paulo e da fábrica de discos Odeon no Rio. A Phoenix pertenceu à sociedade comercial Julio Böhm & Cia.³⁴ Ao que parece, a companhia era uma parceria entre Júlio Böhm, cunhado de Frederico Figner e ex-gerente da Casa Edison no Rio de Janeiro, e Gustavo³⁵. Talvez Júlio Böhm e Gustavo Figner acreditassem que a Odeon não atingiria algum segmento do mercado ou que um selo próprio lhes permitiria controlar diretamente toda a cadeia produtiva e aumentar seus lucros. Lamentavelmente o catálogo da Phoenix é difícil de reconstruir e bastante incompleto, pese o esforço titânico dos autores da *Discografia brasileira 78rpm* em juntar suas produções. Sem um registro completo dos discos lançados pela Phoenix é incerto afirmar que o selo gravou músicas antes desconsideradas pela Odeon ou que sua produção esteve dirigida principalmente ao mercado paulista.

Outra incerteza sobre o funcionamento da Phoenix é sua localização, uma vez que não existe clareza sobre o lugar onde ficava seu estúdio de gravação.

³² "Galerias Edison. Uma grande casa commercial." *O Estado de S. Paulo*, 13 junho 1920, p. 6.

³³ O selo Imperador foi registrado em 1926 pelo italiano Ângelo La Porta usando o processo mecânico de gravação, quando a gravação elétrica se impunha no mundo. Sabe-se que esteve ligado à fábrica Brazilphone, pertencente ao mesmo dono (Cf. GONÇALVES, CAMILA KOSHIBA. "Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho." In: José Geraldo Vinci de Moraes, et al. (ed.), *História e música no Brasil*, São Paulo: Alameda, 2010, pp. 333-334.). Em 1927, um jornalista opinou sobre os discos Imperador: "A Brasiliphone, inaugurada há pouco tempo, em S. Paulo, ainda não produziu coisa que preste, e as suas gravações são feitas pelos processos mais simples. Conta, ainda, com um pequeno e sofrível número de artistas, e, por isso, só nos tem dado, até agora, discos que não despertam interesse. Contamos, no entanto, com rápido progresso desta fábrica, que está pelas suas montagens, fadada a êxito" ("Correspondência." *O país*, 17 julho 1927.)

³⁴ Ver também: "Casa Phoenix". *O Echo*, v. XV, nº 1 (julho) São Paulo, 1916, p. 26. SANTOS. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. p. 456.

³⁵ Ver: FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 89.

Há a hipótese de que as gravações eram realizadas na Capital Federal, pois a maioria dos músicos do catálogo reconstruído morava lá³⁶. Já o cantor paulistano Roque Ricciardi (Paraguassu), chegou a indicar que o estúdio da Phoenix estava localizado na rua XV de novembro em São Paulo e que ocupava o mesmo local da loja Casa Edison de Gustavo Figner. A lembrança do cantor corresponde à localização da Casa Edison à época na cidade³⁷.

Sendo que um dos sócios morava no Rio de Janeiro e o outro em São Paulo, é bem provável que os técnicos e equipamentos da Phoenix viajassem entre as duas cidades fazendo registros de músicos em ambas, da mesma forma como fizeram ocasionalmente os técnicos da Casa Edison do Rio de Janeiro³⁸. As gravações da Phoenix podiam ser realizadas, eventualmente, em estúdios improvisados nas cidades de seus sócios. Uma vez gravadas as matrizes dos discos, suas cópias eram prensadas em diferentes fábricas. Alguns discos foram fabricados em Porto Alegre por Saverio Leonetti, que fabricava discos desde 1913 e outros na Alemanha³⁹. Chama a atenção que a prensagem dos discos não fosse feita na recém fundada fábrica da Odeon no Rio. Em princípio parece que Gustavo Figner e Júlio Böhm preferiram negociar com Leonetti, no sul do país, do que com a fábrica que fornecia os discos a Frederico, seu irmão e cunhado, indicando novamente um quadro de disputa entre eles.

Algumas coincidências entre os catálogos da Phoenix e do selo Gaúcho, de Saverio Leonetti levam a pensar que os acordos comerciais entre São Paulo e Porto Alegre foram mais largos do que com Frederico Figner. Para compreender melhor certos entrecruzamentos entre essas e outras gravadoras, vale lembrar que no processo de gravação e elaboração de um disco existiam dois números

³⁶ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 133; SANTOS. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. p. 456.

³⁷ MORAES, JOSÉ GERALDO VINCI DE. *As sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p. 170; PARAGUASSU, "Depoimento de Paraguassu - Roque Ricciardi."

³⁸ De acordo com Camila K. Gonçalves e com o livro de gravações da Casa Edison do Rio de Janeiro, a polka "Saci" foi registrada em 1913, em um estúdio improvisado em São Paulo e pode ser considerada uma das primeiras gravações paulistas identificadas como tal até a atualidade. (GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 1.)

³⁹ SANTOS. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. p. 456. Os autores mencionam também a Fábrica Phonographica União, sem lugar de instalação identificado. Segundo Paixão Cortes, tratava-se da mesma fábrica de Saverio Leonetti em Porto Alegre. Segundo Cortes, Leonetti requereu à Junta Comercial de Porto Alegre permissão para usar o nome Fábrica Phonographica União em 1919 (CORTES, JOÃO CARLOS D'AVILA PAIXÃO *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Represom, 1984, p. 53.).

importantes para distinguir uma gravação: o número de matriz e o número de disco. O primeiro correspondia ao número que cada interpretação, realizada no estúdio, recebia após ser gravada numa matriz e era independente do futuro que ela fosse ter — ora prensada e vendida em seguida, ora simplesmente armazenada. O segundo número servia para identificar o disco em que uma peça, de uma matriz particular, seria impressa e vendida. Sendo essa prática de numeração quase sempre adotada pelas gravadoras, se organizarmos os discos de um selo fonográfico pelo número de matriz, se terá a ordem de sequência em que as músicas foram gravadas. Se, pelo contrário, os mesmos discos fossem organizados conforme o número de disco, se obterá a ordem em que eles foram prensados e provavelmente lançados ao mercado. Como veremos, foi frequente que peças com a mesma matriz fossem impressas várias vezes em discos com números diferentes e, inclusive, de selos diferentes. A análise dos números de matriz e disco, permite ao historiador intuir passos e critérios intermediários entre a gravação e a prensagem do discos: situações como a demora no lançamento, ou o traslado de uma matriz entre dois selos, como aconteceu entre a Phoenix e a Gaúcho.

Peças gravadas por Batista Júnior, por exemplo, no já citado disco número 140. As peças *Visita de um caipira paulista* e *Monólogo caipira*, foram impressas pela Phoenix e pelo selo Gaúcho, simultaneamente. *Monólogo caipira* foi gravado na Phoenix com o número de matriz 1130 e impresso no disco número 140. Ao sair tal peça no disco Gaúcho transformou-se o número da matriz em número do disco. A outra peça — *Visita de um caipira paulista* — foi impressa e vendida pela Gaúcho como *Visita do caipira paulista* com número de disco 1134, que em realidade correspondia ao número de matriz outorgado a ela pela Phoenix (Tabela 3).

	Monólogo caipira		Visita do caipira paulista		Visita de um caipira paulista	
	Nº matriz	Nº disco	Nº matriz	Nº disco	Nº matriz	Nº disco
SELO PHOENIX	1130	140	-	-	1134	140
SELO GAÚCHO	-	1130	-	1134		

Tabela 3. Entrecruzamento nos números de matriz e disco dos selos Phoenix e Gaúcho

Independente de se o empréstimo ou traslado das matrizes foi um acordo entre as gravadoras, a repetição de peças nos selos seria um rastro da música que

os comerciantes e produtores dos selos pensaram que valia a pena vender. Neste caso particular, foi o ventríloquo paulista com peças alusivas a personagens camponeses o que, de forma vaga, é um indício da popularidade do artista, do gênero humorístico ou da temática caipira.

Não obstante, comparando o repertório dos escassos registros sobreviventes da Phoenix com outros selos, parece que a Phoenix seguiu a tendência da época de incluir os mais diversos gêneros musicais. Sua publicidade advertia que o selo, “Além de um completo e novo repertorio puramente brasileiro, contem mais as ultimas novidade em tangos argentinos e músicas populares norte-americanas, tão queridas em nosso meio musical”⁴⁰.

Entre ópera, cantos portugueses e solos instrumentais com títulos em francês e espanhol⁴¹, a Phoenix lançou também as

vozes de músicos com certo reconhecimento em São Paulo como Roque Ricciardi (Paraguassu), chamado “o italianinho do Brás”, Américo Jacomino (Canhoto) e o mencionado Batista Júnior⁴². Chama atenção o destaque da frase “Fabricado especialmente para a Casa Edison, Gustavo Figner, Rua 15 de novembro n. 55 – São Paulo” impressa nas capas dos discos Phoenix (Ilustração 7), sugerindo uma relação direta entre o selo, Gustavo Figner e a capital do café.

A principal distribuidora dos discos Phoenix em São Paulo era, de modo consequente, a Casa Edison. Na publicidade da loja eram anunciados os discos Phoenix e era destacada a criação nacional e proximidade com o gosto do país. Referia-se a eles como “os conhecidos discos Phoenix nacionaes, que tanto acolhimento têm tido por parte dos amadores da arte”⁴³. As mesmas



Ilustração 7. Capa disco Phoenix. Coleção particular Gilberto Gonçalves. São Paulo – SP (Foto: J. Pérez)

⁴⁰ "Negocio lucrativo." *O Estado de S. Paulo*, 27 agosto 1919, p. 9.

⁴¹ "Casa Edison de S. Paulo [catálogo]." *O Echo*, v. XV, n° julho) São Paulo, 1916, p. 29.

⁴² PARAGUASSU, "Depoimento de Paraguassú - Roque Ricciardi."

⁴³ "Chegada de novidades." *O Estado de S. Paulo*, 11 agosto 1918, p. 7.

características continuaram sendo frisadas no momento em que Phoenix estava fechando em torno de 1919 e buscando distribuidores: “Negociantes de grammophones. Sem os discos duplos Phoenix os vossos negócios não podem prosperar [...] discos legítimos brasileiros, executados por verdadeiros artistas nacionaes que aparecem mensalmente, levam a marca registrada «Phoenix»”⁴⁴.

Os anúncios acerca do repertório vendido na Casa Edison, desde o começo do século XX, sugerem uma estratégia comercial própria de Gustavo Figner: a disponibilidade de ampla variedade de gêneros e selos de discos, sem se restringir às gravações da Odeon. Em 1907, um comprador podia adquirir,

Novo repertório de zarzuellas, cantos flamengos apanhados em Madrid. Solo de harmonium, violino e violoncello e a opera “Trovador” completa em 20 discos Victor. Novos discos em portuguez, italiano, frances, alemão, etc. Completo repertório de modinhas e cançonetas nacionaes de Mário, Edmundo André, Os Geraldos, Barros; dobrados, maxixes, valsas, polkas e quadrilhas, tocados pelas bandas da Casa Edison e do Corpo de Bombeiros (Rio) [...]. Visitem a nossa casa e peçam ouvir os duetos de Zanatello e Malvina Pereira. Repertorio do tenor Caruso. Gargalhadas, assobios, imitação de pássaros. Solo de flauta do pranteado artista brasileiro Pattapio Silva e outras especialidades em disco⁴⁵.

A amplitude de estilos musicais podia estar relacionada com a necessidade de atingir os diversos interesses dos grupos de imigrantes europeus e dos brasileiros acostumados com gêneros oitocentistas. Não obstante, ao comparar com outros lugares do mundo, parece que o repertório ofertado na loja não era muito diferente ao vendido em outras capitais. Os catálogos internacionais dos selos estadunidenses, por exemplo, revelam que antes da I Guerra Mundial as gravadoras ofereciam muita música de banda, sendo comuns gravações de valsas, polkas, galopas, schottisches, e danças locais como o fox-trot⁴⁶. No mesmo período, seguindo W. Kenney, também eram abundantes nesses catálogos as gravações vocais no estilo do teatro de variedades, desprendidas do universo do entretenimento da classe trabalhadora urbana norte-americana⁴⁷. Futuros estudos de caráter transnacional poderão avaliar melhor até que ponto o repertório vendido em São Paulo, antes de 1914, era

⁴⁴ “Negociantes de grammophones.” *O Estado de S. Paulo*, 1 setembro 1919, p. 7.

⁴⁵ “Continua a grande venda de grammophones e discos.” *O Estado de S. Paulo*, 10 outubro 1907, p. 6.

⁴⁶ KENNEY. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. pp. 28-29.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

específico da cidade. Se bem é verdade que as danças oitocentistas, a ópera, a música de banda e do teatro de variedades eram cotidianas em países mais industrializados, também é verdade que esses estilos musicais estavam bem arraigados em países com desenvolvimento menor como o Brasil e outros da América Latina.

O variado repertório da Casa Edison paulista estava relacionado, primordialmente, com a heterogeneidade de selos vendidos na loja. Ali era possível comprar discos de selos tanto europeus como estadunidenses e não unicamente discos da Odeon. Ao que tudo indica, durante as três primeiras décadas do século XX os selos mais constantes na loja eram de origem europeia e pertenciam à mesma multinacional, como veremos. Os selos estadunidenses, por sua vez, não eram exclusivos da loja de Gustavo Figner, sendo vendidos em outras casas da cidade também.

Vale lembrar que na passagem do século XIX para o XX nasciam as primeiras companhias de gramofones e discos que aos poucos configurariam o cenário da música gravada. Entre elas esteve a Zono-phone que, como muitas outras, iniciou fabricando máquinas falantes nos Estados Unidos. Os proprietários eram Frank Seaman, ex-funcionário de Emile Berliner e Frederick M. Prescott, ex-agente comercial de Thomas Edison. Em 1900, após lutas pelas patentes, a Zono-phone iniciou a produção de discos e se trasladou para Berlin⁴⁸. Sabe-se que Prescott fornecia reprodutores de sua marca aos irmãos Figner no Brasil e que em 1901 negociou com Frederico Figner as primeiras gravações em disco de música brasileira para o selo Zono-phone⁴⁹.

Em 1903, a parte europeia da Zono-phone foi vendida à Gramophone Company, da Inglaterra. No mesmo ano da venda, F. M. Prescott fundou a International Talking Machine Co. em Berlim e continuou seu negócio com música gravada⁵⁰. Prescott levou consigo para a nova companhia o contrato pactuado com Frederico Figner e, por esse motivo, a partir de 1904 as gravações

⁴⁸ VERNON, PAUL. *Ethnic and Vernacular Music, 1898-1960: a Resource and Guide to Recordings*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1995, p. 173.

⁴⁹ FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. pp. 22, 58.

⁵⁰ GRONOW, PEKKA. "Odeon." *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2016.

da Casa Edison do Rio de Janeiro apareceram sob o selo Odeon, principal marca da recém aberta companhia.

A International Talking Machine Co, de Prescott, possuía outros selos como Fonotipia e Jumbo, entre outros. O primeiro era italiano, com abundante repertório de ópera. O segundo era a linha mais barata da companhia. Discos de ambos os selos foram também vendidos na Casa Edison de São Paulo a partir de 1909. Muito provavelmente, os acordos comerciais entre os Figner e F. M. Prescott, levaram a que a International Talking Machine enviasse discos de três de seus selos para São Paulo, dois selos com repertório estrangeiro e um com repertório brasileiro.

Em 1911 houve uma mudança para a Odeon. A International Talking Machine foi comprada pela crescente empresa alemã Carl Lindström. Fabricante, inicialmente, de fonógrafos e gramofones, a Carl Lindström interessou-se no mercado do disco a partir de 1910. Em 1911, abriu o selo Parlophon e entre 1910 e 1913, comprou várias gravadoras europeias. Alguns dos selos adquiridos pela Lindström foram descontinuados; outros foram mantidos — como Jumbo e Fonotipia, e a empresa outorgou maior importância aos selos Odeon, Parlophon e Beka.

Durante a década de 1910, a Lindström não enviou discos de todos seus selos para São Paulo, selos que chegaram a somar mais de 100 nomes⁵¹. Pelo contrário, tudo indica que manteve somente o fornecimento de Odeon, Jumbo e Fonotipia, tal e como era feito anteriormente pela International Talking Machine. Foi somente após a Columbia comprar uma parte significativas das ações da Lindström, em 1926, que discos Parlophon e Beka foram vendidos em lojas paulistas, tais como nas casas musicais Lyra paulistana e Tommasi. Nesse momento a Casa Edison não vendia mais discos e estava dedicada, desde 1923, ao comércio de artigos para escritório⁵². Em síntese, ao que todo indica, as produções fonográficas europeias chegaram na Casa Edison, entre 1900 e 1920,

⁵¹ Uma seleção mundial dos selos e marcas auxiliares pertencentes ou vinculados à Carl Lindström, entre 1910 e 1950, reuniu 135 nomes ativos em diferentes momentos. Ver: LOTZ, RAINER E. "On the History of Lindstrom AG." [2009] In: Pekka Gronow, et al. (ed.), *The Lindström project: contributions to the history of the record industry = Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2011.

⁵² Sobre a trajetória da Carl Lindström, ver a coleção: GRONOW, PEKKA E HOFER, CHRISTIANE. *The Lindström project: contributions to the history of the record industry / Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*. v. 4. Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2009-2012.

nos selos Odeon, Fonotopia e Jumbo, pertencentes primeiro à International Talking Machine e depois à Lindström.

Em relação à produção estadunidense, desde o começo do século foram comercializados pela Casa Edison discos de duas grandes empresas: a Columbia Phonograph Company e a Victor Talking Machine. O selo Columbia começou em 1887 fabricando e vendendo fonógrafos e cilindros. Após algumas mudanças organizacionais, a empresa colocou no mercado seus primeiros discos em 1903 e, no mesmo ano, a Casa Edison em São Paulo vendia-os junto com gramofones da mesma marca⁵³. Cinco anos depois, em 1908 Gustavo Figner colocou à venda os primeiros discos de repertório brasileiro gravados pela Columbia, “discos brasileiros marca Columbia [...] estes modernos discos são cantados pelos mais apreciados cantores nacionais”⁵⁴. Tratava-se, provavelmente, de discos gravados por funcionários da Columbia, em viagem pela América do Sul e depois prensados nos Estados Unidos, prática comum das gravadoras internacionais durante as primeiras décadas do XX.

As gravações brasileiras da Columbia venderam-se um ano após a assinatura do contrato de exclusividade entre a Columbia Phonograph Company General tanto com os Irmãos Figner de São Paulo como com Frederico Figner do Rio de Janeiro. A Columbia deixou nas mãos deles a venda de gramofones e discos duplos Columbia nos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e sul de Minas Gerais⁵⁵. Em São Paulo, Gustavo Figner fez bastante propaganda dos gramofones e grafofones da Columbia. Os grafofones eram vendidos com “caixa para transporte, 1 reproductor, 1 gravador para fazer cilindros em casa, 1 porta-voz de metal, 2 tubos auditivos, 12 cylindros impressos com música, canto, etc. 12 cylindros em branco, [e] instruções”⁵⁶. Os gramofones, a sua vez, eram vendidos com “reduções de preços” e “preços especiais para vendas por atacado”⁵⁷.

⁵³ "A impossibilidade realizada. Theatro em familia." *Echo phonographico*, junho 1903, p. 12. "Discos artisticos." *Echo phonographico*, setembro 1905, p. 13.

⁵⁴ "Real Vantagem." *Jornal do Estado de S. Paulo*, 8 agosto 1908, p. 7.

⁵⁵ FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 67.

⁵⁶ "Novo e aperfeiçoado Graphophone «Columbia»." *Echo*, maio 1908, p. [21].

⁵⁷ "Os melhores grammophones Columbia ao alcance de todos." *Echo*, maio 1908, p. [14].

Por sua vez, os discos da Victor Talking Machine, fábrica aberta em 1901, foram vendidos na Casa Edison desde 1905. Discos “artísticos” com árias de ópera, solos instrumentais e canções em espanhol estavam disponíveis na loja desde então⁵⁸. A Victor concentrou a manufatura de discos nos Estados Unidos e construiu uma rede de agências pelo mundo bastante efetiva⁵⁹. Na década de 1910 nenhuma das empresas fonográficas podia competir com o império da Victor, embora algumas não estivessem muito atrás. Em 1910, a Victor tinha agências em toda América Latina e na Ásia (China, Japão e Filipinas). Além disso, era dona do 50% da Gramophone Co. (Reino Unido) e por intermédio dela tinha acesso ao mercado da Austrália e de grande parte dos países do Velho Mundo (Suíça, Dinamarca, Rússia, França, Espanha, Alemanha, Áustria e Hungria, Itália, Turquia, Romênia, Grécia, Albânia, Bulgária, Egito, Síria, Índia, Afeganistão, África do Sul). A alemã Carl Lindström, por sua vez, tinha fábricas na Alemanha, França, Espanha, Itália, Rússia, Polônia, Inglaterra, Argentina e Brasil, e começou operações nos Estados Unidos nos anos 20. A história da Columbia é mais difícil de seguir por causa da frequência com que mudou de proprietários, mas, antes da I Guerra Mundial, ela mantinha operações no mundo todo, dirigidas principalmente a partir de Londres e Nova York⁶⁰.

Ao lado desses gigantes outros selos foram somados ao “*stock*” da Casa Edison de São Paulo, como os selos nacionais Gaúcho e Phoenix⁶¹. Outro selo distribuído pela Casa cuja história é pouco conhecida, foi o selo Grand Record – Brazil⁶². Discos de “preço sensacional” para a época, o anúncio da loja indicava um “vasto repertório de modinhas, cançonetas, lundus, etc. cantados pelos melhores artistas brasileiros no Rio de Janeiro”, assim como “quadrilhas marcadas, valsas, polkas, schottisches, choros, marchas, dobrados, etc.

⁵⁸ "Discos artísticos para grammophones e zonophones." *Echo Phonographico*, setembro 1905, p. 13.

⁵⁹ Cf. GRONOW. *The Recording Industry: an Ethnomusicological Approach*. p. 41.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁶¹ "Casa Edison de S. Paulo." *O Echo*, julho 1916.

⁶² Os autores da *Discografia brasileira* sugeriram sua atuação entre 1911 e 1914 aproximadamente. Por sua vez, Camila K. Gonçalves considerou o selo como estrangeiro (SANTOS. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. p. 408. GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 81.).

executados pelas principais bandas e orquestras” da mesma cidade⁶³. De certa forma a disponibilidade de discos de gravadoras brasileiras, do lado de discos das crescentes empresas internacionais, apontam para um comércio bastante variado.

Gustavo Figner não comercializou somente discos. Seus negócios continuaram sendo bastante variados nas décadas de 10 e 20. Com certeza, a experiência com distintos e diversos produtos permitiu-lhe inaugurar em 1920 a loja Galerias Edison que tanto chamou a atenção do jornalista d’*O Estado de São Paulo*. No novo local, organizado na forma de moderna loja de departamentos, as “machinas falantes” ocupavam somente a “sobre-loja” do edifício, enquanto os outros andares exibiam artigos domésticos, as “últimas novidades da moda americana”, brinquedos, perfumes, artigos esportivos para futebol, natação, remo, tênis, hockey, ping-pong, uma seção com artigos para escritório, roupas elegantes de cavalheiro, etc.⁶⁴.

Evidentemente as ganâncias do comerciante não provinham exclusivamente do mercado fonográfico. Além da Casa Edison que vendia diversos produtos, Gustavo Figner teve negócios em outros ramos comerciais, como uma perfumaria e lojas de bugigangas. Sua atividade comercial desenvolveu-se tanto nas elegantes ruas São Bento e Quinze de novembro quanto em lugares menos opulentos como a rua Mauá, a avenida Rangel Pestana e a rua Vitória. A amostra dos locais pertencentes a ele, revelam seus prolíficos investimentos (Tabela 4). O caso de seu irmão, Frederico Figner não foi muito diferente pois ele investiu também em negócios paralelos à Casa Edison do Rio de Janeiro. Em 1926 pertencia a Frederico, uma fazenda de “45 alqueires” (um milhão de metros quadrados aproximadamente) com cabeças de gado, “dispondo de ótimas instalações para recreio” e dedicada ao comércio do leite, em Nova Caledônia (RJ)⁶⁵. Pesquisas futuras sobre os irmãos tchecos e seus negócios no país poderiam trazer novos dados.

LOCAIS COMERCIAIS DE GUSTAVO FIGNER EM SÃO PAULO (1911-1921)
--

⁶³ "Ofertas verdadeiramente vantajosas para os possuidores de grammophones." *O Estado de S. Paulo*, 2 agosto 1915, p. 12.

⁶⁴ "Galerias Edison. Uma grande casa commercial." *O Estado de S. Paulo*, 13 junho 1920, p. 6.

⁶⁵ "O trabalho nas granjas e o cuidado com o gado. O commercio do leite e sus distribuição." *O país*, 25 março 1926, p. 1.

	<i>Casa Edison</i>	<i>Agencia Casa Edison</i>	<i>Agencia Casa Edison</i>	<i>Bazar Columbia</i>	<i>Bazar Yankee</i>	<i>Galerias Edison</i>	<i>Perfumaria</i>
1911	São Bento, 38B XV de Novembro, 27	Mauá, 123	Av. Rangel Pestana, 179				
1914	XV de Novembro, 55	Mauá, 123					
1915	XV de Novembro, 55	Mauá, 123		São Bento, 38B			
1917	XV de Novembro, 55			São Bento, 87			
1918	XV de Novembro, 55			São Bento, 87	Rua da direita, 34a		
1919	XV de Novembro, 55			São Bento, 87			
1921	Florêncio de Abreu, 81			São Bento, 87		XV de Novembro, 55	Victória, 47a

Tabela 4. Locais comerciais de Gustavo Figner em São Paulo (1911-1921)

Aparições espontâneas nas páginas sociais de Frederico, Gustavo e Emílio Figner, revelam certa posição social e econômica de destaque. Cada um alcançou um pouco de reconhecimento na sociedade de aquele momento. Eles depararam-se com oportunidades comerciais no surgimento da indústria do entretenimento e do mercado musical e isso outorgou-lhes alguma notoriedade. Em São Paulo, Gustavo e Emílio entraram no círculo de comerciantes destacados da cidade por, provavelmente, trabalhar com objetos símbolos de modernidade — como o gramofone — e com a sensibilidade auditiva da cidade — como era a música.

Ao que tudo indica, Emílio o menos conhecido dos Figner⁶⁶, esteve à margem das atividades da Casa Edison paulista, mesmo integrando o quadro associativo da firma. Mas, há registros de que ele trabalhou no comércio de instrumentos musicais e partituras na loja de sua propriedade, Casa Figner, ativa nos anos 1920 na avenida São João, “perto do Conservatório”⁶⁷. É de imaginar

⁶⁶ Além da participação de Emilio Figner em alguns velórios em São Paulo nos anos 1910, sabe-se que em 1914 ele participou da “Extraordinária Assembleia Geral da Associação Austro-húngara Franz Josef-Stiftung” em São Paulo (“[...] foi seguida pela escolha de um substituto para o tesoureiro, senhor Sekulie que foi chamado para o Rio. A escolha recaiu sobre o Sr. Emílio Figner” (“São Paulo.” *Deutsche Zeitung für São Paulo*, 2 august 1914, p. 2.) [Tradução do alemão Mónica Contreras Saiz].

⁶⁷ “Casa Figner.” *O Estado de S. Paulo*, 12 janeiro 1921, p. 11.

que o envolvimento de Emílio com o mercado de partituras, somado a seus laços com Gustavo e Frederico reforçassem as ligações entre os negócios da música impressa e gravada, sobre os quais aprofundaremos na segunda parte. A proximidade geográfica da loja de Emílio com o Conservatório Dramático e Musical da cidade até parece ilustrar o ponto de encontro entre os três universos que impulsionaram a indústria do entretenimento nas primeiras décadas do século: os músicos da cidade, o repertório das partituras avulsas e a nascente fonografia.

Como exposto, Gustavo, além de proprietário da Casa Edison, desde 1901 até meados dos anos 20, incursionou em outros ramos comerciais e se manteve importando diversos objetos⁶⁸. Frederico, por seu lado, ganhou fama por gravar e vender música brasileira no selo Odeon, e manteve aberta sua filial paulistana durante os anos 1920 na rua São Bento. Apesar dos irmãos Figner serem reconhecidos na época como figuras de alguma relevância no comércio paulista, seu trabalho no comércio do disco não foi único. Pelo contrário, a documentação assinala a presença bastante ativa de outros comerciantes do mesmo ramo, como veremos a seguir.

⁶⁸ *Almanak Laemmert (São Paulo) Anuario commercial, industrial, agricola, profissional e administrativo da República dos Estados Unidos do Brasil*. v. 77. Rio de Janeiro: Oficinas typographicas do Almanak Laemmert, 1921, p. 2488.

4. O MERCADO DO DISCO EM SÃO PAULO

A grande presença dos irmãos Figner, em disputa ou associados, no Rio de Janeiro e em São Paulo, pode fazer crer que eles eram os únicos em ação neste mercado que afluía. De algum modo, eles e posteriormente a historiografia sobre os irmãos, contribuíam para construir essa aura. Entre os anos 1900 e 1910, por exemplo, a Casa Edison pagou por publicidades nos principais jornais de São Paulo, dando a impressão de ser a única loja de aparelhos fonográficos e música gravada na cidade. No entanto, um exame mais cuidadoso da imprensa paulistana no início do século revela uma surpreendente e crescente lista de outras lojas concorrentes que atingiria números elevados no final dos anos 20.

Certamente tal crescimento era sintomático de um ativo mercado do disco tanto internacional como local. Somado à tendência internacional da popularização da música gravada por meio de produtos cada vez mais baratos, em São Paulo o aumento do mercado do disco guardou relação também com o crescimento populacional e econômico, que atingiu níveis historicamente altos durante esse período. Em outras palavras, o aumento de lojas vendendo discos e gramofones em São Paulo seria uma consequência a mais do processo de crescimento da cidade e da mercantilização da música gravada no mundo.

Adicional ao crescimento do mercado fonográfico, a efervescente São Paulo adquiria as cores de uma metrópole cada vez mais plural e complexa e houve maneiras alternativas de escutar música gravada sem ter que comprar nas elegantes Casa Edison e Casa Odeon, no centro da cidade. Este capítulo indaga por tais vias alternativas. Por um lado, veremos que a comercialização de discos dos selos internacionais como a Victor e a Columbia colocaram a cidade de São

Paulo no circuito internacional do disco desde cedo. Certamente a cidade foi campo de batalha das gravadoras europeias e estadunidenses que, buscando expandir seus mercados, não desconsideraram o mercado paulistano e se mantiveram próximas dos comerciantes da cidade adequando e experimentando suas estratégias comerciais.

Por outro lado, tudo indica que existiram mecanismos mais baratos de aceder à música do gramofone do que comprar diretamente o produto como foram o aluguel, o empréstimo e a escuta coletiva. Interessa desvelar quem mais, além das elites econômicas, podia investir em discos ou quem escutava eventualmente música gravada sem ter que pagar por isso. Tentar identificar o público da música gravada durante as três primeiras décadas do século XX teve como último fim conferir se a população caipira da cidade, ou seja, as pessoas provenientes dos entornos, com modos de vida e cultura ligados à agricultura, e que geralmente se ocupavam do comércio de bens alimentícios ou dos trabalhos menos remunerados da urbe, estavam fora do comércio do disco. Parecendo um tanto evidente que os grupos sociais mais pobres deviam investir toda sua remuneração em sua sobrevivência, buscou-se delinear alguns contornos de quem era, então, o público da música gravada, como era a oferta ou disponibilidade de discos no comércio e, sobretudo, se existiam caminhos menos convencionais para a música gravada chegar nos ouvidos dos caipiras da cidade e suas redondezas. Como veremos, a produção fonográfica com representações caipiras e alusivas à vida rural, muito provavelmente não estava direcionada aos caipiras de carne e osso, senão a um público de maior poder aquisitivo, saudosos de um passado rural e idílico — representado na nascente indústria do entretenimento.

A venda de discos na cidade

Durante as três primeiras décadas do século XX havia poucos estabelecimentos especializados no comércio de música gravada na cidade e no mundo. Era muito comum que os comerciantes combinassem a venda de gramofones e discos com outros produtos, como aliás fazia Gustavo Figner. Em geral, as lojas dos anos 1900 e 1910 vendiam fonógrafos, gramofones, cilindros e discos do lado de produtos importados, joias, relógios, campainhas elétricas,

telefones, calculadoras, móveis, máquinas de escrever, brinquedos etc. Essa prática era usual no século anterior: muitas casas, com a Levy, por exemplo, vendiam instrumentos e partituras em meio a outros produtos¹. Já na década de 1920, aproximadamente, observa-se uma maior especialização destas casas comerciais, e os comerciantes de partituras e instrumentos musicais começaram a negociar também com música gravada. Se no começo do século, fonógrafos e gramofones foram vendidos como inovações tecnológicas, foi no decorrer do século XX que sua participação no universo musical se fez mais evidente². Adicionalmente vale lembrar que fonógrafos e gramofones alimentaram as aspirações de glamour e modernidade das elites e foram vendidos também nas mais elegantes e tradicionais lojas do centro da cidade. Embora isso tenha acontecido nos anos 20 quando locais mais populares já vendiam discos entre seus artigos.

Na década de 1900, além da Casa Edison de Gustavo Figner, o Grand Bazar Parisien vendia também uma crescente variedade de produtos entre os quais estavam as máquinas falantes. Ao que parece, os dois locais comerciais eram similares. Inaugurado também em 1901, o Grand Bazar Parisien iniciou como fábrica de brinquedos e quinquilharias na rua São Bento e diversificou seus produtos com o passar do tempo³. Entre 1910 e 1914 aproximadamente, por exemplo, os habitantes de São Paulo podiam comprar no Grand Bazar Parisien discos e gramofones da Victor, gramofones italianos marca Mondial e discos italianos Yumbola.

Em 1912, existiam três lojas mais de discos e gramofones com publicidade nos jornais: Fratelli Gabos, “importadora direta de joalheria italiana” desde 1905, a Casa Langgaard, que vendia máquinas de escrever,

¹ MORAES. *As sonoridades paulistanas*. TUMA, SAID. *O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: Base de um projeto de modernidade*. (Dissertação) Universidade de São Paulo - USP, Escola de Comunicação e Artes - ECA, 2008, pp. 94-95.

² Caso similar aconteceu em Portugal. No começo do século XX, os agentes comerciais de máquinas falantes vendiam outros produtos como bicicletas, máquinas de costura e equipamentos óticos. Foi somente na década de 1920 que a comercialização do gramofone se deu integrado às vendas de partituras e instrumentos musicais. Cf. LOSA, LEONOR; BELCHIOR, SUSANA. "The Introduction of phonogram market in Portugal: Lindström labels and local traders (1879-1925)." In: Pekka Gronow, et al. (ed.), *The Lindström project: contributions to the history of the record industry = Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2010, p. 67.

³ BARBUY, HELOÍSA. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 162.

pianos, bicicletas e gramofones Victor em quotas semanais ou mensais, e a sociedade Prieto & Cia. conformada por Felipe Prieto e Osiris de Almeida. É interessante frisar que os proprietários de um gramofone em 1912 tiveram oportunidades de ganhar discos gratuitos da Fratelli Gabos, “Todos os possuidores de «grammophones» que enviarem seu endereço a Fratelli Gabos, [...] receberão grátis e franco de porte um disco”⁴. A loja, que atuou até e 1914 na cidade, quis incursionar no comércio de gramofones e discos, mas é provável que a iniciativa não tenha prosperado, a julgar pela ausência de novos anúncios. Além dessas lojas é possível que outros comerciantes vendessem discos na cidade, mas sua visibilidade nos jornais talvez fosse menor pelo alto custo que representava, talvez, para eles a publicidade na imprensa. Ao que parece, os requisitos principais para vender produtos fonográficos, nos anos anteriores a 1913, era estar ativo no ramo das importações, pensar na música gravada como negócio confiável e saber lidar com as implicações legais da patente de Frederico Figner.

Ocupado em cuidar dos direitos que lhe outorgava a patente n° 3.465, o dono da Casa Edison do Rio teve sob sua mira as vendas paulistanas de discos até aproximadamente 1915, ano de caducidade do título. Frederico Figner não economizou esforços em fazer cumprir, perante a lei, a patente que o protegia como vendedor exclusivo de discos duplos, embora tivesse que acudir a interpretações um pouco livres de seus direitos. Em 1910, dias após o título da patente ser oficializado novamente pela Diretoria Geral de Indústria e Comércio, Frederico Figner solicitou a um juiz federal expedir mandado de “busca e apreensão de discos” em cinco lojas de São Paulo. A solicitação foi aceita e oficiais da justiça “apreenderam grande quantidade de discos falsificados” no Grand Bazar Parisien, na joalheria Fratelli Gabos, e em três lojas mais cuja atividade não foi publicitada nos principais jornais: Chueire & Irmãos (largo de São Bento, 14), Marcellino de Amelio (av. Rangel Pestana, 159) e Albino de Moraes (rua de Santa Thereza, 4), conhecido leiloeiro da cidade⁵.

Alcides H. Pertica, proprietário do Grand Bazar Parisien, reagiu rapidamente e, no dia seguinte, fez uma declaração no jornal, explicando que

⁴ "Discos gratis." *O Estado de S. Paulo*, 4 abril 1912, p. 12.

⁵ "Busca e apreensão. Discos de grammophones falsificados — em diversas casas comerciais." *O Estado de S. Paulo*, 22 maio 1910, p. 4.

em sua loja foram confiscados “apenas cinco discos, sendo três de um freguês do interior que os mandara para trocar e dois de um estabelecimento de Milão”⁶. Além do comunicado expor a prática de trocar discos e comerciar com o interior, assunto sobre o qual voltaremos, interessa notar as diversas interpretações feitas da patente 3.465. Ao que parece, a justificativa de Frederico Figner para solicitar a intervenção da justiça foi a presunção de falsidade, sem ser esse um assunto abordado na patente. Como consequência, o proprietário do Grand Bazar Parisien respondeu à acusação dizendo que os selos vendidos por ele, Sultan e Mondial, “não falsifica[m], mas fabrica[m] discos de sua invenção”⁷ e não mencionou se esses discos eram ou não discos duplos. Além disso, o proprietário do Grand Bazar Parisien concluiu seu anúncio com tom desafiante,

Aproveito a ocasião para lembrar aos meus freguezes que, além de [ilegível] marca, estou esperando até o dia [ilegível] do corrente, nova e grande remeça dos discos e gramofones «Victor» (marca americana). Um verdadeiro triunfo na reprodução mechanica da voz humana⁸.

O proprietário do Grand Bazar Parisien além de se mostrar seguro de ter direito a comerciar com os discos italianos, mostrou que diversificaria seu negócio de música gravada.

Os trabalhos sobre a fonografia brasileira entendem que a patente n^o 3.465 dava a Frederico Figner o direito de ser vendedor exclusivo de discos gravados nos dois lados, invenção de Adhemar Napoleon Petit e cujos direitos foram comprados por Figner no começo do século. O assunto parece mais complexo se compararmos a documentação disponibilizada pelo colecionador Franceschi acerca do assunto⁹. Basicamente existem algumas generalidades e imprecisões sobre o que protegia a patente e, por esse motivo, houve diversas interpretações dos direitos comerciais de Figner tanto, entre seus contemporâneos quanto entre historiadores. Ao que tudo indica, a patente registrada em dezembro de 1901 — cujo original desconhecemos — referia-se a “umas machinas fallantes em uma forma aperfeiçoada de disco receptor de som e methodo de fazel-o” e estava apoiada numa detalhada descrição do processo

⁶ "Apprehensão de discos falsificados." *O Estado de S. Paulo*, 23 maio 1910, p. 6.

⁷ *Ibid.*,

⁸ *Ibid.*,

⁹ Trata-se de três documentos: um texto traduzido e atribuído a Petit em que ele explica o processo de elaboração do disco e de dois certificados da patente posteriores a 1909. Os documentos mencionados foram achados no acervo da família Figner e faz-se necessário apurar a crítica heurística, bem como corroborar as informações com registro de arquivos oficiais.

inventado por Petit, sem enfatizar na gravação nos dois lados do prato. Mais tarde, em 1908, o texto da patente foi modificado em uma nova escrita, especificando que ela se referia a “um novo e aperfeiçoado disco duplo para a reprodução de sons”, segundo percebeu a própria Diretoria Geral de Indústria e Comércio em 1910¹⁰.

Nos anos iniciais do século os gramofones pareciam mais lucrativos que os discos. Por conseguinte, a indústria fonográfica mundial interessou-se em patentear cada nova tecnologia para assegurar os rendimentos futuros de sua comercialização. As patentes efetivamente ajudaram a prevenir que novas firmas entrassem no mercado dos gramofones antes dos anos 1920. Depois as patentes começaram a expirar e apareceram fábricas independentes em vários cantos do mundo. Em linhas gerais, essa situação se manteve até os anos 1930, década em que a indústria fonográfica internacional declinou e várias multinacionais se fundiram. A partir desse momento, praticamente todas as pequenas firmas que não foram adquiridas pelas multinacionais desapareceram do mercado¹¹.

Dessa maneira, da mesma forma que Frederico Figner se apoiava na patente para proteger seus lucros, outras empresas tentaram o mesmo método no Brasil. Em 1906, por exemplo, a Victor Talking Machine Co. registrou no país o “aperfeiçoamento em máquinas falantes” com as patentes 4.770 e 4.799¹². Uma vez assegurado seu direito intelectual, os discos e os gramofones da Victor começaram a ser vendidos em São Paulo. Discos de ópera, o hino brasileiro e a sinfonia Guarany estiveram disponíveis para compra a partir de 1907 na Casa Edison¹³. Não obstante, e sabendo muito bem do sigilo de Frederico Figner sobre seus direitos comerciais, um anúncio de 1908, fez questão em aclarar que os

¹⁰ Os documentos disponibilizados por Franceschi prestam-se a diversas interpretações. A interpretação aqui apontada é somente uma entre outras. Segundo Eduardo Gonçalves, por exemplo, Frederico Figner recebeu o título da patente em 12 de maio de 1910 da Diretoria Geral de Indústria e Comércio. “Entretanto, desde dezembro de 1904, o inventor do disco duplo, Adhemar Napoleão Petit, já havia emitido uma procuração que dava plenos poderes para Figner tutelar os direitos” (GONÇALVES, EDUARDO. *Phonographos e gramophones: a Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 e 1913*. (Dissertação) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2011, p. 131.) Humberto Franceschi, por sua vez, entendeu que a patente foi concedida provisoriamente em 1901 e que chegaria em 1908 após o processo legal (FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. pp. 110-112. FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. pp. 58, 64-66.)

¹¹ GRONOW. *The Recording Industry: an Ethnomusicological Approach*. p. 16.

¹² FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 131.

¹³ "Discos Victor." *Echo*, maio 1908, p. [17]. "Continua a grande venda de grammophones e discos." *O Estado de S. Paulo*, 10 outubro 1907, p. 6.

discos da Victor eram “impressos em uma só face”¹⁴, respeitando as regras do mercado brasileiro.

Depois de assegurado o direito da Victor de vender seus produtos no país, e enquanto seus discos começavam a ser conhecidos em São Paulo, a Victor investiu mais no mercado brasileiro e em 1907 enviou ao Rio de Janeiro técnicos estadunidenses para gravar músicos locais. Foram realizados aproximadamente 225 registros que sem demora chegariam às lojas de São Paulo em forma de discos¹⁵. Em 1910 a Victor convidou o público paulistano a comprar os discos “especiais em português, feitos recentemente no Rio de Janeiro” na Casa Langgaard, rua XV de novembro¹⁶.

Comparando a frequência das viagens da Victor a outras capitais da América Latina parece que o Brasil não foi o destino mais visitado antes de abrir sua própria fábrica e estúdio de gravação em 1929. Os registros conservados no acervo histórico do selo, embora incompletos, indicam que as cidades mais frequentadas na região foram Cidade de México e Havana, com viagens a cada um ou dois anos, a partir de 1903. Buenos Aires foi também bastante frequentada com visitas em 1907, 1910, 1912 e 1917. Segundo os mesmos registros, a Victor voltou ao Rio de Janeiro em 1912, muito provavelmente de passagem para a Argentina. Naquela ocasião seus técnicos fizeram cerca de 252 gravações¹⁷. Interessa destacar que em 1913, ano seguinte à segunda viagem ao Brasil, a Victor renovou seu interesse no mercado brasileiro, assinando um contrato em São Paulo com Vicente Murano como “agente geral para o Estado de S. Paulo, para todos os produtos de sua fabricação”, privilégio que duraria até 1921, aproximadamente¹⁸.

¹⁴ "Discos Victor." *Echo*, maio 1908, p. [17].

¹⁵ Levantamento realizado em *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em <http://adp.library.ucsb.edu/index.php> (20 mai. 2016).

¹⁶ "A Victor. A voz mais inspiradora do mundo." *O Estado de S. Paulo*, 27 julho 1910, p. 8; "Gramofones Victor n. 2 a 5\$000." *O Estado de S. Paulo*, 11 julho 1912, p. 11.

¹⁷ Entre 1907 e 1908, os técnicos da Victor passaram por Cidade de México, Havana, Quito, Santiago do Chile, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Logo, em torno de 1912 e 1913, eles gravaram em Cidade de México, Havana, Bogotá, Quito, Lima, Santiago do Chile, Rio de Janeiro, Montevideu e Buenos Aires. Muito provavelmente foram mais os lugares visitados e as datas das viagens. Pesquisas futuras na *Discography of American Historical Recordings*, dispondrão de novas informações, conforme essa base de dados for aprimorada.

¹⁸ "Declaração." *O Estado de S. Paulo*, 29 novembro 1913, p. 11.

Vicente Murano era proprietário da Casa Murano, loja que nos anos 1910 competiu diretamente com a Casa Edison, ambas especializadas em variedades importadas e produtos fonográficos. A Casa Murano começou em 1913 na rua Marechal Deodoro e mais tarde mudou-se para a Praça da Sé. Na década de 1910, os negócios de Murano foram bem e em 1920 comprou de Gustavo Figner o Bazar Columbia, loja especializada em “brinquedos e produtos para presentes”¹⁹. Imediatamente depois, Murano destinou sua antiga loja da rua Marechal Deodoro para vendas de atacado e abriu no local do ex-Bazar Columbia o estabelecimento Casa Victor, destinado a vender discos e gramofones da marca e “acessórios pra todo e qualquer instrumento de corda” ao varejo²⁰. Em 1921, um ano mais tarde de aberta a nova Casa Victor, Murano vendeu esse empreendimento à sociedade comercial Donato & Sarubbi²¹. Parece que a representação da Victor Talking Machine Co. não entrou na negociação com Donato & Sarubbi, uma vez que no ano seguinte, em 1922, a Casa Paul J. Christoph Company começou a atuar como representante do selo estadunidense no Brasil.

A Companhia Paul J. Christoph funcionava no Rio de Janeiro desde 1901. Importadora de “drogas e produtos farmacêuticos” dos Estados Unidos, foi aberta por Paul J. Christoph e dirigida por seu irmão Otto nos anos 1910 e 1920²². Em 1907 instalou-se em São Paulo para vender medicamentos e máquinas de escrever, entre outros produtos. Nos anos 20, junto com a assinatura do contrato com a Victor, a loja passou à rua São Bento, ocupando lugar próximo à Casa Odeon²³. Uma vez ativa no comércio do disco, a Paul J. Christoph Co. teve a função de distribuidora geral do selo e casas comerciais como a Murano e a Victor, que passaram a atuar como revendedoras do selo²⁴. Pouco depois, as gestões comerciais da Paul J. Christoph Co. conseguiram que mais estabelecimentos revendessem os produtos da Victor na cidade: as casas

¹⁹ "Bazar Columbia." *O Estado de S. Paulo*, 3 abril 1920, p. 9.

²⁰ "450 violinos." *O Estado de S. Paulo*, 17 novembro 1920, p. 11.

²¹ "A praça." *O Estado de S. Paulo*, 24 abril 1921, p. 9.

²² MOHNSAM, ROSE. "Paul J. Christoph." Find A Grave Memorial, Disponível em <<https://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=88916733>>, (30 agosto)

²³ Esteve por um curto período na rua da Quitanda, passando depois para a rua Quintino Bocayuva. De aí foi para a rua São Bento, núm. 33 e em 1929 para a rua São Bento, núm. 35. Ver: "As novas instalações de P. J. Christoph Co." *O Estado de S. Paulo*, 24 março 1929, p. 5.

²⁴ "A victrola." *O Estado de S. Paulo*, 25 maio 1924, p. 11.

comerciais Sotero, Manon, Lebre, Beethoven, Almeida Santos & cia., todas também localizadas no triângulo central²⁵. Após a fusão entre a Victor Talking Machine Co. e a Radio Corporation of America, em 1929, a nova companhia passou a se chamar RCA Victor (Ilustrações 8 e 9²⁶).

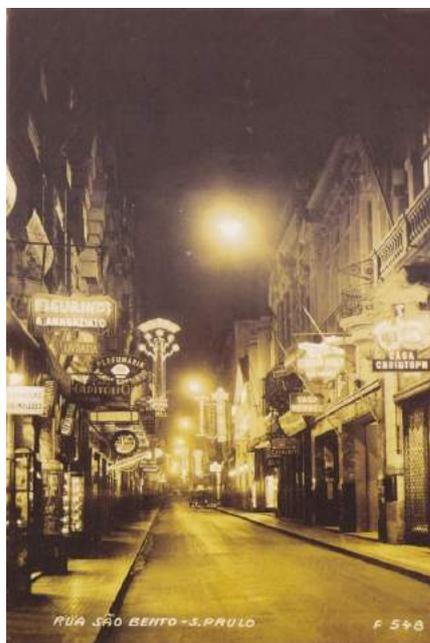


Ilustração 8. Casa Christoph na rua São Bento (década de 1930).



²⁵ PAUL J. CHRISTOPH COMPANY. "Victrolas." *O Estado de S. Paulo*, 11 novembro 1925, p. 11.

²⁶ GERODETTI E CORNEJO. *Lembranças de São Paulo. A capital paulista nos cartões-postais e álbum de lembranças*. p. 193.

Ilustração 9. Casa Christoph (detalhe).

Nos anos 20 a Casa Murano, por sua parte, passou a vender várias marcas fonográficas, chegando a ofertar em 1929 as mais conhecidas empresas internacionais, “machinas falantes” Columbia, Victor, Brunswick, Decca e uma “selecta coleção das últimas novidades em discos”²⁷. Semelhante a outros estabelecimentos, a Casa Murano oferecia a seus clientes todos os produtos que fossem atrativos para os amigos da música gravada. Diversos modelos de gramofones, vários tipos de agulhas, discos surtidos e, posteriormente, receptores de rádio, estiveram ao lado de instrumentos musicais e outros artigos²⁸.

Esse foi, mais ou menos, o caminho percorrido pela Victor Talking Machine para colocar seus discos de música nacional e estrangeira no mercado paulistano desde o começo do século XX. Distribuídos inicialmente por Gustavo Figner e protegido pela patente brasileira da firma. Depois representados pela Casa Murano durante a década de 1910 e pela Casa Christoph na década de 20. Todos os proprietários dessas lojas foram comerciantes com ampla experiência em importações e nenhum deles esteve dedicado exclusivamente a produtos fonográficos.

Na década de 1920, a tendência em São Paulo foi achar produtos da fonografia em outros tipos de lojas, particularmente nas editoras e casas musicais da cidade. A Casa Manon, dos músicos Henrique Facchini e Dante Zanni especializada em edição de partituras desde 1917, começou a vender discos Victor, Odeon e Columbia em meados dos anos 20, na rua Boa Vista. Outras importantes editoras musicais paulistanas seguiram o mesmo caminho e em 1925 a Casa Sotero, fundada dez anos antes pelo compositor Sotero de Souza, comercializou com discos Brunswick e Victor. A Casa di Franco, loja de “músicas, instrumentos e cordas” desde o começo do século e editora musical até 1922, vendeu discos Victor e Brunswick a partir de 1926. Na mesma época, a então Casa Wagner, fundada pelo compositor e regente Francisco Russo, tinha disponíveis discos Brunswick. No final dos anos 20, os discos das principais gravadoras internacionais, Odeon, Victor, Columbia e Brunswick eram

²⁷ "Interessa-lhe." *O Estado de S. Paulo*, 22 dezembro 1928, p. 17.

²⁸ *Ibid.*, A loja inicialmente funcionou na Rua Marechal Deodoro, núm. 32. Em 1924, trasladou-se à Praça da Sé e em 1933, o “conhecido estabelecimento de rádios, grammophones e discos”, abriu uma filial na rua São Bento, núm. 36.

vendidos também nos locais das editoras musicais Lira Paulistana e Ricordi & Cia., juntas na avenida Brigadeiro Luiz Antônio. Outras casas musicais, sem editora própria, exploraram também o mercado do disco no mesmo período como, por exemplo, a Casa Schubert, da firma M. Cabral & Cia, vendedora de pianos; a Casa Tommasi ativa desde 1913 na venda de instrumentos musicais e partituras; a tradicional Casa Beethoven aberta no começo do século e a Casa Silva Monteiro que vendia pianos e tinha “à disposição dos amadores da música, gratuitamente, uma sala para estudos e aulas de piano”²⁹. As casas musicais foram muito ativas no comércio fonográfico como, por exemplo, a Casa Tommasi que chegou a ofertar discos grátis a título de bonificação para quem comprasse “seis discos para grammophone” na sua loja³⁰. O uso de tal estratégia é sintoma de uma concorrência considerável no ramo fonográfico.

A relação dos discos e as casas musicais indica, uma vez mais, que nos anos 20 havia diminuído a importância da fonografia como avanço tecnológico *per se*, e ela aparecia ligada ao universo da música. A disponibilidade de discos ao lado de partituras, e de gramofones junto aos instrumentos musicais indica que, após 50 anos do 1º fonógrafo ter chegado à cidade, as máquinas falantes já eram entendidas pelo público como ferramentas úteis na diversificação da escuta e da prática musical. Repertórios novos e conhecidos podiam ser ouvidos sem a intermediação imediata do músico intérprete, execuções de músicos famosos e anônimos eram reproduzidas à vontade do proprietário do gramofone, a escuta atenta levaria à imitação de gestos, melodias, ritmos e efeitos escutados nos discos, e talvez a educação musical sem necessidade de ler partitura fosse potencializada pela ligação entre o gramofone e o universo musical³¹.

²⁹ "Casa Silva Monteiro ". *O Estado de S. Paulo*, 7 fevereiro 1928, p. 14.

³⁰ "Discos gratis." *O Estado de S. Paulo*, 1 maio 1928, p. 16.

³¹ Em 1916 o Victor Talking Machine, lançou um curso de canto gravado, explorando a utilidade pedagógica do disco. Não sabemos se *The Oscar Saenger Course in Vocal Training* chegou a ser vendido no Brasil, mas o prefácio do autor, apresentando a coleção de discos resulta interessante para pensar as expectativas do público que encontrava discos nas lojas de música: “A ideia de oferecer o modelo tonal, ou frase, para ser imediatamente imitadas pelo aluno, enquanto a Victrola continua o acompanhamento de piano, ideia minha e novedosa por completo, é oferecida para revolucionar os métodos atuais de ensino. Temos muitos registros esplêndidos de canções e arias, mas garantir registros perfeitos de tons, escalas, arpejos e assim por diante, e ilustrar a emissão imperfeita e perfeita de tons, pode parecer, às vezes, uma tarefa infranqueável” (SAENGER, OSCAR. *The Oscar Saenger Course in Vocal Training*. Camden, New Jersey: The Victor Talking Machine Company, 1916, p. 7.)

Curiosamente, os comerciantes de maior tradição na cidade demoraram alguns anos para adotar a venda de discos, em comparação com as casas de variedades e bazares de começo do século. Somente na segunda metade dos anos 20 gramofones e discos foram oferecidos em três das mais elegantes lojas do centro da cidade. A Casa Lebre, fundada em 1858 para a venda de produtos importados, começou a vender discos após o sócio Feliciano Lebre de Mello fundar a Empresa Paulista de Diversões e abrir o Cine República em 1921. Provavelmente o empreendimento de Mello levou a Casa Lebre a se interessar no moderno universo do entretenimento visto que a loja incluiu em suas estantes discos Brunswick, Victor, Odeon e discos do selo nacional Imperador, em meados dos anos 20³². Um pouco antes, a moderna loja de departamentos Mappin Stores, na praça do Patriarca, atendia já os pedidos de discos da elite paulistana vendendo o selo estadunidense Vocalion, de curta existência, assim como gramofones marca Grippa. A antiga Casa Fuchs, por sua vez, abriu no final dos anos 20, uma filial na rua Direita chamada “a casa dos discos de hoje”³³. Na visão de Heloísa Barbuy, essa casa retrata o processo de aburguesamento da cidade. Criada em 1855 como venda de arreios, selas, chicotes e outros artigos em couro, pouco depois voltou “suas ofertas para o consumidor burguês, com artigos de viagem em geral, como maletas, estojos de toalete e artigos para esportes campestres”³⁴. Logo, nos anos 20, os aparelhos de reprodução sonora e os discos foram oferecido pela loja para público da elite com novos e modernos interesses.

Ao que tudo indica, somado às casas comerciais do triângulo central da cidade, uma das áreas mais glamorosas do comércio paulistano, existiram algumas outras lojas com discos a venda, em ruas de comércio menos elegante no final dos anos 10 e nos anos 20. Na rua Mauá esteve a loja de discos e gramofones de João Florenzano Donato, antigo depósito de Gustavo Figner e ativo entre 1917 e 1922. No Brás funcionou a loja de M. Grasma & Irmão, na rua São Caetano, entre 1924 e 1927 aproximadamente. Lamentavelmente,

³² "Discos Brunswick, Victor, Odeon e Imperador." *O Estado de S. Paulo*, 6 janeiro 1927, p. 6. Sobre o selo Imperador ver nota de rodapé número 33, capítulo 3.

³³ "Os discos do dia estão na filial da Casa Fuchs, á rua Direita, em frente á Confeitaria Fasoli." *O Estado de S. Paulo*, 1 junho 1929, p. 9.

³⁴ BARBUY. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. pp. 160-161.

existem só algumas menções esporádicas na imprensa sobre essas duas casas comerciais. Sua localização em bairros fora do circuito comercial de bens suntuosos sinaliza a existência de um fluxo de discos em setores da sociedade à margem das elegantes vitrines do centro.

Também na segunda metade dos anos 20 lojas do setor têxtil passaram a vender discos. Na avenida São João, a Casa Expedição, loja de linhas para bordar e artigos para presentes, vendeu discos e consertou fonógrafos entre 1924 e 1927. Na rua Mauá, a loja Herbst & comp., famosa “fazenda e armarinho por atacado”, vendeu discos em 1927, entre “armas e munições, artigos para caça e pesca [...] aparelhos de radio, receptores e transmissores”³⁵, etc. E na Libero Badaró, a Casa Lemcke tinha discos para a venda além de suas conhecidas prendas para vestir e roupas de cama. Lojas de variedades como as casas Heliopolis, Quintella e Pinto de Fonseca, na praça da Sé, na rua São Bento e na avenida Rangel Pestana, respetivamente, venderam também discos entre suas “novidades e variedades”.

É possível inferir também que existia outro público mais identificado com os traços de modernidade vinculados inicialmente às máquinas falantes. Esse tipo de clientes acudia as lojas com artigos tecnológicos ou de alguma utilidade para o lar moderno. A Casa Stolze, especializada em fotografia, com “laboratório para amadores”, vendia óculos, produtos Kodak e discos Columbia a partir de 1924. O negócio de V. Laurito & Filho era anunciado como uma óptica que comerciava “instrumentos cirúrgicos, ópticos e de precisão” junto aos gramofones. A Casa Record, especializou-se em produtos elétricos e em 1926 tinha discos Brunswick, Columbia, Victor, Odeon e do selo francês Salabert, assim como,

Radio telephonia, Apparelhos. Peças e accessorios para montagem de receptores e transmissores. Machinas falantes: Columbia vivatonal, Brunswick, Sonora, Victor, Volf. [...] Machinas “fair-maid” para lavar roupa. Machinas eléctricas e cera liquida Johnson para encerar³⁶

A atuação, entre 1900 e 1929, de mais de quarenta estabelecimentos comerciando gramofones e discos novos na cidade de São Paulo indica o crescimento de uma cidade que demandava música gravada e a presença de

³⁵ "Grammophones e Discos." *O Estado de S. Paulo*, 30 junho 1927, p. 11.

³⁶ "Casa Record." *O Estado de S. Paulo*, 9 dezembro 1926, p. 4.

comerciantes dispostos a investir no mercado fonográfico. Novas pesquisas podem analisar se o aumento de locais comerciando com música gravada na segunda metade da década de 20 guardou alguma relação com a chegada no país da gravação elétrica ou com políticas econômicas que facilitassem a importação de discos e gramofones.

Por enquanto, é necessário precisar que os rastros deixados por esse ativo comércio na imprensa no início do século XX revelam só um lado do mercado. Nas esferas mais informais e distantes do triângulo central a música gravada circulou por intermédio de outros mecanismos menos manifestos nos jornais da capital e não por isso menos importantes como, por exemplo, o comércio no interior do Estado. É importante ter no horizonte este mercado provinciano, pois ele colaborava para formar um sistema integrado movimentando o comércio e a circulação de bens culturais que transitaram em via de mão dupla entre a capital e o interior.

Mercado fonográfico no interior do Estado

Com tom anedótico *O echo*, publicou em 1908 uma notícia proveniente da cidade de Bauru, localizada no centro-oeste paulista e distante mais de 300 km da capital. Sob o título “Um grammophone em pleno sertão”, narrava-se que:

[...] pessoa que chegou do sertão quase nas fronteiras de Matto Grosso e que tem trabalhado na construção da Estrada Noroeste encontrou um gramofone Columbia num aldeamento indígena. O aparelho tinha chegado “quando o mallogrado monsenhor Claro Monteiro veio para o sertão, tratar a catechese dos índios, [e] trouxe consigo para attrahir os selvagens, missangas, brinquedos, colares e também um grammophone Columbia³⁷.

Segundo a crônica, os indígenas tinham “tal respeito pelo instrumento que o toca[va]m só em dias de festa para elles”.

Provavelmente o semanário não estava interessado na veracidade dos fatos e sim em publicizar por meio do relato, o reproduzidor marca Columbia. Não em vão, a notícia terminou afirmando, “O grammophone em questão foi adquirido na «Casa Edison» de São Paulo, que é a única especial em gramofones

³⁷ "Um grammophone em pleno sertão. A «Tosca» e o «Guarany» fazendo as delicias dos coroados." *O echo*, maio 1908, p. 3.

e discos [...]”³⁸. Embora a existência desse gramofone entre indígenas de Mato Grosso na passagem do século XIX para o XX seja difícil de documentar com fontes menos suspeitas, notícias como essa levam a perceber que, na realidade, os percursos das máquinas falantes foram diversos e difícilíssimos de apurar por uma historiografia centrada na cidade de São Paulo. Notícias breves espalhadas na imprensa indicam que desde cedo existiu comércio de cilindros, discos, fonógrafos e gramofones nas redondezas da capital e que, em paralelo à difusão da música gravada pela cidade, houve um mercado fonográfico promissor no interior.

Desde a década de 1890, o fonógrafo circulou pelo Estado de São Paulo e foi usado em festas populares como atrativo. Em 1897, na Penha, importante bairro rural próximo à capital paulista, o fonógrafo seria uma das atrações da tradicional festa anual de setembro.³⁹ Na “vila de Santa Bárbara”, há 130 km da capital, também “funcionou um phonographo com regular concorrência”, como uma das diversões da Festa do Espírito Santo de 1899⁴⁰. Um pouco mais longe de São Paulo, 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 1903⁴¹. No começo do 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 exhibidores que queiram aproveitar as festas no interior [...]”⁴². A Casa Odeon vendia em 1901 o “dupliphono, a última novidade em machinas parlantes”, que por reproduzir cilindros grandes e pequenos era ofertado como “brilhante oportunidade para qualquer pessoa emprehendedora poder realizar um excellente negocio dando exibições”⁴³.

Adicional às exibições no interior, em 1900 em Jundiaí já se vendiam cilindros de cera e consertava-se “phonographos e realejos por preço módico” inclusive antes da Casa Edison ser inaugurada em São Paulo em 1901⁴⁴. Dez

³⁸ Ibid.,

³⁹ “Na Penha.” *O Commercio de São Paulo*, 5 setembro 1897, p. 1.

⁴⁰ “Santa Barbara.” *O Estado de S. Paulo*, 29 maio 1899, p. 1.

⁴¹ “Mogy Mirim.” *Estado de S. Paulo*, 11 outubro 1903, p. 2.

⁴² “Cinematographo Phonographo.” *O Commercio de São Paulo*, 2 agosto 1898, p. 6.

⁴³ “Dupliphono.” *O Estado de S. Paulo*, 16 março 1901, p. 3.

⁴⁴ “Palcos e Salões.” *O Commercio de São Paulo*, 28 outubro 1901, p. 2.

anos mais tarde, a própria Casa Edison paulista teve uma filial em Campinas, na rua Barão de Jaguara. Também manteve filiais em Santos (1918) e no sul do país, em Porto Alegre (1905). Ribeirão Preto, por sua vez, teve uma loja de discos e gramofones no final da década de 1910, a Casa Brancato, distribuidora de “victrolas e discos Victor”⁴⁵. Provavelmente uma busca detalhada em jornais locais acrescentaria maiores indícios do comércio de música gravada no interior do Estado.

A capital de São Paulo irradiou música gravada desde finais do XIX e durante as três primeiras décadas do século XX, criando-se um mercado importante para os comerciantes. Como mencionado, o contato de Gustavo Figner com cidades do interior e do sul do país durante suas turnês provavelmente o levaram a investir em mecanismos de venda nesses lugares, como foram os catálogos da Casa Edison. Tratava-se de folhetos enviados gratuitamente a pessoas no interior para que o interessado pudesse escolher os discos e cilindros de sua preferência. Depois preenchia-se um formulário com os números dos fonogramas selecionados, enviava-se o pedido junto com o dinheiro e recebiam-se as compras em casa pelo correio. Os donos das fazendas do interior e demais pessoas com algum dinheiro não precisavam se dirigir à capital do Estado na procura de música gravada.

O serviço se manteve ao longo das duas primeiras décadas do século XX: “Todas as encomendas do interior serão atendidas com o máximo cuidado e presteza seguindo pelo correio ou estrada no mesmo dia que forem recebidas”, prometia a loja em 1902⁴⁶. Inclusive, o serviço era dirigido não somente a venda de grandes quantidades ou objetos de alto valor. A Casa esclareceu que atenderia todos “os pedidos por menores que sejam”, tirando as dúvidas de clientes interessados em miudezas como um disco só.

Pedidos do interior merecem a nossa especial atenção. Todos os nossos empregados ou auxiliares receberam instruções para servir a todos os freguezes com a máxima atenção, zelando pelos interesses daquelles que residirem longe para que suas encomendas sejam executadas satisfatoriamente, visando sempre o augmento das nossas transacções e a confiança que desejamos merecer.

⁴⁵ "Todos." *O Estado de S. Paulo*, 16 fevereiro 1911, p. 10. "Casa Brancato." *O Estado de S. Paulo*, 29 outubro 1919, p. 2.

⁴⁶ "Novidades, Surpresas, Brinquedos e Objectos de Utilidade." *Echo Phonographico*, setembro 1902, p. 4.

Advertimos também que *os pedidos por menores que sejam*, serão atendidos com toda a solicitude⁴⁷.

A importância desse mercado de música gravada no interior esteve amparada na riqueza da economia cafeeira do final do século XIX, a qual criou importantes fluxos de dinheiro entre as fazendas de café, as cidades do interior, São Paulo e o porto de Santos. 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 transparece, a título de exemplo, nos movimentos dos homens de letras paulistas de começo do século XX. O grupo era, “nem tão provinciano como alguns o acusavam, nem tão cosmopolita quanto outros supunham”. Como bem identificou Antônio Celso Ferreira, 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 caipira⁴⁸.

Em Taubaté, cidade do Vale do Paraíba, Monteiro Lobato escreveu em 1917 que, ali, longe do barulho de São Paulo, era difícil achar momentos de silêncio para escrever por causa da música gravada que se escutava em sua casa. “À noite raro emudecem dois fonógrafos fronteiros e rivais. Apostam corrida. Mal ataca um deles *A cabocla do Caxangá*, o outro muda a agulha e vem com o Hino Nacional — e a mistura via Wagner”⁴⁹.

No deambular cotidiano, os grandes proprietários de terras foram motivados pela publicidade dos anos 20 a levar gramofones portáteis 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 propagandas asseguravam: “Sem um desses

⁴⁷ "Um minuto!!". *Echo phonographico*, setembro 1905, p. 5.

⁴⁸ FERREIRA. *A epopéia bandeirante. Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. p. 52.

⁴⁹ LOBATO, MONTEIRO. *A barca de Gleyre. Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. 11^a ed. Tomo II. São Paulo: Brasiliense, 1962, p. 152. *Apud* APROBATO FILHO, NELSON. *Kaleidosfone. As novas camadas sonoras da cidade de São Paulo, fins do século XIX - início do XX*. São Paulo: Edusp - Fapesp, 2008, p. 150.

A gravação *Cabocla de Caxangá* foi lançada em 1913 pela Odeon, nas vozes de “Eduardo das Neves e companheiros”. A composição de Catulo da Paixão Cearense foi classificada como “batuque sertanejo” pela gravadora e alcançou importante sucesso na época.

pequenos aparelhos, tão cómodos de transportar, não se poderá gosar plenamente por exemplo, da delicia de uma digressão ao campo, de um passeio à praia, ou mesmo de uma reunião íntima no lar”⁵⁰. Como exposto por intermédio da gravação “Ô de casa” no primeiro capítulo, a transportabilidade e preço das vitrolas, somado ao empenho das fábricas em sua difusão, ajudaram a difusão da música gravada pelo interior do Estado.

Outra maneira de comercializar com os fregueses que viviam fora de São Paulo, foi por intermédio dos “viajantes”, vendedores itinerantes das principais lojas paulistanas, encarregados de comerciar os produtos do estabelecimento representado. Os viajantes, importantes funcionários para a expansão das vendas, deixaram esporádicos rastros documentais. Com ocasião da morte da mãe de um deles, sabe-se que em 1915 o senhor Augusto Cardoso era o viajante da Casa Odeon, de Frederico Figner⁵¹. Também por intermédio do jornal, sabemos que o senhor Secondo Gastaldi “deixou de ser” o viajante da Casa Odeon e seu dono teve que anunciar na imprensa que “fica[va] sem effeito a procuração que lhe outorguei por substabelecimento”⁵². A Casa Edison, por sua vez, publicou chamados por “agentes de toda parte do Brasil. A aparição nos jornais desses anúncios indica a importância que tinha para as casas comerciais que seus viajantes e filiais fossem identificados pelo público de outras regiões, a fim de impedir a provável intervenção de vendedores independentes que se fizessem passar por representante das lojas.

Alguns viajantes chegaram a ser populares, como aconteceu com um dos empregados da Casa Odeon na década de 1920.

Poucas pessoas no Estado de São Paulo, com exceção das que se dedicam á vida publica, são tão conhecidas e estimadas quanto o sr. Carlos B. Lespier, inteligente e hábil gerente geral da importante e conceituada Casa Odeon [...]. Antes de ocupar tão invejável posição, o sr. Lespier era seu vendedor, percorrendo para isso todo o Estado de São Paulo, fornecendo ás casas do ramo.

Segundo o jornal, o sr. Lespier lembrava que,

Em 1922, tendo que me expor constantemente ás intempéries, devido á minha qualidade de vendedor por atacado da firma conhecida pela razão social de

⁵⁰ *Diário Nacional*, 12 jan. 1930, p. 9. *Apud* GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 91.

⁵¹ "Falleceu hontem." *O Estado de São Paulo*, 16 maio 1915, p. 5.

⁵² "Ao commercio!". *Estado de S. Paulo*, 2 março 1919, p. 11.

Casa Odeon, percorrendo assim todo o interior do Estado de São Paulo, contraí reumatismo articular”⁵³.

Embora o objetivo de publicar o testemunho do funcionário da Casa Odeon fosse propagandear a efetividade das “pílulas reconstituintes do Dr. Lovett”, a breve menção a seu trabalho de viajante dá pistas sobre a jornada itinerante dos viajantes.

Como foi apontado no primeiro capítulo, tudo indica que a circulação das máquinas falantes não esteve restringida à moderna São Paulo. Cidades do interior conheceram desde cedo o fonógrafo e comerciaram música gravada. Essa dinâmica ajudaria a explicar a popularidade e aceitação atribuída às gravações realizadas por Cornélio Pires em 1929, no interior do Estado. De acordo com a memória histórica sobre a música caipira, o sucesso em vendas desses discos, deveu-se às vendas realizadas pelo humorista fora da cidade. O que interessa ressaltar, por ora é que faltam estudos históricos melhor documentados sobre o comércio de música gravada no interior do estado. A presença de música gravada e sua provável adoção em contextos rurais ou semi-rurais desde praticamente o começo do século XX poderia sugerir dinâmicas culturais de apropriação inexploradas pela historiografia. Inclusive na própria capital, setores da sociedade diferentes das elites econômicas criaram mecanismos para aceder à música gravada, alimentando a memória e as práticas musicais de seus ouvintes. Para refletir acerca desses outros públicos, primeiramente, vale a pena se debruçar em quais eram os valores para garantir a escuta da música gravada.

⁵³ "A vida se ia extinguindo." *O Estado de S. Paulo*, 18 agosto 1929, p. 17.

5. A MÚSICA GRAVADA E SEU PÚBLICO

Gradativamente os discos deixaram de ser novidades e passaram a circular cada vez mais entre pessoas fora da elite econômica. Diversos foram os caminhos. Em 1909, por exemplo *O Estado de S. Paulo* narrou que:

Hontem, ás 4 horas da tarde, um individuo andava pela rua Direita a oferecer de porta em porta a venda de 42 discos de gramofones, por um preço tão baixo de custo, que uma das pessoas solicitadas para a compra dos taes discos deliberou chamar a policia, porque na sua opinião, sem duvida alguma, tratava-se de uma mercadoria roubada¹.

O vendedor foi preso pela polícia e confessou ter roubado os discos na rua Formosa “quando teve o espirito despertado pela sonoridade de uma aria que era executada ao bandolin”². Notícias como essa nos levam a inferir que, em 1909, em uma casa do centro de São Paulo era possível ter um número considerável de discos. Provavelmente, seu valor era alto para a pessoa que ouviu a música e viu nesses objetos uma oportunidade de negócio.

Casos de roubos continuaram. Em 1931, a Casa Di Franco foi “visitada por amigos do alheio”, levando,

[...] uma pequena victrola, discos e moedas miúdas para troco [...] tudo num valor aproximado de ... 1:000\$000. [...] A policia apurou que o ladrão tinha se escondido na casa, antes de ser fechada, e, durante a noite, arrecadou aquelles objectos sendo obrigado a fugir pelo teto³.

Sendo que o valor “standard” de um disco em 1931 era de 12\$000 e um gramofone portátil custava entre 200\$000 e 450\$000, é provável que o ladrão levasse consigo cerca de 40 discos, se pensarmos que a vitrola roubada era a mais cara. O que a policia não “apurou” é que o peso dos discos e da vitrola, era talvez

¹ "Hontem, ás 4 horas da tarde, [...]." *O Estado de S. Paulo*, 23 março 1909, p. 3.

² "Discos roubados." *O Estado de S. Paulo*, 24 março 1909, p. 3.

³ "Casa assaltada." *O Estado de S. Paulo*, 8 março 1931, p. 8.

maior ao suportado por uma pessoa sozinha pulando pelo teto da loja. Certamente o ladrão teria quebrado alguns discos na manobra e deixado rastros ou ele não atuou sozinho. Seja como for, roubar discos parecia ser uma opção chamativa porque, suspeitamos, existia a possibilidade de vender posteriormente o material roubado. Importante sublinhar que os roubos noticiados alcançaram o intervalo de 20 anos, ou seja, tanto em 1909 como em 1931 existiam pessoas interessadas em comprar abaixo do valor comercial, sendo tal situação uma das tantas outras motivações dos roubos. As diferenças econômicas muito profundas da sociedade brasileira levaram a que parcelas da população menos ricas, comprassem, de bom grado, discos e gramofones abaixo do valor habitual. Contudo existia uma ampla gama de preços de gramofones e discos no mercado formal da cidade que, como veremos, atingia vários tipos de bolsos.

Os valores dos gramofones variavam sensivelmente segundo diversos fatores como marca, modelo, época do ano e loja em que eram vendidos⁴. Em 1909, próximo do Carnaval, por exemplo, a Casa Edison vendia gramofones marca Oberon em 85\$000 réis, gramofones Phrynis a 75\$000, marca Romeo a 40\$000, 30\$000 e 25\$000, e Columbia a 20\$000 e 12\$000 réis, sendo este último um valor insolitamente baixo na época⁵. Seis meses mais tarde, em outubro, o gramofone mais barato da mesma loja seria de 23\$000 e o mais caro de 200\$000⁶. E no mês seguinte, o preço mais baixo mudaria de novo e os “gramofones dos principaes fabricantes do mundo” estariam entre 19\$000 e 200\$000 réis, na mesma casa (Tabela 5)⁷. No entanto, tirando essas diferenças e levando em consideração somente os preços mais baixos, estima-se que, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, houve certa “tendência global de

⁴ Para os pioneiros da indústria do fonógrafo, Thomas A. Edison, Emilie Berliner, Edward Easton e Eldridge Reeves Johnson as máquinas falantes deviam ser parte permanente de todos os lares estadunidenses endinheirados. Desde começo da indústria, eles “procuraram ansiosamente os mercados da classe média e média alta que ofereciam renda de lazer superiores aos meios mais limitados dos trabalhadores urbanos” (KENNEY. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. p. 45.) Foram usadas estratégias como a fabricação de gramofones com designers de estética vitoriana, política de preços fixos e a criação de selos com cores e preços diferentes. Contudo, as vitrolas e outros gramofones portáteis, opções mais acessíveis, foram tratados com propagandas menos suntuosas, mas com igual importância para os fabricantes.

⁵ "Música para carnaval." *O Estado de S. Paulo*, 14 fevereiro 1909, p. 11.

⁶ "Casa Edison." *O Estado de S. Paulo*, 27 outubro 1909, p. 10.

⁷ "Casa Edison." *O Estado de S. Paulo*, 11 novembro 1909, p. 5.

barateamento, ante a gradativa redução dos valores mínimos de preços de gramofones ao longo dos anos”⁸.

CASA EDISON DE SÃO PAULO (1909)					
Fevereiro		Outubro		Novembro	
Marca	Valor	Marca	Valor	Marca	Valor
	--	s/d	200\$000	s/d	200\$000
Obreron	85\$000		--		--
Phrynis	75\$000	s/d	75\$000		--
	--	s/d	45\$000		--
Romeo	40\$000		--		--
Romeo	30\$000	s/d	30\$000		--
Romeo	25\$000	s/d	25\$000		--
		s/d	23\$000		--
Columbia	20\$000		--		--
			--	s/d	19\$000
Columbia	12\$000		--		--

Tabela 5. Preços de gramofones na Casa Edison de São Paulo (1909)

Com o objetivo de compreender melhor o significado desses valores na economia da população paulistana menos abastada, omitiram-se todas as variáveis que podiam modificar o preço de uma máquina falante e foram privilegiados só os valores máximos e mínimos de fonógrafos, grafofones e gramofones⁹. Após deflacionar os preços mínimos — ou seja dos preços dos aparelhos mais baratos, pelo índice de preços da cesta de alimentos¹⁰, o seguinte Gráfico 3 apresenta as oscilações dos valores mínimos, revelando uma tendência à baixa ao longo do período.

⁸ Júlio Lucchesi Moraes recolheu alguns preços de gramofones em jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, publicados entre 1906 e 1917. O autor estima que a falta de dados para criar séries contínuas de preços e as grandes diferenças entre os tipos e modelos de gramofones, faz dessa observação uma conclusão um tanto apressada. Não obstante os valores adicionais coletados na presente pesquisa parecem confirmar a hipótese do autor. Cf. MORAES, JULIO LUCCHESI. *Sociedades culturais, sociedades anônimas, distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)* Universidade de São Paulo, USP, Departamento História Econômica - FFLCH, 2014, pp. 54-55.

⁹ Ver Tabela 12: “Preços mínimos e máximos de fonógrafos, grafofones e gramofones em São Paulo (1899-1930) no “Apêndice 2: Preços de gramofones deflacionados”, com todas as informações de preços coletadas na imprensa e algumas considerações sobre tais informações.

¹⁰ Para aprofundar na maneira como tal cálculo foi realizado, ver “Apêndice 2: Preços de gramofones deflacionados”, em particular a Tabela 13: “Preços mínimos de gramofones em São Paulo, comparados com o preço de 1914 (1901-1929)” e sua explicação.



Gráfico 3. Oscilações dos preços mínimos de gramofones em São Paulo, 1901-1929

A chamativa queda entre os anos de 1918 e 1923 deve-se à ausência de dados para esse período. Observa-se também um movimento abrupto em alta, no ano de 1924, se comparado com 1917. A escassez de dados achados para a década de 1920 pode ser a principal causa dos picos e vales no gráfico relativo a essa década. Não obstante, é interessante notar que o movimento da curva entre 1925 e 1929 mantém-se próximo aos valores observados para o período de 1910 e 1917, sugerindo uma relativa estabilidade dos preços deflacionados. Contudo, o mais útil do gráfico é, como foi apontado, confirmar a tendência dos preços ao barateamento, ainda durante a I Guerra Mundial, período de maior inflação, com cerca de 189% de aumento do custo de vida em São Paulo¹¹.

Diversas variáveis puderam incidir em que os valores dos gramofones estiverem mais ou menos estáveis em São Paulo durante a chamada Grande Guerra. A publicidade da segunda metade dos anos 1910 mostra ampla disponibilidade de gramofones da Victor, manufaturados nos Estados Unidos e não na Europa. Como exposto, a Victor Talking Machines Co. estava presente no mercado paulista havia vários anos e a diminuição das importações de Europa talvez tenha aberto maior espaço para seus produtos. Além disso,

¹¹ Para comparar a tendência no preço mínimo dos gramofones com a inflação do período, ver Gráfico 7: “Índice de preços para o Rio de Janeiro 1901-1929” em Apêndice 2: “Preços de gramofones deflacionados”.

empresas como a Columbia, com fábrica nos Estados Unidos e na Inglaterra, começaram a aceitar gramofones velhos como parte do pagamento de grafonolas novas¹². Dessa forma, matérias primas reutilizáveis, talvez escassas pelo conflito, podiam retornar às fábricas e dar continuidade à produção, sem modificar substancialmente o valor comercial dos aparelhos.

Já para a segunda metade dos anos 20 parece que a elevação dos valores das máquinas falantes esteve abaixo do agudo encarecimento da cesta de alimentos (ver Gráfico 7, no Apêndice 2). É muito provável que dados novos e análises econômicas mais aprofundadas mostrem, inclusive, um maior barateamento dos gramofones nessa década, pois com a chegada em 1926 de gramofones adaptados à reprodução de gravações elétricas, os antigos sofreram provavelmente uma queda em seus preços.

Assim como a baixa dos valores mínimos de gramofones sugere sua popularização, a existência de formas de pagamento acessíveis a indivíduos com rendimentos mais modestos, a sinaliza também. Uma dessas formas era a organização de clubes que lojas como a Casa Edison possuíam. Os interessados subscreviam-se para concorrer a um prêmio mediante cotas semanais. “Do ponto de vista das casas comerciais, a utilização desse tipo de modalidade era particularmente interessante, uma vez que o fluxo constante de pagamentos dos mutuários permitia ao comerciante a entrada contínua de recursos”¹³. Outra forma de pagamento, igualmente interessante para comerciantes e compradores, era a venda em cotas semanais ou mensais. Em 1905, o gramofone mais custoso da Columbia foi vendido “em 40 prestações semanaes de 5\$000”¹⁴. A Casa Langgaard em 1912 ofertava um gramofone Victor em cotas de 5\$000 réis semanais; a Casa Murano em 1914 dava seis meses de prazo e em 1919, oito para seus gramofones¹⁵. A Casa Heliopolis, por sua vez, afirmou em 1925:

As maravilhosas Victrolas e incomparáveis discos “Victor” poderão ser adquiridos em nossa casa mediante insignificantes prestações semanaes de **5\$000** ou **10\$000**, com direito a sorteio, pois, por contrato firmado com os srs.

¹² "Columbia." *O Estado de S. Paulo*, 16 maio 1917, p. 9. "Porque não troca seu grammophone?". *O Estado de S. Paulo*, 28 abril 1918, p. 3.

¹³ MORAES. *Sociedades culturais, sociedades anônimas, distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*. p. 56.

¹⁴ "4º Club de novidades." *Echo phonographico*, setembro 1905, p. 16.

¹⁵ "Gramofones Victor n. 2 a 5\$000." *O Estado de S. Paulo*, 11 julho 1912, p. 11. "Victor - Victrola." *A Cigarra*, abril 1914. "Dance Muito." *O Estado de S. Paulo*, 19 outubro 1919, p. 9.

Paul J. Christoph Co., fomos nomeados UNICOS e EXCLUSIVOS distribuidores desses aparelhos pelo systema de CLUB¹⁶.

Curiosamente, o valor nominal das cotas semanais (5\$000) manteve-se igual entre 1899 e 1925¹⁷. Para Moraes, prestações semanais desse valor eram extremamente reduzidas e “de fato, acessível aos bolsos de uma agremiação popular ou mesmo de um consumidor individual”, em 1912¹⁸. Na década de 20 esse valor devia ser ainda menos significativo na economia de uma família, levando em consideração a alta dos preços da cesta básica.

Semelhante aos preços dos gramofones, os valores dos discos também foram diversos segundo suas características. Uma das diferenças entre os discos, no começo do século XX, era o fato deles serem gravados por uma ou duas faces. O tamanho da chapa — 25cm, 27cm ou 30cm — influía também no valor, assim como a gravadora, segundo fosse nacional ou estrangeira (Ilustração 10). Algumas lojas tinham também preços reduzidos para compras superiores a certo número de unidades.

PREÇOS DE DISCOS		
DISCOS ARTISTICOS – Diametro 25 cent. (simples)		
Contendo Repertorio das principaes operas, Bandas Solos.		
Um		4\$000
Duz		48\$000
DISCOS NACIONAES – Diametro 25 cent. (duplos)		
Contendo Repertorio de Modinhas, Cantos populares, Bandas e Solos.		
Um		6\$000
Duz.		72\$000
DISCOS NACIONAES – Diametro 27 cent.		
Um		7\$000
Duz.		94\$000
Pedimos deixar a escolha dos Discos ao nosso cuidado— <i>Garantimos satisfação.</i>		
Aguilhas, milheiro 5\$000		
O Encaixotamento é gratis. Para o frete da Estrada de Ferro podem enviar-nos 5\$000. Por via maritima enviamos qualquer Grammophone e discos com augmento de 15\$000. <i>Pedidos a</i>		
CASA EDISON ❖ FIGNER IRMOS		
Rua São Bento, 26 — S. PAULO		

Ilustração 10. Preços de discos Casa Edison (Fonte: Echo Phonográfico, janeiro 1906, p. 16).

O gráfico seguinte (Gráfico 4) foi realizado com base na média aritmética dos preços máximo e mínimo dos discos de cada ano¹⁹. Uma vez que os valores

¹⁶ "Casa Heliopolis." *O Estado de S. Paulo*, 19 dezembro 1925, p. 13.

¹⁷ Em 1899, Frederico Figner cobrava a quantia de 5\$000 por semana no clube fundado por ele. Cf. SÜSSEKIND. *Cinematógrafo das letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. p. 55.

¹⁸ MORAES. *Sociedades culturais, sociedades anônimas, distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*. p. 56.

¹⁹ Foram estimados os preços dos anos sem dados na imprensa, conforme as informações das datas anteriores e seguintes. Anos sem dados: 1904, 1907, 1909, 1911 – 1913, 1919-1921, 1923, 1924 e 1929.

foram deflacionados parece que seus preços seguiram a mesma tendência à baixa dos gramofones. Como pode ser observado, o gráfico apresenta uma curva similar à curva dos preços dos gramofones, uma vez que a tendência é decrescente também.

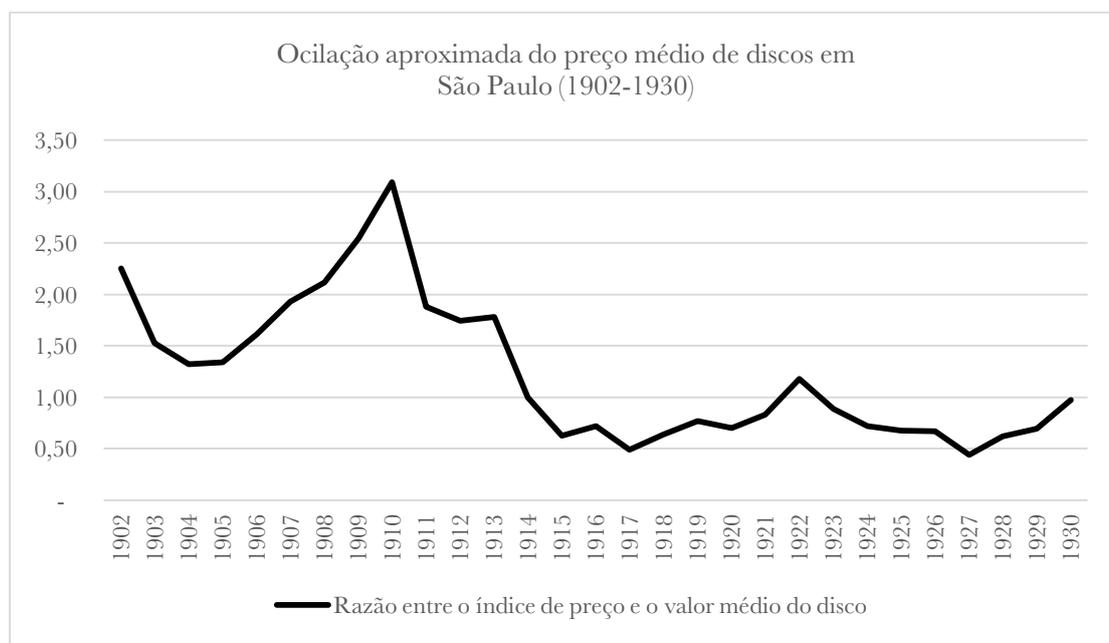


Gráfico 4. Oscilações dos preços de discos em São Paulo

Os dois momentos de maior queda da curva equivalem a mudanças importantes do mercado do disco paulista. O período de 1914 e 1918, além de corresponder ao da I Guerra Mundial, coincide também com a abertura da Casa Odeon em São Paulo, a inauguração de fábricas de discos em Rio de Janeiro e em Porto Alegre, e com os empreendimentos dos selos nacionais Gaúcho, Grand Record e Phoenix. Adicional à batalha de preços, já mencionada, entre os irmãos Frederico e Gustavo Figner, o Gráfico 4 reflete os preços surpreendentemente baixos dos discos de selos nacionais. Discos Grand Record foram vendidos por \$800 reis, em 1915, e uma dúzia de discos Phoenix por 10\$000 réis (preço unitário \$833) em 1917. Já a queda em 1927 reflete os descontos aplicados aos discos de gravação mecânica, difíceis de vender após a adoção da gravação elétrica por todas as gravadoras. As elevações da curva para 1910 e 1922, por outro lado, não são fáceis de explicar pelo contexto histórico, sendo necessárias novas pesquisas e buscas de dados para corrigir ou precisar as informações.

Em suma, tudo parece indicar que houve uma tendência em popularizar o consumo de música gravada baixando os valores de gramofones e discos ao longo das três primeiras décadas do século XX. De fato, essa tendência foi observada por Lucas L. Moraes para outros espaços da vida cultural e artística da cidade como os teatros, as artes plásticas e o cinema. O autor salientou que tais espaços usaram política de preços para criar esferas de distinção. As mudanças dos preços em direção à baixa de alguns itens e à alta de outros, estiveram relacionadas com os processos econômicos de massificação e distinção que, estudados por Moraes, estruturam os circuitos culturais de São Paulo e Rio de Janeiro durante a *Belle Époque*²⁰. Assim como existiu, por exemplo, um gramofone de preço popular, o mercado também disponibilizou gramofones de preços muitíssimo mais elevados, destinados às elites²¹. A popularização dos preços, não obstante, não foi suficiente para que a população mais pobre tivesse acesso à compra de discos e gramofones. Ao que tudo indica, o mercado popular parecia focado na crescente classe média que iria se converter no público mais assíduo do nascente universo do entretenimento urbano.

Discos e entretenimento para a nascente classe média

Entre as provas que os vizinhos tinham da infidelidade de Caetana a seu marido estava o som do gramofone tocando música para dançar. No triângulo amoroso que chamou a atenção da cidade, em 1913, vemos o perfil de uma família em ascensão econômica e de um vendedor do mercado da cidade, relacionados com a nascente indústria do entretenimento e a música gravada.

Caetana e Januário, eram italianos chegados no Brasil durante a infância. Com 23 e 28 anos e três filhos, viviam “bem” no bairro do Bexiga, “na rua Conselheiro Ramalho, esquina da rua de Domingos”. Antes de casar, ele “se ocupava em serviço de copeiro na casa de distinta família” e ela trabalhava em costura numa oficina. Dois anos antes, Januário, “merecendo a confiança dos seus patrões, conseguiu uma melhora na sua situação, empregando-se no Club Internacional, onde era guarda do vestuário”. Isidoro, o suposto amante da

²⁰ MORAES. *Sociedades culturais, sociedades anônimas, distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*.

²¹ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. pp. 85-88.

mulher, era filho da empregada doméstica da família, um “espertalhão vivedor, ocupando-se as vezes em negociar gêneros no mercado”.

Segundo a nota de jornal, “a situação financeira de Januário melhorou sensivelmente e desses benefícios partilhava directamente sua mulher, a quem elle procurava dispor (sic) um conforto relativo, vestindo-a até com certo luxo”. Ao que parece tratava-se de uma família de classe média em ascensão. A renda do esposo permitiu-lhes ter empregada doméstica e um gramofone em casa. A máquina falante pôde ter chegado graças ao salário de Januário e a busca por “certo luxo” do casal ou porque o contato com a classe alta paulista facilitou a aquisição dum gramofone velho, dispensado pelos padrões. Seja como for, a música de dança do fonógrafo traspassava os muros do prédio em que moravam e os vizinhos suspeitavam que Isidoro e Caetana tinham um caso amoroso porque ecoava música de dança enquanto o esposo saía para trabalhar e ficava em casa o filho da faxineira. Outro dos indícios de infidelidade que a vizinhança tinha — e indício do emprego do dinheiro em entretenimento de uma família de classe média, para nós— eram as saídas frequentes ao cinema do casal infiel e pagas por Isidoro ou, eventualmente, por Caetana. Situações como essas tendem a indicar que pessoas como Isidoro, Caetana e Januário podiam ter acesso tanto ao cinema como à música gravada, colocando de relevo um pouco do perfil dos diversos públicos da industria do entretenimento e da fonografia no começo dos anos 10²².

Como é sabido, uma das tantas novidades que os habitantes de São Paulo viveram no começo do novo século foi o surgimento e consolidação de espaços de entretenimento com música para diversos gostos e bolsos²³. Os discos chegaram para competir com outras formas de entretenimento pagos como teatro musicais, circos e cinemas. Assim como acontecia com a compra dos discos, o interessado devia desembolsar uma quantia para acessar o entretenimento musical nesses contextos. Logo, em linhas gerais, parece que o público de todas essas formas de divertimentos seria, *grosso modo*, o mesmo, se considerarmos os valores mínimos dos discos e dos ingressos nesses espaços. Isto é, se for pelo custo, é provável que em 1915 uma pessoa, com 1\$500 réis no

²² "Noticias diversas." *O Estado de S. Paulo*, 9 maio 1913, p. 6.

²³ MORAES. *As sonoridades paulistanas*.

bolso, pudesse optar por ir no cinema ou comprar um disco, como poderia ser o caso de Caetana. Evidentemente o gosto e as preferências culturais seriam fundamentais na hora de fazer a escolha. Se levarmos em consideração os preços cobrados para aceder a entretenimento musical na cidade, parece que aqueles espaços estavam destinados principalmente a uma classe média e média alta crescente, com algum dinheiro extra e, sobretudo, com grande preocupação pela distinção e ascensão social.

Assim, as máquinas falantes, discos e cilindros de começo do século estavam destinados a grupos sociais de recursos suficientes. Em 1905, o valor do fonógrafo Guarany, de 50\$000 réis —um dos mais baratos—, não devia parecer tão elevado a uma família de classe média com ganhos mensais estimados de 1:000\$000²⁴. Comparado com um piano na Casa Levy (850\$000 réis) ou com um “violão moderno” da Casa Edison (50\$000), aquele fonógrafo podia ser comprado confortavelmente pela família, mediante o sistema de cotas, se não quisesse pagar à vista. Caso inverso, operários e trabalhadores, da mesma época, deviam ver com outros olhos os preços desses mesmos objetos.

Em 1909 o Sindicato de Pedreiros exigiu salário diário de 6\$000 réis para pedreiros e 4\$000 para seus ajudantes²⁵. A reivindicação revela que a remuneração do grêmio estava abaixo desses valores. Em consequência, parece quase impossível que um pedreiro, chefe de família, destinasse o salário de um dia de trabalho à compra de um gramofone em cotas semanais de 5\$000 ou à compra de um disco de 4\$500 réis, preço de 1909. Maiores eram as probabilidades de que ele fosse assistir, em algum momento do ano — e sem comprometer seriamente a sobrevivência da família, um circo itinerante cujo ingresso mais econômico estava em aproximadamente 1\$000 réis.

Em 1919 os salários nominais dos operários na cidade não tinham mudado muito em relação à exigência dos pedreiros, dez anos antes. Ainda que a cidade sofresse uma fortíssima inflação, um trabalhador homem continuava recebendo entre 4\$600 e 5\$000 réis diários, e uma mulher entre 1\$800 e 2\$500, nas fábricas de vidro. Segundo estimativas, o custo de vida de uma família

²⁴ MORAES, JULIO LUCCHESI. *São Paulo capital artística: a cafeeicultura e as artes na belle époque (1906-1922)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014, pp. 222-223.

²⁵ *Ibid.*, p. 221.

operária conformada por um casal e dois filhos, número abaixo da média de filhos, era de 207\$650 no mês. As mesmas estimativas calculam que os ganhos dessa família eram apenas de 120\$000 réis, quase a metade do necessário²⁶. Ante esse panorama é mais evidente que apesar da baixa dos preços dos discos, essa e qualquer outra forma de entretenimento pago estavam fora do orçamento de uma família operária.

Adicionalmente, existia na cidade outro grupo social mais pobre e mais distante da aquisição de um disco. A classe operária, ainda diminuta na cidade em comparação aos milhares de trabalhadores informais, tinha condições de vida um pouco melhor. Entre a população operária assalariada não estavam necessariamente inclusas as pessoas chamadas genericamente de caipiras, roceiros ou caboclos que viviam ou estavam próximos da cidade. E mesmo a maioria dos imigrantes pobres, não estava dentro das fábricas. Todos eles ocupavam os empregos de menor prestígio e salário em oficinas familiares ou então ocupavam as ruas vendendo todo tipo de produtos e serviços. Certamente neste panorama diversificado e também hierarquizado, negros e mestiços de modo geral ocupavam as funções mais desprestigiadas e mal pagas, como varredores de ruas, lixeiros ou carregadores²⁷. Algo de sua presença na cidade foi retratado pelo fotógrafo italiano Vincenzo Pastore (1865-1918) entre 1910 e 1915²⁸.

²⁶ Ibid.,

²⁷ SANTOS. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza, 1890-1915*. pp. 150-151.

²⁸ LEMOS, CARLOS A. C.; MENDES, RICARDO, "São Paulo de Vincenzo Pastore. Fotografias," ed. Instituto Moreira Salles (São Paulo: Kiko Farkas / Máquina Estúdio, 1997).

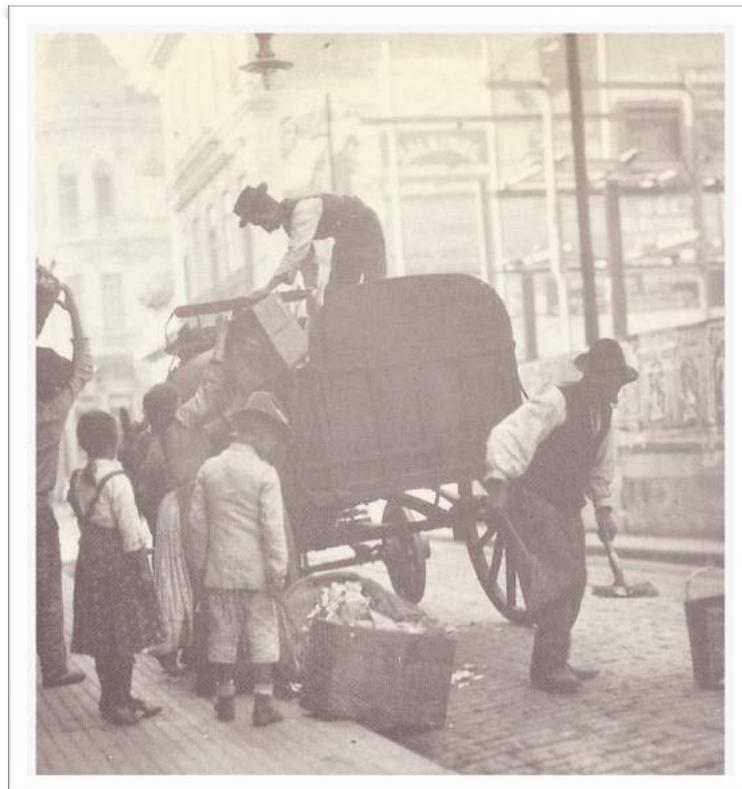


Ilustração 13. Carroça de coleta de lixo. Rua Direita, entre o largo da Misericórdia e a rua São Bento. c. 1910. Foto: Vincenzo Pastore

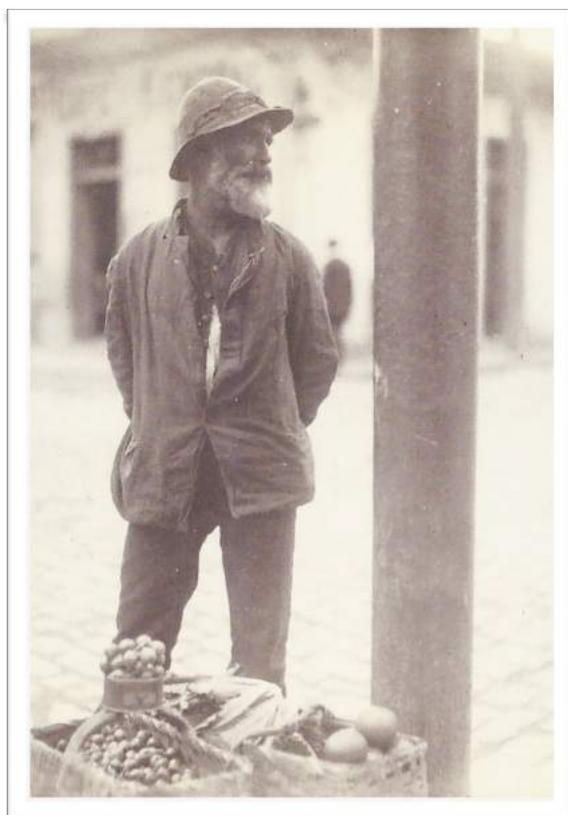


Ilustração 13. [sem título] c. 1910-1915. Foto: Vincenzo Pastore



Ilustração 13. [sem título] c. 1910-1915. Foto: Vincenzo Pastore

Supondo que a situação descrita não tivesse mudado muito para 1919, senão que talvez tivesse sido agudizada pela inflação, é fundamental perceber que o mercado da música gravada não estava dirigido aos habitantes mais pobres da cidade, ora caipiras ora operários estrangeiros. A diminuição dos valores de discos e gramofones estava direcionada aos grupos em ascensão. O barateamento dos preços criou maiores oportunidades de compra para pessoas com suas necessidades básicas cobertas e interessados em participar da indústria do entretenimento, e não para as pessoas nos degraus mais baixos da escala socioeconômica²⁹.

Com mais ou menos a mesma soma de dinheiro, um indivíduo interessado em se divertir com música podia entrar num espetáculo de variedades, comprar um disco ou uma partitura. Em 1915, o ingresso a uma divertida conferência de Cornélio Pires sobre a vida dos caipiras custava 1\$000 réis, mesmo valor de um jogo de cordas para violão. Provavelmente, a mesma pessoa que tocava violão e podia comprar cordas novas, podia também rir no espetáculo do humorista com os “causos” de caipiras. Ou, se preferir, ela podia investir \$500 réis a mais, e comprar a partitura avulsa *Cateretê Paulista*, de Aureo Ferraz para piano e voz, da editora Sotero de Souza. Como será aprofundado na segunda parte, as representações caipiras do teatro, do disco e da partitura estavam direcionadas aos mesmos consumidores, provavelmente pertencentes aos grupos de classe média que ascendiam e se mostravam desejosos de afirmar sua identidade.

No mesmo ano de 1915, também não deixa de ser provável que um trabalhador de alguma fábrica da cidade convidasse, com certo esforço econômico, a sua namorada ao cinema, pagando duas entradas de \$500 réis na localização mais barata da sala. Ou que optasse, quiçá, por impressioná-la, dando como presente um disco Grand Record ou Phoenix, vendido por \$800

²⁹ Em linhas gerais a fonografia em países mais industrializados focou sua atenção nas classes médias como seu principal mercado. Nos Estados Unidos, durante o mesmo período, a classe média era o principal alvo de publicidade e promoção da música gravada (SANJEK, RUSSELL. *American popular music and its business: the first four hundred years. From 1900 to 1984*. v. III. New York; Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 71.) Em 1908, um fonógrafo da Victor valia entre 25 e 1500 dólares. Uma vez que a renda anual média dos trabalhadores da indústria variava entre 400 e 800 dólares era-lhes viável, de uma forma ou de outra, chegar a comprar um desses aparelhos em algum momento. Segundo estimativas, em 1920 uma de cada quatro famílias estadunidenses tinham um gramofone (GRONOW. *The Recording Industry: an Ethnomusicological Approach*. p. 18.)

réis nesse ano, para escutar comunitariamente no gramofone de algum vizinho do bairro. Aquele casal fictício representa os grupos mais populares que eventualmente participaram do mercado fonográfico e dos espaços de entretenimento da cidade. Esses ouvidos aproveitavam as oportunidades mais módicas oferecidas pela cidade para escutar música gravada, como veremos a seguir.

Práticas alternativas de escuta de discos

Comprar não era a única opção para escutar um disco. Existem vestígios fragmentários de que em São Paulo havia opções para escutar música gravada sem ter um discos ou um gramofone próprio. Discos grátis, alugados e usados circularam pela cidade. Gramofones de segunda mão e emprestados, assim como escutas coletivas e nas ruas foram outras formas de ouvir a música gravada. O comerciante Albino E. de Moraes tinha, em 1910, “uma secção de discos usados para compra, venda, troca e aluguel”, em sua loja de móveis Tem Tudo, no centro de São Paulo. O comerciante explicava,

Os possuidores de gramofones, aborrecidos de ouvir tocar as peças que têm em «stock» e não querendo comprar novas por serem de grande dispêndio, procuram a nossa casa, onde encontram um repertorio de mais de **30.000** discos de todos os fabricantes para escolherem e pela decima parte de seu valor³⁰.

Segundo o anúncio, o valor de um disco novo podia oscilar entre 6\$000 e 25\$000 reis, valores um pouco exagerados. Na loja Tem Tudo, discos eram alugados por 1\$000, 2\$000 e 3\$000 reis. Esses valores parecem razoáveis para a população que, sem muito dinheiro, tinha acesso a um fonógrafo. Em 1910, o aluguel de discos era uma opção para quem frequentava outros espaços de entretenimento populares como circos e cinemas (preço geral de 1\$000 e \$500 reis, respetivamente).

Ainda assim investir em discos, cinema e circo resultava custoso para os grupos mais pobres da cidade. Uma noite num pouso muito simples, destinado aos caipiras que vinham à cidade para vender seus produtos, custava 1\$000, em

³⁰ "A. Moraes & Comp.". *O Estado de S. Paulo*, 24 maio 1910, p. 7.

1909, o equivalente ao aluguel mais módico oferecido por Albino de Moraes³¹. Um quilo de manteiga fresca — alimento importante para a cozinha diária — estava entre 2\$500 e 3\$000 réis, mesmo valor do aluguel de discos mais caro. O serviço prestado pela loja Tem Tudo ainda estava distante do orçamento dos obreiros braçais das estradas de ferro, com salários entre 3\$400 a 5\$000 réis diários, e dos funcionários da elegante sapateira Clark, com salários diários entre 5\$000 e 7\$000. Trabalhadores, todos, necessitados de fornecer alimentação e habitação as suas famílias.

Estratégia similar, foi usada quinze anos mais tarde pela gravadora Pathé. O selo internacional avisou seu público, “não comprem mais discos. Os discos Pathe alugam-se. Por preço modico, podem ouvir nosso vasto e variadíssimo repertorio, mudando seu sortimento de discos à vontade e por preço diminuto”³². Na rua Líbero Badaró, os interessados podiam alugar um disco Pathé por uma, duas ou quatro semanas, pelos seguintes valores³³:

Para um prazo de:	Discos de 23 e 27 c/m. Orchestra e danças	Discos de 30 c/m. Danças e cantos. Operas e operetas	Discos de 30 c/m. Operas dos melhores artistas
7 dias	2\$500	3\$000	3\$500
14 dias	4\$000	4\$500	5\$500
30 dias	6\$000	7\$000	8\$000

Tabela 6. Aluguel de discos Pathé. Fonte: O país, 8 agosto 1926, p. 6

Os preços dos alugueis eram inferiores aos discos novos das outras marcas. No mesmo ano, discos nacionais e estrangeiros das marcas Brunswick, Odeon, Parlophon, Beka, Victor e “franceses” eram vendidos com um valor médio de 10\$000, na Lyra Paulistana³⁴. Contudo, as dificuldades de alugar discos não estavam na falta de clientes que pudessem pagar esses preços. Ao contrário, existia na cidade uma ampla população que se beneficiava economicamente de tal oferta.

Na verdade, um dos inconvenientes principais era o desgaste sofrido pelos discos. Na primeira fase da produção fonográfica, cilindros e chapas tinham vida física muito limitada. Após a agulha percorrer inúmeras vezes os

³¹ MANZONI, FRANCIS MARCIO ALVES. *Os trabalhadores «caipiras» em mercados e feiras-livres: São Paulo (1867-1914)*. (Dissertação) Unesp, Faculdade de Ciências e Letras - História, 2004.

³² "Discos Pathé." *O Estado de S. Paulo*, 5 set. 1926, p. 8.

³³ "Aluguel de discos «Pathé». Novidade sensacional." *O país*, 8 agosto 1926, p. 6.

³⁴ "Offertas especiaes." *O Estado de S. Paulo*, 6 julho 1926, p. 12.

sulcos em cada reprodução, o desgaste era inevitável. O som de um disco diminuía sua qualidade conforme aumentava o número de vezes tocado, até sua inviabilidade total. Com o tempo e o avanço tecnológico esse problema da obsolescência foi superado, mas não o desgaste dos discos que ainda enfrentavam pesadas e rudes agulhas de reprodução. Frente a essa eventualidade em 1926, a Pathé assegurava que alugar discos:

[...] torna-se possível pela própria qualidade dos Discos de Saphira Pathé, visto que não se arranham com o uso, e não perdem nenhuma das suas intrínsecas qualidades de dicção, som, nitidez e harmonia. A única possibilidade de estrago reside no partir-se³⁵.

A iniciativa da Pathé foi comentada por um jornalista carioca que viu nela “uma maneira inteligente e louvável de chamar a atenção para uma particularidade do producto”: sua durabilidade³⁶. O repertório da gravadora estava restrito a música estrangeira e seus valores elevados para a grande maioria dos residentes da cidade. Ainda assim, os locatários podiam se incomodar com o chiado que acompanhava inevitavelmente as gravações mais escutadas pelos outros clientes.

Quase dez anos mais tarde, em 1935, a possibilidade de alugar discos continuava. Entre livros, bolsas, carteiras, artigos fotográficos e bijuterias, a companhia Eng. Toth & Cia. fazia contratos de aluguel de “discos para vitrolas” por 2 anos com fiador³⁷. Sem notícias adicionais sobre o negócio, tempo depois a companhia apareceria como distribuidora autorizada do rádio e fonógrafo Philco e ofereceria serviço de conserto de rádios de qualquer marca³⁸.

Provavelmente, o aluguel e a venda de discos usados não foram tão esporádicos quanto a imprensa permite ver, pois esse tipo de negócios fazia parte de uma economia paralela aos monopólios do disco. Seu principal veículo de promoção talvez não fosse a publicidade paga nos jornais da cidade, com exceção da Pathé. Os comerciantes que alugavam e vendiam discos usados tinham outros canais de difusão como o boca-a-boca ou a publicidade em jornais de menor circulação.

³⁵ "Aluguel de discos «Pathé». Novidade sensacional." *O país*, 8 agosto 1926, p. 6.

³⁶ "Aluguel de discos." *O país*, 19 setembro 1926, p. 12.

³⁷ "Loja na Rua São Bento." *O Estado de S. Paulo*, 10 abril 1935, p. 11.

³⁸ "Desde o claro trinar do rouxinol até as notas graves do contrabaixo." *O Estado de S. Paulo*, 25 julho 1937, p. 5. "Engs. Toth & Cia." *O Estado de S. Paulo*, 14 maio 1938, p. 8.

Um dos clientes do aluguel ou comprador de discos usados era, talvez, a imigrante italiana Emma Berlini, chamada *demi-mondaine* pelo jornal. Emma tinha um fonógrafo na sua moradia no largo do Paissandú e seu gosto pela música gravada traspassava as paredes de sua casa, alimentando uma escuta coletiva que, no final da sua vida, seria a primeira pista de que alguma coisa não andava bem. Ela ficou famosa no bairro por ser assassinada por um de seus amantes. Conforme depoimento de uma vizinha, “Mme. Emma, [...] tinha por habito levantar-se muito cedo, entregando-se desde logo aos cuidados domésticos, procedendo á limpeza da casa e fazendo ouvir um gramofone que quasi não tinha descanso”³⁹. O silêncio da música gravada naquele dia, fez justamente suspeitar à vizinha sobre o crime. O gramofone era escutado pelos vizinhos com quem se compartilhava o pátio de roupas e cuja proximidade de moradias era tal que a testemunha citada observava o interior da casa desde o átrio de entrada. Como se pode verificar, a presença de um gramofone numa casa pequena e sua escuta além dos muros, fala de certo consumo de música gravada entre pessoas com posições socioeconômicas menos favoráveis, ainda em 1910.

Caso similar de escuta compartilhada acontecia com os colegas de moradia de Maria Palhares, no bairro do Brás. Para compreender sua história, devemos caminhar uns anos atrás, quando ela ainda morava no Rio de Janeiro. Estando lá, a “rapariga” Maria apaixonou-se por um “mulato pornostico, exímio tocador de violão e cantor de modinhas [...] o qual, manda a verdade que se diga, não ligou importância para os olhares do que era alvo”. Em certo momento o músico desapareceu e Maria, “desgostosa, transferiu residência para esta capital, indo morar à rua Monsenhor Andrade, 2, no bairro do Braz”. Estando em São Paulo ela adquiriu um gramofone e o disco *Quisera amar-te*, modinha que, segundo a notícia, Maria tinha escutado cantar ao músico amado em certa ocasião⁴⁰.

“Diariamente, a apaixonada rapariga passava horas inteiras em frente á maquina faladora, deliciando-se com a sua querida modinha que tantas recordações lhe trazia...”. Os sons do gramofone de Maria eram escutados pelos

³⁹ "Noticias diversas. Estrangulada." *O Estado de S. Paulo*, 27 setembro 1913, p. 6.

⁴⁰ Tratava-se possivelmente do disco *Quisera amar-te* (modinha) interpretada por Cadete. Disco Zon-o-phone, n° 10125 [sem registro sonoro].

demais habitantes de sua pensão, do mesmo modo que acontecia com o gramofone da *demi-mondaine*. Aliás, parece que o gramofone estava disponível para que outras pessoas da casa colocassem música para tocar. Um dia “Maria saiu a passeio depois do jantar e ao regressar encontrou sua companheira Joaquina Maria das Dores, fazendo funcionar o gramofone com o disco privilegiado”. Desgostada e ciumenta ao perceber que seu disco estava sendo ouvido por outra mulher, Maria atacou à companheira com uma garrafa, “prostrando-a por terra”. A polícia interveio e os fatos foram narrados no dia seguinte com a manchete “Briga de mulheres por causa de um disco de gramofone”⁴¹. Bem provavelmente as causas e circunstâncias da briga pudessem ser mais complexas que as apresentadas pelo jornal, porém, a circunstância que importa perceber é a existência de um gramofone no populoso bairro do Brás em 1912 e cujo serviço era mais ou menos comunitário.

O empréstimo de discos e gramofones devia acontecer com alguma frequência entre vizinhos. O narrador do romance *Vida ociosa* (1917), de Godofredo Rangel, comenta o funcionamento de um gramofone velho que era emprestado entre os amigos. Por um instante, ele prestou atenção no aparelho e descreveu: “Era uma velha máquina, preciosa, que, de empréstimo em empréstimo, se desgovernara desoladoramente. Mas o último empréstimo deralhes virtudes raras muito de meu agrado. Mesmo sem discos tocava músicas do Wagner, ricas de estrépitos”⁴². No ambiente rural do romance, o escritor menciona o costume de um mesmo gramofone circular por entre vários usuários, revelando uma prática entre pessoas que participaram da escuta de música gravada, sem investir na compra de uma máquina falante.

Os comerciantes de cidades do interior de São Paulo souberam tirar proveito das escutas coletivas. Em 1907, *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

⁴¹ "Noticias Diversas." *O Estado de S. Paulo*, 5 julho 1912, p. 7.

⁴² Rangel, Godofredo. *Vida ociosa*. 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d., p. 131 *Apud* SÜSSEKIND. *Cinematógrafo das letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. p. 17.

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 canções populares, quer beber dois tragos e bebe dez⁴³.

Investindo dinheiro em um gramofone e alguns discos, cada vez mais estabelecimentos usaram a nova tecnologia para destacar suas lojas em relação ao barulho cotidiano das ruas. Ao que parece o repertório destinado aos aparelhos era muito variado e buscava, simplesmente, chamar atenção do público. As lojas de discos davam a conhecer seus produtos em cena similar a seguinte:

Collocada a machina falante á porta de seus estabelecimentos, ahi se «planta» um dos «funcionários» para realizar no pobre phonographo a «motu-contínuo» musical. Sáo de tudo então, e a qualquer velocidade. Apparelhos quase sempre mal regulados, executando a mais variada colleção de discos, transformam uma audição em verdadeiro supplicio. Os Turunas da Mauricéa, Jazz-Bands, Orchestras Symphonicas Patricio, Titta Ruffo, etc.⁴⁴

Sabendo que o som gravado alcançava os ouvidos de analfabetos e letrados, ricos e pobres, curiosos e desinteressados, recados publicitários mais explícitos que o contido em *Ó de casa!* — tratado no primeiro capítulo — escutaram-se pelos alto-falantes das ruas. Como é sabido, no começo do século XX, cada disco começava anunciando o nome da empresa gravadora, intérprete, e música a ser escutada. Pela repetição, essas informações passaram a configurar a memória auditiva de quem costumava passar próximo de lojas com gramofones⁴⁵.

No centro da metrópole paulista os alto-falantes voltados para a rua eram comuns. Comerciantes de outrora já sabiam que a memória retinha melodias repetidas e as associava com o produto que viesse junto. Nesse sentido não surpreende que lojas de discos encomendaram gravar discos de reclame específicos para seus negócios. A Casa Edison esteve entre elas, como permite supor uma lembrança de 1920. Certo dia —recordava um jornalista—, no momento em que Gustavo Figner estava retirando “do gravador um «cliché»

⁴³ "Um novo habito." *O Telescópio*, junho 1907, p. 7.

⁴⁴ "Aos revendedores! Maneira certa e errada de uma demonstração." *O país*, 8 janeiro 1928, p. 13.

⁴⁵ Como narra já em 1903 o senhor Motor de Petróleo, habitante do Rio de Janeiro: “[...] sahem de quasi todas as casas vozes esganiçadas e fanhosas, uma confusão horrível de phrases: «*O coiô sem sorte, cantado pelo bahiano para a casa Edison, Rio de Janeiro...*» [...] E assim se passa o dia e o nosso burguez se vae deitar, esperando adquirir nova dose de paciência para ouvir no dia seguinte todas as cacetadas *grammophonicas* (deixem passar!) que lhe queiram impingir”. MOTOR DE PETROLEO. "De automovel." *Correio da Manhã*, 18 janeiro 1903, p. 2.)

que encomendara para reclame de seu estabelecimento”, foram-lhe roubados “quatro mil réis ajustados pelo trabalho!”⁴⁶. O ladrão aproveitou o instante em que Figner foi retirar o disco de reclame do gramofone na porta da loja, para furtar o dinheiro. Mais relevante que o roubo é, para esta pesquisa, a referência ao disco publicitário que tocava na porta da Casa Edison. Vale a pena ilustrar a criatividade dessa prática com o disco de reclame de 1911 da Casa Faulhaber, ativa no Rio de Janeiro⁴⁷,

DISCO RECLAME
(Faixa ◀ ≤ 07)

[Piano]

Ó menina desta terra
Tenho casta de homem galante,
Se quiserem ter [...]
Comprem máquinas falante,
Comprem máquinas falante

Meus senhores e minhas senhoras: Já tem uma máquina falante em tua casa? Não respondam e apresem-se a vir quem ainda não a compraram pois têm agora uma bela ocasião. Entrem, entrem e verão que encontram aqui curioso sortimento de máquinas falantes, desde a módica quantia de 7 mil réis até os preços mais elevados. Enfim. Ao alcance de todas as bocas. Com vinte belezas desta casa e tal rigidez, tal clareza, e tanta sonoridade que vossas preces estão ouvindo, julgarão talvez que não sou eu que estou falando, mas sim qualquer pessoa escondida atrás do balcão. [Gargalhada] Posso assegurar-lhes que sou eu a máquina falante que tenho honra de me dirigir a vossas preces com humilde gentileza de darem pra frente a esta casa, pelo que lhes ficaram inteiramente agradecido. Saúde pra eternidade à máquina falante.

Transcrição 3. Disco Reclame. Favorite, n° 1-48.501. Rio de Janeiro c. 1911.

Discos de reclame como esse eram a transposição a um novo formato, da antiga tradição de anunciar produtos por intermédio de pregões. No caso paulistano, esses discos substituíram as vozes dos vendedores ambulantes que anunciavam seus produtos com sonoras melodias pelas ruas oitocentistas da cidade⁴⁸. No novo século, gradativamente os vendedores ambulantes foram proibidos de trabalhar no centro e as vozes dos gramofones alçavam-se para

⁴⁶ "Galerias Edison. Uma grande casa commercial." *O Estado de S. Paulo*, 13 junho 1920, p. 6.

⁴⁷ Em Portugal circularam discos com os nomes de lojas, como Armazéns Grandell e Grandes Armazens do Chiado que, provavelmente eram discos de reclame também. Cf. LOSA. "The Introduction of phonogram market in Portugal: Lindström labels and local traders (1879-1925)." *The Lindström project: contributions to the history of the record industry = Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, p. 68.

⁴⁸ MANZONI. *Os trabalhadores «caipiras» em mercados e feiras-livres: São Paulo (1867-1914)*.

atrair e anunciar produtos. A atração que a música exercia sobre os fregueses era bem conhecida. O som dos alto-falantes chamava a atenção dos pedestres e, “diante de cada estabelecimento comercial que arvora a sua radiofônica corneta atroadora, estaciona uma turba de basbaques, a impedir ainda mais o transito nas ruas centrais”⁴⁹. Nos anos 20, entre motores de automóveis e os apitos das fábricas, as notas musicais mecânicas compunham a sonoridade da nova São Paulo.

Pesquisadores já chamaram atenção sobre a ruidosa presença da música gravada nas ruas dos anos 20⁵⁰. A Câmara Municipal promulgou leis em 1927 para obrigar as lojas de discos a retirar 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 cidade⁵¹. No ano anterior, de fato, um jornalista d’*O Estado de S. Paulo* reclamava do barulho da cidade. Somado aos “sonidos, apitos, uivos, guinchos, roncões, baques, berros, chiados, trilos, trons, estouros, tiros, estrondos e estampidos” dos automóveis, “[...] novo supplicio estava reservado a todos os que são obrigados a morar nesta ruidosa terra”. Ele referia-se aos rádios que, na sua opinião “tiveram ainda a virtude de suscitar um recrudescimento do seu remoto e arcaico parente, o grammophone”. A paisagem da cidade, em 1926, parecia realmente ensurdecadora:

Desde que se vulgarizou o commercio de petrechos e aparelhos radiotelefônicos, e se estabelecera lojas desses artigos, ou secções, em outras casas, a tal commercio consagradas, entraram esses estabelecimentos a encher a cidade com o estrondo intolerável das suas trombetas alto-falantes, dispostas nas suas casas com intuitos de reclamo. Ao troar de taes buzinas infêrnissantes, não quizeram ficar atrás os mercadores de grammophones, eil-os (sic) também a assestar contra as orelhas dos transeuntes as cornetas das suas machinas, colaborando garbosamente no moderno charivari urbano⁵².

⁴⁹ "A cidade do ruido. Barulhos antigos e barulhos novos — Automoveis, bondes, grammophones e alto-falantes." *O Estado de S. Paulo*, 23 dezembro 1926, p. 6. Esse tipo de cenas inspiraram o trabalho GONÇALVES. "Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho." *História e música no Brasil*.

⁵⁰ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. pp. 120-126. APROBATO FILHO. *Kaleidosfone. As novas camadas sonoras da cidade de São Paulo, fins do século XIX - início do XX*. p. 200.

⁵¹ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 121. Lei transcrita em: APROBATO FILHO. *Kaleidosfone. As novas camadas sonoras da cidade de São Paulo, fins do século XIX - início do XX*. p. 200.

⁵² "A cidade do ruido. Barulhos antigos e barulhos novos — Automoveis, bondes, grammophones e alto-falantes." *O Estado de S. Paulo*, 23 dezembro 1926, p. 6.

Informações como essas, ainda que dispersas, mostram que, durante as primeiras décadas do século XX, a escuta dos aparelhos de reprodução sonora não esteve restrita exclusivamente aos grupos mais abastados na comodidade de suas casas, e que os sons gravados alcançavam diversos transeuntes do centro e de bairros operários. Também convidam a desenvolver futuras pesquisas sobre a escuta coletiva da música gravada nos primórdios da fonografia e a circulação de música alugada, emprestada e de segunda mão pela cidade. Em suma, durante as três primeiras décadas do século XX o mercado do disco parecia cada vez mais ativo em São Paulo. Discos e gramofones ecoando por vários setores da sociedade paulistana, diversas lojas negociando com discos desde o começo do século, indústria do entretenimento e circuito musical cada vez mais consolidado e profissionalizado, atividade industrial e comercial em crescimento, grandes somas de dinheiro circulando e o controle político da elite, indicavam a formação de um denso circuito musical na cidade, aspectos que não passaram despercebidos para os impérios internacionais do disco. Como veremos a seguir, no final dos anos 20 as grandes gravadoras decidiram pousar na metrópole paulista e aproveitar os rumos que tomava a cidade.

As fábricas de gravadoras internacionais em São Paulo

Antes da I Guerra Mundial, gravadoras estadunidenses e europeias estabeleceram-se internacionalmente. Embora os registros de vendas estejam perdidos, Gronow Pekka observa que elas tinham uma estrutura corporativa com modos de operar similares aos mantidos na segunda metade do século, por intermédio de agentes e produtores espalhados pelo mundo e núcleos de produção em lugares nevrálgicos. Nos anos 20 houve uma nova expansão das gravadoras por causa da popularidade do disco. Em 1929, data da crise da bolsa de Nova York, foi paradoxalmente o ano de maiores vendas de discos no mundo. No continente sul-americano, por exemplo, Colômbia, Venezuela, Peru e Cuba importaram cada uma, cerca de um milhão de registros, principalmente dos Estados Unidos, sendo que a Argentina e o Brasil tinham mercados consideravelmente maiores, mas cujos registros de importação não foram encontrados pelo pesquisador finlandês. Ainda de acordo com Pekka, na década de 1930 viveu-se um declínio nas vendas por causa do cinema sonoro e do rádio,

os quais ocuparam o lugar do disco. As novas opções de entretenimento levaram a reorganização das empresas em conglomerados de negócios que juntaram rádio, cinema e música, no que A. J. Millard chamaria de os “impérios do som”⁵³.

No começo dos anos 20, uma das indústrias estadunidenses que atuavam no Brasil estava bastante bem, a Victor Talking Machine. Com grandes vendas e lucros, ela tinha comprado a metade de seu sócio britânico, a Gramophone Company — His Mater’s Voice, e isso colocou a firma “e seus acionistas em uma posição financeira invejada por todos seus rivais”⁵⁴. A Columbia, por sua parte, não estava tão bem. Na busca de dividendos, especuladores da bolsa de Wall Street elevaram o preço das ações exageradamente em relação ao valor da empresa. A superprodução de discos e gramofones, para pagar os juros sobre os empréstimos, junto com a depressão da economia estadunidense de 1921, levou a empresa à falência e à recuperação judicial⁵⁵. Contudo, a nova tecnologia da gravação elétrica e um novo repertório ajudariam à Columbia conseguir se recuperar nos anos seguintes. Sobre o tipo de repertório voltaremos na segunda parte.

Por outro lado, durante o final da I Guerra Mundial as patentes dos processos mais básicos da gravação e reprodução sonora perderam validade globalmente. Como resultado disso, novas companhias entraram no mercado do disco, como a antiga fábrica de pianos, bilhares e boliches estadunidense, Brunswick⁵⁶. O crescimento rápido dessa gravadora exemplifica o crescimento da fonografia nos anos 1920.

Após alguns ensaios a Brunswick começou a produzir gramofones e discos em 1916 e 1919, respectivamente. Em 1917, a firma dizia ter “sucursais nas principais cidades dos Estados Unidos, Canadá, México e França”, talvez abertas desde a época em que comercializava com pianos e jogos. Seja como for,

⁵³ GRONOW. *The Recording Industry: an Ethnomusicological Approach*. pp. 55-72. MILLARD, ANDRE. *America on Record: a history of Recorded Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, cap. 8. *Apud* KENNEY. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. p. xiii.

⁵⁴ SANJEK. *American popular music and its business: the first four hundred years. From 1900 to 1984*. p. 62.

⁵⁵ *Ibid.*,

⁵⁶ KENNEY. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. p. 79.

ao longo dos anos 1920, de acordo com Ross Lair, a firma consolidou-se como gravadora internacional, com filiais no México, Cuba, Argentina e Brasil, além de países da Europa, abandonando os produtos anteriores e concentrando-se apenas na fonografia. Uma vez entrada no jogo, a Brunswick imitou a estratégia expansionista de seus concorrentes e em 1928 enviou a primeira expedição de técnicos para fora dos Estados Unidos, realizando gravações em Havana e Cidade do México⁵⁷. Indícios achados na imprensa brasileira apontam para uma atuação da Brunswick fora dos Estados Unidos, um pouco mais cedo. A estrutura transnacional de gravadoras como ela, faz com que os arquivos centrais não registrassem sempre todas suas atividades e que, na atualidade, sejam valiosos os arquivos de outros países.

Em meados dos anos 1920, a Brunswick já era bem conhecida entre os brasileiros amantes da música gravada. Em 1926, as casas musicais paulistas Wagner, Lyra Paulistana, Di Franco e Record, assim como a loja Casa Lebre, vendiam discos Brunswick. Enquanto isso, no Rio de Janeiro um dos jornalistas do jornal *O paiz* lamentava que não era mais possível adquirir discos dessa gravadora na capital da república pois, “há já algum tempo a fábrica Brunswick tentou entrar em negociação aqui, suas tentativas, porém, foram infrutíferas por causa de suas exigências e mesmo porque já se impunham outras marcas de discos e phonographos”⁵⁸. Se em 1926, os produtos da Brunswick eram vendidos amplamente no comércio paulista e no Rio a venda foi interrompida — por algum dos motivos apontados, isso significa que a gravadora tinha chegado no país com antecedência.

A observação do jornalista de que no Rio de Janeiro, “já se impunham outras marcas de discos e phonographos”, referia-se, provavelmente, aos discos Odeon, tradicionais no Brasil e, talvez, melhor posicionados no gosto dessa cidade. Em São Paulo, por outro lado, a situação devia ser diferente e o gosto do público, ou os acordos comerciais, favoreceram as vendas da gravadora estadunidense. “Sabemos, porém, de outros pontos no Brasil que são abastecidos com regularidade dos produtos Brunswick e lamentamos que não haja também

⁵⁷ LAIRD, ROSS, BRUNSWICK BALKE COLLENDER, COMPANY et al. *Brunswick Records: a Discography of Recordings, 1916-1931*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2001.

⁵⁸ "De tudo." *O paiz*, 22 agosto 1926, p. 10.

uma venda regularizada para o público carioca”⁵⁹, terminava afirmando o jornalista em uma tácita referência ao comércio paulistano.

No ano seguinte, em 1927, a situação da Brunswick parecia mudar no Rio de Janeiro. O jornalista, que assinava com o pseudônimo Denada, celebrou o fato da gravadora “se estabelece[r] definitivamente aqui, no Brasil, dando a sua representação a uma grande casa de S. Paulo, a qual possui completo *stock* dos seus artigos”⁶⁰. Vista pelos olhos do jornalista carioca, São Paulo era “outro grande centro consumidor de tudo que se refere á maravilhosa invenção de Edison”, e isso explicava o estabelecimento do selo na capital do café. Na verdade, fazia dois anos que a representação da Brunswick tinha sido assumida pela firma Assumpção & cia Ltda. A partir de 1925, tal firma passou a se especializar no comércio de artigos de escritório, e de fonógrafos e discos Brunswick, e em 1927 abriu estabelecimento no Rio de Janeiro⁶¹.

Em aproximadamente três anos, considerando que a Brunswick tenha entrado no mercado brasileiro em 1925, a crescente gravadora estadunidense avaliou que o mercado brasileiro do disco era uma praça importante. Em 1928, a companhia estava construindo “uma grande fábrica para a gravação de discos absolutamente IDENTICA ás que mantem nos Estados Unidos, na Europa e na Australia”⁶². Durante sua construção no Rio de Janeiro, a gravadora convocou “artistas e compositores brasileiros”, mediante anúncio na primeira página d’*O Estado de S. Paulo*. Sabendo da importância de vender repertório local e reconhecer o gosto musical do país a Brunswick anunciava em outubro de 1928 que, “recebe com prazer, desde já, quaesquer suggestões ou pedidos de informações com que a queiram honrar”⁶³. Ao que parece as obras demoraram pouco mais de um ano e os primeiros discos Brunswick fabricados no Rio saíram em novembro de 1929⁶⁴.

⁵⁹ Ibid.,

⁶⁰ DENADA. "De tudo." *O país*, 23 janeiro 1927, p. 14.

⁶¹ "O Rio conta com mais um estabelecimento de discos e phonographos." *O país*, 9 outubro 1927, p. 13.. OESP 14 dez 1925 p. 4

⁶² COMPANHIA BRUNSWICK DO BRASIL S.A. "Aos artistas e compositores brasileiros." *O Estado de S. Paulo*, 12 outubro 1928, p. 1.

⁶³ Ibid.,

⁶⁴ "Brunswick." *O Estado de S. Paulo*, 29 novembro 1929, p. 3. As referências à Brunswick de Humberto Franceschi são um pouco confusas e diferentes das informações achadas na imprensa. Ver: FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 116.

Em 1928, dois dias depois do convite realizado pela Brunswick, a gigante gravadora Victor Talking Machine publicou no mesmo jornal um anúncio muito similar. Sem ficar atrás, a Victor vinha usando estratégias comerciais cada vez mais agressivas no país. Em 1927, por exemplo, o tenor Tito Schipa, “o sublime divo”, esteve na Casa Christoph autografando seus discos durante uma hora. Como sublinhado no jornal, “foi um verdadeiro acontecimento a visita e presença do grande tenor no estabelecimento [que] deu em resultado uma formidável venda de seus discos”⁶⁵. Semanas mais tarde, o país foi visitado por Walter Georges Ridge, “alto funcionário da Victor [...] que veio ao Brasil comissionado pela poderosa fábrica, afim de estudar as possibilidades de uma futura e provável relação direta entre o nosso meio e a grande companhia norte-americana”, explicava o jornal⁶⁶. Após Ridge visitar Rio de Janeiro, São Paulo e os estados do Sul, a Victor escolheu a capital paulista como nova sede de operações. Uma vez iniciadas as obras, a Victor anunciou n’ *O Estado de S. Paulo* a instalação de sua fábrica, competindo abertamente com o anúncio da Brunswick, de dois dias antes:

A VICTOR TALKING MACHINE COMPANY DO BRASIL tem a honra de comunicar aos srs. artistas e compositores nacionais, e ao público brasileiro, que já se acham adiantados os trabalhos da instalação, nesta capital, de moderníssima Fábrica de Discos [...]. Desde já a VICTOR TALKING MACHINE COMPANY DO BRASIL, receberá, com muito prazer, dos srs. artistas e compositores nacionais, que a queiram honrar com a sua colaboração, na gravação de discos da bella música brasileira, os seus nomes e endereços acompanhados de detalhes de sua carreira artística e sugestões do público, em geral, pelo que, desde já, se confessa muito agradecida⁶⁷.

De acordo com o espírito paulista de grandeza dos anos 20, o executivo Ridge afirmou que a instalação da fábrica era uma homenagem à cultura musical paulista. Com um discurso inflamado sobre o progresso artístico e material da cidade, Ridge disse encontrar nela,

organizações musicas de primeira ordem que o Rio não conseguiu manter idênticas. Lá tudo fracassa por falta de apoio do público e do governo e por falta também de coesão, de espirito artístico [...] Em São Paulo, ao contrario, vimos encontrar ochestras perfeitamente organizadas e completas, instituições musicais, como a Sociedade de Concertos Symphonicos, o Quartetto Paulista e

⁶⁵ "Tito Schipa e a Victor." *O país*, 4 setembro 1927, p. 9.

⁶⁶ "W. U. Ridge." *O país*, 25 setembro 1927, p. 20.

⁶⁷ VICTOR TALKING MACHINE COMPANY DO BRASIL. "Aos srs. artistas e compositores musicas nacionaes e ao público brasileiro." *O Estado de S. Paulo*, 14 outubro 1928, p. 12.

o Brasil, e o Orpheão Piracicabano, perfeitamente preparadas para gravar série de magníficos discos⁶⁸.

A comparação com a capital federal encaixava perfeitamente com o paulistismo da elite da cidade. Mas, os verdadeiros critérios de escolha, muito provavelmente, não eram musicais nem artísticos. Ridge chegou a mencionar que São Paulo tinha um “povo [...] com elementos precisos para dar movimento ao grande estabelecimento industrial [...]. Operários habilidosos e diligentes é que não faltam em São Paulo”⁶⁹. O que o funcionário da Victor preferiu silenciar na entrevista foram as vantagens que a firma obteria da mão de obra barata que São Paulo dispunha e o mercado consumidor crescente.

As instalações da Victor não foram terminadas tão rápido e somente um ano depois das declarações de W. U. Ridge, em outubro de 1929, os primeiros discos Victor brasileiros foram lançados⁷⁰. Alguns meses mais tarde, o “studio” de gravação foi inaugurado na avenida Ipiranga, no palacete Campinas, do lado do cinema República, enquanto a fábrica funcionava já na rua Maestro Cardim, número 175⁷¹. Além de gravar e prensar registros de músicos nacionais, a fábrica esteve destinada também a prensar “discos estrangeiros, com a utilização das respectivas matrizes importadas”, economizando, assim, gastos de importação de grandes quantidades de discos com repertório forâneo a ser vendidos no Brasil⁷². Todo o processo de fabricação, desde o registro do som até a impressão das etiquetas era realizado em São Paulo e foram explicados a representantes de jornais paulistanos para propagandear a firma. Para o jornalista do *Diário Nacional*, “Das informações colhidas, ressalta, desde já, uma observação: um disco para victrola dá muitas «voltas» até que possa ser tocado”⁷³. De acordo

⁶⁸ "A nova fábrica de discos de São Paulo." *Diário Nacional*, 21 outubro 1928, p. 8.

⁶⁹ *Ibid.*,

⁷⁰ "Almoço." *O Estado de S. Paulo*, 19 outubro 1929, p. 5.

⁷¹ O primeiro estúdio de gravação foi aberto no Rio de Janeiro, mas “[...] a companhia esta[va] apta para fazer gravações em qualquer local, como aconteceu com a gravação dos números cantados pelo Orfeão e pela Turma caipira efetuada na cidade de Piracicaba (“Visita á fábrica de discos musicaes da Victor Talking Machine Company of Brazil com sede em São Paulo.” *Diário Nacional*, 3 janeiro 1930, p. 12.). O estúdio em São Paulo foi inaugurado no dia 12 de maio de 1930 (VICTOR TALKING MACHINE COMPANY OF BRAZIL. “Victor Talking Machine Company of Brazil.” *O Estado de S. Paulo*, 20 abril 1930, p. 5. VICTOR TALKING MACHINE COMPANY OF BRAZIL. “Studio Victor.” *O Estado de S. Paulo*, 10 maio 1930, p. 4.)

⁷² "A nova fábrica de discos de São Paulo." *Diário Nacional*, 21 outubro 1928, p. 8.

⁷³ "Visita á fábrica de discos musicaes da Victor Talking Machine Company of Brazil com sede em São Paulo." *Diário Nacional*, 3 janeiro 1930, p. 12.

com outro dos jornalistas convidados, a fábrica brasileira se somava as fábricas argentina e chilena da grande gravadora⁷⁴.

Mas a Columbia, recuperada da crise de começo dos anos 20, ganhou das duas concorrentes — a Victor e a Brunswick — e foi a primeira em propagandear seus discos brasileiros, completamente nacionais. Nacionais, por conter música brasileira — como as primeiras gravações de duplas caipiras do interior, e por serem manufaturados em solo brasileiro. Sobre esses discos e a gravadora voltaremos na segunda parte. Por enquanto interessa ressaltar que a companhia internacional tinha se recuperado e chegava forte no final dos anos 20. Como mencionado no capítulo 1, em 1925 a filial britânica da Columbia comprou a companhia estadunidense e adotou a gravação elétrica. Tais movimentos coincidiram com a compra realizada pela Columbia da maior parte do estoque da companhia alemã Carl Lindström — dona da Odeon, entre outros selos—. De acordo com Pekka, a fusão da Columbia e da Lindström não teve muito efeito nas operações internacionais das empresas e, ao que parece, em países como Brasil, os selos Odeon e Columbia continuaram tendo agentes separados⁷⁵. Contudo, esses movimentos comerciais terminaram por fortalecer e ampliar os horizontes da Columbia.

Em 1926 — um ano antes da visita do representante da Victor — estive em São Paulo o representante geral da Columbia para América do Sul, Miguel V. Varell, “estuda[ndo] as condições do meio para o melhor aproveitamento da propaganda e mais acertada escolha das músicas que a Columbia nos envia”⁷⁶. Provavelmente durante essa viagem, a Columbia negociou com a firma paulista Byington a representação do selo no país e a construção de estúdio e fábrica.

⁷⁴ "Discos Nacionaes." *O Estado de S. Paulo*, 3 janeiro 1930, p. 7. A fábrica argentina da Victor foi inaugurada em 1924, em Buenos Aires, e a fábrica chilena em 1928 mas, segundo González, a Victor chilena fazia somente a impressão de matrizes gravadas no “studio” argentino (ELÍAS. *Historias con voz. Una instantánea fonográfica de Buenos Ayres a principios del siglo XX*. p. 66. GONZÁLEZ E ROLLE. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. pp. 192-193.)

⁷⁵ GRONOW, PEKKA. "Lindström abroad: the development of a German multinational." [2009] In: Pekka Gronow, et al. (ed.), *The Lindström project: contributions to the history of the record industry = Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2011, pp. 43-45.

⁷⁶ "O representatne geral da «Columbia Phonograph Company» no Rio." *O país*, 3 outubro 1926, p. 20.

Fruto dessas negociações foi o lançamento do primeiro lote de discos Columbia, fabricados em São Paulo, em fevereiro de 1929⁷⁷.

A cidade de São Paulo cumprimentou com otimismo a abertura das novas fábricas. Após uma visita às instalações da fábrica da Columbia, um jornalista afirmou que entre as vantagens trazidas pelo empreendimento estava o fato de o dinheiro das vendas de discos não ir mais para o estrangeiro. A fonografia terminava até por alimentar a economia paulista,

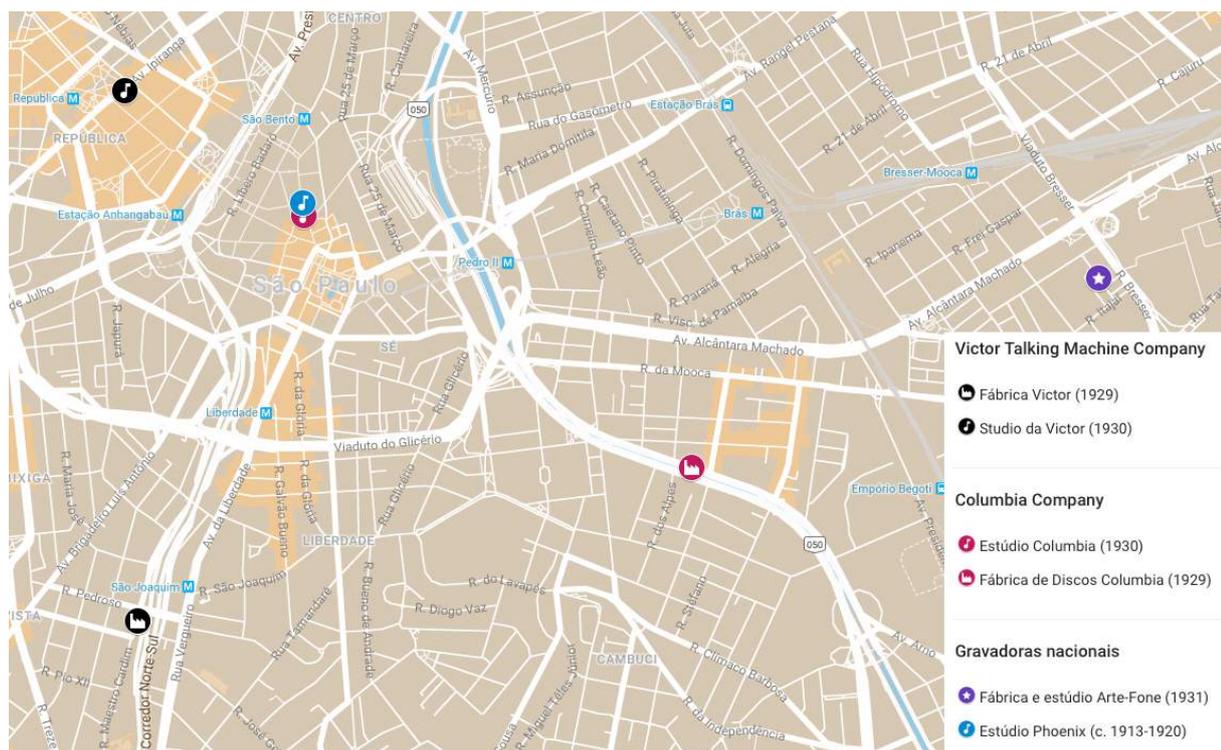
E quem duvidar da importância do nosso commercio de discos que conte as casas que durante o dia, só no triângulo, dão audições publicas de canções e trechos de musica. Na hora em que o cambio cáe e a rua Quinze fica apprehensiva, trezentos alto falantes de trezentas portas repletas de curiosos, gritam para a gente que passa o «Cateretê» ou a «Toada do cururu», do mestre Cornelio Pires⁷⁸.

	REPRESENTANTE COMERCIAL NO BRASIL	VISITA EXECUTIVA	COSTRUÇÃO DE FÁBRICA	1º DISCOS BRASILEIROS	ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO	FÁBRICA
<i>Brunswick</i>	Assumpção & Cia. (1925-)	–	1928. Rio de Janeiro	Novembro, 1929	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
<i>Victor</i>	Casa Murano (1913- 22). Casa Christoph (1922-)	Walter Georges Ridge (1927)	1928. São Paulo	Outubro, 1929	R. do Ouvidor, 15. Rio de Janeiro (1929). Palacete Campinas, República. São Paulo (abril 1930)	Rua Maestro Cardim, 175 (1929)
<i>Columbia</i>	Ótica Inglesa (?- 1928). Byington (1929-)	Miguel V. Varell (1926)	[1928] São Paulo	Fevereiro, 1929	Rua José Bonifácio (c. 1928-9). Largo da Misericórdia (c. 1928-9). Palacete Byington, Rua XV de Novembro (1930)	Avenida do Estado (1929)

Tabela 7. Gravadoras internacionais no Brasil, anos 1920.

⁷⁷ "A Columbia no Brasil". *Revista Phono-Arte*, v. 14, n° 28 fevereiro) Rio de Janeiro, 1929, p. 5.

⁷⁸ "A prospera industria da alegria." *O Estado de S. Paulo*, 19 junho 1930, p. 5.



Mapa 1. Localização de estúdios e fábricas de discos em São Paulo (c. 1913-1931)

Indubitavelmente, o crescimento das três gigantes estadunidenses — Brunswick, Victor e Columbia — e a implementação de suas fábricas no Brasil, levou a firma proprietária do selo Odeon a repensar suas táticas empresariais. Como foi mencionado, em 1911 a firma alemã Carl Lindström comprou de Prescott a International Talking Machine e fez da Odeon um de seus principais selos. No final dos anos 1910, os gerentes da Carl Lindström acudiram a um novo movimento, desta vez encoberto, para reorganizar a multinacional. Em 1919 três comerciantes holandeses fundaram a Transoceanic Trading Co, cujo propósito explícito era simplesmente importar e exportar, mas o nome da nova companhia era citado em documentação com assuntos da Lindström. De fato, um dos sócios fundadores era representante da Lindström e tinha trabalhado anteriormente com a International Talking Machine Co. A partir de 1920, os títulos de propriedade das empresas estrangeiras da Lindström — como a Odeon brasileira e a Fonotipia—, foram transferidos para a Transoceanic e mais tarde, diretores da Lindström se juntaram ao conselho de administração da

Transoceanic⁷⁹. Em consequência, durante a década de 1920, Frederico Figner, como representante da Odeon e da Fonotopia no Brasil, entendeu-se com a Transoceanic como nova administradora e proprietária da fábrica de discos do Rio de Janeiro.

Logo depois da troca comercial de 1925 entre a Lindström e a Columbia, a Lindström começou a vender no Brasil discos de outros de seus selos. Em São Paulo, apareceram anúncios em 1926 de lojas ofertando discos Parlophon e nos anos seguintes discos Fonotopia e Bekka, todos eles selos europeus pertencentes à Lindström. Em 1928, de acordo com a revista *Phono-Arte*, “A Parlophon, grande empresa phonographica alemã, montou fabrica em um dos arrabales da nossa cidade e acaba de nos apresentar os seus primeiros discos”⁸⁰. Tudo indica que o selo foi introduzido no mercado brasileiro, sob os cuidados de Frederico Figner, complementando sua administração da Odeon brasileira. Desta vez, os olhos do selo europeu não demoraram em se pousar em São Paulo. Nove meses mais tarde, na capital paulista foi inaugurado um “studio” da Parlophon, na avenida Brigadeiro Luiz Antônio, exatamente, “no prédio da sucursal da firma G. Ricordi & Cia., representantes da Parlophon para São Paulo e sul do Brasil”⁸¹.

Os estúdios paulistas da Victor, da Columbia e da Parlophon foram montados com a tecnologia da gravação elétrica e o uso do moderno microfone, semelhante ao do estúdio da Brunswick, no Rio de Janeiro. Embora a historiografia brasileira tenha assumido 1927 como o ano de chegada da gravação elétrica no país é importante frisar que essa é a data de chegada do microfone, mas não dos discos. Notícias de venda de discos elétricos e as resenhas desses discos na seção dominical “Música e Máquinas Falantes” do jornal *O Paiz*, revelam que as escutas paulista e carioca tinham experimentado desde 1926, ou antes, o resultado sonoro da gravação elétrica⁸². No ano de 1927 a

⁷⁹ GRONOW. "Lindström abroad: the development of a German multinational." [2009] *The Lindström project: contributions to the history of the record industry = Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, p. 43.

⁸⁰ "A Parlophon no Brasil. A importante companhia alemã monta fabrica no Rio. ". *Revista Phono Arte*, v. 1, n° 1 (julho) Rio de janeiro, 1928, p. 23.

⁸¹ "Parlophon." *O Estado de S. Paulo*, 6 abril 1929, p. 11.

⁸² A seção dominical “Música e Máquinas Falantes” do jornal *O Paiz*, foi publicada de junho 1926 até dezembro de 1930, sob o cuidado dos jornalistas José da Cruz Cordeiro Filho e Sérgio Alencar Vasconcellos, fundadores da Revista *Phono Arte* (1928-1931).

música brasileira foi gravada pela primeira vez com o moderno método, uma vez que nesse ano, a Odeon adotou o uso do microfone em seus estúdios, incluído o brasileiro. A tecnologia da gravação elétrica foi usada pela Odeon, após a Lindström adquirir os direitos de uso por intermédio do acordo comercial com a Columbia⁸³.

Na segunda metade dos anos 20, a escuta de São Paulo foi atingida por uma nova sonoridade. No momento em que seus habitantes estavam, mais ou menos, acostumados com a música dos discos mecânicos ecoando pelas ruas, lojas e casas de particulares, a cidade viu-se rapidamente invadida por discos de gravação elétrica, sem chiado⁸⁴. Os jornalistas do diário carioca *O Paiz* assistiram em 1926 a apresentação dos mais recentes modelos de gramofones: “Victrola Orthophonica” da Victor e o “Viva Tonal” da Columbia. O diferencial desses aparelhos era sua capacidade de reproduzir as novas gravações elétricas com todas suas características,

A impressão causada aos presentes pelo novo aparelho falante foi de grande entusiasmo [...]. Notamos, entre outros, na “Victrola Orthophonica” os seguintes aperfeiçoamentos: tom em todos os detalhes, conjunto perfeito, nitidez do som, especialmente nos de tonalidade baixa, ouvindo-se bem a harpa, os contra-baixos, instrumentos considerados como impossíveis de perfeita reprodução; as passagens “fortes” e os “pianíssimos” são, em todos os seus contrastes dynamicos, claramente matizados; a voz humana é de grande clareza, quer na sonoridade, fraseio e articulação, dando a impressão que se ouve o artista como si estivesse presente⁸⁵.

Uns meses mais tarde o jornalista com o pseudônimo de Phonophilo, apontou,

O moderno phonographo, entretanto, substitue com absoluta vantagem o antigo, pois se presta não somente para tocas as antigas gravações como também é *necessário* para o bom resultado que se deve esperar de uma gravação moderna⁸⁶.

A gravação elétrica substituiu rapidamente a gravação mecânica e os vendedores preocuparam-se em acabar com as, agora, defeituosas e antigas gravações mecânicas. A Victor, por exemplo, reduziu o preço dos discos mecânicos em 1927, explicando: “Motivou esta venda *saldo*, o accumulo de *stock*

⁸³ VERNON. *Ethnic and Vernacular Music, 1898-1960: a Resource and Guide to Recordings*. p. 112.

⁸⁴ Os primeiros discos elétricos foram vendidos em junho de 1925 e as primeiras notícias encontradas nos jornais de São Paulo e Rio de Janeiro são da primeira metade de 1926.

⁸⁵ PHONOPHILO. "Uma audição da nova victrola «Orthophonica»." *O paiz*, 27 julho 1926, p. 6.

⁸⁶ DENADA. "De tudo." *O paiz*, 24 outubro 1926, p. 12.

de discos antigos e o necessário lugar para novas remessas de gravação eléctrica”⁸⁷. O mais relevante por enquanto é que, de acordo com Russell Sanjek, a gravação elétrica não mudou as práticas da indústria fonográfica, desenvolvidas até então⁸⁸. Os discos não eram mais um subproduto da fabricação de gramofones e os executivos mantiveram-se atentos aos sinais dos mercados locais e global.

A gravadoras prestavam atenção em uma ampla variedade de elementos para elevar o número de suas vendas. Entre eles, o repertório e o gosto musical de seus clientes tiveram relevância. Os anúncios da Victor e da Brunswick convidando músicos de São Paulo a fazer sugestões musicais deixam transparecer essa preocupação e revelam, uma vez mais, o crescimento e a importância do mercado do disco paulista no conjunto do país, para finais dos anos 20.

⁸⁷ "Discos Victor a 6\$500." *O país*, 6 fevereiro 1927, p. 13.

⁸⁸ SANJEK. *American popular music and its business: the first four hundred years. From 1900 to 1984*. p. 68.

6. INDÍCIOS SOBRE O GOSTO DA CIDADE.

Em janeiro de 1926 uma irritada carta saiu da Casa Odeon, de São Paulo, para Frederico Figner. A carta, um dos poucos documentos disponíveis acerca do funcionamento interno da sucursal paulista, expõe o tom tenso das negociações entre a filial e a matriz carioca. “Como sou da opinião que «nervosidade» é contagiosa” — começava escrevendo o funcionário em São Paulo — “permita-me V.S. pedir-lhe para tratar das minhas cartas com um pouco mais de calma e verá que não são justas as alegações que está fazendo”. Entre os pontos tratados pelo remetente esteve a chegada insuficiente de discos para surtir a loja e satisfazer o gosto do público paulista.

Discos: O único facto a registrar é que o serviço da fabrica é desorganizado. Quando o Snr. Curth aqui esteve, me informei com o mesmo sobre a fabricação e pelo que me disse, a impressão dos discos pode ser feita bem depressa, uma vez que as prensas sejam ajustadas. Se desta forma a fábrica imprimisse o que está pedido, sem que o fizesse, porém, em parcelas, poderia V.S. remetter-me de uma vez as quantidades encommendadas e não ficaria sempre com saldos de pedidos ahi, que muito atrapalham o serviço tanto meu como de V.S. Precisando contar com a demora com que a fabrica fornece, naturalmente não posso esperar até que a quantidade pedida seja totalmente fornecida e preciso fazer sempre pedidos novos, conforme a sahida dos respetivos números. Creio que isto é perfeitamente lógico¹.

A matriz carioca não enviava completos os pedidos de discos para São Paulo. Parece que a Casa Odeon vendia um número maior de gravações às planejadas pelas diretivas da gravadora. Embora o remetente da carta, Ernesto Steiner [?]², entendesse que a causa era a desorganização da fábrica, é possível,

¹ Carta de Ernesto [ilegível] para Fred. Figner. São Paulo, 25 de janeiro de 1926. In: FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. CD Rom.

² Infelizmente a firma do remetente é confusa e o sobrenome é ilegível. Por semelhanças nas assinaturas de outras cartas, inferimos que o senhor Ernesto trabalhava na Casa Odeon já em 1918 e que em 1929 mantinha seu emprego. Segundo a grafia, o nome completo poderia ser Ernesto J. Simens ou Ernesto J. Simões, mas não encontramos documentação que confirme nenhuma das duas hipóteses. Casualmente, em 1928 entrou como sócio da firma Casa Odeon Ltda, Ernesto Steiner, esposo de Maria Figner Steiner, irmã de Emilio, Gustavo e Federico Figner. É relativamente provável que o empregado da Casa que assinou a carta fosse o esposo

também, que a gerência carioca subestimasse a demanda paulista daquele momento. Vale lembrar que a Casa Odeon fornecia discos para São Paulo e cidades do interior do Estado, negócios, talvez, mais movimentados do imaginado por Frederico Figner no Rio.

Adicionalmente, o baixo número de discos enviados à Casa Odeon pôde ser sintoma da pouca confiança de Figner na demanda paulista ou de certo desconhecimento das expectativas da região. O hipotético descrédito ajudaria a sustentar a segunda reclamação do senhor Ernesto, referente ao repertório dos discos:

Gravações: [...] Allegando V.S. que a valsa “Ave Maria” não tem procura nessa matriz, permita-me declarar-lhe que só se vende aquilo que se tem. Lembro também V.S. que Rio de Janeiro é apenas Capital Federal e não todo Brasil e se V.S. tem interesse em vender discos em S. Paulo, permita-me dizer-lhe que só compete aos meus cuidados aquilo que os **meus** fregueses procuram e não os dessa matriz. Como já lhe expliquei sobejamente, o gosto nesta zona é muito diferente do da zona do Rio e penso merecer a devida confiança no sentido de não lhe sugerir a gravação de uma musica, não sendo ella realmente de sucesso. O fornecimento, porém, não deve demorar pois discos são um artigo cuja venda declina á proporção que as musicas vão perdendo a sua atualidade³.

Os argumentos do funcionário colocam em relevo vários elementos úteis para a compreensão das preferências fonográfica paulistanas. Em primeiro lugar, a carta fez referência a uma das gravações da valsa *Ave Maria* de Erotides de Campos — não especifica se a versão cantada por Pedro Celestino ou a tocada pela Orquestra Pan American do Casino de Copacabana, ambas lançadas em 1925 pela Odeon. A alta procura da gravação relaciona-se com o fato da composição de Erotides de Campos ter sido bastante popular em São Paulo no final dos anos 20. Um engenhoso e anônimo modinheiro da cidade sugeriu usar a música dessa valsa para um texto novo. Seguindo o costume da época, ele escreveu um texto narrando a tragédia de uma mãe solteira, para ser “colocado a martelo” na música da valsa, re-significando, assim, a composição original com traços do cotidiano urbano⁴. A apropriação da valsa e a alta

de Maria Figner e futuro sócio da loja, Ernesto Steiner. Ver: Carta de Ernesto (?), São Paulo, 22 de março de 1926, para Frederico [Figner]. In: *ibid.*, CD ROM anexo. Sobre Ernesto Steiner, ver: "A' praça." *O Estado de S. Paulo*, 1 agosto 1928, p. 10; "Nupcias." *O Estado de S. Paulo*, 26 março 1929, p. 6. (Agradeço as historiadoras Giuliana Lima e Virginia Bessa pela ajuda paleográfica)

³ Carta de Ernesto [ilegível] para Fred. Figner. São Paulo, 25 de janeiro de 1926. In: FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. CD Rom

⁴ Ver: MORAES. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. pp. 163-167. MORAES, JOSÉ GERALDO VINCI DE. "Cantar e contar o cotidiano: as modinhas

procura da gravação na loja de discos levam a pensar que essa peça caiu no gosto dos habitantes de São Paulo, e que, em 1926, a matriz carioca não tinha observado tal fato e estava ainda receosa de imprimir mais discos para a capital paulista.

Eventualmente a popularidade da valsa surpreendeu a matriz carioca. Ante o pedido da Casa Odeon por mais exemplares e a recusa da matriz sob o argumento de ser uma gravação com pouca demanda, o vendedor permitiu-se advertir ao dono da Casa Edison do Rio, “que só se vende aquilo que se tem”, traspondo a responsabilidade das baixas vendas à indisponibilidade da gravação. Tal mal-entendido levou o funcionário a relembrar Frederico Figner de três “fatos” sobre a demanda de discos em São Paulo, a) “Rio de Janeiro é apenas Capital Federal e não todo Brasil”, querendo dizer que as políticas de venda pareciam pensadas exclusivamente para o mercado carioca sem considerar as particularidades de outras regiões do país; b) “o gosto nesta zona é muito diferente do da zona do Rio” levando a suspeitar não somente de preferências musicais específicas do público paulista, como do fato de elas serem evidentes para o vendedor de discos, e c) “só compete aos meus cuidados aquilo que os **meus** fregueses procuram”, expressando o foco do comerciante em preencher as expectativas do público local.

A carta ressaltou também a rapidez com a qual o mercado fonográfico devia identificar e providenciar músicas concordantes com as modas de seus diversos públicos. “O fornecimento, porém, não deve demorar pois discos são um artigo cuja venda declina á proporção que as músicas vão perdendo a sua atualidade”. Além da fonografia identificar as preferências de seus potenciais compradores, ela tinha que ser ágil na gravação, produção e venda dos discos para chegar a tirar o maior proveito da “atualidade” de uma ou outra música, questão que não parecia estar acontecendo com a valsa de Erotides de Campos.

Mesmo considerando que a tendência da indústria fonográfica era se aglomerar ao longo da primeira metade do século XX em monopólios, com políticas de vendas mundiais e tendentes a globalizar alguns repertórios, a carta do funcionário da Casa Odeon em São Paulo chama muito atenção sobre a

paulistanas (anos 20/30).” In: Cláudia Neiva de Matos, et al. (ed.), *Palavra Cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz*, Rio de Janeiro: Faperj 7 Letras, 2008.

importância de satisfazer o gosto dos fregueses locais⁵. Atendendo as observações do senhor Ernesto, parece que em meados dos anos 1920 havia especificidades no mercado e no gosto paulista que não eram completamente preenchidas pela Casa Edison do Rio de Janeiro. Se for assim e a cidade de São Paulo não se reconhecesse inteiramente na música brasileira gravada até o momento pela Odeon, é possível que os funcionários das gravadoras Columbia, Victor e Brunswick, chegados no final dos 20, fossem mais sensíveis às demandas do público de São Paulo. Eles, provavelmente, optaram por gravar repertório paulista desconsiderado anteriormente, como seria o caso das duplas caipiras, para preencher faixas do mercado paulista não atingidas pela Odeon até esse momento.

Uma das coisas mais incertas de avaliar é o gosto musical de uma época ou de uma sociedade. Um dos motivos é a escassa documentação que revela as preferências musicais coletivas. O caso paulista não é diferente, diria mesmo até mais complexo em virtude da diversidade fragmentária de sua cultura, e, portanto, torna-se difícil ser assertivo para assinalar as preferências musicais do público na hora de comprar um disco. Variáveis profundamente complexas entravam em jogo. Teriam que ser considerados, só por mencionar alguns, os diversos grupos culturais que habitavam a cidade, cada um com preferências culturais muito diversas. Além disso, as marcantes diferenças econômicas e a importância outorgada ao fato de pertencer, ou não, a determinada classe social, podiam levar a que se optasse por um ou outro repertório na busca de conquistar certo nível social. Adicionalmente, a memória auditiva dos indivíduos e as emoções despertadas pela experiência musical, não são menos importantes e sim, muito mais complexas de estudar numa perspectiva histórica. Gosto musical e preferências fonográficas são assuntos profundamente difíceis de avaliar.

Contudo, a preocupação por reconhecer o gosto musical do grande público não é exclusiva do historiador. Ao contrário. Desde o início da fonografia, as gravadoras usaram seu instinto e talento comercial para identificar as músicas que atingiam o gosto de seus clientes, pois delas dependia, em certa

⁵ Keith Negus reconheceu também que a indústria fonográfica do século XX tem combinado a produção em pequena escala junto à criação de grandes êxitos (NEGUS. "Cultura, industria, género: condiciones de la creatividad musical." [1999] *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, p. 41.)

parte, seus lucros. Para Camila K. Gonçalves, no final dos anos 20, “[...] as gravadoras de discos ainda eram obrigadas a dialogar intensamente com a produção musical existente nas ruas da cidade [de São Paulo], incorporando artistas e gêneros que mais agradavam os ouvintes”⁶.

Seguindo a mesma autora, no final dos anos 20 e na década de 1930 a música dos discos gravados no Brasil era, majoritariamente, música urbana carioca “e em menor quantidade, a música urbana paulistana, gêneros rurais paulistas e nordestinos, afro-brasileiros, gêneros derivados do tango argentino, do fado português, entre outros menos recorrentes”⁷. Durante o período estudado por Gonçalves, o repertório associado à música caipira paulista já tinha certa notoriedade dentro do conjunto da fonografia nacional. Tal situação não seria igual nos anos precedentes. Ao contrário, tudo parece indicar que, entre 1900 e 1929, era escassa a música ligada diretamente à cidade de São Paulo.

Durante o período da gravação mecânica, as poucas gravações de músicos paulistas — comparadas com a contundente maioria de músicos cariocas — sugere certa prevalência de repertório instrumental da cidade na fonografia nacional. O “livro de registro de gravações” da Odeon para o ano de 1913, indica que todas as gravações realizadas em São Paulo pela gravadora no mês de junho foram peças instrumentais interpretadas por diversos agrupamentos, a maioria deles desdobramento das “orquestrinhas típicas” populares identificadas por Mário de Andrade⁸: Grupo do Canhoto (clarinete, flauta, cavaquinho e violão), Grupo dos chorosos (violino, violão e cavaquinho), Grupo do Ulisses (flauta, cavaquinho e vilão), Grupo Lima Vieira e Cia. (flauta, cavaquinho, saxofone e violão). Como era comum na fonografia, outras gravações foram realizadas por bandas da cidade como a Verissimo Gloria, a Ettore Fieramosca e a banda da Força Policial de São Paulo. No “livro de registro” aparecem também os solos de acordeão de Giuseppe Rielli (1885-1947), músico que mais tarde gravou como José Rielli e participou das primeiras emissoras de rádio⁹. Foram registrados em discos Odeon outros grupos da cidade

⁶ GONÇALVES. “Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho.” *História e música no Brasil*, p. 326.

⁷ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 38.

⁸ ANDRADE, MÁRIO DE. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1928] v. IV. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, pp. 54-61.

⁹ Ver CD Rom anexo in: FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*.

como o Grupo Paulista, o Grupo Odeon paulista e a Orquestra Odeon de São Paulo¹⁰. Contudo, uma das figuras paulistas mais destacadas da fonografia mecânica foram Marcelo Tupinambá e o violonista Américo Jacomino, o Canhoto, como intérprete, compositor e diretor do Grupo do Canhoto¹¹. Vale lembrar que ao lado dos instrumentistas, algumas vozes paulistanas, como o dueto cômico Os Garridos, o ator e autor de revistas musicais Arlindo Leal e os já mencionados Roque Ricciardi, o Paraguassu, e Batista Júnior, também eram escutados nos discos mecânicos, embora em menor proporção que seus colegas instrumentistas.

Polcas, mazurcas, valsas, dobrados, schottisches, tangos e maxixes gravados pelos músicos paulistanos prevaleciam em versões instrumentais. Não sabemos se os vazios documentais silenciaram as vozes cantadas da cidade, mas a prevalência de agrupações instrumentais paulistas parece coerente com a prática instrumental da cidade¹². Talvez a destreza alcançada pelos músicos paulistanos nas rodas de choro da cidade tenha favorecido a inclusão de suas execuções musicais na fonografia mecânica, especialmente.

Tal tradição parece que se manteve e, uma década e meia mais tarde, a produção dos instrumentistas da cidade teve papel relevante no catálogo do pequeno selo Arte-Phone, inaugurado em 1931 no bairro do Brás¹³. Seu diretor artístico foi Alberto Marino (1902-1967), violinista e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Em torno dele, segundo Gonçalves, “aproximaram-se músicos de excelente qualidade técnica que gravaram as suas atuações nos discos dos pequenos selos paulistanos”¹⁴. Em comparação com os selos internacionais Victor, Odeon e Columbia, a Arte-Phone e a Ouvidor —

¹⁰ Muito provavelmente o Grupo Odeon paulista e a Orquestra Odeon de São Paulo foram agrupações organizadas pela Casa Odeon de São Paulo. Ambas as agrupações gravaram para a série de discos n° 121000, lançados entre 1915 e 1921, enquanto o Grupo Paulista gravou na série n° 120000, lançada entre 1913 e 1914. (SANTOS. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964.*)

¹¹ ESTEPHAN, SÉRGIO. *Viola minha viola. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928)*. (Tese) PUC, História, 2007.

¹² MORAES. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. pp. 249-254.

¹³ "Discos Nacionaes. Inauguração da fabrica «Arte-fone» de gravação eléctrica." *O Estado de S. Paulo*, 20 outubro 1931, p. 6.

¹⁴ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 179.

selos do mesmo dono— “produziram uma quantidade de gravações instrumentais proporcionalmente muito maior”¹⁵.

Certa prevalência da música instrumental foi comentada em 1928 por um comerciante de música. De acordo com o proprietário da casa musical Bevilacqua, “em São Paulo dança-se mais do que se canta”. Indagado por qual repertório tinha mais procura no seu negócio, o senhor Carvalho afirmou:

Vivi muitos anos no Rio de Janeiro e sempre trabalhando com musicas. Estabelendo-me nesta casa notei o seguinte: que o palista (sic) prefere as musicas de dança ás de canto. No Rio se canta mais. [...] O numero de musica para dança, que vendemos aqui, é muito maior que o de musicas para canto. Isto mesmo já eu tenho observado quando meus clientes me fazem o pedido [...] Não compreendo bem o motivo, mas isto é o que se dá¹⁶.

Tudo indica que, como veremos nos capítulos seguintes, o destaque adquirido pela música vocal de músicos paulistas, entre ela, aquelas com fortes ligações regionais, só alcançou certo nível de visibilidade na década de 30, mais exatamente após 1929, momento a partir do qual, o gênero foi usado pela fonografia para ampliar seu mercado. Contudo a ausência desse repertório no discos mecânicos e a aparente prevalência de música instrumental de São Paulo, ainda não são particularidades suficientes para imaginar o gosto musical da cidade. Se “Rio de Janeiro é apenas Capital Federal e não todo Brasil” e “o gosto nesta zona é muito diferente do da zona do Rio”, como lembrou o senhor Ernesto, é muito provável que o repertório que circulasse maioritariamente nos discos nacionais da Odeon fosse mais próximo do gosto carioca do que paulista. Na metrópole paulista dos anos 20 parecia que as preferências do público eram tão variadas quanto os catálogos das gravadoras internacionais. As lojas de discos vendiam música erudita, popular, nacional, estrangeira, de dança, cantada e tudo o que chegava.

Em 1928, um jornalista do *Diário Nacional* visitou as lojas de discos mais importantes do centro de São Paulo: Casa Christoph, Casa Odeon, Casa Assumpção & Cia., com a intenção de identificar o gosto de São Paulo pela “discomania”. Perante a pergunta “qual é a música que os clientes mais lhe

¹⁵ Ibid., p. 185.

¹⁶ “O tango, pelo que nos dizem varias casas do centro, é a paixão do paulista.” *Diário Nacional*, 5 outubro 1928, p. 7.

pedem? [...]”, os vendedores entrevistados nas três lojas deram respostas diferentes.

Na Casa Christoph, representante da Victor, uma das vendedoras assegurou que,

[...] todos veem ter commigo quando querem os grandes compositores do passado [...] Chopin, Beethoven, Brahms, Debussy, Mendelson, Schubert, Schumann, Wagner, Verdi, Puccini, Leoncavallo, Massenet, Liszt, Rosini, Igor Strawinsky, Tschaikowsky, Rimsky Korsakow e tantos outros, mas estes são os mais procurados¹⁷.

A outra vendedora da casa era especializada em “aqueles clientes que querem a vida moderna em todas suas realizações: tangos, foxs, valsas de feitio extravagante, música ligeira, em fim”.

Na casa Odeon, por sua parte, era procurada música nacional e popular estrangeira. Segundo o vendedor, os clientes perguntavam pelas novidades de “Hekel ou de Tupinambá”, também de Francisco Alves, Gastão Formenti, Vicente e Pedro Celestino, Stefana de Macedo, Julieta Telles de Menezes, Sergio Rocha Miranda, Gilberto de Carvalho, Canhoto, Patapio Silva. Enquanto à música estrangeira, os intérpretes mais procurados eram Carlos Gardel, Corsini, Assucena Manzani e Raquel Meller, segundo o relato do vendedor.

Já na Casa Assumpção & Cia, representante da Brunswick, o vendedor indicou que,

hajam tangos cantado por Pilar Arcos, João Toledo e Pulido, que as nossas mãos cançar-se-ão de fazer embrulhos [...]. Valsas e fox-trots também se esgotam rapidamente [...]. Dos clássicos, principalmente Onegin. Mas, mesmo assim, não é para comparar com a extracção que têm os tangos e foxs¹⁸.

Em suma, segundo o jornal, a variedade de repertório vendido era bastante ampla. Por um lado, a música erudita gravada pela Victor tinha boa reputação na cidade reflexo, quem sabe, da fama alcançada por sua série de selo vermelho destinada a repertório operístico¹⁹. O tango e o fox eram os gêneros

¹⁷ "A discomania em São Paulo." *Diario Nacional*, 4 agosto 1928, p. 5.

¹⁸ Ibid.,

¹⁹ Com uma política de diferenciação de preços segundo a cor do selo, a Victor destinou o valor mais alto aos discos de ópera de selo vermelho. Os selos azul e roxo foram usados para repertório popular célebre com preços intermédios, e o selo preto para música de banda e comedia, sendo os discos mais baratos. Essa diferenciação terminou por lhe outorgar prestígio às gravações de música erudita do selo (KENNEY. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. pp. 53-54.)

mais procurados nas três lojas²⁰. A música brasileira, por sua parte, era buscada na loja da Odeon, sendo ela a única gravadora que em 1928 vendia discos elétricos de repertório brasileiro. Curiosamente, o jornalista e os vendedores silenciaram um outro repertório que era também bastante vendido e escutado na cidade, porém, visto com menosprezo pelas elites: a música do teatro de variedades e dos grupos de imigrantes.

A documentação privada da Casa Odeon revela um fluxo de discos com esse repertório que se esgotava rapidamente e que, curiosamente, não foi mencionado pelos vendedores entrevistados. O repertório do teatro de variedades estava muito presente nos teatros da cidade desde o final do século XIX, não obstante, tais espetáculos eram observados com desconfiança pelas elites e tidos como uma arte menor e popular de pouco valor artístico²¹. Também os grupos de imigrantes pobres que chegaram para trabalhar nas fazendas de café eram observados com certo desdém no começo do século, até eles começarem a alcançar posições de poder no comércio e na indústria do Estado e seus traços culturais marcarem o cotidiano da cidade. Não em vão, dois anos antes da reportagem do *Diário Nacional*, Ernesto, o funcionário da Casa Odeon aconselhava por carta a Frederico Figner a gravar e enviar discos de opereta, teatro de revista e música para as colônias italianas e espanholas da metrópole.

Em particular, o funcionário pedia discos de Enzo Fusco (1899-1951), cantor, violonista e poeta italiano. Ele afirmou que, “quem adquire um disco deste artista, sempre procura outro, pois trata-se de um artista muito apreciado pela colônia italiana desta Capital”²². Os espanhóis da cidade também procuravam na Casa Odeon, música em sua língua e a falta desse repertório podia trazer perdas importantes para a loja,

Uma vez que já escrevo sobre discos, peço a tua intervenção para receber os discos hespanhoes. Os meus fregueses estão todos os dias perguntando se ainda não vem e até estão já dispostos de mandar vil-os da Allemanha, porque não

²⁰ Nos anos 20 a cidade viveu uma sentida “tangomania”, segundo expressão da época, seguindo a moda internacional (GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. pp. 136-140.)

²¹ BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. FONSECA. *Uma «colcha de retalhos». A música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX*.

²² Carta de Ernesto [ilegível] para Fred. Figner. São Paulo, 22 de março de 1926. In: FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. CD Rom.

faltam aqui agentes que percorrem a praça para oferecer discos estrangeiros, até por menos, do que marca nossa tabela²³.

Opereta e música de teatro de variedades tinham, igualmente, alta procura e era importante se manter atualizados respeito a esse repertório. Não bastava ter no “stock” as músicas mais populares e melhor conhecidas, “Também os discos de operetas novas me são indispensáveis, por serem muito procurados”, escrevia o funcionário da Casa Odeon²⁴. Por esse motivo, ele mesmo prestava atenção no que estava acontecendo nos teatros da cidade e comunicava os maiores destaques a Frederico Figner, “Esta trabalhando aqui a Companhia Clara Weiss que trouxe um repertorio de operetas ainda não conhecidas aqui e não se passa um dia em que estes discos não sejam procurados”²⁵.

A companhia mencionada era bem conhecida em São Paulo, com apresentações durante toda a década de 20 — a exceção de 1922 — nos teatros São José, Palace, Boa Vista e sobretudo no Santana e Casino Antártica. A sugestão do senhor Ernesto foi escrita no 9 de abril de 1926 e se referia às dez operetas que, só no corrido do mês, a companhia apresentou no Casino Antártica:

- 1) “Os três desejos”;
- 2) “Sinos de Corneville”, música de Robert Planquette;
- 3) “Boccaccio”, música de Franz von Suppé;
- 4) “O camponês alegre”, música de Leo Fall;
- 5) “A Duquesa do Bal-Tabarin”, música de Carlo Lombardo;
- 6) “Santarelina”, música de Florimond Hervé;
- 7) “Mercado de muchachas”, música de Victor Jabobi;
- 8) “Madame Sans Gêne”, música de Luigi Dall’Argine;
- 9) “A Rainha das rosas”, música de Ruggero Leoncavallo, e
- 10) “Eva”, música de Franz Lehar²⁶.

A lista é uma amostra do repertório do teatro musicado trazido à cidade e procurado em seu formato de disco, pelos fregueses da Casa Odeon. Tarefa pouco simples devia ser disponibilizar discos de todas as operetas apresentadas

²³ Carta de Ernesto [ilegível] para Fred. Figner. São Paulo, 22 de março de 1926. In: *ibid.*, CD Rom.

²⁴ Carta de Ernesto [ilegível] para Fred. Figner. São Paulo, 22 de março de 1926. In: *ibid.*, CD Rom.

²⁵ Carta de Ernesto [ilegível] para Fred. Figner. São Paulo, 9 de abril de 1926. In: *ibid.*, CD Rom.

²⁶ O sucesso da Companhia Clara Weiss nota-se nas 723 representações realizadas por ela entre 1919 e 1931 em São Paulo. Cf. BESSA, VIRGÍNIA DE ALMEIDA. *Teatro de revista paulistano no início do século XX*. Disponível em www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-dados (26 setembro 2017).

na cidade durante um único ano, se considerarmos que uma única companhia podia encenar uma peça diferente cada dia, como aconteceu nessa agitada semana com a companhia Clara Weiss. A velocidade e o imediatismo com o qual o teatro musical fazia encenações, modificava, adotava e criava músicas eram elevados e não sempre fácil de acompanhar pela fonografia, a julgar pela preocupação do funcionário da Casa Odeon.

Apesar disso, o senhor Ernesto não desanimou e continuou alerta à atividade musical nos teatros da cidade e às preferências de seus clientes:

Outra coisa para qual quero chamar a tua atenção é a seguinte: No Thatro (sic) Sant Anna está dando hoje o seu ultimo espectáculo a companhia argentina de comédias ANGELINA PAGANO, seguindo daqui para o Rio de Janeiro. Esta companhia trouxe consigo a ORQUESTRA TYPICA do BERTO, que até já gravou, faz anos, os discos 122264, 266 e 268. Hoje, porem, é muito melhor, tem um repertorio bom e moderno e achou aqui boa critica. [...] ²⁷.

O repertório da orquestra argentina estava composto por tangos e é provável que as matrizes dos discos mencionados fossem gravadas na Argentina, cuja produção de discos Odeon começou em 1919, sendo suas matrizes exportadas para outras fábricas da Carl Lindström no mundo²⁸. Seja como for, a ideia de regravar os tangos interpretados por ela, parecia obedecer à “tangomania” observada por Gonçalves na cidade no final dos anos 1920²⁹.

Além da valsa *Ave Maria*, citada no começo do item, sabe-se de outros discos de música brasileira que se esgotavam rapidamente na Casa Odeon: a *Marcha triunfal brasileira*, tocada por o Canhoto, e duas peças cantadas nos palcos, em revistas musicais de autores nacionais³⁰. Os discos faltantes nas vitrines da Casa Odeon, naquela ocasião, parecem apontar para o alto grau de aceitação e de procura que tinha o repertório do que seria pouco mais tarde a música caipira gravada: a música cantada do teatro musicado com representações do universo rural.

²⁷ Carta de Ernesto [ilegível] para Fred. Figner. São Paulo, 22 de março de 1926. In: FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. CD Rom.

²⁸ CAÑARDO, MARINA. "Max Glücksmann and Odeon Records in Argentina." In: Pekka Gronow, et al. (ed.), *The Lindström project: contributions to the history of the record industry = Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2011, pp. 40-49.

²⁹ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. pp. 136-140.

³⁰ Carta de Ernesto [ilegível] para Fred. Figner. São Paulo, 9 de abril de 1926. In: FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. CD Rom.

O senhor Ernesto, pediu remessas do disco número 122.942, dado que “Os 60 discos que recebi se exgotaram no varejo e não tenho nenhum para atender os numerosos fregueses que os reclamam”³¹. Aqueles 60 discos tinham em uma de suas fases a “marcha de folia” intitulada *Zizinha*, composta por José Francisco de Freitas e interpretada por Fernando e coro da Jazz-band Sul Americano Romeu Silva. A popularidade da peça podia estar relacionada ao fato de ela fazer parte da revista musical *Se a moda pega*, da qual a Odeon também gravou um maxixe com o título da revista. Ignora-se se tal revista foi apresentada nos teatros de São Paulo, mas imaginamos que sim e que sua colocação em cena tenha levado à alta procura do disco. E, talvez fosse a insistência dos clientes para comprar essa “chapa” o que levou a Odeon a imprimi-la novamente no disco 123.035, última série de discos mecânicos da gravadora³².

Outro disco pedido “com toda urgência” à matriz carioca, foi o número 122.944 com a “modinha” intitulada *Chuí, chuí*, de Pedro de Sa Pereira, e interpretada também por Fernando e a Orquestra Band Sul Americano Romeu Silva (*Faixa 08*)³³. *Chuí, chuí* fazia parte da revista musical *Comidas, meu santo* apresentada em São Paulo pelas companhias cariocas Antônio de Souza e Abílio de Menezes nos teatros Brás Politeama e Pathé, entre dezembro de 1925 e janeiro do ano seguinte, e logo em maio e junho de 1926³⁴. A peça formaria parte da escuta de um amplo público, considerando que além das repetições nos palcos da cidade, foi gravada inúmeras vezes ao longo do século XX. Além da versão de “Fernando” esgotada em 1926, nos anos seguintes saíram à venda mais sete gravações em discos de 78 rpm³⁵.

³¹ Carta de Ernesto [ilegível] para Fred. Figner. São Paulo, 9 de abril de 1926. In: *ibid.*, CD Rom.

³² *Catálogo geral de discos duplos Odeon*, Rio de Janeiro; São Paulo: Casa Edison; Casa Odeon, 1926, p. 21. In: *ibid.*, CD Rom.

³³ *Chuí, chuí* (modinha), interpretada por Fernando, coro e Orquestra Band Sul Americano Romeu Silva. Disco Odeon, nº 122944, c. 1925.

³⁴ *Catálogo geral de discos duplos Odeon*, Rio de Janeiro; São Paulo: Casa Edison; Casa Odeon, 1926, p. 21. In: FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. CD Rom. A peça continuou sendo apresentada em São Paulo em 1929 e na década de 1930, chegando a completar 112 representações. Cf. *Teatro de revista paulistano no início do século XX*.

³⁵ Francisco Alves gravou-a em torno de 1927 para o selo Odenette — propriedade da Carl Lindström e administrado por Frederico Figner — (Disco Odenette, nº 105-A, matriz 105, c. 1927). Já em 1943 o mesmo cantor gravou uma nova versão “em ritmo de samba” (Disco Odeon n. 12465, matriz 7394). Em 1951 foi a vez de Mário Gennari Filho fazer uma versão “baião” no acordeão (Disco Odeon n. 13129-A, matriz 8919). Em 1953 Augusto Calheiros com acompanhamento de “grupo regional” (Disco Odeon n. 132625, matriz 9899).

A canção *Chuí, chuá* foi difundida nos palcos e discos, fazendo dela uma música bastante escutada a partir daquele momento. Muito provavelmente os gramofones levaram *Chuí, chuá* por vários cantos de São Paulo, tanto por bairros operários como por casas de famílias de classe média. Alguns ouvintes identificavam-se com a letra que exaltava o entorno rural, e a peça caiu no gosto de um setor da sociedade entusiasta com a vida rural romantizada, representada no teatro e na literatura.

CHUÁ, CHUÁ (Faixa ◀ 08)	
Deixa a cidade formosa morena	A lua branca de luz prateada
Linda pequena e volta ao sertão	Faz a jornada do alto do céu
Beber a água da fonte que canta	Como se fosse uma sombra altaneira
Que se levanta no meio do chão	Da cachoeira fazendo escarcéu
Se tu nasceste cabocla cheirosa	Quando esta luz, na altura distante
Cheirando a rosa do peito da terra	Loira ofegante no poente a cair
Volta pra vida serena da roça	Dai-me esta trova que o pinho dissera
Daquela palhoça do alto da serra.	Que eu volte pra serra,
	Que eu quero partir [...]
E a fonte a cantar	
Chuí, chuá	
E as águas a correr	
Chuê, chuê	
Parece que alguém	
Que cheio de mágoa	
Deixasse quem há de dizer	
A saudade	
No meio das águas	
Rolando também. (bis)	

Transcrição 4. Chuá, chuá (modinha). Fernando, coro e Orquestra Band Sul Americano Romeu Silva. Odeon, n° 122944, c. 1925.

Substancialmente, *Chuí, chuá* foi uma peça construída no mesmo âmbito cultural em que Batista Júnior criou a “moda bunita”, analisada no primeiro capítulo. Após ser gravada, é provável que a peça tenha viajado fora dos limites da capital do Estado, chegando às cidades e sítios aonde a companhia de revista não chegou. Estando ali, tocando em alguma vitrola voltada para a rua, *Chuí, chuá* entrou na memória musical paulistana. Possivelmente, a canção passou a ser escutada, fora de seu contexto inicial, por músicos que conformariam futuras duplas caipiras, como os irmãos João Salvador Pérez (Tonico) e José Pérez (Tinoco). Nos anos posteriores a 1930 e, uma vez consolidada a música caipira como gênero fonográfico, *Chuí, chuá* foi adotada pelo gênero, apagando sua origem no teatro de variedades. A canção fez parte do repertório cantado pelas

duplas mais emblemáticas da música caipira, como Tonico e Tinoco, Cascatinha e Inhana, e Chitãozinho e Xororó. Ela chegou ainda a ocupar o lugar 33º entre as 150 melhores modas caipira do século XX, no trabalho de compilação realizado pelo jornalista José Hamilton Ribeiro³⁶.

Entre 1910 e 1930 existia na cidade de São Paulo um repertório alusivo à vida caipira que transitava entre palcos e discos. A julgar pela urgência do pedido do senhor Ernesto, inferimos que o repertório do teatro musicado, particularmente alusivo à vida rural que nos interessa, fosse procurado com relativa insistência. Seguramente, os diretores artísticos da Columbia, Victor e Brunswick perceberam tal situação e rapidamente incluíram tal repertório para suprir a demanda. De fato, entre as novidades apresentadas nos primeiros lançamentos das três gravadoras internacionais esteve a aparição de música interpretada por músicos do interior do Estado. Como veremos, a gravação e posterior cristalização das vozes e violas caipiras no gênero fonográfico, nomeado música caipira, pôde ser uma resposta à demanda paulista por gêneros próprios ou alusivos a sua cultura rural.

Desde outro ponto de vista, a introdução das vozes tensas dos caipiras na fonografia esteve ligada à necessidade das gravadoras internacionais em atrair e conquistar novos compradores de discos no país. Outorgar certo protagonismo à música de São Paulo era importante, na medida em que a cidade ganhava peso no mercado fonográfico e seus habitantes converteram-se em um importante público consumidor. Como vimos, é bem provável que o mercado do disco em São Paulo tivesse certas particularidades que escapavam dos cuidados da Casa Edison do Rio. A chegada do fonógrafo em 1878 à capital paulista, certas iniciativas de Gustavo Figner, a explosão de casas comerciais vendendo discos e gramofones nos anos 20, alguns indícios sobre a circulação de música gravada entre camadas menos opulentas, e o interesse da fonografia internacional na cidade, foram particularidades do contexto paulistano a considerar na decisão das gravadoras em produzir e vender música caipira abertamente relacionada com São Paulo, a partir de 1929.

³⁶ RIBEIRO, JOSÉ HAMILTON. *Música caipira. As 270 maiores modas*. [2006] Santos: Realejo Edições, 2015, p. 77.

Como veremos na segunda parte deste trabalho, a venda de discos reproduzindo as vozes das duplas caipiras com suas violas e violões, esteve relacionada também com a própria história da fonografia internacional e a forma como ela tinha aprendido ao longo do século a abrir novos mercados e seduzir públicos locais. Experiências prévias nos Estados Unidos e em outros lugares da América Latina, serviram como indicadores de que a inclusão de música rural e a consolidação de um gênero fonográfico com essa origem, aumentava os lucros de suas empresas. Tudo parece indicar que a entrada da música caipira na fonografia e sua transformação em um gênero fonográfico esteve relacionada tanto com processos internacionais quanto locais pouco explorados pela historiografia. Em linhas gerais, há dois vetores importantes para compreender a formação do gênero fonográfico: de um lado, uma demanda por repertório que representasse a cultura rural do Estado de São Paulo, e, do outro lado, a construção de gosto “rural” pelas gravadoras e, em geral, pela indústria do entretenimento no âmbito internacional.

Como vimos, antes da chegada dos “primeiros discos nacionais” existia em São Paulo certo consumo e circulação de som gravado, que certamente interveio no desenvolvimento do comércio do disco. Na passagem do século XIX para o XX se acham os primeiros indícios de uma cidade que, em meio às mudanças sociais e urbanas, também mudava sua forma de escutar música. Fonógrafos e gramofones, seu repertório e suas redes de produção e venda, fizeram com que o público paulistano mudasse seus hábitos musicais. Mas, ao mesmo tempo São Paulo inseriu-se lentamente no repertório gravado por intermédio de músicos, temáticas e sonoridades, sobretudo com o repertório caipira que analisaremos a seguir. São Paulo foi uma cidade que recebeu os aparelhos de reprodução sonora e lentamente os adotou e adaptou a seu cotidiano, ao ponto de — algumas décadas mais tarde — sediar a produção de importantes selos e se reconhecer nas vozes acaipiradas do circuito da música gravada.

**PARTE II: “REBATIDAS DE
CAIPIRA”. A MÚSICA GRAVADA
PAULISTA**

7. A VOZ DOS MORTOS E O CAIPIRA

“O tempo é que foi vencido pelo phonographo”

Para alguns, o fonógrafo era símbolo do triunfo humano sobre as forças da natureza, especialmente sobre o tempo: “Se o espaço foi vencido pelo telephone, [...] o tempo é que foi vencido pelo phonographo”, augurava um jornalista em 1878¹. Entre as utilidades do fonógrafo, Edison declarou que seu invento serviria para “preservar os ditados, as vozes a as últimas palavras dos membros moribundos da família, assim como as últimas palavras dos grandes homens”². A proposta de Edison ecoou rapidamente pelo mundo e, uns meses mais tarde, um jornal paulistano repetiu o argumento, assegurando que o fonógrafo servia para “guardar os ditos, a voz, as ultimas palavras dos moribundos, dos homens notáveis [...]”³.

O diálogo ficcional entre dois amigos que se encontraram um dia na rua, ilustrava bem essa utilidade. Um contou para o outro que estava com muito medo,

- Tu, medo?
- Sim, medo, um medo horrível, atroz...
- E mais baixo, depois de um silencio, acrescentou:
- Ha oito dias, matei... matei alguém...
- Tu? é impossível! ...tu mataste? ...mas quem?
- Minha sogra...
- Mas tua sogra... já morreu ha tres mezes
- Pois sim, mas tornei a matal-a

Assim começa o relato do amigo que foi morar com a mãe de sua mulher, após o casamento. Ele mantinha uma relação tensa com a sogra, mas a esposa não percebia que ele era vítima do caráter difícil da mãe. Um dia, a sogra morreu e o homem confessou a

¹ "Seção científica. O Phonographo." *A Provincia de São Paulo*, 20 agosto 1878, p. 1.

² EDISON. "The Phonograph and Its Future." [1878] *Music, Soud and Technology in America*, p. 35. (tradução nossa)

³ "Seção científica. O Phonographo (continuação)." *A Provincia de São Paulo*, 23 agosto 1878, p. 1. Registrar as vozes dos moribundos sintonizava com um modo particular de compreender a morte no século XIX. De acordo com Jonathan Sterne, a possibilidade de escutar “a voz dos mortos”, por intermédio do fonógrafo, foi uma ideia recorrente na literatura sobre o aparelho, durante a virada do século XIX para o XX. Sterne explica que a morte era mais próxima da sociedade vitoriana do que da atual. Lidar com a morte era uma situação que não estava reservada ainda para os subsolos dos hospitais nem havia sido profissionalizada nas casas funerárias. STERNE. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. p. 291.

seu amigo que, “Tendo desaparecido a origem das tormentas, esperava gosar finalmente a calma. Mas ainda não tinha acabado...”. Ocorre que, uma noite, ele chegou em casa e escutou a esposa conversar com alguém,

Horror! Conversava com a mãe! Era com certeza a voz secca e sibilante da sra. Moslec, mas parecendo que tinha uma pedra na bocca. Era minha sogra com voz de marionette.

O homem viu a seguinte cena:

Minha mulher estava sentada deante de uma pequena mesa onde tinha uma machina... extranha, que se compunha de um cylindro que girava com um ruido semelhante ao do azeite que ferve, de diversas rodas que se moviam por meio de uma pilha electrica e de um grande pavilhão, porta voz de zinco collocado deante do cylindro; era deste porta voz metallico que sahia a voz encantadora da sra. Morlec, que, a cada volta do cylindro, repetia fanhosamente...

A esposa explicou-lhe que a sogra tinha guardado sua voz antes dela morrer: “Foi um presente della no dia dos meus annos, sem o senhor saber, tenho-a alli, sempre alli, ainda presente. Ouve-nos e julga-nos.”. Contudo, após a explicação da mulher, o pior ainda estava por acontecer. O homem narrou ao amigo que,

De repente: zas! no phonographo! Dei-lhe um pontapé involuntariamente. [...] num último alento da corrente, agonisava dizendo:

— Amas-me muito, querida? Dize... á... tua... po...bre... mãe... teu... ma...ri...do... é... um...

—Mostro, exclamei eu, bem sei, já o sei de cór.

Uma última convulsão da... ferazinha electrica... e acabou se tudo.

— Senhor! senhor! exclamou minha mulher como doida, ajustaremos contas perante os tribunaes! Matou a voz de minha mãe!! [...] ⁴

Segundo Jonathan Sterne, entre 1750 e final do século XIX, o som passou a ser considerado como um objeto independente de sua fonte sonora. A mudança conceitual possibilitou o estudo do som enquanto tal e criaram-se as bases teóricas de invenções como o fonógrafo⁵. Em paralelo, como bem lembra o autor, os homens do XIX estiveram interessados na temporalidade e na transcendência após a morte. Temas em voga na época, a preservação dos cadáveres e dos alimentos, refletiam bem tais preocupações. Técnicas de embalsamamento foram bastante exploradas; fotografar familiares mortos tornou-se costume e, não por acaso foi a época em que apareceram os primeiros alimentos enlatados. Ao compreender o som como objeto independente, considerou-se que a voz podia ser separada do corpo humano e o fonógrafo passou a ser visto como um aparelho

⁴ BRIERI, HENRI. "Uma sogra no phonographo." *O Estado de São Paulo*, 23 junho 1893, p. 2. Publicado também no jornal *Correio da manhã*, 20 de junho 1893, 1.

⁵ STERNE. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*.cap. I

capaz de “embalsamar” esse objeto, quer dizer, a voz das pessoas, sobretudo de aquelas que já estavam moribundas. O interesse na preservação após a morte e a compreensão do som como fenômeno independente de sua fonte, levaram a pensar o fonógrafo como meio de perpetuação do som⁶.

Esperava-se que as vozes “embalsamadas” nos cilindros cumprissem uma função social que desafiava a passagem do tempo porque se acreditava na durabilidade do suporte físico. A crônica do amigo que matou sua sogra após ela estar morta, ressalta o valor atribuído ao cilindro com a voz da mãe. No momento em que o marido quebrou o fonógrafo, perde-se a última parte conservada da sogra defunta e, portanto, quebrou-se a ilusão de eternidade que a esposa mantinha da mãe.

Os homens do final do século XIX imaginaram que, assim como o cilindro podia guardar a voz de um moribundo, ele podia preservar também os sons das culturas em perigo de extinção. Em 1900, um jornalista em São Paulo parabenizou a fundação de um “archivo falante” na Academia de Ciências de Viena. Segundo a notícia, tratar-se-ia de um depósito de cilindros com as pronúncias das línguas e dialetos de todos os povos, como também sua música. Portanto, o jornal afirmava, “Agóra, mercê do phonographo, ser-lhe-á transmittida a impressão immediata, directa, da vida dos tempos passados [...] para que do pó dos arquivos possa indefinidamente ouvir-se a voz dos que se calaram para sempre, para sempre!”⁷.

A ideia de guardar os sons de uma cultura destinada a desaparecer perdurou ao longo do século XX. Primeiro, suas músicas foram registradas em cilindros, depois em discos e muito mais tarde em fitas magnéticas e formatos digitais. A possibilidade de “vencer o tempo” fazendo registros sonoros foi o fundamento das gravações etnográficas realizadas ao redor do mundo desde o começo do século XX. Exemplos de tais empreendimentos no Brasil são as gravações realizadas entre 1911 e 1913 por Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) de música indígena da Amazônia para o Arquivo Fonográfico de Berlin e os cilindros gravados em 1912 por Edgar Roquette Pinto (1884-1954) de indígenas de Rondônia para o Museu Nacional⁸. Anos mais tarde, no começo

⁶ Ibid., pp. 296-297.

⁷ “[sem título].” *O Estado de S. Paulo*, 13 julho 1900.

⁸ *Theodor Koch-Grünberg Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911 – 1913. Gravações em cilindros do Brasil. Historische Klangdokumente / Documentos sonoros históricos.* Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv.

dos anos 30, o argumento de que as gravações produzidas por Cornélio Pires resgatavam a cultura caipira era, substancialmente, uma reverberação da faculdade atribuída ao fonógrafo de “embalsamar” as vozes dos moribundos. Nesse sentido, uma cultura como a caipira, que parecia prestes a desaparecer pelo avanço da modernidade, devia ser registrada para as gerações seguintes e nisso, o gramofone tinha um papel a cumprir.

Desde o final do XIX e ao longo do século XX, diversos homens da elite intelectual e política paulista manifestaram sua preocupação com a extinção da cultura caipira frente ao avanço da modernidade, considerado como irrefreável. Um deles foi o escritor, político e médico Cesário Motta Júnior (1847-1897), cujo pensamento está bem exemplificado em sua comédia *A caipirinha*. Sua peça de teatro foi um antecedente importante do influxo dessa temática na nascente indústria do entretenimento, em meados da década de 10.

O interesse de Cesário Motta Júnior na cultura caipira estava mediado pela certeza de seu futuro desaparecimento, como se percebe num informe escrito sendo secretário do Interior⁹. Motta era amigo pessoal do pintor Almeida Júnior (1850-1899), famoso por retratar a cultura caipira em suas telas. Em 1895, o médico comprou algumas obras do amigo para o Museu Paulista e justificou o gasto, escrevendo no relatório desse ano:

[...] adquiri dois quadros de lavra do exímio pintor Almeida Júnior e um pintado pelo modesto artista Pedro Alexandrino. Os dois primeiros retratam o Caipira, isto é, o nosso campônio, o homem da roça, tipo que irá desaparecendo, à proporção que a civilização for entrando por nossas cidades e campos. Fixa-lo em tela, era uma necessidade, pois que tempo virá em que o indagador inteligente, ao querer reproduzir nosso passado, e integraliza-lo, por assim dizer, aí encontrará esse tipo legendário, conservado pela observação possante e talentosa de um patricio de honra¹⁰.

De modo similar a Almeida Júnior, Cesário Motta preocupou-se também com “fixar” a moribunda cultura caipira por intermédio da comédia *A caipirinha*, escrita no começo da década de 1880. Nela, o médico descreveu idilicamente a vida rural, narrando

Staatliche Museen zu Berlin, 2006 (CD), e *Rondônia 1912. Gravações históricas de Roquette-Pinto*. Coleção Documentos Sonoros. Rio de Janeiro: Museu Nacional Rio de Janeiro, 2008 (CD).

⁹ Como político Cesário Motta Júnior foi defensor da República e atuou como deputado federal e secretário do Interior do Estado de São Paulo (1892-1895).

¹⁰ MOTTA, CASSIO. *Cesário Motta e seu tempo*. São Paulo: s/e, 1947. *Apud.* ALMEIDA, VINÍCIUS SOARES DE. *A caipirinha (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Júnior*. (Dissertação) Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História, 2011, p. 85. [grifo nosso].

a desventura de uma moça caipira obrigada a ir à cidade. Cesário Motta representou o universo caipira, supondo que o caipira “iria desaparecendo”, em razão do desenvolvimento do Estado de São Paulo e sua modernização. Como assinalado por Vinicius Soares de Almeida, “Motta preocupou-se em representar o caipira no teatro na esperança de preservar a imagem de um personagem da história paulista”¹¹.

Motta não era o único integrante da elite intelectual e política da Primeira República preocupado com “embalsamar” o caipira moribundo. Seus colegas do *Almanach Litterario de São Paulo* e do Instituto de História e Geografia de São Paulo (IHGSP) lidaram também com a dicotomia entre advogar pelo progresso do Estado de São Paulo e valorar os resquícios de passado sobreviventes nas áreas rurais¹². Como apontado por Celso Ferreira, o caipira foi um dos assuntos tratados recorrentemente no *Almanach Litterario de São Paulo*, publicação periódica na qual escreveram membros do IHGSP¹³. Nos artigos do *Almanach* percebe-se que “o caipira era tido como o homem de hábitos tradicionais, supersticioso, ingênuo e crédulo, de aparência bruta”¹⁴. Porém, a elite letrada também o considerava uma “fonte de uma sabedoria popular digna de ser resgatada numa sociedade imersa em valores pragmáticos, materialistas”¹⁵. Tal valoração levou a que diversos autores do *Almanach Litterario* recolheram trovas, ditados e textos de violeiros e poetas caipiras de lugares como Piracicaba, Cotia e São Roque. Com o mesmo objetivo de “resgatar”, Cesário Motta optou por escrever uma comédia com personagens caipiras que reproduzissem seus costumes, aqueles dignos de se “fixar” para o futuro. Houve também um grupo de escritores, considerados regionalistas ou caboclistas, que escreveram romances, contos e novelas cujo cenário ou personagens eram rurais e representavam costumes caipiras, geralmente contrapostos à urbe. Os assuntos caipiras alimentaram um filão da literatura que se desdobrou durante as primeiras décadas do século XX com autores como Valdomiro Silveira, Cornélio Pires, Monteiro Lobato, Veiga Miranda, Amadeu Amaral, Léo Vaz, Paulo Setúbal, entre outros.

¹¹ Ibid., pp. 84-85.

¹² Cesário Motta escreveu para o *Almanach Litterario de São Paulo*, entre 1876 e 1885, e foi membro do Instituto de História e Geografia de São Paulo (IHGSP), sendo seu presidente em 1894.

¹³ FERREIRA. *A epopéia bandeirante. Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. p. 229.

¹⁴ Ibid., p. 71.

¹⁵ Ibid.,

Vale lembrar que só 20% da elite letrada de final do XIX, morava em São Paulo, sendo a maioria residente em cidades ligadas à lavoura cafeeira¹⁶. Os escritores da literatura caboclista transitavam entre as urbes e o interior agrícola. “A quase totalidade dos escritores do caboclismo provinha das cidades do interior, sendo parte deles originária de famílias dedicadas à agricultura”¹⁷.

Os homes letrados, que circularam entre a capital e o interior, foram os primeiros em tentar “embalsamar” fragmentos da cultura caipira. Antes das máquinas falantes cumprirem a missão de guardar os sons desse passado que se acreditava agonizante, a literatura paulista registrou, a sua maneira, o falar caipira e alguns versos de sua literatura oral. Logo, o teatro musicado e a partitura transpuseram sonoridades inspiradas na música da roça, criando a ilusão de preservar por sobre o tempo os traços musicais caipiras. A vez do gramofone servir como meio de resgate da música caipira teve que esperar algumas décadas mais. Enquanto isso, os palcos da cidade e a música impressa foram os encarregados de “guardar a voz dos mortos”.

“O caipira estupendo” entra em cena

O professor dinamarquês Alexandre Hummel assistiu à primeira montagem da comédia de Cesário Motta, *A caipirinha*, realizada em 1882, em Capivari a 150 quilômetros de São Paulo. Em comentário na imprensa, ele celebrou o fato da peça ter, “Interessantes situações da vida roceira reproduzindo-se com escrupulosa fidelidade [...]; temos fabricos de gaiolas, as prosas e «causos» dos caipiras, a viola e as trovas, o batuque e o truco, o mutirão, a reza e procissão, nada falta”¹⁸. Na época, Hummel estava há quinze anos vivendo no Brasil e trabalhava como professor numa escola da cidade, propriedade de um tio de Motta.

¹⁶ Ibid., p. 50.

¹⁷ Cesário Motta era nascido em Porto Feliz, Valdomiro Silveira, em Cachoeira Paulista; Paulo Setúbal, em Tatuí; Veiga Miranda, em Campanha (MG); Monteiro Lobato, em Taubaté, e Cornélio Pires, em Tietê, por exemplo. Além deles, ressalta Ferreira, “Eduardo Prado, na virada do século [estava] dividido entre a Europa e a Fazenda do Brejão e [...] Afonso Arinos, bipartido até o fim da vida (1916), entre Paris e o sertão brasileiro” (ibid., pp. 218-219.)

¹⁸ “A caipirinha” *Gazeta de Piracicaba*, 6 julho de 1882. Apud ALMEIDA. *A caipirinha (1880-1928): representações do caipira na paça teatral de Cesário Motta Junior*. p. 23.

O professor dinamarquês considerou como elementos representativos da cultura caipira particularidades que se repetiriam nas representações artísticas subsequentes. A “vida roceira” ilustrada pela viola, os “causos”, as trovas, as prosas, o mutirão e a reza estiveram presentes na maioria das representações do universo caipira da literatura, do teatro e da música, das décadas seguintes. Somente o “batuque” mencionado por Hummel não foi incluído com a mesma frequência que os outros elementos. Ao que parece, o baile — ligado às culturas africanas — foi substituído pelo cateretê, mais próximo do discurso de branqueamento do paulistismo, como se verá no final deste trabalho.

Como apontado, na tentativa de preservar a figura do caipira, intelectuais, artistas e políticos selecionaram os traços que interessavam “fixar” e apagaram os que eram conveniente “esquecer”. Entre os aspectos silenciados, estiveram os traços das culturas afrodescendentes presentes no território paulista. A população ex-escrava e seus costumes tornavam evidentes as “incômodas” querelas de uma sociedade racista que se pretendia falsamente superada, após a abolição da escravidão em 1888. Tanto na literatura caboclista como nos primeiros trabalhos de tinte histórico sobre São Paulo, a cultura negra não teve lugar de destaque. A ausência dessa parte da população paulista nas narrativas sobre a cultura caipira levou a que, aos poucos, o caipira fosse sendo delineado com um homem majoritariamente branco e com antecedentes indígenas. Na passagem do XIX para o XX, Ferreira observou, inclusive, que os homens de letras tendiam a substituir o termo “mameluco” — miscigenação entre brancos e índios, sem influências africanas — pelo termo “caipira”¹⁹.

Elementos da cultura afro-brasileira não estiveram presentes no libreto d’*A caipirinha*. A comédia de Cesário Motta se inicia quando uma jovem caipira “é tirada judicialmente da casa de seu velho e honrado avô para ir à cidade morar com a família de seu tutor a pretexto de receber alguma educação, mas de fato para servir como criada”²⁰. Após diversas intrigas, a caipirinha é resgatada por seu primo, regressando ao bairro rural, ao lado de seu avô. A peça termina com a celebração do casamento entre a caipirinha e seu primo, os dois protagonistas. De forma semelhante a muitas das

¹⁹ FERREIRA. *A epopéia bandeirante. Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. p. 69.

²⁰ “A caipirinha” *Gazeta de Piracicaba*, 6 julho de 1882. *Apud* ALMEIDA. *A caipirinha (1880-1928): representações do caipira na paça teatral de Cesário Motta Junior*. p. 23.

representações caipiras, o enredo explorava a relação conflitiva entre o campo e a cidade, transpondo valores morais e costumes de outrora às personagens rurais.

Por outro lado, é relevante notar que a montagem d'*A caipirinha* em Capivari não foi, provavelmente, um fato tão isolado na vida cultura da pequena cidade. Cidades do interior foram pontos de convergência de artistas e homens letrado no final do XIX. Em Capivari, por exemplo, nasceram Amadeu Amaral (1875-1929) e Leo Vaz (1890-1973), dois escritores da literatura caboclista, assim como Tarsila do Amaral (1886-1973), a autora da tela modernista “A caipirinha” (1923), entre outras pinturas. Capivari, além de ser a cidade em que Cesário Motta residiu entre 1876 e 1891, foi também lugar de residência de Júlio Ribeiro, entre 1882 e 1886, outro escritor caboclista, esposo de Belisária do Amaral, prima de Amadeu Amaral e tia de Cornélio Pires (1884-1958). Adicionalmente, em Capivari viveu também a família de José Gabriel de Toledo Piza, dramaturgo da temática caipira.

Considerando as exibições de fonógrafo pelo interior do Estado, as redes comerciais da Casa Edison fora da capital, as turnês de artistas pelas cidades do Estado, e os trânsitos dos *homme de lettres* entre a capital e o interior, parece que a vida cultural interiorana era mais ativa no final do século XIX do que o revelado pela historiografia. Ao que tudo indica, existiu um intercâmbio de experiências culturais complexo entre São Paulo e suas redondezas que merece futuros estudos. Cabe destacar, por ora, que no meio dessa troca, gestaram-se os movimentos literários e culturais em torno da cultura caipira. A cidade de São Paulo — ainda meio rural, meio urbana, na passagem do século XIX para o XX — identificou-se com tais inquietações e as adotou de uma forma singular: nutrindo a nascente indústria do entretenimento.

Em suma, houve no Estado de São Paulo uma geração de intelectuais e artistas preocupada com o resgate das tradições camponesas que se alimentou do cotidiano interiorano, tanto no que diz a respeito à observação e ao convívio com os lavradores, quanto no que tange às redes entre homens de letras e artistas que compartilhavam a mesma sensibilidade. As interpretações e representações do universo caipira consignadas em suas obras circularam pela capital paulista e foram adotadas e adaptadas pelos espetáculos de palco, pela edição musical e, pouco mais tarde, pela fonografia, como

veremos a seguir. A montagem realizada d'*A caipirinha*, pouco mais de 20 anos depois da morte de Motta, em São Paulo, auxilia a descortinar as nuances dessa passagem.

Após sua montagem em 1882 em Capivari, a comédia foi encenada na capital do Estado, entre 1917 e 1928, alcançando 83 representações²¹. A metrópole que crescia precipitadamente, identificou-se com a temática rural e com a contraposição à cidade da comédia de Motta e, adicionalmente, *A caipirinha* foi levada ao cinema mudo por Antônio Campos em 1919 e ainda circularam em partitura fragmentos da música utilizada em sua encenação nos teatros.

O sucesso da peça na capital do café, porém, não foi importante o suficiente para que a fonografia se interessasse em levar ao disco sua música, pois não foram achados registros de gravações. Como apontado na primeira parte deste trabalho, o gosto musical paulistano não era ainda prioridade para a Odeon, principal gravadora do país, e a Phoenix e os discos Gaúcho, empreendimentos de Gustavo Figner e Savério Leonetti, não estavam centrados no mercado paulista. De qualquer modo, os trânsitos d'*A caipirinha* entre Capivari, os teatros paulistanos, as telas de cinema e a partitura, expõem a acolhida da temática caipira ao longo do período e, sintetiza os circuitos culturais pelos quais transitou a construção oitocentista do caipira e sua música.

Em 1917, a recém fundada Companhia Dramática de S. Paulo fez a primeira montagem d'*A caipirinha* na capital paulista. Nesse ano, o autor da comédia foi apresentado aos leitores d'*O Pirralho*, assim:

Vocês nunca poderiam suspeitar que o dr. Cezario Motta, sim, aquelle cuja memoria está hermificada na Praça da República, aquelle advogado propagandista do actual regimen, aquelle impulsionador impeterrito do a b c e mais complicações pedagógicas, tivesse tido tempo, paciência e jeito de se entregar aos árduos labores da arte de Molière e Xavier Pinheiro²².

²¹ Sobre os lugares em que a peça se apresentou em São Paulo há divergências. Segundo Almeida, em 1917 ela foi apresentada no Teatro Municipal, em 1919 foi montada pela Companhia Arruda e em 1928 pela Companhia Brasileira de Sainete Abigail Maia – Raul Roulien. Ibid., p. 10. De acordo com o banco de dados “Teatro de Revista paulistano no início do século XX”, *A caipirinha* esteve em 1917 nos teatros Boa Vista, Campos Elísios, Colombo e São José, encenada pela Companhia Dramática de S. Paulo; em 1918 nos teatros São Pedro, Palace, São Paulo, Brasil e Boa Vista, montada pela Companhia de João Rodrigues; em 1920, teve uma única sessão no teatro Boa Vista e no ano seguinte duas mais nos teatros Apolo e Palace. Logo em 1928 houve uma adaptação da peça realizada por João Felizardo e apresentada no teatro Apolo (*Teatro de revista paulistano no início do século XX.*)

²² "De camarote. Boa Vista." *O Pirralho*, 12 maio 1917, p. 16.

Segundo a imprensa, a “deliciosa comédia de costumes regionais do saudoso dr. Cesário Motta” foi bem recebida pelo público da cidade. O teatro Boa Vista,

[...] encheu-se á cunha, não se vendo em todo o recinto senão uma ou outra localidade desocupada. A representação também decorreu animada e entrecortada de aplausos da assistência, que teve aso (sic.) para gostosas gargalhadas²³.

De acordo com Virgínia Bessa de Almeida, *A caipirinha* foi a primeira peça regionalista de grande sucesso na cidade. Ela serviu, inclusive, de inspiração para um “concurso de peças musicadas de assunto regional”, a ser encenadas pela Companhia Arruda nos anos seguintes, marcando o aumento dessa temática nos teatros de São Paulo²⁴.

No ano de estreia, um jornalista da revista *O Pirralho*, “[...] foi ver a tal Caipirinha, e não é que gostou mesmo da coisa...”. Entre os pontos que surpreenderam positivamente o crítico, esteve “o caipira estupendo, que faz rir á bessa, com as suas ingenuidades, suas pilhéricas cantorias”²⁵. Ainda que a comédia não fosse um gênero de teatro musicado, a peça de Motta teve dois breves momentos musicais no último ato: uma canção entoada pela personagem caipira Nhô Ignácio, com acompanhamento de viola, e uma dança comemorativa do casamento entre os protagonistas, no encerramento da peça. O batuque mencionado na crônica de 1882 e que provavelmente fechava a última cena, foi substituído na montagem paulistana por um entusiasta cateretê. Tal gênero era do gosto do público urbano e não raras vezes foi utilizado no teatro de variedades da época, chegando a circular eventualmente em partituras e discos, como se aprofundará no capítulo onze²⁶. A popularidade do gênero talvez influísse em que o cateretê d’*A caipirinha* fosse bem recebido, chegando a ser repetido “ante a insistência dos aplausos” numa das funções²⁷. Na opinião d’*O Pirralho*, “o cateretê esteve bom. Parecia um pouco com o fado do 31, mas foi aplaudido”²⁸.

²³ "Theatro Boa Vista." *O Estado de S. Paulo*, 29 abril 1917, p. 4.

²⁴ BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. pp. 213-214.

²⁵ "De camarote. Boa Vista." *O Pirralho*, 12 maio 1917, p. 16.

²⁶ Em 1912 a companhia Cristiano de Souza incluiu um cateretê na burleta *Como se fazia um deputado* e dois anos mais tarde, a revista *S. Paulo Futuro* fez o mesmo. ("Teatro Variedades." *O Estado de S. Paulo*, 20 setembro 1912, p. 13. E "Theatro S. José". *O pirralho*, v. 141, n° 2 maio) São Paulo, 1914, p. 16.

²⁷ "Theatro Boa Vista." *O Estado de S. Paulo*, 29 abril 1917, p. 4.

²⁸ "De camarote. Boa Vista." *O Pirralho*, 12 maio 1917, p. 16.

O apreço do público pelo cateretê cantado e dançado n'*A caipirinha* chegou aos ouvidos da tradicional editora musical paulista Casa Levy. Atenta às demandas de seu público, a editora fez uma edição para piano e voz do cateretê d'*A caipirinha*²⁹. A partitura avulsa indicava a Zé Bitú como compositor, autor de outro cateretê, nomeado *O Jatobá*, segundo anunciava a mesma partitura, e sobre quem não possuímos maiores informações. A capa da partitura foi ilustrada com uma fotografia tirada provavelmente em sua encenação, mostrando os atores vestidos a caráter (Ilustração 14)³⁰. O ator que aparece na fotografia segurando a viola era provavelmente o ator português João Rodrigues, quem interpretou “com grande sucesso” o caipira Nhô Ignácio em 1917³¹. Na peça, sua personagem era a encarregada dos momentos musicais, pois, como boa personagem-tipo caipira, Nhô Ignácio foi caracterizado por ser tocador de viola. Acerca da atuação de João Rodrigues, o crítico d'*O Pirralho* escreveu:

É preciso notar que o bicho é portuguez mas desempenha o papel de Ignacio, como qualquer caipira genuíno. Até nos tics, o João foi uma fera. Si o Cornélio Pires estivesse aqui, não diremos que ficaria com enveja, mas veria com prazer no João Rodrigues um perfeito caboclo, um fino creador de porcos e um talentoso picador de fumo³².

²⁹ BITÚ, ZÉ. *A caipirinha*, (cateretê) texto de. São Paulo: Levy & Imãos, s/d [partitura piano e voz].

³⁰ A imagem da partitura foi um detalhe de uma fotografia panorâmica reproduzida na revista *A cigarra*, n° 66, maio de 1917. *Apud* BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. p. 219.

³¹ *Ibid.*, pp. 126-127.

³² "De camarote. Boa Vista." *O Pirralho*, 12 maio 1917, p. 16.

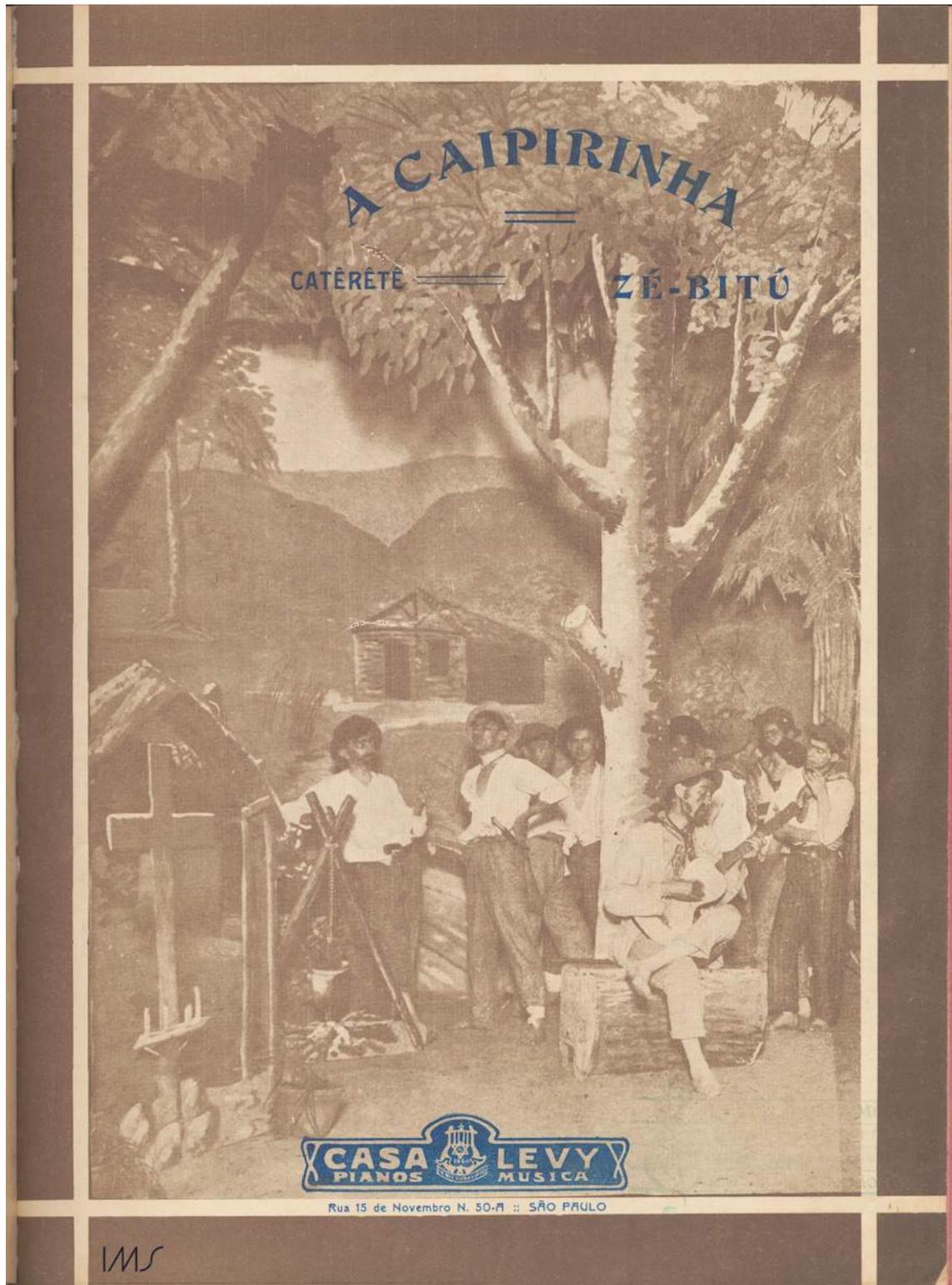


Ilustração 14. Capa de partitura A caipirinha, (caterêté). São Paulo: Levy & Irmãos, s/d. (Acervo: IMS-RJ)

A personagem de Ignácio, um dos caipiras do bairro rural da protagonista, concentrava várias das características estereotipadas pela literatura e mantidas pelo teatro

musical e, mais tarde, pela fonografia. Na comédia de Motta, “Nhô Inacio” participava da maioria das cenas cômicas; suas falas tinham o maior grau de desvio da norma culta do português, pretendendo imitar a variante caipira, e ele destacava das outras personagens por fazer chistes, contar causos, jogar truco e tocar viola³³.

Um dos casos mais conhecidos sobre a influência do movimento caboclista nos palcos da cidade foi a montagem da peça *O contratador de diamantes* de Afonso Arinos em 1919, em pleno auge da temática caipira. Ao que parece, a importância dessa montagem esteve no fato de ser desenhada como espetáculo para a alta elite paulista. Tanto na montagem como entre seu público participou o mais fino da sociedade cafeeira. De forma similar ao acontecido n’*A caipirinha*, a peça de Afonso Arinos incluiu um número musical como parte da trama, somente que para sua montagem a produção convidou músicos tradicionais e não atores. A publicidade d’*O contratador de diamantes* anunciou como novidade a inclusão de “pretos de verdade e dançadores e violeiros autênticos da roça”, fazendo um congado³⁴. Tal dança foi encenada no palco do elegante Teatro Municipal, cedido pelo prefeito Washington Luís para a ocasião. A importância da montagem e de seu autor no movimento da cultura paulistana levou Nicolau Sevckenko a considerar a Afonso Arinos como “vértice do movimento de «redescoberta» do Brasil popular [...] dos hábitos e costumes preservados na tradição popular ou rural”³⁵.

Se bem é verdade que Arinos foi uma figura central no resgate da cultura popular desde a perspectiva dos grupos de poder, vale assinalar que os espetáculos de variedades e o teatro musicado paulistano vinham incluindo personagens, paisagens e músicos do universo caipiras, desde finais do século XIX³⁶. Ao que tudo indica, nos teatros mais populares da cidade a temática caipira subiu ao palco com certa frequência, antes mesmo das aplaudidas montagens d’*A Caipirinha* e d’*O contratador de diamantes*. Mas, é importante

³³ ALMEIDA. *A caipirinha (1880-1928): representações do caipira na paça teatral de Cesário Motta Junior*. p. 24.

³⁴ “O contratador de diamantes” *O Estado de S. Paulo*, 13 maio de 1919, p. 4. *Apud* SEVCENKO. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. p. 242.

³⁵ *Ibid.*, p. 238.

³⁶ Em São Paulo, por exemplo, a revista musical *Paulicéa*, incluiu em 1892 o “matuto” como uma de suas personagens, sendo essa, provavelmente, uma das primeiras aparições no palco do “roceiro”. O dramaturgo França Júnior (1838-1890), quem estudou na Faculdade de Direito em São Paulo, incluiu também personagens provenientes do universo rural embora que fosse no papel de fazendeiros caricatos (FONSECA, DENISE SELLA. *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017, pp. 79-82, 130-134.).

reconhecer também que as representações caipiras do teatro de revista tiveram muito menos relevância para a elite da época que a peça de Arinos, em virtude dos preconceitos existentes em relação aos espetáculos de variedades, considerados perniciosos.

Contudo, existe o paradoxo de que escritores de peças para teatro de variedades tinham algumas ligações com a elite intelectual e muitos deles provinham dos círculos letrados da sociedade paulista. Os músicos, escritores e compositores do teatro de variedades transitaram com certa fluidez pelos espaços da cidade consagrados à música erudita e à música popular, algumas vezes camuflados pelo uso de pseudônimos³⁷. Esse tipo de ligações entre ambos os universos foi comum desde finais do século XIX como parece indicar o caso do dramaturgo José Gabriel de Toledo Piza, conhecido na época como José Piza (1869-1910). Piza formou-se na Faculdade de Direito de São Paulo e, adicional a seu trabalho como escritor de libretos de teatro musicado, colaborou em periódicos de São Paulo e do Rio de Janeiro como crítico de teatro (*A bohemia* entre 1896 e 1900; *Revista Theatral* em 1904, *O Báculo* em 1906)³⁸.

O contato de Piza com os grupos letrados paulista devia-se também ao fato de ele pertencer a uma família ligada à elite do Estado. José era filho de Joaquim de Toledo Piza e Almeida (1842-1908), advogado nascido em Capivari, formado na Faculdade de Direito de São Paulo e ministro do Supremo Tribunal Federal a partir de 1904³⁹. O tio de José Piza era Antônio de Toledo Piza e Almeida (1848-1905), engenheiro de Capivari formado nos Estados Unidos. O tio Antônio trabalhou em jornais e foi reconhecido como historiador por pertencer ao recém fundado Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e ser sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Em ambos os institutos, o tio de José Piza foi colega de seu vizinho Cesário Motta Júnior e esteve próximo do espírito caboclista dos homens letrados de seu tempo, compartilhando com o sobrinho, muito provavelmente, as inquietações da elite letrada sobre a cultura caipira.

Seis anos mais tarde da primeira montagem d'*A caipirinha* em Capivari, o jovem José Piza estreou em Sorocaba sua comédia *Os dois Jucas*. Entre as personagens estava o

³⁷ Ver: BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. pp. 134-162.

³⁸ MELO, CÁSSIO SANTOS. *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. (Dissertação) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp, Faculdade de Ciências e Letras. Departamento de História, 2007, p. 96.

³⁹ http://www.arvore.net.br/Paulistana/TolPizas_3.htm 8/07/2016.

caipira Bento, morador do bairro rural de Itapecerica que buscava advogado para solucionar um problema de terras com seus vizinhos⁴⁰. José Piza escreveu outras peças como *Os loiros*, estreada em 1899 e criada em parceria com Gomes Cardim (mais tarde, diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo) e a burleta de costumes nacionais *Flor de junho*. Piza colaborou também com Arthur de Azevedo em *O mambembe* (1904). Azevedo “lembrou-se de José Piza” e pediu a ele para escrever as falas das personagens caboclas da peça, em vista da “especial habilidade na observação dos costumes” do dramaturgo paulista⁴¹. A temática caipira foi central para José Piza, como revela também seu livro *Contos da Roça*, publicado em 1900⁴². Com nexos familiares com a elite letrada paulista e permeado pela literatura caboclista, Piza levou o falar e os costumes adjudicados aos caipiras, aos palcos e ao papel.

A obra de José Piza, em particular, alimentou a criação de colegas que pretendiam também capturar a cultura caipira em suas obras. Cássio Santos Melo notou que versos escritos por Piza para bailar um “rastapé” foram reutilizados mais tarde por outro autor. No conto “O muchirão” (1900), Piza colocou em boca dos caipiras de sua narração o canto:

Neste mato tem um passarinho
 Passarinho chamado andorinha
 Andorinha avoô, foi simhora
 Deixo os ovo chocando no ninho⁴³

Vinte anos mais tarde, tais versos foram cantados pelo caipira Zé Leite, na burleta *Na roça*, do escritor mineiro Belmiro Braga (1872-1937), apresentada em São Paulo entre 1914 e 1926⁴⁴. A exceção do verso “Andorinha avoô, foi simhora”, substituído por “Andorinha voou agorinha”, os outros versos foram inalterados por Braga⁴⁵. Tal coincidência poderia dever-se aos dois autores usar um mesmo texto folclórico. Não

⁴⁰ MELO. *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. pp. 65-66.

⁴¹ MELO, CÁSSIO SANTOS. “São Paulo Futuro: o caipira na projeção de uma metrópole.” *Revista Histórica*. v. 36, (junho, 2009).

⁴² PIZA, JOSÉ GABRIEL DE TOLEDO. *Contos da roça, precedidos de carta literaria*. São Paulo: Andrade & Mello, 1900.

⁴³ “O muchirão” In: PIZA, JOSÉ. *Contos da Roça*; precedidos de carta literária de Gomes Cardim. São Paulo: Tip. Andrade e Melo, 1900, p. 31-41 *Apud* MELO. “São Paulo Futuro: o caipira na projeção de uma metrópole.”

⁴⁴ *Teatro de revista paulistano no início do século XX*.

⁴⁵ MELO. “São Paulo Futuro: o caipira na projeção de uma metrópole.”

obstante, parece mais provável que a literatura, o teatro e a música dialogassem mais entre eles do que diretamente com a cultura caipira que buscavam representar.

De certa forma, a cultura caipira representada nos teatros da cidade chegou neles por intermédio de representações “peneiradas” por homens letrados em contato com o interior. Como veremos a seguir, a partir do momento em que fragmentos da cultura caipira entraram em cena, os músicos do universo do espetáculo musicalizaram as cenas caipiras com os elementos que tinham a mão, e que não necessariamente era a prática tradicional caipira. Como veremos, o teatro musical e o disco criaram suas próprias versões da música caipira representada.

Do teatro paulistano à fonografia carioca

No 27 de outubro de 1901 foi inaugurada a sede da Casa Edison, da rua Quinze de Novembro. Os irmãos Figner “solemnizaram o acto” oferecendo à imprensa “uma delicada mesa de doces” e exibindo as mercadorias, como era costume nesse tipo de eventos. Numa nota publicada no dia seguinte, o *Commercio de São Paulo* mencionou a presença no ato de Arlindo Leal (1871-1921), escritor de peças de teatro musicado e textos de canções com temática caipira. Pela maneira que sua participação foi narrada pelo jornal, parece que o escritor fazia parte dos organizadores do evento e, em alguma medida, do novo negócio dos irmãos tchecos.

Os visitantes tiveram ocasião de examinar o variado sortimento da Casa Edison, que acaba de receber da Europa e da America diversas variedades em phonographos, graphophones, etc. Em nome da imprensa, falou o representante desta folha, que fez votos pela prosperidade da Casa Edison; *respondeu agradecendo e retribuindo, o sr. Arlindo Leal.* [...] Foi uma deliciosa reunião essa que nos proporcionaram hontem os Irmãos Figner. *Ao srs. Gustavo Figner e Arlindo Leal agradecemos as gentilezas dispensadas aos representantes desta folha*⁴⁶.

A aproximação inicial entre Arlindo Leal e a Casa Edison de São Paulo pressagiava a ligação que existiu entre o teatro musicado e a indústria fonográfica nas décadas seguintes, principalmente no Rio de Janeiro. Não há indícios adicionais sobre uma maior atuação de Arlindo Leal na Casa Edison de São Paulo ou sobre sua relação com os irmãos Figner. Ademais de participar ativamente na inauguração do

⁴⁶ "Palcos e Salões." *O Commercio de São Paulo*, 28 outubro 1901. [Grifos nossos]

estabelecimento comercial, sabe-se que a revista fundada por Arlindo e Peregrino de Castro, *Vida paulista* (1903-1905), trazia publicidade da Casa Edison e que o periódico de reclame dos Irmãos Figner, por seu lado, anunciou em outubro de 1903 a inauguração da revista de Leal e Castro⁴⁷.

Arlindo Leal, ao que parece, foi um elo entre o teatro musicado paulista e a fonografia carioca. Sua participação em ambos universos leva a suspeitar que Leal pôde atuar como intermediário entre o monopólio dos Figner da música gravada e o repertório escrito por ele e colegas para os palcos paulistanos. Certas coincidências na documentação levam a levantar tal hipótese.

Como mencionado, Leal foi uma figura importante do teatro musicado paulista com temática caipira. Ele atuou como dramaturgo, cancionista e jornalista, enquanto trabalhou na Repartição Central de Polícia e mais tarde como funcionário público, primeiro nos Correios de São Paulo e, logo, no Ministério de Agricultura no Rio de Janeiro. Filho de uma família de comerciantes paulistanos e irmão do regente de orquestra, Antônio Quirino Chaves Leal, Arlindo Leal relacionou-se bem com o meio musical paulistano de começo do século XX. Escreveu em parceria com José Piza a revista de costumes paulistanos *A crise* (1899) e foram montadas na cidade aproximadamente sete peças de sua autoria, entre 1899 e 1904. Seus maiores êxitos foram alcançados, porém, na segunda metade da década de 1910 morando no Rio de Janeiro. Dessa época são suas canções em parceria com Marcelo Tupinambá e as burletas *Cenas de roça* (1918) com música de Pedro Camin e *Flor do sertão* (1919) com música de Soteiro de Souza⁴⁸.

É muito provável que a relação entre Arlindo Leal e os irmãos Figner no começo do século XX tenha facilitado sua pequena participação na Casa Edison do Rio de Janeiro⁴⁹. Recém chegado na capital do país, Leal contatou-se com Frederico Figner e

⁴⁷ “A «Vida paulista», revista destinada a muito próspero futuro. Redação Snrs. Peregrino de Castro e Arlindo Leal” “A Vida Paulista.” *Echo phonographico*, outubro 1903, p. 6.

⁴⁸ Para mais dados sobre a vida e produção de Arlindo Leal, ver: FONSECA. *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. pp. 91-95. SOUZA, PABLO BRÁULIO DE. *Vida Paulista (1903-1905): seminário ilustrado de humorismo, crítica e arte*. (Dissertação) Universidade de São Paulo, FFLCH, 2013, pp. 105-111.

⁴⁹ Existem gravações de canções escritas por Arlindo Leal, sobretudo suas parcerias com os compositores paulistas Marcelo Tupinambá e Eduardo Souto, impressas também em partitura. Segundo levantamento realizado por Fonseca, as partituras impressas com textos de Arlindo Leal podem ser entorno de 50 peças, entre textos de sua autoria e adaptações para o português de canções em francês e espanhol

gravou algumas falas em discos Odeon, como *13 de maio. Discurso de um preto* e *Discurso num batizado*⁵⁰. Dessa primeira experiência na fonografia, a gravação *Caçada de veados* exemplifica o trabalho do dramaturgo em torno de uma personagem caipira, destinada, primeiramente, ao público carioca, principal mercado da Odeon no começo do século XX.

A gravação foi classificada como “monólogo caipira” pela gravadora, sendo Arlindo Leal seu autor e intérprete⁵¹. Como o leitor pode escutar na *Faixa* 09, Leal representou um camponês que narra sua jornada de caça em companhia do compadre Zacarias e de seu cão Marvarisco⁵². O momento de tensão da história encontra-se no momento em que o veado “deu de correr a toda pressa” e o protagonista grita: “Vamos compadre, meta atipora no pangaré que é agora”, mas o animal lança o compadre para “as profundezas do vale”. O narrador da história, no final consegue caçar o veado no córrego, “acudir o compadre” e voltar para o sítio com Zacarias e o cachorro. Vale notar que o caipira representado por Arlindo Leal nessa ocasião não apresentou nenhuma ligação direta com o território da Paulistânia. Diferentemente da personagem caipira das representações paulistas — ligada com a cultura do interior do Estado —, a personagem caipira ou sertaneja representada na fonografia carioca era, na maioria dos casos, proveniente de uma área rural indefinida.

As personagens caipiras de autores paulista e carioca, no entanto, tinham em comum a frequente contraposição à cidade⁵³. Em razão da produção fonográfica da Casa Edison do Rio de Janeiro ser pensada principalmente para o público carioca, foi comum que suas personagens caipiras criassem contrastes entre o cotidiano urbano do Rio de

FONSECA. *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. pp. 96-97.. Pesquisas futuras poderão aprimorar esse número e identificar quais das obras com texto de Leal, exatamente, circularam em disco.

⁵⁰ *13 de maio. Discurso de um preto* (cômico) interpretado por Arlindo Leal. Disco Odeon n° 108392, matriz XR-983, lançamento c 1910-1911; *Discurso num batizado* (cômico) interpretado por Arlindo Leal. Disco Odeon n° 108442, lançamento c 1910-1911.

⁵¹ *Caçada de veados* (monólogo caipira) interpretado por Arlindo Leal. Disco Odeon n° 108391, matriz XR-981, lançado em 1910.

⁵² A incursão do dramaturgo frente ao funil da gravadora foi, talvez, motivada por sua experiência como ator de companhias de teatro amador, durante sua juventude.

⁵³ Tal contraposição não foi exclusiva do contexto brasileiro. Em outras regiões do globo em que os processos de urbanização e modernização avançavam, na música explorou-se, igualmente, personagens rurais contrapostos à cidade. Ver, entre outros: CHINDEMI, JULIA; VILA, PABLO. "La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folclórica, canción federal y tango." *ArtCultura*. v. 19, n°. 34 (jan-jun., 2017)..

Janeiro, concretamente, e o modo de vida dos habitantes do sertão, equivalente a tudo o que estivesse fora da capital federal. Nesse sentido, no começo do século XX, a capital do país observava a São Paulo como uma mera província e aos paulistas apenas como homes rústicos.

Similar com o caso paulista, no Rio de Janeiro personagens caipiras, sertanejas, caboclas ou roceiras — como eram indistintamente chamadas — provinham do teatro da segunda metade do século XIX⁵⁴. A fonografia dos primeiros anos logo registrou tais representações, ao mesmo tempo em que gravava outras expressões culturais, na constante experimentação que significava a venda de música gravada nos seus primórdios. Entre tais registros estiveram os palhaços-cantores ativos no final do século XIX no Rio de Janeiro e sua maneira de personificar o homem do campo: Benjamin de Oliveira (1870-19) quem gravou *Caipira mineiro*⁵⁵; o palhaço de circo Campos cantando o lundu *O caipira*, para a Columbia numa das viagens realizadas pela gravadora ao Brasil entre 1908 e 1912⁵⁶; Eduardo das Neves (1874-1919), ativo inicialmente no circo, e quem gravou o monólogo *O caipira* na Odeon, entre 1907 e 1912, descrevendo a capital federal pelo olhar de um “cidadão” de Araraquara⁵⁷.

São Paulo não foi imune à representação de uma cultura rural genérica, com mistura de elementos das regiões norte e central do Brasil, vigente nos espaços de entretenimento cariocas. Não obstante, parece que tal representação foi enriquecida, de certa forma, com as particularidades das representações paulistas, mais caras aos interesses da elite do Estado, como parece apontar um sarau organizado em 1920 pela revista de variedades *A Cigarra*.

⁵⁴ O teatro carioca oitocentista de Martins Pena (1815-1848) tinha introduzido personagens rurais ou “roceiros” em peças de teatro como *A família e a festa da roça* (1840). Talvez o caso mais conhecido seja a peça *Capital Federal* de Arthur Azevedo (1855-1908), na qual o dramaturgo ilustrou os contrastes entre a Corte e os caipiras, representada em 1897. (Cf. COSTA-LIMA NETO, LUIZ. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e o aleluia*. (Tese) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Música, 2014, pp. 177-194. MELO. *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. pp. 36-37.)

⁵⁵ *Caipira mineiro* [gênero indefinido], interpretado por Benjamin de Oliveira. Disco Columbia n° 11545, gravado entre 1908 e 1912. O texto recitado pelo artista foi acompanhado no fundo por uma orquestra de sopros.

⁵⁶ *O caipira* (lundu), interpretado por Campos. Disco Columbia n° 11575, gravado entre 1908 e 1912.

⁵⁷ *O caipira* (monólogo) autor Esteves, gravado por Eduardo das Neves. Disco Odeon n° 108159, lançamento c. 1907-1912.

Em pleno auge da moda sertaneja, a revista convidou a um “sarau regionalista” no salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em benefício dos pobres da Sociedade de São Vicente de Paulo de Santa Cecília. O evento estava dirigido ao “seio da sociedade paulista”, tendo um valor de 3\$000 réis por cadeira. Segundo os jornais da cidade, “um grupo de distintas senhoritas” participariam do sarau cantando, “a carácter” e “vestidas de caipirinhas”. O repertório a interpretar estava conformado por peças de várias regiões do Brasil: uma “toada pernambucana”, uma “canção cearense”, a canção *Luar do sertão* de Catulo da Paixão Cearense e peças próximas ao caipira paulista como, *Trovas caipiras*, *A geada* de Sotero de Souza e Arlindo Leal, *Viola cantadera* de Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal, além de uma “catira e bate-pé” realizados pelos senhores Francisco Nascimento e Hudson Gaia, integrantes da “troupe sertaneja d’A cigarra, que está adestradíssima e é constituída de distintos amadores”. Seus promotores concluíam, “Trata-se como se vê, de uma festa genuinamente brasileira”⁵⁸.

O sarau que prometia “marcar época”, de fato fazia parte do afloramento das temáticas rurais na nascente indústria do entretenimento paulistana, principalmente a partir da segunda metade dos anos 10. Como reflexo da moda sertaneja ou regionalista, o mercado de partituras e o teatro musicado outorgaram destaque ao caipira paulista, preenchendo, de certa maneira, o vazio deixado pela fonografia até esse momento. Entre 1918 e 1933, por exemplo, a cidade assistiu à apresentação de 31 peças de temática regional. Entre elas, apenas 3 peças aludiam ao sertanejo da região norte do país, e as restantes 28 peças faziam referência ao sertanejo ou caipira da região centro-sul⁵⁹.

O mercado de partituras, por sua vez, acompanhou o despontar da música com representações caipiras. Como apontado por Bessa, a atividade da editora musical Sotero de Souza transpareceu tal tendência. A Casa Sotero foi aberta em 1908, na rua Libero Badaró e esteve destinada à venda de instrumentos musicais e partituras. Por volta de 1915, a casa iniciou a publicação de partituras, especializou-se em canções sobre a vida rural. Seu proprietário, Sotero Caio de Souza (1874-1928) era pianista, regente de pequenas orquestras e compositor. Ele escreveu a música de quatro “sertanejas” —

⁵⁸ "Sarau regionalista." *O Estado de S. Paulo*, 24 abril 1920, p. 3; "Sarau regionalista." *Correio paulistano*, 28 abril 1920, p. 3.

⁵⁹ Ver: BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. pp. 215-216.

gênero do teatro musicado—, uma revista e duas burletas, entre outras peças. Ao que parece seu interesse pessoal no assunto caipira, levou a que sua editora publicasse e disponibilizasse para o público composições próprias, de Marcelo Tupinambá e de Modesto Tavares de Lima, todas em torno de temáticas rurais. Segundo Bessa,

[...] parte significativa dessas músicas integrava o repertório de artistas de variedades, como os duetistas sertanejos Os Garridos, também conhecidos como “os príncipes dos caipiras”, e a atriz e cantora Abigail Maia, que então se destacava como intérprete de canções regionais, à frente do trio Abigai-Phoca-Moreira⁶⁰.

Como mencionado, Arlindo Leal trabalhou com Sotero de Souza, enquanto morava no Rio de Janeiro, na criação da “burleta sertaneja” *Flor do sertão*, apresentada em São Paulo vinte vezes, entre 1919 e 1921. Na mesma época Leal fez parceria com o proprietário de outra editora musical paulista, o compositor Pedro Camin, na criação da “opereta sertaneja” *Cenas da roça*, que chegou a somar 111 representações entre 1918 e 1925 em vários teatros da cidade⁶¹. As ligações entre Arlindo Leal, Sotero de Souza e Pedro Camin, compositores e ativos comerciantes de partituras, talvez aumentaram a possibilidade de suas músicas circular pela cidade, particularmente as músicas com temática sertaneja como as peças usadas em *Cenas da roça* (treze peças) e em *Flor do sertão* (nove peças)⁶². Além disso, é provável que a divulgação por intermédio das partituras e dos teatros tenha chamado a atenção da Odeon e da Phoenix para decidir levar algumas de suas canções para o disco.

Arlindo Leal fez também parceria com o compositor Fernando Álvarez Lobo (1889-1953), Marcelo Tupinambá⁶³. As canções escritas em parceria pelo músico e dramaturgo foram publicadas em partitura, em grande número pela editora Campassi & Camin na mesma época em que Arlindo Leal trabalhava com Pedro Camin⁶⁴. Caro às temáticas sertanejas, que certamente conheceu durante sua juventude no interior e

⁶⁰ Ibid., p. 184.

⁶¹ *Teatro de revista paulistano no início do século XX*.

⁶² Cf. BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. pp. 251-253.

⁶³ Arlindo Leal usou muitas vezes o pseudônimo José Eloy para assinar a letra das partituras.

⁶⁴ Ignora-se por quais meios, exatamente, Leal e Tupinambá conheceram-se. Benedicto Pires de Almeida, um dos biógrafos de Marcelo Tupinambá, assegura que o músico pediu à editora Campassi & Camin “que as letras fossem escritas pelo poeta Arlindo Leal que muito apreciava” (ALMEIDA, BENEDICTO PIRES DE. *Marcelo Tupinambá. Obra musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Anglotec Comercial, c. 1986, p. 17.). Existe também a possibilidade de que os sócios Campassi e Camin servissem de ponte entre Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal, já que João Campassi era amigo de Tupinambá e Pedro Camin trabalhava com Leal na época (ibid., p. 15.).

assumiu para sua obra, Marcelo Tupinambá foi o compositor paulista cuja obra teve o maior número de gravações durante a fase mecânica do disco, com cerca de 27 registros. Ora pela fama alcançada por Leal, ora por algum tipo de negociação entre ele e os irmãos Figner ou por um simples acaso, o letrista que mais se repete entre as peças gravadas de Tupinambá, é Arlindo Leal com oito músicas.

Como observado por Bessa, o diálogo entre o teatro musicado de São Paulo e o disco não foi tão estreito quanto acontecia no Rio de Janeiro⁶⁵. O levantamento realizado por Bessa de discos e partituras revela coincidências entre o repertório dos palcos da cidade e alguns fonogramas, ainda que em proporção menor do que acontecia na capital do país. Certamente, Frederico Figner privilegiou o repertório circulante na capital federal e foi somente após a inauguração da Casa Odeon em São Paulo e a criação do selo Phoenix que repertório do teatro musical paulista entrou timidamente na fonografia.

Apesar da documentação ser fragmentária, a Tabela 8 retoma o trabalho realizado por Bessa e acrescenta informações sobre esses cruzamentos⁶⁶. É importante clarificar que apesar do repertório alusivo à vida caipira ser somente um a mais nesse universo, a existência de tais canais e sua fluidez são fundamentais para compreender os mecanismos pelos quais a nascente indústria do entretenimento tornou habituais — e quase homogêneas — as características atribuídas à música caipira nas representações urbanas.

⁶⁵ “Os poucos que tiveram suas composições gravadas, como Benedito Lorena, Sotero de Souza, Alfredo Montmorency, Giacomo Pesce, Carlos Pagluicchi, Francisco Maggini, Eduardo Bourdot só o lograram em cifras modestas, de dois a seis fonogramas cada, dos quais apenas alguns foram, com certeza, veiculados no teatro. As únicas exceções foram Marcello Tupinambá e Zequinha de Abreu” (BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. p. 162.)

⁶⁶ Após a comparação entre partitura e disco, foi omitida da tabela 10 de Bessa, a peça *Sacy Pererê* de Marcelo Tupinambá por não corresponder à gravação realizada por Os Geraldos (Disco Odeon n° 108285, matriz XR 845).

GRAVAÇÃO						PARTITURA						PEÇA TEATRO MUSICADO
<u>Título</u>	<u>Gênero</u>	<u>Intérprete</u>	<u>Selo</u>	<u>N. disco e matriz</u>	<u>Lançamento</u>	<u>Gênero</u>	<u>Compositor</u>	<u>Letra</u>	<u>Cidade</u>	<u>Editora</u>	<u>Ano</u>	
<i>Maxixe curtindo (São Paulo Futuro)</i>	(maxixe)	Bahiano	Odeon	n° 120986 matriz R- 16	1913-1914	(maxixe curtindo)	Marcelo Tupinambá	D. Vampré	São Paulo	Casa Levy	s/d	São P. Futuro (1914)
	(maxixe brazileira)	Orquesta típica Roberto Firpo	Nacional [Arg.]	n° 615	c. 1920				Rio de Janeiro	Casa Bevilacqua	1915	
	(maxixe)	Grupo Odeon	Odeon	n° 120995	1913-1914							
<i>São Paulo Futuro (Os cavaleiros do luar)</i>	(serenata)	Bahiano	Odeon	n° 120991	1913-1914	—	—	—	—	—	—	
<i>Que sôdade</i>	(samba)	Bloco dos Parafusos	Odeon	n° 121448	1915-1921	(cena sertaneja)	Marcelo Tupinambá	J. Eloy*	São Paulo	C.E.M.B.	s/d	Cenas da roça (1918-22 e 1924-5)
	(maxixe)	Orquestra Odeon de São Paulo	Odeon	n° 121498	1915-1921							
<i>Maricota sai da chuva</i>	(tanguinho)	Grupo o Passos no Choro	Odeon	n° 121515	1915-1921	(tanguinho / canção sertaneja)	Marcelo Tupinambá	J. Eloy	São Paulo	C.E.M.B.	1916	

* Pseudônimo de Arlindo Leal

GRAVAÇÃO						PARTITURA						PEÇA TEATRO MUSICADO
<u>Título</u>	<u>Gênero</u>	<u>Intérprete</u>	<u>Selo</u>	<u>N. disco e matriz</u>	<u>Lançamento</u>	<u>Gênero</u>	<u>Compositor</u>	<u>Letra</u>	<u>Cidade</u>	<u>Editora</u>	<u>Ano</u>	
<i>Viola cantadêra</i>	(tanguinho)	Grupo o Passos no Choro	Odeon	n° 121516	1915-1921	(Canção sertaneja)	Marcelo Tupinambá	J. Eloy	São Paulo	Campassi & Camin	[1915-1920]	
<i>Barbuleta! barbuleta!</i>	(canção)	Francisco Alves	Odeon	n° 10215 / matriz 1673	1928	(Modinha sertaneja)	Marcelo Tupinambá		São Paulo	C.E.M.B.	s/d	
<i>A geada</i>	(canção)	Pedro Celestino	Parlophon	n° 12813 / matriz 1695	1928	(canção sertaneja)	Sotero De Souza	A. Leal	São Paulo	Sotero de Souza	s/d	
<i>Chão parado</i>	(tanguinho)	Grupo Sulferino	Phoenix	n° 249	1915-1916	(tanguinho)	Marcelo Tupinambá	J. Eloy	São Paulo	Campassi & Camin	s/d	Flor do sertão (1919 e 1921)
<i>Por ti</i>	(valsas)	Artur Castro	Phoenix	n° 306 matriz 1528	1915-1916	—	Marcelo Tupinambá	J. Eloy	—	—	—	
<i>Mulata</i>	(tango)	Grupo Vienense	Odeon	n° 121452	1915-1921	(tango)	B. A. Lorena	—	Rio de Janeiro	Bevilacqua	s/d	Uma festa na freguesia do Ó (1917-24 e 1931-2)
<i>Teus olhos</i>	(fado)	Grupo Vienense	Odeon	n° 121453	1915-1921	(fado)	B. A. Lorena	—	São Paulo	C.E.M.B.	s/d	
<i>Cabocla apaixonada</i>	(toada sertaneja)	Fernando e coro	Odeon	n° 122816	1921-1926	(maxixe)	Marcelo Tupinambá	Gastão Barroso	São Paulo	C.E.M.B.	s/d	Maria Bonita (1923)
		Gastão Formenti	Odeon	n° 10057 matriz 1364	1927							

Tabela 8. Repertório do teatro musicado paulistano em disco e partitura. Fonte: Bessa, 2012: 163 e Santos, et.al., 1982.

A música do teatro de revista paulista com temática caipira foi tomada e reinterpretada pela fonografia carioca à luz da moda sertaneja da capital federal. A continuação aprofunda-se em alguns casos que revelam a maleabilidade do material musical no trânsito da partitura para o disco e criatividade dos músicos da fonografia carioca.

Em 1914 estreou a revista *São Paulo futuro*, considerada como a primeira revista de costumes paulistas, com grande sucesso em São Paulo. Com música de Marcelo Tupinambá e textos de Danton Vampré (1892-1949), a peça tinha como fio condutor a chegada do caipira Gaudêncio na cidade e seu percorrido por “elementos representativos da realidade urbana da capital”¹. Numa das cenas, o soldado cantava seu amor por uma mulata a ritmo de maxixe². Tal canção não tardou em ser comercializada em partitura pela tradicional Casa Levy de São Paulo, provavelmente um pouco antes da edição da Casa Bevilacqua, editora carioca com filial em São Paulo³.

Recém-aberta a Casa Odeon em São Paulo, em 1913, Frederico Figner e seus agentes estiveram particularmente atentos à música que circulava na capital do café. Nessa busca, eles optaram por levar a partitura do maxixe de *São Paulo Futuro* para o Rio de Janeiro e gravar lá duas versões. Uma gravação foi cantada pelo popular Bahiano e a outra consistiu numa versão instrumental realizada pelo Grupo Odeon⁴. Curiosamente, entre as doze gravações identificadas na Tabela 8, a metade delas foi gravada em versão instrumental, ainda que fossem originalmente cantadas. Isso pode sugerir, por um lado, que as canções eram tão conhecidas que, mesmo dispensando a letra, suas melodias continuavam sendo atrativas para seu público; ou por outro lado, que em São Paulo existia efetivamente certa preferência pela música instrumental, como foi

¹ BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. pp. 88-89. MELO. "São Paulo Futuro: o caipira na projeção de uma metrópole."

² BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. p. 201.

³ TUPINAMBÁ, MARCELO. *São Paulo Futuro*, (maxixe curtindo) texto de Danton Vampré. São Paulo: Casa Levy, s/d [partitura piano e voz].

⁴ Existe também uma gravação argentina dessa peça interpretada pela Orquestra de Roberto Firpo, gravada no final da década de 1910. A produção provavelmente saiu após aberta a fábrica de discos da Odeon — proprietária do selo Nacional — na Argentina, com a ajuda de funcionários da fábrica Odeon carioca.

sugerido no capítulo seis, e gravações desse tipo eram melhor aceitas pelos fregueses da capital do café.

Como é sabido, antes do disco o único método disponível para um músico aprender as particularidades e sutilezas da interpretação de um gênero ou de uma peça musical era a escuta ao vivo. Por tal motivo, antes de 1929 era insuperável a distância que existia entre os músicos populares da Casa Edison do Rio de Janeiro e a música do interior de São Paulo, usada por Tupinambá como inspiração (a menos que a agrupação tivesse algum músico do interior paulista). A estranheza dos músicos cariocas frente ao repertório paulista, particularmente aquele inspirado na tradição caipira, torna-se evidente nas duas gravações instrumentais da “cena sertaneja” *Que sôdade*, de Marcelo Tupinambá, gravada como samba e como maxixe em suas duas versões. Na *Faixa* 10 escuta-se a interpretação do Bloco dos Parafusos, agrupação do Rio de Janeiro, tocando próximos à partitura editada pela CEMB de Campassi & Camin (ver partitura em Anexo 1)⁵. Os instrumentos respeitam a linha melódica e mantêm um andamento firme, embora o padrão rítmico do instrumento baixo de sopro esteja modificado em relação ao sugerido na redução para piano e voz.

Já, por sua vez, a versão realizada pela Orquestra Odeon de São Paulo, certamente conformada por músicos da região, apresenta uma velocidade ou tempo menos rígido que o utilizado pelo Grupo dos Parafusos. A agrupação paulista deu-se a liberdade de incluir até certos jogos melódicos. Escutando a *Faixa* 11, interpretada pelo conjunto de São Paulo, nota-se que os instrumentos da melodia usam constantemente *portamentos* ou *glissandos*⁶. Esse recurso lembra o canto dos caipiras que gravarão em 1929. Os músicos paulistas também fazem fermatas, cada vez mais marcadas nas últimas repetições da melodia. Além de criar certa expectativa no ouvinte, essas suspensões ou paradinhas no ritmo parecem refletir a liberdade rítmica do canto dos caipiras tradicionais, como veremos no capítulo dez.

⁵ *Que sôdade* (samba) interpretado por Bloco dos parafusos. Disco Odeon nº 121448, lançamento 1915-1921; TUPINAMBÁ, MARCELO. *Que sôdade*, (cena sertaneja) texto de José Eloy. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, s/d [partitura piano e voz].

⁶ *Que sôdade* (maxixe) interpretado por Orquestra Odeon de São Paulo. Disco Odeon nº 121498, lançamento 1915-1921.

Por outro lado, como exposto no capítulo um, as vozes cantadas nos discos mecânicos aproveitaram a técnica usada nos palcos e circos. Os cantores estavam mais preocupados em conseguir o volume e a projeção necessários para chegar à agulha registradora — ou no último espetador do teatro —, que com as cores, matizes ou mudanças no volume da voz, próprios da fase elétrica de gravações. Mais tarde, o microfone elétrico permitiu que os cantores adotassem uma nova estética, caracterizada por vozes mais suaves e ricas em cores e timbres, “porque hoje cantando não se berra mais”, como declarou Orestes Barbosa em 1933⁷. As gravações que representavam personagens caipiras adotaram a nova forma de cantar e outorgaram uma sonoridade “moderna” ao repertório sertanejo.

Francisco Alves (1898-1952) “o rei da voz”, aproveitou o novo microfone para transformar, a “modinha sertaneja” *Barbuleta, barbuleta!* de Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal, em “canção”, tal como informou a etiqueta do disco, um dos primeiros a ser gravados pelo método elétrico da Odeon⁸. Adicional ao canto suave, o famoso Chico Alves eliminou algumas marcas da peça original alusivas ao ambiente rural. Em vez de usar a fonética sugerida na partitura para imitar a fala caipira, o cantor privilegiou o português padronizado⁹. Francisco Alves omitiu, inclusive, o texto da primeira estrofe, sobre uma “barbuleta” que “veiu vôando [...] lá de longe, lá do sú [...] e desceu no meu quintá [...] e começou todos frôres a beijá”¹⁰, e começou com a segunda estrofe alusiva somente à desilusão amorosa (*Faixa* ◀ 12)¹¹.

Francisco Alves não estava familiarizado, provavelmente, com a tradição musical paulista. Conhecia-a por meio das obras de temática caipira da

⁷ BARBOSA, ORESTES. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. [1933] Rio de Janeiro: Livraria Educadora, MPB reedições Funarte, 1978, p. 68.

⁸ Se levarmos em consideração o enorme sucesso de *Cenas da roça* entre 1918 e 1925, peça na qual a “modinha sertaneja” de Tupinambá era cantada, pareceria que sua gravação em 1928 foi um tanto tardia. Não obstante, é possível pensar que existiu uma gravação anterior em disco mecânico e desconhecido na atualidade — dados os vazios documentais da fonografia brasileira — e que o registro realizado por Francisco Alves foi uma atualização em disco elétrico da popular canção.

⁹ Em vez de pronunciar “barbuleta”, ele optou por suavizar o traço dizendo “barboleta”; “arma” trocou por “alma”, “dô” por “dor” com um *r* muito sutil, e no final da música manteve a pronúncia “frô” (“de frô em frô”).

¹⁰ TUPINAMBÁ, MARCELO. *Barbuleta! barbuleta!*, (modinha sertaneja) texto de Arlindo Leal. São Paulo: Cemb, s/d [partitura piano e voz].

¹¹ *Barbuleta! Barbuleta!* (canção) interpretada por Francisco Alves. Disco Odeon n° 10215-B, matriz 1673, lançado em agosto 1928.

fonografia carioca de compositores como, por exemplo, Eduardo Souto (1882-1942). Ele foi um dos compositores que adotou a moda sertaneja e escreveu numerosas músicas acorde com as representações realizadas na capital federal. Natural de São Vicente (SP), Eduardo Souto chegou ao Rio de Janeiro com 11 anos de idade. Suas referências sonoras sobre a música paulista estavam atreladas às lembranças de infância. Mas, muito atento a seu tempo, Souto soube aproveitar o filão da música sertaneja para se inserir nele durante a década de 1920.

Entre valsas, tangos, marchas carnavalescas, fox-trots, sambas, batuques e maxixes, Eduardo Souto escreveu também cateretês, sertanejas e toadas. Títulos como o cateretê *Piracicaba* e o “cateretê à moda paulista” *Chororô* — dedicado ao “compositor patricio Marcello Tupinambá” — vincularam o compositor com repertório alusivo à música rural da Paulistânia. Não obstante, as características musicais de suas obras estavam mais próximas da música popular do disco, do que da música tradicional dessa região. Exemplo disso é a gravação *Piracicaba* realizada pela Orquestra Eduardo Souto, sob a direção do compositor entre 1921 e 1926 (*Faixa 13*)¹². Trata-se de uma versão instrumental da canção cujo texto dizia, “foi em Piracicaba que eu padeci do mal do amor”, que circulou em partitura¹³.

A canção *Chororô*, por sua vez, parecia evocar a música paulista de forma muito sutil. Eduardo Souto sugeriu o canto do inhambu-chororô, servindo-se de *mordentes* — notinhas muito rápidas e agrupadas — na mão direita do piano, como apontou na partitura (Ilustração 15).

¹² *Piracicaba* (cateretê) interpretado por Orquestra Eduardo Souto. Disco Odeon n° 122327, lançamento entre 1921 e 1926.

¹³ SOUTO, EDUARDO. *Piracicaba*, (cateretê) texto de Eduardo Souto. Rio de Janeiro: Carlos Gomes, s/d [partitura piano e voz].



Ilustração 15. Detalhe partitura Chororó de Eduardo Souto (Acervo: IMS-RJ).

A gravação foi realizada por Gastão Formenti (1894-1974), outro músico paulista, filho de imigrantes italianos que chegou no Rio de Janeiro com 16 anos de idade. Formenti gravou várias canções sobre motivos sertanejos como a composição de Souto, adotando o estilo em voga nos discos elétricos. Na gravação de *Chororó*, Formenti foi acompanhado por piano e um violão que fazia comentários melódicos, como reminiscências da viola caipira. O mais interessante da gravação é a segunda voz em intervalo de terça que acompanha Formenti durante o refrão. Esse recurso parece ser uma citação ao canto das duplas caipiras tradicionais da Paulistânia. A imitação do canto do pássaro e as vozes em terças eram consequentes com o texto da composição, alusivo ao caipira, à viola e à natureza (*Faixa* 14)¹⁴:

Quando á tardinha o caipira
 perto do anoitece
 pega a viola e suspira
 cantando o seu padecê
 ouve na matta a gemê
 ouve na matta a cantá
 O chororó

Ai – ai – ai! O chororó
 Ai – ai – ai! O chororó (bis)

Perto da choça descrente,
 sentindo o peito estalá
 quanta saudade elle sente
 se ouve a cabôcla cantá
 beija a viola a soffrê
 e ouve na matta piá
 O chororó

¹⁴ *Chororó* (canção) composição de Eduardo Souto, interpretada por Gastão Formenti. Disco Parlophon n° 12844-B, matriz 1937, lançamento 1928.

Ai – ai – ai! O choróró
 Ai – ai – ai! O choróró (bis)¹⁵

A importância de Eduardo Souto para as representações caipiras da fonografia dos anos 1920 é oriunda de seu protagonismo em vários âmbitos do mercado musical carioca. A obra de Souto teve ampla difusão no Rio de Janeiro e em São Paulo devido a seu trabalho como editor musical, compositor de teatro musicado e produtor fonográfico. Em 1919 Souto abriu a casa e editora musical Carlos Gomes na qual imprimia suas próprias músicas, de forma similar a como faziam seus colegas paulistanos. Em São Paulo, as partituras com as músicas de Souto eram anunciadas eventualmente no jornal e vendidas nas casas musicais da cidade, particularmente na Lyra Paulistana¹⁶. Mais importante que isso, foi seu trabalho com Frederico Figner na Odeon e logo na Parlophon como diretor artístico de ambos os selos fonográficos. Tal emprego permitiu que o compositor acompanhasse de perto todo o processo de produção de suas músicas em disco. Além de privilegiar suas composições na hora de decidir o que ia ser gravado, o músico organizou e dirigiu o Grupo Eduardo Souto no estúdio de gravação e, provavelmente acompanhou os índices de vendas de suas produções. O emprego na indústria fonográfica, sua casa editorial e a visão abrangente do negócio da música, permitiram que a música de Souto circulasse em grande número de discos e partituras (288 registros em disco e 209 partituras)¹⁷.

Como exposto na primeira parte, as sonoridades da fonografia carioca chegavam a São Paulo por intermédio da rede de comércio de discos instauranda desde o começo do século. A sonoridade da moda sertaneja carioca foi escutada em São Paulo e muito provavelmente inspirou os músicos de vários locais do Estado. A peça *Tristezas do Jeca*, de Angelino de Oliveira (1888-1964), pode ser considerada um exemplo desse movimento. Sua composição estava mais próxima da estética sertaneja do disco, que da música caipira de sua cidade de residência, Botucatu no interior paulista. Em geral, as reinterpretações do universo rural da fonografia carioca e suas heranças do teatro musicado angariaram simpatia do público. A gravação realizada em 1926 por Patrício

¹⁵ SOUTO, EDUARDO. *Choróró*, (cateretê paulista) texto de. Rio de Janeiro: Carlos Gomes, s/d [partitura piano e voz].

¹⁶ "Offerta Espacial." *O Estado de S. Paulo*, 2 maio 1925, p. 8.

¹⁷ Catálogo completo de partituras em: DIAS, ALEXANDRE (CORD.). *Acervo Digital Eduardo Souto*. Disponível em www.eduardosouto.com.br/p/creditos.html (04/12/2017).

Teixeira da “toada paulista” de *Tristezas do Jeca*, mereceu o seguinte comentário no jornal *O Paiz*:

[...] trechos em gênero de *toadas* brasileiras, com violão e canto por Patricio Teixeira, já muito popular no Rio, e tanto mais apreciado agora em que é moda as nossas *jeunes filles* aprenderem o violão e saberem a maneira característica de cantar do nosso sertanejo. Isso, porém, não é o que recomenda estas composições e sim a perfeição da execução, o agradável da música executada e a reprodução fiel da gravação¹⁸.

Se, por um lado, houve um público que gostava do repertório alusivo à cultura caipira dos músicos da fonografia carioca, houve, por outro lado, alguma estranheza entre o público paulista que sentia falta de um gênero relacionado diretamente com seu Estado. Contudo, o mais importante do repertório alusivo ao universo caipira do teatro musicado e da fonografia irradiada desde o Rio de Janeiro é que ele criou uma vertente de música gravada que se manteria ao longo das décadas de 20 e 30. As representações de um universo caipira ou sertanejo genérico iniciadas pela literatura, usadas no teatro musicado e potencializadas pela fonografia carioca criaram uma vertente na fonografia que iria a ser contraposta, e logo complementada, pela iniciativa de gravar as vozes dos músicos caipiras tradicionais em 1929.

¹⁸ "Canções populares brasileiras." *O paiz*, 10 outubro 1926, p. 14.

8. “A PRÓSPERA INDÚSTRIA DA ALEGRIA”

De “artista e escritor, a comerciante”.

Por volta de 1896, o espectador da montagem d’*A Caipirinha* em Capivari, o professor dinamarquês Alexandre Hummel, recebeu como aluno particular, um menino de 12 anos. Tratava-se de Cornélio Pires (1884-1958). O dinamarquês foi um dos professores que Pires teve durante sua infância em Tietê, após ser expulso da escola¹. Dificilmente o futuro humorista e narrador de “causos” conheceu nesse momento a obra de Cesário Motta e sua valorização do caipira. O episódio serve, entretanto, para expor a proximidade de Cornélio Pires com a geração anterior e, particularmente, com o enaltecimento da cultura caipira.

Considerado figura-chave do reconhecimento da cultura caipira paulista, Cornélio Pires foi, basicamente, um homem de negócios que soube retomar a visão da elite letrada de fim do século XIX sobre o caipira e adequá-la à nascente indústria do entretenimento urbano. Além de manter certa proximidade com essa elite, Pires travou nexos com outros artistas de renome na época como Batista Júnior, Abigail Maia, Sebastião Arruda, Eduardo Souto e Voltolino, o caricaturista. Ele também se aproximou de músicos populares no começo de suas carreiras como a dupla Jararaca e Ratinho e Raul Torres, e de violeiros e músicos caipiras paulistas cujos nomes, muitas vezes, ficaram no anonimato. Quase como um intermediário cultural, Pires aproveitou seus contatos com diversas esferas da sociedade para desenvolver, divulgar e fortalecer seu papel de

¹ VEIGA, JOFFRE MARTINS. *A vida pintoresca de Cornélio Pires*. São Paulo: Edições O Livreiro, 1961, pp. 22-23. DANTAS, MACEDO. *Cornélio Pires, criação e riso*. São Paulo: Duas cidades / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 30-31.

conhecedor da cultura caipira, mediante um cuidadoso trabalho de propaganda de si mesmo, como se verá a seguir. Os empreendimentos de Cornélio Pires estiveram atrelados, principalmente, ao nascente universo do entretenimento urbano. Ele soube, afinal, colocar a preocupação da elite intelectual em torno da identidade cultural do Estado na agenda dos empresários do disco e potencializou o impacto desse discurso na sociedade paulista. Na sequência, abordaremos alguns dos caminhos pelos quais esse processo foi adiante.

O círculo familiar de Cornélio Pires ligava-o com Capivari, cidade de origem de seus pais e, sobretudo, com a visão do caipira de dois importantes representantes da literatura caboclista: Júlio Ribeiro e Amadeu Amaral. Pires tinha seis anos de idade quando o esposo de sua tia, Júlio Ribeiro, morreu. Não entanto, a obra literária do escritor esteve próxima a ele durante toda sua vida². Na juventude Pires morou na pensão de sua tia viúva em São Paulo e, ali, não somente esteve sob as lembranças cotidianas do tio escritor, como iniciou o contato com outros escritores interessados em costumes regionais, tal como o mineiro João Lúcio Brandão (1875-1948). De outro lado, a atividade do primo Amadeu Amaral, nove anos mais velho, assim como o prestígio e o reconhecimento que ele tinha dentro da elite letrada, motivou o interesse de Pires no universo caipira e facilitou sua entrada nas esferas letradas da cidade³.

Vale salientar que a proximidade existente entre Cornélio Pires e intelectuais paulistas não se deu exatamente nos termos em que seus primeiros biógrafos descreveram-o: o caipira de Tietê que chega à metrópole e com seu engenho ganha as simpatias dos homens de letras⁴. Realmente Cornélio Pires e sua família não eram tão marginais como ele gostava de insinuar. A mãe do escritor provinha de uma família tradicional capivariana e o pai foi figura de certo prestígio em Tietê, trabalhando como agrimensor, comerciante de leite, tesoureiro da Câmara Municipal de Tietê e filiado ao Partido Republicano Paulista. Seguindo o costume das famílias tradicionais do interior, por certo,

² Em entrevista com José Benedito Silveira Peixoto, Cornélio Pires mencionou a Júlio Ribeiro entre os autores que “mais [o] impressionaram” (PEIXOTO, J. B. SILVEIRA. *Falam os escritores*. v. 1. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971.).

³ *Ibid.*,

⁴ Ver apêndice n. 3.

Cornélio Pires mudou-se na juventude para a capital com o intuito de estudar na Faculdade de Farmácia de São Paulo.

Estando em São Paulo, o contato de Cornélio Pires com a elite intelectual travou-se, também, frequentando o café Guarany, lugar de encontro de jornalistas, escritores e estudantes, aonde Amadeu Amaral costumava ir. Tais relações, facilitadas pela intermediação do primo, foram fundamentais para a carreira de Cornélio Pires e não por acaso a dedicatória de seu primeiro livro, *Musa caipira* (1910), rezava “A Amadeu, o meu primeiro ensaio”⁵.

Cornélio Pires foi inicialmente conhecido como escritor regionalista. O valor literário de suas obras foi, e continua sendo, polêmico entre a crítica⁶. Contudo, como Voltolino ilustrou em 1912, seus textos tiveram ampla aceitação de outras parcelas do público (Ilustração 16). Seus escritos foram editados pensando em um público medianamente popular, pois *Musa caipira* tinha um valor de 3\$000 réis em 1910 e no ano seguinte, seu segundo livro, *O monturo*, custava apenas 1\$000 réis, quase o mesmo valor de uma entrada para o cinema⁷. Ainda em 1925 *Selecta Caipira*, livro que reunia “os melhores contos dos melhores livros de Cornélio Pires” custava 5\$000 réis, valor baixo para a época⁸. Em certa ocasião, frente à pergunta sobre a que se devia o sucesso de seus livros, Pires respondeu “É muito fácil de explicar: ao fato de não escrever para letrados, num país de iletrados”⁹.

⁵ DANTAS. *Cornélio Pires, criação e riso*. p. 56.

⁶ LEITE, SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Unesp, 1996, pp. 117-119.,

⁷ "Musa caipira." *O Estado de S. Paulo*, 13 agosto 1910, p. 10., "O monturo." *O Estado de S. Paulo*, 10 abril 1911, p. 8. Enquanto *Musa caipira* era um “volume nitidamente impresso ornado de gravaduras, com bella capa em trichomia”, as edições de seus livros seguintes foram mais austeras.

⁸ "Selecta caipira." *O Estado de S. Paulo*, 9 abril 1925, p. 1.

⁹ PEIXOTO. *Falam os escritores*.



Ilustração 16. Caricatura "Cornélio e os «Versos»" de Voltolino. In: O Pirralho n. 50, 20 julho 1912, p. 11.

O preço acessível de suas publicações facilitou que uma delas chegasse às mãos de Olegário de Godoy (1895-1995), o Sorocabinha, um dos músicos caipiras que participaram do grupo Turma Caipira Cornélio Pires e das primeiras gravações de música caipira. Segundo lembranças da família de Sorocabinha, em 1914 o violeiro — que na época estava com 19 anos de idade — ganhou de seu patrão, “um livro com poucas páginas, mas com grandes histórias, o seu título era *Tragédia cabocla*, de autoria de Cornélio Pires”. Essa seria a primeira vez que o músico lia versos de cateretê, cururu e samba fazendo “muito sucesso” nas festas. Ele “levava o livro [...] e lia para os outros que não sabiam ler”, lembrava uma das filhas de Sorocabinha¹⁰. O livro de Cornélio Pires fez o caminho de volta e teve acolhida entre quem pretendia representar. Sorocabinha narrava, “tive outros livros de Cornélio, sempre emprestava para os amigos e acabava ficando sem eles, porque não me devolviam”¹¹.

Desde jovem, Pires trabalhou em jornais, um dos meios de comunicação mais ativos no período, e aprendeu o poder da propaganda. Um de seus primeiros empregos em São Paulo foi no jornal *O Commercio de São Paulo*. Justamente, enquanto trabalhava nesse jornal foi noticiada pela primeira vez na

¹⁰ SILVA, MARIA IMMACULADA DA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. São Paulo: Scortecci Editora, 2011, pp. 116-117.

¹¹ *Ibid.*,

cidade uma de suas conferências sobre um assunto caipira¹². A nota afirmava que a conferência realizada por Pires em Itapetininga, em 1911, “muito agradou” ao público¹³. Pires logo soube da importância de noticiar cada uma de suas atividades, enquanto estivesse ativo na nascente indústria do entretenimento.

Pires trabalhou também em outros jornais de São Paulo e cidade próximas como Santos, Piracicaba, São Manuel e Botucatu¹⁴. Suas participações na imprensa, além de exercitá-lo na escrita, o levaram a criar laços com jornalistas que mais tarde colaborariam também na divulgação de seu trabalho. Estando em Sorocaba, por exemplo, Pires “ofereceu ao correspondente do «Estado [de S. Paulo]» com amável dedicatória, um exemplar do seu último livro «Versos» [...] Ao Gabinete de Leitura Sorocabano aquele poeta ofereceu também um exemplar de seu trabalho literário”¹⁵. A estratégia foi repetida com sucesso, pois a partir de 1911 os jornais paulistanos noticiaram com recorrência suas conferências caipiras e a produção de seus discos, ajudando em sua consagração como especialista e ativo divulgador de assuntos caipiras.

O humorista apresentou-se em São Paulo em diversos auditórios, majoritariamente nos cinemas. Repetidas vezes, ele esteve nos palcos dos cine-teatros como o Coliseu Campos Elíseos, o Teatro Brasil (antigo High-Life), o Teatro Royal, o Cinema América, o cinema República, cinema Paulistano e o Selecto. Apresentou-se eventualmente em teatros de maior tamanho e prestígio como o São José e o Palace Theatre e, em uma ocasião, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo¹⁶.

Pires transitou também por palcos de cidades do interior de São Paulo e de outros Estados. As contínuas viagens também o ajudaram a fortalecer sua fama na cidade de especialista em “assuntos sertanejos”, pois, em 1917, por

¹² A literatura costuma citar uma conferência realizada por Pires em 1910 no Colégio Mackenzie. Na ocasião ele teria encenado um velório típico caipira com cantadores e dançarinos do interior paulista, mas não encontramos referências a esse evento nos jornais da cidade.

¹³ "Conferencia - Itapetininga." *O Estado de S. Paulo*, 3 junho 1911, p. 4.

¹⁴ Na capital, escreveu em *Folha da noite*, *Diário Nacional*, *Correio Paulistano* e *A Gazeta* e nas revistas *A Cigarra*, *O Pirralho* e *A Farpa*, dirigida, esta última, por Amadeu Amaral e Simões Pinto DANTAS. *Cornélio Pires, criação e riso*. p. 280.

¹⁵ "Sorocaba." *O Estado de S. Paulo*, 14 dezembro 1913, p. 10.

¹⁶ Sobre a localização e algumas características desses teatros na época, ver BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. pp. 42-45.

exemplo, um jornal fez notar que Cornélio estava “[...] de regresso do interior do Estado, onde colligiu novos episódios dos costumes caboclos”¹⁷. Na mesma ocasião outro anúncio apontou, “De volta do interior, onde percorreu varias localidades [...] o «poeta caipira» traz o alforge cheio [de cantigas e anedotas], como costuma, sempre que regressa da roça”¹⁸. Na verdade, Pires regressava de uma turnê de conferências em Atibaia, Campinas e Limeira e não de uma viagem de pesquisa. Ao que tudo indica, Pires foi cuidadoso em construir uma imagem pública dele mesmo, tanto como “coletor” e conhecedor do folclore paulista.

Contudo, e apesar dos biógrafos repetirem o discurso do próprio Cornélio sobre si mesmo e, na apreciação de Elias Saliba, dificilmente conseguir “separar a realidade do folclore”¹⁹, ele pode ser definido mais como um artista e empresário, e não como pesquisador. Como assinalado por Sylvia Helena T. de A. Leite, toda a produção escrita de Pires foi “posterior ou simultânea à experiência nos palcos, e certamente foi por ela influenciada”²⁰. Para a autora, a obra do humorista “é uma imensa reportagem oriunda da observação da vida caipira”²¹. A vida artística de Pires como conferencista, efetivamente, colocou-o em contato frequente com modos de vida interioranos, mas tal cotidiano não significou para ele um assunto intelectual e sim material para acrescentar em seus shows.

Na segunda metade da década de 1910, o humorista faz numerosas conferências pelo interior de São Paulo, mantendo como vértice a capital cafeeira. Na década seguinte, ele parece ter diminuído a frequência das viagens por São Paulo, mas incursionou nos Estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Paraná e no Nordeste brasileiro. O Mapa 2 localiza alguns dos pontos em que Pires realizou conferências humorísticas e cuja realização foi noticiada na cidade de São Paulo.

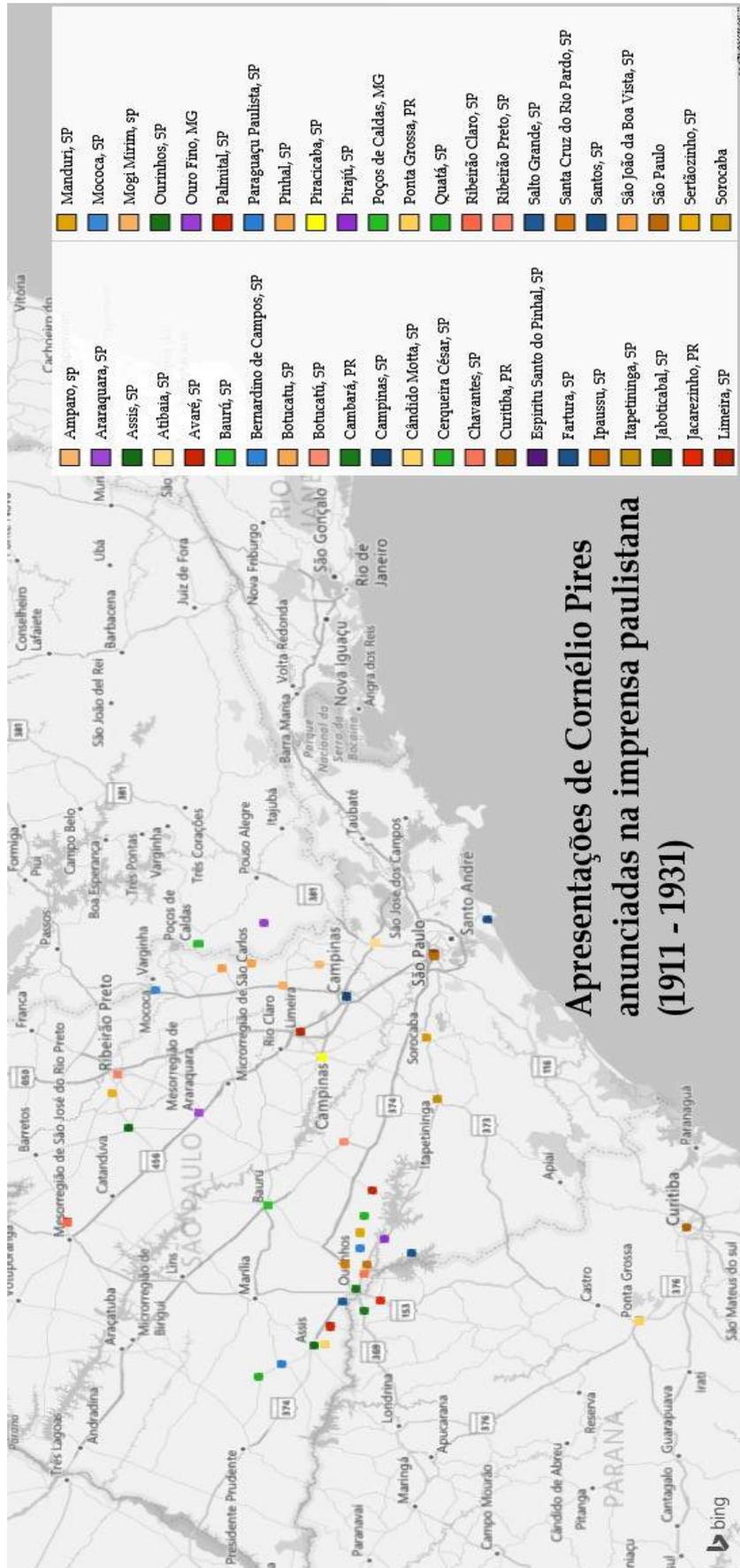
¹⁷ "Palestras caipiras." *O Estado de São Paulo*, 22 junho 1917, p. 5.

¹⁸ "Cornélio Pires." *O Estado de São Paulo*, 15 junho 1917, p. 5.

¹⁹ SALIBA, ELIAS THOMÉ. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: São Paulo Companhia das Letras, 2002, p. 178.

²⁰ LEITE. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. p. 140.

²¹ *Ibid.*, p. 141.



Mapa 2. Apresentação de Cornélio Pires anunciadas na imprensa paulistana (1911-1931)

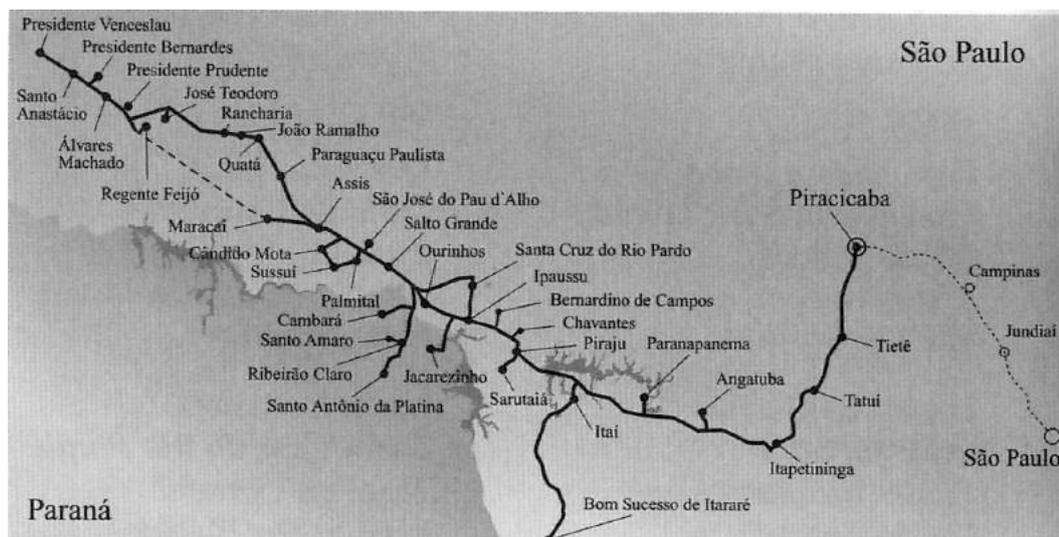
Algumas das incursões de Pires coincidem com a rede de ferrovias do Estado. A Estrada de ferro mogiana, por exemplo, permitia-lhe chegar a Mogi Mirim, Pinhal, São João da Boa Vista, Poços de Caldas, e depois ir até Ribeirão Preto e Sertãozinho. Por sua vez, sua chegada em Ponta Grossa, em 1922, talvez fosse motivada pela existência das duas estações de trem na cidade paranaense, uma, da Estrada de ferro do Paraná e outra da Estrada de ferro São Paulo–Rio Grande. Os trens de passageiros não somente facilitavam o traslado do humorista, como garantiam alguma atividade comercial nas cidades com estações e, em consequência, um público que podia pagar para entrar a suas conferências. Em 1915, *O Estado de S. Paulo* avisou aos habitantes das cidades da “linha paulista” de trem que Cornélio Pires ia “percorrer em seguida” tal linha, após terminar sua turnê pela “mogiana”²².

Na segunda metade dos anos 1920, Pires convidou a Sorocabinha e seu pai, José Antônio de Godoy (1868-1959), Nhô Juca Sorocaba, para acompanhá-lo numa turnê pelo interior do Estado. Nessa ocasião, viajaram num carro com motorista e percorreram parte da fronteira paulista com o Estado do Paraná, chegando até o recém fundado município de Presidente Venceslau, a 610 quilômetros de São Paulo (Mapa 3)²³. A mesma região foi visitada de novo, em 1931, por Cornélio Pires, “acompanhado de seus famosos violeiros Mariano e Caçula”. Partindo de Botucatu, o grupo avançou para Avaré, Cerqueira Cesar, Manduri. A partir de Pirajú, eles continuaram talvez na direção da futura rodovia Raposo Tavares até Quatá, a 500 quilômetros de São Paulo, passando por Fartura, Ipaussu, Bernardino de Campos, Santa Cruz do Rio Pardo, Chavantes, Ribeirão Claro, Ourinhos, Jacarezinho (PA), Cambará (PA), Salto Grande, Palmital, Cândido Motta, Paraguaçu Paulista e Assis²⁴.

²² "Conferências caipiras." *O Estado de S. Paulo*, 23 março 1915, p. 4.

²³ A viagem inspirou os versos *Impressão da viagem à alta Sorocabana*, escritos e publicados em folhetim por Sorocabinha, citando os nomes das cidades pelas quais passaram. Ver: SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. pp. 90-95.

²⁴ "Cornélio Pires e seus violeiros." *Diário Nacional*, 19 agosto 1931, p. 4.



Mapa 3. Viagem realizada por Cornélio Pires, Sorocabinha e Nhô Juca Sorocaba (c. 1926). Fonte: Silva, Sorocabinha, a raiz da música sertaneja, p. 94

As notícias nos jornais sobre as viagens de Cornélio Pires evitaram usar os termos “turnê” e “*tournée*”, mesmo que tais vocábulos fossem utilizados para nomear as viagens de outros artistas. Nas notas publicadas eram preferidas palavras como “viagem” ou “excursão”. Esse cuidado facilitou no longo prazo a consolidação de sua imagem como folclorista, mais do que artista itinerante. Ainda em 1925, após regressar de viagem pelo Nordeste, Pires parecia ocultar o fato de seus deslocamentos serem motivados pela necessária itinerância dos espetáculos de variedades. “De regresso do Norte do paiz, onde acaba de fazer longa excursão, não será pequeno o número de observações do distinto folclorista”²⁵. Com esse tipo de afirmações alimentava-se a ideia de que Pires viajava em busca de material folclórico e não fazendo suas conhecidas conferências. As visitas de Pires ao interior e regiões afastadas de São Paulo eram motivadas, principalmente, pela necessidade de atingir novos públicos e não por um interesse exclusivo na cultura caipira. Contudo, esse tipo de cuidados na linguagem terminou por diferenciá-lo de seus colegas imitadores, como Batista Júnior. Nos anos 30 ele era chamado de “nosso arguto garimpeiro do «folklore»” e suas conferências passaram a ser consideradas “o resultado de suas pesquisas”²⁶.

²⁵ “Cornélio Pires.” *O Estado de S. Paulo*, 26 outubro 1925, p. 1.

²⁶ “Cornélio Pires.” *O Estado de São Paulo*, 30 maio 1934, p. 6.

Se bem era verdade que o deslocamento pela Paulistânia e por outras regiões do país serviu a Pires para alimentar suas apresentações ao longo das décadas, o trabalho realizado por ele estava distante das expectativas dos folcloristas e homens de letras. Em 1921 uma resenha sobre um de seus livros, afirmava que “a gente empresta sympathia a uma coisa destas porque cheira a movimento nacionalista [...] e aos poucos, vemos, desiludidos, que a coisa degenera apenas em bobagens ditas em dialeto caipira”²⁷. Anos mais tarde, Amadeu Amaral fez uma análise mais detalhada e simpática do trabalho do primo, não obstante chamou a atenção para o fato de Cornélio Pires “ajuntar apressadamente uma batelada de coisas velhas e novas, populares e não populares, nacionais e estrangeiras. [...] Não é uma obra de estudo, mas é uma obra de caridade”²⁸.

A pesar das críticas e polêmicas entre os homens de letras, suas conferências foram famosas por tratar da cultura e idiosincrasia do homem rural, nomeado às vezes, como caboclo, sertanejo ou caipira, nas décadas de 10 e 20. Elas se caracterizaram, sobretudo, pela “linguagem simples e fluente”, a narração de “pilharias” e “causos” e pelo humor. O conteúdo das conferências variou ao longo dos anos, acompanhando a evolução de seu autor. Tudo indica que foi no final dos anos 20 que Pires fez mais patente a ligação do caipira com o Estado de São Paulo e que seu discurso de paulistismo ganhou maior notoriedade²⁹.

Em 1914, numa série de conferências promovidas pela revista *O Pirralho* em São Paulo, Pires dissertou sobre “sambas, batuques, bate-pés, cururus e mutirões [...] classificou a nossa população sertaneja nas suas várias modalidades, [...] estudou a influencia dos nossos sertanejos nos costumes e na linguagem dos italianos e turcos aqui estabelecidos”³⁰. Dois anos mais tarde os mesmos assuntos foram tratados e um jornalista sintetizou a conferência no

²⁷ "Momento literario." *A vida moderna*, 9 junho 1921, p. 20.

²⁸ AMARAL, AMADEU. "Patacoadas." *O Estado de S. Paulo*, 3 setembro 1926, p. 3.

²⁹ Ao que parece, um dos frutos do clima político e cultural do final dos anos 20 foi a ligação entre o vocábulo “caipira” e a cultura camponesa paulista. Estudos futuros sobre a continuação do movimento de exaltação do caipira nas décadas de 1930 e 1940 poderão aprofundar nessa apropriação do termo.

³⁰ "Os caipiras." *O Estado de S. Paulo*, 17 dezembro 1914, p. 6.

Royal Theatre, “os que leram os seus contos e já assistiram às suas conferências muito bem conhecem”³¹.

Depois, em meados dos anos 1920, Pires acrescentou “ao seu grande acervo de histórias dos caipiras paulistas [...] novos casos em que figura[va]m cariocas, mineiros, bahianos e cearenses”, sob a perspectiva de discorrer sobre os “tipos” brasileiros³². Resulta notório que o humorista soube aproveitar suas últimas viagens por outros Estados e sua estância no Rio de Janeiro — cidade em que residiu em 1919 e 1920, aproximadamente, para acrescentar personagens e sotaques em suas conferências e livros³³.

Os imigrantes alimentaram também seus shows. Em 1920, por exemplo, sua “palestra humorística” contemplou itens como, “Italianos: Civismos do italiano abrazeirado [...], Sírios: Como se compra um leilão”³⁴. Espanhóis, portugueses, estadunidenses e alemães entraram também no repertório, como deixou registrado mais tarde em disco.

Sobre o homem rural, tudo indica que Pires costumava discursar acerca de “tipos de caipiras, especialmente paulistas desaparecidos em poucos anos”³⁵. Os tipos identificados por ele eram o bondoso, o intimidador, o dócil³⁶. Referia-se também ao seu espírito forte, sua resistência, simplicidades, ingenuidade e ironias. Também tratava de assuntos como diferenças de pronúncia, frases características e música caipira³⁷. Como apontado, a partir da segunda metade dos anos 20 Pires fez mais manifesto o seu paulistismo nas conferências. Para 1936, por exemplo, tratou assuntos como “Fibra paulista”, “Paulista versus italiano”, “Mineiro versus Paulista” ou “Anecdotas da revolução paulista”³⁸. A

³¹ "Literatura e conferências." *O Estado de S. Paulo*, 16 novembro 1916, p. 7.; "Real Theatre." *O Estado de S. Paulo*, 4 janeiro 1916, p. 6.

³² "Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 23 novembro 1925, p. 2.

³³ Pouco se conhece acerca do período em que Cornélio Pires viveu no Rio de Janeiro. Em 1920, o jornal anunciava suas palestras, dizendo que ele vinha do Rio. Ver: "Notícias teatraes." *O Estado de S. Paulo*, 16 novembro 1920, p. 4.. DANTAS. *Cornélio Pires, criação e riso*. p. 351.

³⁴ "Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 6 dezembro 1920, p. 4.

³⁵ "Cornélio Pires." *O Estado de São Paulo*, 30 maio 1934, p. 6.

³⁶ Em 1921, em seu livro *Conversas ao pé do fogo* (1921), Cornélio Pires criou uma tipologia do caipira um tanto atípica no seu momento. Ele classificou o homem do interior em caipira branco, caipira caboclo, caipira preto e caipira mulato, cada um com algumas características físicas e comportamentais. Ver: LEITE. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. p. 122.

³⁷ "Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 6 dezembro 1920, p. 4.

³⁸ "Cornélio Pires." *O Estado de São Paulo*, 30 maio 1934, p. 6.

filiação de Cornélio Pires ao Partido Democrático em 1927, certamente, agudizou seu discurso em prol de São Paulo e o colocou mais próximo dos grupos políticos que defendiam a supremacia política do Estado³⁹. Os acontecimentos políticos do país e a sensação de perda de poder da elite tradicional paulista, certamente, influenciaram em seu discurso.

A estrutura de suas palestras, livros e, mais tarde seus discos, era bastante similar. Começava com uma “caracterização inicial” da personagem, de acordo com uma tipologia. Em seguida vinha o “informe da situação” que ilustrava um aspecto cultural da personagem. A situação ganhava “a sonoridade espirituosa da imitação” realizada por Pires. Ele diferenciava a fala de cada personagem com o sotaque e vocabulário representativos. A anedota terminava, geralmente, com as risadas do público ante a quebra de expectativas, própria do relato cômico⁴⁰. As resenhas sobre as conferências de Pires apontam que ele fazia mais um espetáculo humorístico, do que propriamente uma conferência.

Uma amostra sonora de como ele tecia seu discurso de paulistismo e conhecimento folclórico do final dos anos 20, com sua jocosidade característica, é o registro fonográfico que o leitor pode escutar na *Faixa* 15. Trata-se de um disco não comercializado pela Columbia que chegou ao acervo do pesquisador José Ramos Tinhorão, hoje preservado pelo Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro⁴¹. A vivacidade da voz falada e a ausência da escrita podem criar no leitor, por um breve instante, a ilusão de estar numa das populares palestras de Cornélio Pires⁴².

Como bom artista de variedades, Pires tentou diversificar seus espetáculos. O ecletismo não era uma raridade nesse tipo de divertimentos e também não foi nas apresentações do humorista. Ao longo de sua carreira, ele incluiu a projeção de filmes, a participação de atores, músicos caipiras e bandas da cidade. Em 1920, por exemplo, Pires organizou um “festival” no Palácio

³⁹ DANTAS. *Cornélio Pires, criação e riso*. p. 349..

⁴⁰ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. pp. 248-252.

⁴¹ “Possuo ainda um disco de prova (matriz 10000002) tendo uma caricatura de Cornélio Pires a tinta, em lugar do selo, e no qual há uma fala de Cornélio Pires defendendo o caipira das acusações de fraqueza e inação” (INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Pesquisa nos acervos do IMS - Biblioteca e música*. Disponível em <http://acervo.ims.com.br> (30/05/2015).)

⁴² *Fala de Cornélio Pires*. Gravado por Cornélio Pires. Disco Columbia. Matriz 10000002. Não comercializado.

Theatro com o objetivo de oferecer 50% do valor arrecadado dos ingressos “para a compra de aeroplano que vae ser offerido a Edu Chaves”⁴³. Além da conferência, no festival esteve a “banda completa da Força Pública, sob a regência do maestro Antão”, executando o terceiro ato da ópera *Aida* de Giuseppe Verdi, “e o magnifico «Samba» de A. Levy”. Mais tarde, em 1929, o humorista organizou outro evento, chamado de “curioso festival” pela imprensa, em que junto à sua palestra houve a projeção de um filme, a participação da Jazz-band da Força Pública e uma apresentação de caipiras “lá á moda delles...”⁴⁴.

Pires aproveitava os palcos dos cinemas em que se apresentava e, muitas vezes, suas anedotas e “causos” começavam após “a execução da parte cinematographica”⁴⁵. Igual ao que faziam outros artistas, — como exposto no caso de Batista Júnior, Cornélio Pires combinou seu espetáculo com a projeção de filmes. Sua proximidade com as reações do público frente ao cinema e seu espírito comercial o levaram a comprar um filmador e viajar em 1923 para Bahia, Sergipe, Alagoas e Pernambuco, fazendo suas conferências e filmando, com a ajuda do cineasta paulista Flamínio de Campos Gatti⁴⁶. Logo, no final de 1925, o humorista anunciou a exibição de seu filme *Brasil pitoresco*, documentário com paisagens e costumes dos Estados percorridos⁴⁷. Mais tarde, em 1934, Pires produziu o filme sonoro *Vamos passear?*, dedicado ao interior de São Paulo.

Pires aproximou-se também dos artistas do teatro. Em 1915 participou de uma das últimas apresentações da “revista de costumes paulistas” *Chaves e parafusos*, de Abreu Dantas (pseudônimo do jornalista Olival Costa) e Cardoso de Menezes, encenada em São Paulo por uma companhia visitante⁴⁸. A revista tinha um quadro titulado “Conferencias e Conferencistas” e nele participaram

⁴³ "Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 6 dezembro 1920, p. 4. "Aviação Nacional." *O Estado de S. Paulo*, 8 dezembro 1920, p. 5.. A viagem Rio de Janeiro – Buenos Aires do aviador paulista foi um dos maiores acontecimentos da cidade nesse ano e o humorista colaborou para que ela fosse possível. Sobre a travessia do aviador e seu significado na cidade, ver: SEVCENKO. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. pp. 79-81.

⁴⁴ "A «Turma caipira Cornélio Pires» no Paulistano." *Diario Nacional*, 12 março 1929, p. 7.

⁴⁵ "Theatro Brasil." *O Estado de S. Paulo*, 12 junho 1915, p. 2.

⁴⁶ DANTAS. *Cornélio Pires, criação e riso*. p. 348.

⁴⁷ "Novas e velhas." *O Estado de S. Paulo*, 18 novembro 1925, p. 2.

⁴⁸ BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. p. 990.

Cornélio Pires e o trio Phoca-Abigail-Moreira, como atrativo especial⁴⁹. Mais tarde, em 1928, o humorista encontrou-se de novo com a atriz e cantora Abigail Maia (1887-1981), agora proprietária da Companhia Abigail Maia – Raul Roulien. Sua companhia montou em São Paulo o sainete *Um conto da carochinha*, escrito por Guilherme de Almeida (1890-1969), Oduvaldo Vianna (1892-1972) e Cornélio Pires, “com comentário musical de Marcello Tupinambá”⁵⁰. Na montagem participou o ator Sebastião Arruda (1877-1941) no papel de Juca da Rita, ator consagrado já na cidade por suas representações de personagens caipiras.

O trabalho de Pires com Oduvaldo Vianna, Abigail Maia e Sebastião Arruda em torno de *Um conto da carochinha*, ajudou a que o humorista trabalhasse novamente com eles em outras ocasiões. No festival em homenagem a Oduvaldo e Abigail, antes deles irem para os Estados Unidos em outubro de 1929, Pires participou com uma conferência e “uma hora de canções regionais” a cargo de músicos levados por ele⁵¹. Com Sebastião Arruda, o humorista compartilhou o palco em 1930, em São Carlos (SP), na “festa artística” organizada pelo ator, sendo Cornélio Pires um dos atrativos principais do evento⁵².

Consagrado na cena do entretenimento, Pires utilizou seu prestígio em novos empreendimentos no final dos anos 20. O humorista abriu a loja Curiosidades Brasileiras para vender “antigos e curiosos objetos usados pelas populações sertanejas do Brasil”, na Rua João Briccola. No dia da inauguração, em 1927, Pires anunciou que pretendia “continuar as suas viagens pelo sertão e de lá [trazer] o que encontrar interessante para seu estabelecimento”⁵³. A loja não teve o sucesso esperado e Pires buscou novas oportunidades de negócio, como uma fábrica de “telhas francesas” em Campinas e a gravação e venda de discos⁵⁴.

⁴⁹ "Palcos e circos." *O Estado de S. Paulo*, 5 agosto 1915, p. 5.

⁵⁰ "Noticias teatraes." *O Estado de S. Paulo*, 20 outubro 1928, p. 7., "Noticias teatraes." *O Estado de S. Paulo*, 24 agosto 1928, p. 3.

⁵¹ "Festival de despedida de Oduvaldo e Abigail." *O Estado de S. Paulo*, 29 outubro 1929, p. 2.

⁵² "S. Carlos." *Jornal Nacional*, 8 janeiro 1930, p. 7.

⁵³ Pires vendia objetos como “obras em tartaruga de Alagoas; vasos feitos pelos índios do Amazonas; artefatos de madeiras” (“Curiosidades brasileiras.” *Diário Nacional*, 21 agosto 1927, p. 5.)

⁵⁴ "Foi inaugurada hontem a casa de Cornélio Pires." *Diário Nacional*, 19 junho 1930, p. 5.

Em 1928, a chegada a São Paulo das gravadoras internacionais na procura de músicos e artistas paulistas para iniciar sua produção brasileira, foi provavelmente a oportunidade que Pires esperava para diversificar seus investimentos. Resultado de seu trabalho na Columbia, sobre o qual voltaremos em breve, o humorista abriu a loja Casa Cornélio Pires, dedicada à venda de gramofonolas, rádios e discos. A aproximação de Cornélio Pires à fonografia ajudou-o a renovar seu papel como promotor da cultura caipira na cidade e assegurou-lhe um lugar na indústria do entretenimento paulista. A nova loja, se bem foi de existência efêmera, simboliza um ponto de inflexão na carreira de seu proprietário. No final dos anos 20, parecia que ele assumia publicamente sua transformação “de artista e escritor, em comerciante”⁵⁵, ou como ele mesmo brincou, estava “evoluindo cada vez mais para a burguezia”⁵⁶.

Sua loja dizia ser especializada em “discos nacionaes, mas” — aclarava o proprietário — “vende também discos ingleses, alemães, italianos, hespanhóes, japonezes, russos, syrios e portuguezes”⁵⁷. Entre os serviços prestados pela casa estava o envio de discos para demonstração nas festas familiares, especialmente os discos gravados por Cornélio. Ademais, em suas instalações, a Casa Cornélio Pires contava com um salão no primeiro andar reservado para o encontro dos artistas que desejassem descansar, “trocar ideia”, ensaiar ou compor⁵⁸. Como exposto na primeira parte, o novo negócio de Pires fazia parte da crescente rede de comércio de música gravada.

A inauguração da loja começou com um “abraço [de Cornélio] em cada um dos jornalistas”, evidenciando bem o clima de camaradagem que existia desde tempo atrás entre o humorista e a imprensa. Logo, o anfitrião “mandou rodar os discos brasileiros” para deleite de seus convidados. Como parte do evento, Pires levou os assistentes até as oficinas da Columbia para presenciar a gravação e fabricação dos discos vendidos na loja. No final do evento, o grupo juntou-se no estúdio de gravação da Columbia, localizado no nono andar do prédio da Byington. Ali, “Cornélio Pires sentou-se ao piano e, bancando de

⁵⁵ “Cornélio Pires commerciante.” *Diario Nacional*, 17 junho 1930, p. 5.

⁵⁶ “Foi inaugurada hontem a casa de Cornélio Pires.” *Diario Nacional*, 19 junho 1930, p. 5.

⁵⁷ *Ibid.*,

⁵⁸ *Ibid.*,

pianista, foi fotografado”⁵⁹. A fotografia tirada nessa ocasião passou a ilustrar o *Catálogo geral dos discos brasileiros Columbia*, publicado em 1931 (Ilustração 17).



Ilustração 17. Cornélio Pires "bancando de pianista" no estúdio de gravação da Columbia, 1930.

Tanto o acesso de Pires às instalações da Columbia como publicação da fotografia no catálogo de 1931, revelam que houve um envolvimento particular entre a Columbia e o humorista, maior ao que existiu entre a gravadora e seus outros artistas⁶⁰. Ao que parece, o popular Cornélio Pires se converteu numa espécie de promotor da gravadora no país e, por sua vez, a Columbia foi um recurso aproveitado pelo humorista para diversificar sua “próspera indústria da alegria”, frase com a qual um jornalista intitulou uma crônica acerca da inauguração da Casa Cornélio Pires. Para ele, o novo negócio do humorista evidenciava, basicamente, a existência em São Paulo de,

[...] um mercado de compradores sorumbáticos, de finanças cariadas, que resolveram divertir-se porque, tristezas, afinal, não pagam dívidas... No fim de cada semana, talvez, o dinheiro não dê para o pagamento aos fornecedores, mas — que diacho! — sempre haverá 12\$000 para um disco novo⁶¹.

⁵⁹ Ibid.,

⁶⁰ *Catálogo geral dos discos brasileiros. Columbia notas mágicas*. Rio de Janeiro: Byington, 1931.

⁶¹ "A prospera industria da alegria." *O Estado de S. Paulo*, 19 junho 1930, p. 5.

A música caipira paulista

Não é fácil saber em que momento Cornélio Pires interessou-se em experimentar a fonografia. Pires conheceu o músico e diretor artístico da Odeon, Eduardo Souto, no Rio de Janeiro. Juntos os dois fizeram algumas apresentações na capital fluminense em 1920 e 1922. O humorista apresentava-se e terminava sua palestra com um número musical do barítono Frederico Rocha e Souto ao piano, interpretando músicas de autoria deste último⁶². As visitas de Pires ao Rio de Janeiro e seu amizade com Souto, talvez o aproximaram do negócio da música gravada.

O contato com Eduardo Souto ajudou provavelmente a Cornélio Pires a identificar na fonografia um novo mecanismo de difusão de seu trabalho e, sobretudo o ajudou a compreender a maneira como funcionava o negócio da gravadora nos bastidores. Pires soube, talvez, pelo colega a maneira como Frederico Figner lidava com seus músicos em termos de salários, cachês e condições, e teve uma ideia melhor informada dos lucros deixados pelos discos. Indício da proximidade que houve entre Pires e Souto é a fotografia feita em 1920 durante um passeio a Teresópolis (RJ), conservada no acervo do Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro), entre cujos rostos foi possível identificar somente o músico e o humorista (Ilustrações 18 e 19).

⁶² "Vida social." *O país*, 20 outubro 1920, p. 5.; "Varias." *O país*, 22 outubro 1920, p. 5.; "Vida social." *O país*, 25 outubro 1920, p. 4.; "Na exposição. Semana sertaneja no Palácio das festas." *O país*, 18 outubro 1922, p. 2.



Ilustração 18. Eduardo Souto com Cornélio Pires em Teresópolis, 1920. (Acervo MIS-RJ).

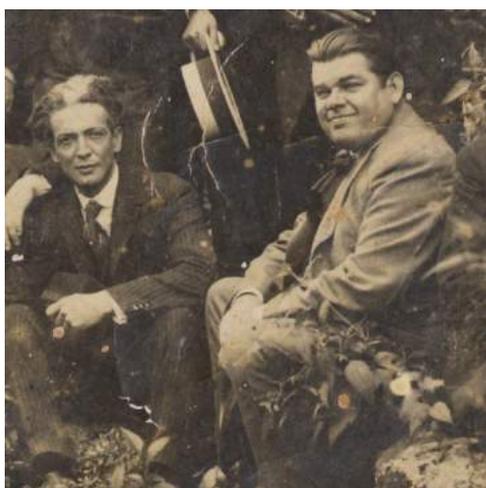


Ilustração 19. Detalhe: Eduardo Souto (esq.) e Cornélio Pires (dir.)

Segundo a literatura sobre a música caipira, poucos anos mais tarde Cornélio Pires tomou a iniciativa de se aproximar da Columbia. De acordo com lembranças de seu sobrinho, Ariovaldo Pires — conhecido posteriormente no universo do rádio como Capitão Furtado—, no ano de 1928,

[...] ninguém falava português inteligível na Columbia da Byington & Company [em São Paulo]. O diretor era americano — Wallace Downey— e só com ele se tratava negócios em fase preliminar. Cornélio soube que seu

sobrinho Ariovaldo já estava no terceiro mês de aulas de inglês e decidiu valer-se dele como possível intérprete [...]»⁶³.

Ao que parece, a conversa em inglês entre Ariovaldo e Wallace Downey (1902-1967) funcionou e, além de Cornélio comunicar sua ideia ao produtor, o jovem sobrinho foi contratado pelo estadunidense como seu secretário⁶⁴. Muito próximo do cotidiano da gravadora em sua juventude, Capitão Furtado lembrava assim as negociações do tio:

Downey encaminhou Cornélio Pires ao proprietário da empresa Byington Jr. Este, [...] rejeitou a proposta de Cornélio para que se gravassem discos com material caipira autêntico em seu selo. «Não há mercado para isso, não interessa». Cornélio insistiu: «E se eu gravar por conta própria?» Aí Byington Jr. tentou opor dificuldades: «Bem, nesse caso você teria que comprar mil discos. Quero dinheiro à vista, nada de cheque, e se o pagamento não for feito hoje mesmo, nada feito». [...]

Cornélio fez com Byington Jr. o cálculo de quanto custaria os mil discos e saiu. Foi à procura de um amigo [...] e pediu-lhe dinheiro emprestado. Retornou logo em seguida à sede da empresa e, entrando na sala de Byington Jr. jogou sobre a mesa deste um grande pacote amarrado de jornal. «O que é isso?», perguntou-lhe Byington espantado. «Uai, dinheiro! Você não queria dinheiro?», respondeu Cornélio. Byington abriu o pacote e não disfarçou seu assombro: «Mas aqui tem muito dinheiro!». «É que, ao invés de mil discos eu quero cinco mil», explicou Cornélio Pires. [...] «Cinco mil de cada, porque já no primeiro suplemento vou querer cinco discos diferentes. Então, são 25 mil discos»⁶⁵.

Cornélio Pires, adicionalmente, colocou algumas exigências ao empresário:

[...] «Quero uma série só minha. Vou querer uma cor diferente: o selo vai ser vermelho. E cada disco vai custar dois mil réis mais que seus sucessos. Mais ainda: você não vai vender meus discos, só eu poderei fazê-lo» Byington Jr. deu uma ligeira risada, como que querendo dizer: «Mas, também, quem é que vai querer comprar seus discos?!» [...]»⁶⁶

A anedota narrada pelo sobrinho de Cornélio Pires — repetida inúmeras vezes pela literatura da música caipira —, tem um final feliz para o humorista⁶⁷.

O desastre comercial que Byington Jr. esperava não ocorreu. Ao contrário: Cornélio Pires saiu em dois carros na direção de Bauru, fazendo do automóvel de trás uma verdadeira discoteca, tendo por intenção, antes, parar em Jaú. Ao

⁶³ FERRETE. *Capitão Furtado. Viola caipira ou sertaneja?* p. 39.

⁶⁴ A partir de então, o futuro radialista Capitão Furtado, acompanhou Downey em seu trabalho cotidiano como diretor artístico da Columbia e diretor técnico da Rádio Cruzeiro do Sul, pertencente também à Byington & Comp. *Ibid.*, pp. 42-43.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷ Antes de João Luiz Ferrete publicar as citadas lembranças de Capitão Furtado em 1985, o jornalista e historiador José Ramos Tinhorão narrou já na sua *Pequena história da música popular (Da modinha à canção de protesto)* (1961) as mesmas lembranças do sobrinho de Cornélio Pires.

chegar a esta cidade, todavia, já tinha vendido os 25 mil discos que transportava consigo! Teve de telegrafar para Byington e pedir-lhe uma nova prensagem a ser distribuída em Bauru⁶⁸.

Vale lembrar que até o começo de 1928 a Columbia era representada no Brasil pela Ótica Inglesa. Como indicado no capítulo 5, entre 1926 e meados de 1928, houve acordo comercial entre a gravadora internacional e a Byington & Cia., passando a representação e montagem da fábrica da gravadora para à Byington & Cia.⁶⁹

A companhia Byington estava bem estabelecida no Brasil em 1928, momento da negociação com a Columbia. Fundada em torno do comércio da eletricidade no começo do século XX pelo imigrante estadunidense Albert Jackson Byington (1875-1952), a firma teve um importante crescimento com a construção de usinas hidroelétricas, transporte de bondes elétricos e obras de engenharia civil no interior do país. A companhia tinha, desde o começo, uma loja importadora de produtos industrializados para o setor elétrico e de eletrodomésticos e artigos de luxo para o lar. Ao longo do tempo, a loja da Byington cresceu e nos anos 20 possuía filiais nas principais cidades do país e em Nova York. Em 1929, Albert Jackson Byington vendeu sua empresa elétrica para uma subsidiária da *General Electric* e o dinheiro recebido foi investido na loja de produtos importados. Nesse momento, tinha regressado o filho do matrimônio entre Albert e Pérola Byington, Alberto Byington Júnior (1902-1964) dos Estados Unidos, onde se formou em História e Literatura na Universidade de Harvard. Após estudar direito no Largo de São Francisco em São Paulo, o filho começou a trabalhar nas empresas do pai e, “atento às últimas novidades tecnológicas dos Estados Unidos [...] direcionou os investimentos da Byington & Cia., para os novos meios de comunicação e para a nascente indústria cultural brasileira [...]”⁷⁰.

Uma vez estabelecida a aliança entre a Columbia e a Byington, a gravadora estreou seu estúdio e fábrica em 1928, lançando seu primeiro lote de

⁶⁸ FERRETE. *Capitão Furtado. Viola caipira ou sertaneja?* p. 40.

⁶⁹ Os termos comerciais entre as duas partes permanecem no mistério. Segundo Rafael de Luna Freire, baseado em Ruy Castro, a filial brasileira da Columbia devia ser montada “se possível com dinheiro local”, e a Byington & Cia. forneceu a quantia para isso. (FREIRE, RAFAEL DE LUNA. “Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes.” *Estudos históricos*. v. 26, n°. 51 (jan.-june., 2013) p. 121.)

⁷⁰ *Ibid.*,

discos em fevereiro do ano seguinte, como mencionado na primeira parte deste trabalho. Se as lembranças de Capitão Furtado eram precisas, a negociação final de Cornélio Pires com a Columbia deu-se por meio do jovem Alberto Byington Júnior, que na época estava com 28 anos de idade. Provavelmente, o filho Byington não estava tão fechado à inovação proposta por Pires, pois devia conhecer o mercado cultural estadunidense, no qual registros de música camponesa eram já comercializados com sucesso. Experiências prévias da Columbia no país do Norte eram também bons sinais de que a proposta do “especialista em assuntos caipiras” não estava fadada ao fracasso, como será exposto no capítulo nove.

Infelizmente não se tem documentação sobre o volume da produção e venda de discos no começo da fase elétrica, sendo impossível quantificar a produção dos discos de Cornélio Pires. Reportagens afirmavam que a fábrica da Columbia e da Victor imprimiam cerca de 4.000 discos diários e o pequeno selo Arte Phone, 200 discos por dia, dados ainda insuficientes para ter uma estimativa da produção de cada gravadora⁷¹. Independentemente dos números de produção e venda, é significativo notar que desde cedo circulou uma espécie de boato sobre o contundente êxito dos discos de Cornélio Pires. Com números menos espetaculares que os lembrados por Capitão Furtado, o *Diário Nacional* referiu-se, em 1929, às vendas de Pires, afirmando,

Não nos lembramos existir, na historia da phonographia, successo tão estrondoso. *Dos mil exemplares* de cada disco, à tarde poucos restavam. Logo serão reeditados, e com elles apparecerão outros, da segunda série. A gravação é nítida, e Cornélio foi muito feliz: imperturbável, voz serena e clara, optima dicção, como estamos acostumados a ouvi-lo nos nossos theatros⁷².

Por outro lado, o sucesso comercial no interior do Estado, sublinhado pela memória de Capitão Furtado, guarda relação com dois antecedentes a se considerar. Como apontado, Cornélio Pires conhecia e estava atento ao mercado do entretenimento no interior do Estado. Ele devia saber que seu trabalho gozava de apreço nessa região e que, conseqüentemente, suas conferências serviam de propaganda do material fonográfico. Por tal motivo,

⁷¹ "A prospera industria da alegria." *O Estado de S. Paulo*, 19 junho 1930, p. 5. "Visita á fábrica de discos musicaes da Victor Talking Machine Company of Brazil com sede em São Paulo." *Diario Nacional*, 3 janeiro 1930, p. 12. "Discos Nacionaes. Inauguração da fabrica «Arte-fone» de gravação eléctrica." *O Estado de S. Paulo*, 20 outubro 1931, p. 6.

⁷² "Cornélio Pires." *Diario Nacional*, 28 abril 1929, p. 7. [grifo nosso]

pensa-se que, efetivamente, parte significativa dos compradores de seus discos residia fora da capital do Estado. Adicionalmente, e como foi apontado na primeira parte, existia um mercado de música gravada no interior desde, praticamente, finais do século XIX e, em consequência, os discos de Cornélio puderam alimentar um circuito já instaurado. Gramofones, distribuidores de discos e o hábito de escutar música gravada estavam estabelecidos fora da capital e talvez Pires soubesse bem disso.

O que mais chama a atenção é o grande desdobramento de divulgação que houve em torno dos discos de Pires em 1929. Ao que parece, o acordo comercial entre a Columbia e Pires comprometeu as partes a investirem em publicidade. Por parte da gravadora, o humorista era um bom aliado, graças a sua reputação como poeta, escritor e promotor da cultura paulista, além de seus contatos com diversas camadas da sociedade (a elite letrada, a imprensa, os músicos do interior e colegas do universo do entretenimento urbano). O popular humorista, por sua vez, parece que aproveitou a moderna e bem montada empresa para potencializar sua bilheteria e sua visibilidade⁷³. A partir de seu trabalho com a Columbia, Cornélio Pires passou a atuar como uma espécie de agente musical, promovendo diversos músicos e atento às tendências da época.

O *Diário nacional* teve um papel muito relevante na promoção e difusão das gravações da série de Pires. O jornal tinha sido inaugurado em meados de 1927 como instrumento do Partido Democrático de São Paulo, e entre seus fundadores esteve Amadeu Amaral. Tão importante quanto a participação do primo no jornal, foi o fato de Pires filiar-se no Partido Democrático. Após a filiação do humorista, o *Diário Nacional* publicou alguns discursos políticos assinados por ele em apoio ao Partido Democrático⁷⁴. É interessante observar também que o alinhamento político de Pires chegou a impregnar a produção fonográfica da Turma Caipira na Columbia, mediante a escolha dos assuntos políticos cantados pelos músicos, como será analisado no item dedicado à moda de viola. Por ora interessa ressaltar que ao publicizar a produção fonográfica de

⁷³ De acordo com depoimento de Manuel Rodrigues Lourenço, o Mandy, Cornélio Pires, “ficou com a produção e distribuição dos discos, ou vendendo, ou presenteando”. LOURENÇO, MANUEL RODRIGUES. “Entrevista com Mandy”. Entrevistador s/d. c. 1982.

⁷⁴ Ver pronunciamentos políticos em: “Cornélio Pires em Itanhaem.” *Diário Nacional*, 9 outubro 1927, p. 4. PIRES, CORNÉLIO. “Paulistas e mineiros.” *Diário Nacional*, 5 março 1931, p. 3., PIRES, CORNÉLIO. “Appelo aos mineiros.” *Diário Nacional*, 14 julho 1932, p. 2.

Pires, o jornal enaltecia também certas posturas defendidas pelo Partido Democrático, como revela a entrevista realizada com Cornélio Pires e seus músicos em março de 1929.

O *Diário nacional* “foi distinguido com a visita da Turma de Cornélio Pires”, narrou o jornal em sua primeira página. Segundo a notícia, os músicos executaram no escritório do diário diversos números de seu repertório e entre eles o jornal reproduziu o texto da *Modinha da revolução*. A escolha da peça musical não foi casual, pois o *Diário nacional* tinha mostrado uma posição favorável aos revolucionários de 1924 e o texto da moda tratava sobre o assunto com certa simpatia. A peça foi gravada pela Columbia no disco 20013 e relançada logo no disco número 20050. O leitor pode acompanhar a leitura do texto publicado pelo *Diário nacional* enquanto escuta a gravação realizada por Arlindo Santana, um dos músicos presentes na visita ao jornal (*Faixa* ◀ 16)⁷⁵.

A revolta de S. Paulo
 Para mim não foi bem bõo
 Pelas noticias que corre
 Revoltoso tem razão
 Elles quer ver se se livrar
 Essa nossa situação
 Se os revoltoso ganhar
 Eu pulo e rolo no chão

Quando cheguei em S. Paulo,
 Que cortou meu coração,
 Vi a bandeira de guerra
 Lá na torre da estação.
 Se encontrava gente morta
 P'lo meio dos quarteirão.
 Dava pena e dava dó,
 Era só da judiação.

Na hora que nois cheguelmo
 Seguiram os batalhão
 Sahi por baixo de bala
 Sem ter alliviação
 Fiquei treis dias deitado
 Sem alevantar do chão
 Era só bala que passava
 Roncava que nem trovão

Zidoro se arretirou-se
 Lá pro centro do sertão.
 Potyguara acompanhou

⁷⁵ *Moda da revolução* (moda de viola) interpretada por Arlindo Santana e Cornélio Pires. Disco Columbia nº 20013, matriz 380476, lançado em dezembro de 1929.

Prá fazer a traição.
 Zidoro mandou um presente
 Que foi feito por sua mão
 Escangaiô com o Potyguara
 Se acabou-se o valentão

Tinha o quarenta e dois
 Que atirava noite e dia.
 Cada tiro que elle dava
 Os mineiro só cahia.
 E tinha a matralhadora
 Escangalhava quanto havia.
 Os bahiano c'os mineiro
 C'os paulista não podia

Quando chegou os marinheiro
 Combateram de aporfia
 Os que era mais ladino
 Mais depressa elle fugia.
 O quar tinha mais corage
 Vinha na frente e morria.
 Os pobre morria innocente
 Deixava sua famia.

Potyguara o generá
 Home de tanta fiança
 Elle entrou em S. Paulo.
 Foi só p'ra fazer vingança.
 Matou muitas mulheres
 E também muitas crianças.
 Marvadeza que elle feiz
 Só serviu de atrapaiança⁷⁶.

A nota anterior, fazia parte de uma série de notícias sobre a Turma Caipira Cornélio Pires que anunciou com antecedência a aparição dos discos da Columbia, criando entre os leitores um clima de expectativa. Desenvolvida entre final de dezembro de 1928 e abril de 1929, a campanha publicitária iniciou em dezembro de 1928, já anunciando: “O fino humorista que todos conhecem, acaba de gravar uma série de discos humorísticos para a Columbia”⁷⁷.

Uns dias mais tarde, o *Diário nacional* especificou que seriam oito discos com “anécdotas caipiras, allemãs, portuguesas, syrias e contos para crianças”, junto com “discos de músicas regionaes cantadas por caipiras”. Tais gravações outorgariam “um carácter de estudo folclórico” à coleção da Columbia⁷⁸. A nota

⁷⁶ "Cantadores e violeiros paulistas." *Diario Nacional*, 9 março 1929, p. 1. As duas últimas estrofes não chegaram a ser registradas nos três minutos de duração do disco de 78 rotações.

⁷⁷ "Noticias diversas." *Diario Nacional*, 23 dezembro 1928, p. 6.

⁷⁸ "Correio." *Diario Nacional*, 30 dezembro 1928, p. 8.

tinha algumas imprecisões como o número de discos, que finalmente se iniciou com cinco, e a existência de contos para crianças, que nunca chegou ao público, deixando entrever certo descompasso entre a informação e a fabricação dos discos. De qualquer maneira, é interessante que antes dos discos serem postos à venda, — ou, inclusive de estar terminados — eram qualificados como “folclóricos”, categoria que, como se verá, predispôs a escuta do público para um tipo de sonoridade especial.

O *Diário Nacional* voltou sobre o assunto poucos dias depois, notificando que os discos podiam ser “adquiridos em qualquer casa do ramo, nesta capital [...] ou por intermédio do próprio Cornélio que, nesse caso, os autographará”. O órgão de notícias prontificou-se também a facilitar a compra dos discos já que, “Qualquer pedido ao conhecido humorista patricio, poderá ser dirigido por intermédio do «Diário Nacional»”⁷⁹. Se houve vendas por esse mecanismo, elas foram anteriores ao lançamento oficial, realizado em abril de 1929.

Uma vez mais o mesmo jornal tratou das gravações no mesmo mês de janeiro de 1929, respondendo publicamente a uma carta de Cornélio Pires. Na nota comentava-se “Os nossos [ouvidos], creia, ficarão bem satisfeitos. Logo que a «Columbia» «solte» os seus discos, como v. diz, estamos certos de que v. não se esquecerá da gente, mandando uma «amostra» de cada um. Queremos rir... como só v. sabe fazer rir.”⁸⁰.

A campanha assumida pelo *Diário Nacional* foi eventualmente planejada pelo próprio Cornélio Pires. Assumindo o papel de empresário do entretenimento, Pires acudiu a todos os meios de difusão disponíveis na época para divulgar o trabalho a ser vendido nos discos. Além das entrevistas em jornal, a Turma Cornélio Pires fez grande número de apresentações chamadas de “Noites regionais paulistas” no cinema Paulistano, no América, no República e no teatro São José⁸¹. Na rádio, os músicos e o humorista fizeram talvez sua única participação nos anos 20, no dia 17 de março de 1929 no horário noturno, das 19h30 min. às 20h30 min. A programação desse dia indicou: “Hora regional a cargo do «rei dos caipiras», Cornelio Pires, com sua turma de caipiras legítimos”.

⁷⁹ "Correio." *Diario Nacional*, 10 janeiro 1929, p. 7.

⁸⁰ "Correio. Sr. Cornelio Pires (S. Paulo)." *Diario Nacional*, 27 janeiro 1929, p. 7.)

⁸¹ Seu itinerário pelos teatros da cidade foi anunciado, por exemplo, em "A «Turma» de Cornélio Pires, no S. José." *Diario Nacional*, 20 março 1929, p. 9.

Nessa soma de eventos foi anunciada também uma viagem a Santos e ao Rio de Janeiro, levando suas “Noites regionais paulistas”⁸². A frequência de aparição de Pires e seus discos na imprensa chegou em seu ponto mais alto no dia 26 de abril de 1929, dia em que o *Diário Nacional* teve prazer em comunicar:

De hoje em diante, nas fazendas, nas residências, nas cidades, nas villas, nas aldeias, nas capitães e nos Estados distantes, os apreciadores de aneddotas, sem inconveniências, poderão apreciar em casa as «Palestras humorísticas» do conhecido escriptor regionalista e apreciado humorista Cornélio Pires. Esse popularíssimo criador das «Palestras Caipiras», não podendo ir a todos os lugares onde é apreciado, teve uma boa idéia: aceitou a proposta da afamada fabrica de discos «Columbia», grande companhia norte-americana, que acaba de installar sua fábrica em S. Paulo, e acaba de gravar, para inicio, cinco discos, que serão postos a venda de hoje em diante. [...] Dentro de pouco tempo Cornélio Pires iniciará a série de discos folclóricos, que além de instructiva, será altamente recreativa⁸³.

Cornélio Pires continuou com a estratégia de distribuir seus produtos entre os jornalistas, já usada para seus livros. Ele enviou seus primeiros cinco discos à redação do *Estado de S. Paulo* e o jornal publicou uma curta nota falando da “nitidez e perfeição” dos registros⁸⁴.

A vez da Columbia promover os discos de Pires, foi durante o restante do ano e ao longo de 1930 e 1931. Em abril de 1929, a Columbia anunciou na primeira página do jornal *O Estado de S. Paulo* o lançamento de seus primeiros discos gravados e prensados no Brasil, “um orgulho da indústria nacional”. O cartaz apresentava 19 artistas integrantes do catálogo da gravadora, todos eles ativos na cena musical paulistana dos anos 20. Alguns eram cantores de ópera como Cândido Arruda Botelho, João Cibella, Nina Nabruzzi e Abigail Alessio Parecis. Outros participavam do teatro de variedade como, Edmundo André com travestismo e canções; Luly Málaga, cantora de tangos da Companhia Arruda, e Alonsito, violonista e cantor argentino. Alguns mais eram instrumentistas como o violonista Benedicto Chaves; o violinista e regente da orquestra Columbia, Álvaro Ghiraldini, e os pianistas Fernando de Sampayo e José Torre. O anúncio incluía cantores de “nossas canções sentimentais” como

⁸² "Radiotelephonia." *Correio paulistano*, 17 março 1929, p. 7.. Mais tarde, em 1936 parece que o humorista trabalhou na Rádio Difusora de São Paulo, “a estação do Som de Cristal”. Todos os dias ele organizava e dirigia o programa humorístico “Palestras caipiras” com duração de 30 minutos, a partir das 18h. ("A Radio Diffusora São Paulo." *O Estado de São Paulo*, 1 dezembro 1936, p. 4.)

⁸³ "As palestras caipiras em toda a parte serão postos à venda hoje. Os discos de Cornélio Pires para a Columbia." *Diario Nacional*, 26 abril 1929, p. 7.

⁸⁴ "Discos de Cornelio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 7 junho 1929, p. 11.

Euristines Pires e Humberto Marsicano, além de Jaime Redondo e Paraguassu. No meio do ramilhete de artistas paulistas estavam Cornélio Pires, “narrando anedotas e interpretando o folk-lore brasileiro”, Batista Júnior “o aplaudido artista patricio, cantor, humorista e compositor”, e Genésio Arruda, “criador de interessantes paródias e canções de atualidade”, todos três, artistas conhecidos na cidade por incluir imitações de personagens caipiras em suas apresentações⁸⁵.

A gravadora dedicou também publicidade exclusiva a Cornélio Pires e seus discos, num gesto sem equivalente com os outros artistas da gravadora. O cartaz publicado no *Diário nacional* ilustra bem esse protagonismo outorgado ao humorista (Ilustração 20). A legenda resumia bem os bens imateriais que a gravadora pretendia vender com a coleção: folclore, bom humor e tecnologia.

Nos seus discos COLUMBIA, Cornélio Pires interpreta o folk-lore brasileiro e conta histórias e anedotas tão interessantes e engraçadas que certamente lhe darão horas de prazer o bom humor. V.S. poderá ouvi-lo á hora que desejar e quantas vezes quizer pois estão gravadas “Como a própria vida” e tão naturalmente que se tem a ilusão de que Cornélio está presente em pessoa.

⁸⁵ "Columbia." *O Estado de S. Paulo*, 16 abril 1929, p. 1.



**O FOLKLORE
BRASILEIRO
EM DISCOS
COLUMBIA**

**O RISO TRAZ SAUDE, E
TODO LAR PRECISA DE ALEGRIA**

Se V. S. não tem ainda a colleção completa dos discos feitos pelo grande humorista Cornelio Pires, suggerimos que V. S. faça uma visita ao negociante COLUMBIA mais proximo e complete a sua colleção.

Nos seus discos COLUMBIA, Cornelio Pires interpreta o folklore brasileiro e conta historias e anedotas tão interessantes e engraçadas que certamente lhe darão horas de prazer e bom humor. V. S. poderá ouvil-o á hora que desejar e quantas vezes quiser pois estão gravadas "Como a propria vida", e tão natural que se tem a illusão de que o Cornelio está presente em pessoa.

O incommodo chiado que é tão commum em discos, está eliminado do disco COLUMBIA.

Deixe Cornelio Pires divertir V. S. com os seguintes discos:

20000 B	Entre Italiano e Allemão Anedotas Norte-Americanas	20003 B	Cousas de Caipiras Baptisado de Sapinho
20001 B	Astucia de Negro Velho Rebatidas de Caipiras	20004 B	Desafio entre Caipiras Verdadeiro samba paulista
20002 B	Simplicidades de Caipira Numa escola sertaneja	20005 B	Anedotas caipiras Dansas Regionaes Paulistas — "Canna Verde".

A' VENDA NAS BOAS CASAS DO RAMO

BYINGTON & Co.
Distribuidores geraes
S. PAULO - RIO DE JANEIRO - SANTOS - PORTO ALEGRE - RIO GRANDE - RECIFE - CURITYBA

Ilustração 20. Publicidade discos Columbia. Diário Nacional, 7 julho 1929, p. 3.

A gravação e a promoção da série 20.000 colocou a Cornélio Pires na posição do que pouco mais tarde seria um produtor musical. Naturalmente o labor foi facilitado pela experiência prévia do humorista de incluir músicos tradicionais em suas conferências desde meados da década de 10⁸⁶. Uma das primeiras menções à presença de músicos em seus shows é de 1915, no começo do auge da moda sertaneja em São Paulo. No Coliseu dos Campos Elíseos, o humorista apresentou-se com “seis caipiras, de viola ao peito, todos os quaes cantarão quadrinhas, dansarão o cateretê ou catira, seguindo-eo-lhe (sic) o passa, Pachola!”⁸⁷.

⁸⁶ A historiografia sobre a música caipira costuma assinalar uma primeira apresentação realizada em 1910 no Colégio Mackenzie, ocasião na qual Cornélio Pires teria apresentado na capital paulista um grupo de “autênticos” caipiras e representando um velório segundo o costume caipira. Não foram localizadas informação acerca de tal evento na imprensa da época.

⁸⁷ “Conferencias caipiras.” *O Estado de São Paulo*, 3 junho 1915, p. 3. Segundo Mário de Andrade, o passa-pachola era uma variante do fandango da região mogiana, mencionada por

Algumas vezes foram seis, outras vezes, quatro, dois ou um, os músicos que trabalharam com Cornélio Pires. Os músicos parceiros tiveram alta rotatividade ao longo dos anos, ainda nos meses em que gravaram na Columbia. Músicos na maioria das vezes desconhecidos na cidade de São Paulo, cuja aparição nos palcos da cidade e nos discos parecia justificada pelo espetáculo oferecido pelo humorista.

Em várias ocasiões, os músicos eram tratados pela imprensa como figuras exóticas ou pitorescas cuja humanidade parecia eclipsada pelo brilho de Pires. “As danças e as cantigas serão desempenhadas por quatro caipiras que Cornélio apanhou ahi pelos fundos de S. Paulo”, anunciava a revista *O pirralho*. Num número posterior, a revista convidava a escutar os “caboclos que Cornélio Pires conseguiu (sic) arrancar do interior”⁸⁸. Existe a possibilidade de que os anúncios fossem escritos pelo mesmo Pires, que trabalhava na revista na seção “Cartas de um caipira”⁸⁹. As expressões usadas parecem coerentes com o lugar social adjudicado aos caipiras na época, dentro duma escala em que os homens da roça eram colocados em nível inferior aos homens da cidade.

Vale notar que Cornélio Pires buscava se diferenciar dos músicos caipiras que o acompanharam. Como observado por Gonçalves, nas fotografias “Cornélio Pires apresentava-se no traje, e destoava dos «caipiras legítimos» não só pela apariência e sotaque, como também pelo riso despreocupado e confortável diante da câmera fotográfica”⁹⁰. Tal observação é válida para quase a toda a iconografia conhecida dos artistas. Em 1915 “a trupe Cornelio Pires” foi fotografada para *O pirralho*, sendo esse um dos primeiros registros iconográficos dos músicos colegas de Pires (Ilustração 21). Nela observa-se a diferença apontada por Gonçalves. Quinze anos mais tarde, a mesma desigualdade entre os músicos e o elegante humorista transpareceu na fotografia feita pelo jornal *Estado de S. Paulo*, umas semanas antes do lançamento dos discos da Columbia (Ilustração 22).

Cornélio Pires (ANDRADE, MÁRIO DE. *Dicionário Musical Brasileiro*, Oneyda Alvarenga, et al. (eds.) Belo Horizonte, Brasília, São Paulo: Itatiaia, Min. da Cultura, IEB, EDUSP, 1989, p. 386.).

⁸⁸ "Cornélio Pires". *O Pirralho*, v. IV, nº 188 (22 maio) São Paulo, 1915, p. 5.; "Cornélio Pires". *O Pirralho*, v. IV, nº 190 (5 junho) São Paulo, 1915, p. 6.

⁸⁹ LEITE. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. p. 115.

⁹⁰ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 254.



Ilustração 21. "O poeta caipira e a sua caboclada posando para «O Pirralho»" (vol. IV, n° 190, 5 jun. 1915, p. 10)



Ilustração 22. Turma caipira Cornélio Pires. Fonte: O Estado de S. Paulo, 5 abril 1929, p. 9

Comparando as duas fotografias, sobressai a ausência de músicos afro-brasileiros no registro realizado em 1929, o que parece refletir o processo de

paulatino branqueamento aplicado pela elite intelectual às representações da cultura caipira, desde finais do século XIX. Por outro lado, na fotografia de 1929 nota-se também que os músicos estavam vestidos de forma elegante, com lenços nos pescoços e sapatos fechados, a diferença dos músicos da primeira fotografia, descalços — alguns deles — e com vestiduras similares às fantasias propositalmente desleixadas, usadas pelos atores de teatro em suas representações de personagens caipiras⁹¹. Percebe-se uma mudança entre as representações caipiras realizadas nos palcos e a imagem dos caipiras que gravavam na frente do moderno microfone.

Em 1929, particularmente, os músicos caipiras que trabalhavam com Cornélio Pires ganharam um destaque não observado na imprensa dos anos anteriores. Sobre os músicos que anteriormente trabalharam com o humorista, sabe-se que a “troupe de caipiras”, em 1915, esteve sob a direção de Antônio Braga, provavelmente um dos integrantes⁹². Dois anos mais tarde, a conferência do humorista foi ilustrada por um músico só, pelo “caipira «Nho Ogenio» que cantará daquellas modinhas langorosas dos sertões, e dansando, no fim, um bate-pé”⁹³. Os músicos Antônio Braga e Nho Ogenio não voltaram a ser mencionados nos jornais.

Em 1924 os músicos que estiveram ao lado de Pires no cinema República foram Sorocabinha e seu amigo Benedito Ortiz de Camargo, Nitinho Pintor. Sorocabinha continuou trabalhando com Cornélio Pires por vários anos, participou da gravação dos discos, fez dupla como Mandy, gravou na Victor e na Parlophon e participou do filme *Vamos passear?* (1935) de Cornélio Pires. Ao que parece Sorocabinha esteve ativo no meio musical urbano até 1937. Seu amigo Nitinho Pintor, por sua parte, morreu de pneumonia algum tempo depois da apresentação da dupla em 1924⁹⁴.

De acordo com a filha mais nova, Sorocabinha era nascido no bairro rural Dois Córregos de Piracicaba, filho do violeiro de Sorocaba, José Antônio

⁹¹ No final dos anos 20, curiosamente, o lenço no pescoço não foi uma vestimenta exclusiva da Turma Caipira. Pelo contrário, o lenço foi adotado em várias regiões da América Latina para representar a “ruralidade” de agrupamentos musicais especializadas em algum gênero regional.

⁹² "Theatro Brasil." *O Estado de S. Paulo*, 12 junho 1915, p. 2.

⁹³ "Palestra de Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 5 agosto 1917, p. 6.

⁹⁴ SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. pp. 109, 115.

de Godoy, mencionado anteriormente nas viagens que realizaram juntos com Pires pelo interior. Sorocabinha aprendeu a ler e escrever na infância o que permitiu que lesse os livros de Pires na juventude. Em paralelo com sua atividade musical, o violeiro trabalhou em diversos ofícios: operário numa fábrica de farinha de mandioca, conduzindo uma carroça da prefeitura, como ajudante no hospital São Lázaro e vendedor de lotérica, entre outros vários empregos. Contudo, para seu parceiro Manoel Rodrigues Lourenço (1901-1987), Mandy, Sorocabinha era um lavrador que morava num sítio a 5 quilômetros de Piracicaba⁹⁵.

Na infância, Sorocabinha aprendeu viola com o irmão mais velho e acompanhava o pai e o irmão a tocar nas festas, integrando-se ao círculo de músicos populares da região. Sendo moço, fez amizade com o violeiro e pintor de construção, Nitinho Pintor, quem apresentou Sorocabinha a Cornélio Pires no começo dos anos 1920⁹⁶. A apresentação de 1924 no cinema República, passou a ser lembrada por Sorocabinha como o começo de sua carreira artística. Naquela ocasião *O Estado de S. Paulo* publicitou a apresentação convidando,

As crianças da capital que ainda não conhecem a verdadeira viola terão hoje ocasião de ver como se toca esse instrumento, e ficarão conhecendo dois violeiros de verdade, que cantarão «O crime do Retiro», «Nho Dudéco», «Bigode raspado», «Mecê diz que vae casá». Nitinho encerrará a sua parte com uma canção original intitulada «O italiano foi no imbruí»⁹⁷.

Entre as peças citadas no jornal, duas delas foram gravadas em disco, cinco anos mais tarde. Percebe-se, assim, que algumas das primeiras peças gravadas pertenciam ao repertório que os músicos tocavam nas conferências, sendo medianamente familiares para seu público antes de circular em disco. *Mecê diz que vai casá*, moda de viola atribuída a Cornélio Pires, foi gravada no disco da Columbia n° 20.008 e mais tarde reimpressa no disco n° 20.049. Adicionalmente seu texto foi incluído no livro *Mixórdia* (1927) de Cornélio Pires, no capítulo “Poetas rústicos”⁹⁸. A menção no início da gravação à Zico Dias faz pensar que ele foi um dos músicos intérpretes, talvez em dueto com Sorocabinha.

⁹⁵ LOURENÇO, "Entrevista com Mandi."

⁹⁶ SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. pp. 86-88.

⁹⁷ "Palestra caipira." *O Estado de S. Paulo*, 13 maio 1924, p. 13.

⁹⁸ GARCIA, RAFAEL MARIN DA SILVA. "Um paradoxo entre o existir e os resistir: a moda de viola através dos tempos." *Estudos avançados*. v. 31, n°. 90 (maio/agosto, 2017). Nos livros *Conversa ao pé do fogo* (1921) e *Mixórdia* (1927), Cornélio Pires mencionou os violeiros Nitinho Pintor e Sebastião Camargo, como intérpretes de músicas caipiras transcritas nesses dois livros, além de

MECÊ DIZ QUE VAI CASÁ

(Faixa 17)

Moda de viola. Regionalismo paulista.

Ajuda ai meu Zico Dias ai,
que eu também te ajudareiMecê diz que vai casá
larguê mão dessa locúra
casar com muié ciumenta
pra servir da sua injuriaHomê casado não pode
na festa fazer mesura
oiá um pôco pra outra
e a mulher tá de ôio agudaQuando pega vamo, vamo
nem que a noite tēja escura
já pega os barrigudinho
que atravessa na pinturaFalava os véio de dante
a mesma verdade pura
todô moço que se case
está na rua da amarguraNão caso com muié magra
tenhô medo da margura
se ocê adistrae um poquinho
já chamam de saracuraEu quero casar com gorda
quero viver na gordura
quando for tempo de frio
ai não precisa coberturaMe diz que solteiro é bão
eu digo que não regula
muito tempo que eu fui sortêro
eu nunca pude ter farturaMeu sopão tá acabado
eu ando buscar fritura
e sermos nós dois sozinho
é o que não sintia dúrdaVô na casa do meu sogro
pa bem passar decompostura
eu bem quero trabaiar
mas a preguiça me segura⁹⁹

Transcrição 5. Mecê diz que vai casá (moda de viola). Atribuída a Cornélio Pires. Columbia, n° 20.008-B, matriz 380384, lançamento 10/ 1929.

A outra peça gravada foi a moda de viola *Bigode raspado*, lançada no disco n° 20022 e reimpressa no disco 20050 da Columbia e interpretada pelos irmãos Mariano e Caçula:

BIGODE RASPADO

(Faixa 18)

Moda de viola caipira

Meus amigos e colegas eu vô pedí um favor
Eu vou cantar esta modinha pinicando a dô
Vô cantá esta modinha no jardim das flor
Tudo as menina bonita que me dá valorEsta modinha é bunita pra cantá depois
Eu canto ela sozinho pra fazê um favor
Eu não gosto da balança que não tem pendor
Nem negociante que se quebra por jogadorVou contá meu sofrimento que eu tenho sofrido
De vontade de casar quando eu tenho morrido
Eu era um rapaz gordinho tenho emagrecido
Se você fô reganhá e com nariz cumpridoOs homi qui tão casado fome tão sentindo
Quando é tempo de frio que a vida é duído
Nem cuberta ele não tem e dormi encoído
Criança chora de noite por vivê espremido

outro chamado Marcelino Germano. Os dois primeiros participaram em suas conferências em São Paulo.

⁹⁹ As transcrições da variante caipira do português foram escritas usando o modelo proposto em AMARAL. *O dialeto caipira. Gramática - vocabulário*. [1920]. Não se trata de uma transcrição da fonética e sim de uma descrição aproximada das omissões de vogal e consoantes dos textos cantados.

Pedi pra me catar em casa dum doutor
eu catei esta modinha que derrama dor
nesso chega um automóvi chêo de eleitor
Cinco veio a minha conta, cinco a meu favor

Os home que estão casado fiquem previnado
Homem baixo e muié arta é mal prometido
As muié que se acostuma pra surrar o marido
Ela pega outra corrêa e traiz suspendido

Don Lorindo para cantar disse era quatro
Junto com Violorino pra nós tê um combate
quando foi por meia noite eu fiquei veiacó
agarrei minha violinha fiquei fui [...] de um sapo

Estes moço da cidade são desse xavítú
Donde tem moça bunita estão sobressaído
Tem seu cabelo na moda bem arrepartido
Com bigotinho respado e com a feição lambido

Transcrição 6. Bigode raspado (moda de viola). Mariano e Caçula. Columbia, n° 20022-A, matriz 380560, lançamento 06/1930.

O jornalista, A. P., da revista *A vida moderna*, esteve no cinema República assistindo a uma das apresentações de Cornélio Pires, Sorocabinha e Nitinho Pintor. Em sua opinião, uma das novidades da conferência foi “ouvir dois genuínos violeiros do sertão, dois verdadeiros artistas que nos deram, com as suas canções repassadas de sentimento, uma prosa perfeita do valor da nossa gente, um reflexo bem nítido da alma cabocla”¹⁰⁰.

Antes da gravação dos discos, Cornélio Pires nem sempre se apresentou com músicos do interior de São Paulo. Depois de voltar de sua viagem pelo Nordeste brasileiro, Pires acompanhou suas conferências com músicos ativos nos palcos de outras cidades. Em 1927 apresentou-se no Cine Selecto, em São Paulo, com a dupla Jararaca e Ratinho¹⁰¹. José Luiz Rodrigues Calazans (1896-1977), o Jararaca, e Severino Rangel de Carvalho (1886-1972), o Ratinho eram músicos de Alagoas e Paraíba, respectivamente, e tinham trabalhado no Rio de Janeiro, Porto Alegre e no Uruguai antes de chegarem a São Paulo em 1927. Nesse ano, eles viajaram com Cornélio Pires pelo interior de São Paulo e Minas Gerais e, depois de uma discussão com o humorista — cujos motivos os músicos preferiram calar no depoimento feito ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro —, a dupla separou-se dele¹⁰². Anos mais tarde Jararaca explicou que naquela época, “o papo era tipo caipira. Não podia ser carregado porque nós éramos nordestinos e tínhamos que adaptar a uma forma geral de brasileiro, que pudesse ser o mineiro, o paulista, todos os Estados entenderem”¹⁰³. O espetáculo

¹⁰⁰ A. P. "Cornelio Pires e a alma cabocla." *A vida moderna*, 23 maio 1924, p. 2.

¹⁰¹ "Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 29 maio 1927, p. 5.

¹⁰² CALAZANS, JOSÉ LUIZ RODRIGUES E DE, CARVALHO. SEVERINO RANGEL. “Depoimento de Jararaca e Ratinho” 1968, Rio de Janeiro. Acervo Museu da Imagem e do Som (MIS).

¹⁰³ RODRIGUES, SONIA MARIA BRAUCKS CALAZANS. *Jararaca e Ratinho. A famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 38.

do Cine Selecto, em particular, foi anunciado pela imprensa como uma apresentação do trio Cornélio-Ratinho-Jararaca, “cheio de anedotas, de solos de saxofone e de cantos sertanejos”¹⁰⁴. Seria uma das poucas vezes em que o humorista foi considerado como parte da agrupação de músicos que o acompanhavam.

Cornélio Pires continuou trabalhando com vários músicos e modificando seu grupo durante os anos de gravação. Um ano depois da visita realizada com a Turma Caipira Cornélio Pires ao *Diário nacional*, o humorista levou seu novo grupo de músicos: a Caipirada Barretense. O grupo estava integrado por “José Alves de Souza «Beijinho»; Benedicto Adão «Negrão» e Pedro Barcellos - Pedro Barcellos sô. Sem pseudonymo”¹⁰⁵. Da mesma maneira como fez um ano atrás, os músicos cantaram, e o jornal reproduz só um trecho da *Moda da eleição*, lançada em disco no mês seguinte com o título de *Situação encrencada*.

Quagi todo os fazendêro
Andava de Chevrolé;
Já estão andando a cavalo
Com a baixa do café¹⁰⁶

Meses mais tarde, parece que o humorista parou de trabalhar com a Capirada Barretense, levando em suas conferências aos irmãos Mariano e Caçula, antigos integrantes da Turma Caipira¹⁰⁷.

Após a gravação dos primeiros discos na Columbia, Cornélio Pires interessou-se em outorgar maior destaque aos músicos que o acompanhavam. No tempo em que seus discos eram lançados, as propagandas fizeram referências aos nomes dos músicos e, assim, Cornélio Pires aumentou sua fama de conhecedor do folclore paulista, agora reforçada pelo contato íntimo que parecia ter com os “genuínos” caipiras.

O papel assumido por Pires como promotor do folclore paulista o levou a publicar um artigo ilustrado por uma fotografia, a respeito de Benedicto Gregório de Mendonça e Silva, “um desses caipiras admiráveis (sic), pela tenacidade do esforço”. Pires explicou que “Mendonça, assim que deixou, pelo proprio esforço, de ser analfabeto, dedicou-se a literatura regionalista”. Segundo

¹⁰⁴ "Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 29 maio 1927, p. 5.

¹⁰⁵ T. "Cantadores." *Diário Nacional*, 19 janeiro 1930, p. 7.

¹⁰⁶ *Ibid.*,

¹⁰⁷ "Cornelio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 5 outubro 1930, p. 5.

Pires, o violeiro escreveu e classificou inúmeras modas de viola e versos do folclore paulista, apresentadas a Pires. “O admirável é que, numa obra para a qual não achou, nem achei editor, Mendonça se revela um folclorista”, afirmou Pires¹⁰⁸. Segundo ele mesmo, Pires tentou persuadir editoras para publicar o trabalho de Mendonça, mas não obteve sucesso. O curioso é que no ano seguinte do artigo, Pires publicou *Tarrafas* (1932) no qual apresentou material de Mendonça, dando-lhe o crédito¹⁰⁹, e em *Sambas e cateretês* (1932) afirmou que Benedito Gregório foi “o braço direito ao organizar esta coletânea”¹¹⁰.

Ao que tudo aponta, nos anos seguintes a 1929, Cornélio Pires aproveitou a fama ganha como conhecedor do folclore paulista para continuar promovendo suas iniciativas no universo dos espetáculos urbanos. Em suma, parece que Pires tinha contatos com diversos músicos do interior, os quais ele convidava e alternava em seus projetos, fossem apresentações ao vivo ou gravações de discos. Muito provavelmente não existia nenhum contrato entre Pires e os músicos; eles apenas deviam receber um cachê por apresentação, como continua sendo prática no meio urbano. Tal condição facilitou que os músicos gravassem em outros selos fonográficos e tentassem, com diversos níveis de sucesso, atividades artísticas alternativas aos espaços oferecidos pelo humorista.

Caipiras no estúdio de gravação

A série de discos 20.000 da Columbia é um bom exemplo da dicotomia criada entre a música caipira interpretada por músicos populares do interior, ligada ao folclore, e o repertório fruto da moda sertaneja, proveniente do Rio de Janeiro e em voga na fonografia precedente. Cornélio Pires e a Columbia criaram, basicamente, um laboratório de experiências, que muito rapidamente espalharam-se pelas outras gravadoras.

A série 20.000 foi composta por 53 discos lançados durante pouco mais de um ano, entre abril de 1929 e setembro/outubro de 1930, aproximadamente. Sua característica principal não era apresentar um repertório homogêneo, e sim a participação de Cornélio Pires, às vezes como narrador, às vezes como

¹⁰⁸ PIRES, CORNÉLIO. "Um folclorista caipira." *Diário Nacional*, 5 agosto 1931, p. 5.

¹⁰⁹ DANTAS. *Cornélio Pires, criação e riso*. pp. 267-268.

¹¹⁰ PIRES, CORNÉLIO. *Sambas e Cateretês*. [1932] Itú (SP): Ottoni Editora, 2004, p. 49.

apresentador ou na produção. A série estava subdividida em “série folk-lórica”, “série regional” e “série humorística”, principalmente. Os discos pertencentes às séries regional e folclórica eram compostos por peças tocadas pelos músicos caipiras do interior, sendo que a maioria das modas de viola foram catalogadas dentro da “série regional”. Outros gêneros como desafios, sambas, contra-dança, apareceram na “série folk-lórica”. À “série humorística” pertenciam os “causos” narrados por Cornélio Pires e pelo “ator Arruda”, provavelmente Genésio Arruda, um dos artistas contratados pela gravadora no começo de 1929, para outras gravações¹¹¹.

Os primeiros vinte quatro discos foram destinados às series folclórica, regional e humorística. A partir do disco 20.025 — e até o disco 20.047 — o repertório foi mais eclético. Esses discos continuaram trazendo modas de viola no estilo da “série regional”, como *O zepelin* e *O submarino*, interpretadas por João Negrão, um dos músicos proveniente de Barretos, e modas de viola cantadas por “José de Godoy”, Nhô Juca Sorocaba e uma mulher, provavelmente a filha mais velha de Sorocabinha, Avelina. A “série folk-lórica” continuou gravando amostras como *Folia de reis*, *Toada de mutirão*, e contra-danças por Zé Messias e seus foliões ou parceiros¹¹².

Como novidade, Pires e a Columbia incluíram na coleção um disco classificado como “canções da série regional”. Suas músicas, *A incruziada* e *Aguenta Maneco*, foram cantadas por Maracajá com acompanhamento do grupo Os bandeirantes. Eram canções bastante diferentes das peças dos discos anteriores. Essas tinham acompanhamento de violão e banjo, cada uma, e textos alusivos à vida rural, no melhor estilo das toadas da fonografia carioca. O compositor era Angelino de Oliveira e o intérprete, Roque Ricciardi, o Paraguassu, outro dos artistas da Columbia, usando o pseudônimo de Maracajá. Houve também alguns discos chamados de “série serenata”, com valsas e choros interpretados por Canário e seu grupo, e por um quinteto de sopros, cujos integrantes não

¹¹¹ Cabe a possibilidade de “o ator Arruda” ter sido Sebastião Arruda, com quem Cornélio Pires trabalhou em 1930, como foi mencionado. Mas inclina-se a pensar que ator dos discos foi Genésio Arruda (1899-1967), considerando que no mesmo ano ele gravou discos da série 5.000 realizada pela Columbia em paralelo com a série 20.000.

¹¹² Sobre essa agrupação e seus integrantes músicos são desconhecidos dados adicionais.

foram identificados. E por último, foram incluídas gravações de emboladas cantadas por Raúl Torres, gênero muito em voga no Rio de Janeiro¹¹³.

A coleção 20.000 da Columbia completou-se com cinco discos mais — do 20.048 até o 20.053 — que consistiam em reimpressões de matrizes dos primeiros lançamentos, com peças como *Jorginho do sertão*, *Mecê diz que vai casá*, *A fala dos nossos bichos*, *Moda da revolução* e *Bigode raspado*, entre outras.

Apostando majoritariamente nas gravações humorísticas, regionais e folclóricas, a coleção não deixou de lado a música que até esse momento representavam o universo rural brasileiro na fonografia. A inclusão de canções no estilo romantizado da fonografia e de emboladas parecia buscar a atenção de um público adicional aos ouvintes paulistas. A variedade da coleção visava simpatizar com quem gostava também das representações já na moda. O conteúdo e características da coleção assinalam que ela não seguiu critérios “científicos” para selecionar o material a ser gravado. Ela surgiu como um empreendimento comercial e se manteve atenta ao gosto e ao mercado da música gravada.

Um indício do caráter versátil da coleção e seu produtor, Cornélio Pires, pode ser achado numa anotação de Mário de Andrade a respeito da peça *Cantando o aboio*, cantada por Paraguassú e Os bandeirantes, com música de Argelino de Oliveira e letra de Pires (*Faixa* ◀ ≃ 19)¹¹⁴. Andrade apontou na capa de seu disco tratar-se de um arranjo musical e aclarou que nele, “[...] o aboio ouvido na feira de Sant’Ana do Livramento, me confessou o próprio Cornélio Pires, está mal reproduzido”¹¹⁵. Tal nota surgiu de alguma conversação entre Andrade e Pires acerca da gravação e, ao que parece, nesse encontro o humorista explicou que originalmente Paraguassú devia imitar um canto de aboio usado na fronteira com o Uruguai, no Rio Grande do Sul, e que o cantor não o fez da maneira correta. Ignora-se se essa foi uma resposta improvisada por Pires ao ser

¹¹³ A participação de Raul Torres foi nas gravações *Gavião de Penacho* (embolada) Discos Columbia n° 20044, interpretado por Cornélio Pires, Bico Doce e sua Gente do Norte, s.d. e *Recrutamento* (samba do Norte) Discos Columbia n° 20045, interpretado por Cornélio Pires, Bico Doce e sua Gente do Norte, s.d.

¹¹⁴ *Catálogo geral dos discos brasileiros. Columbia notas mágicas.. Cantando o aboio*, interpretado por Maracajá e Os Bandeirantes, compositor Angelino de Oliveira. Disco Columbia n°20033-A, matriz 380772, lançamento agosto 1930.

¹¹⁵ *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos*. Disponível em http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/ (24 jan. 2015).

indagado pelo musicólogo, ou se realmente existiu a intenção e dificuldade de representar tal canto. Seja como for, a gravação foi impressa e vendida da forma em que Paraguassu cantou, indicando que, o fato de o aboio estar “mal reproduzido”, não foi considerado um problema maior.

Por último, vale a pena salientar que a coleção 20.000 incluiu também música que parecia ser mais frequente nos espaços urbanos de outrora do que no meio rural. Um exemplo disto é o choro *Numa serenata*, introduzido por uma conversa em que os músicos são convidados a tocar um “chorinho” em troca de algumas bebidas¹¹⁶. Há também algumas valsas como *Beatriz*, interpretada por Canário e seu grupo e apresentada pela voz de Cornélio dizendo: “Ei Canario! estou com uma saudade de ouvir uma vizinha lenta de flauta, bem chorosa, solta aí um pouco, vamos”¹¹⁷; a valsa *Noites de minha terra* introduzida pela declaração “noites saudosas de serenata e amor”, e a marcha *Legionarios, alerta!*, estas duas últimas, composições de José Eugenio Campanha¹¹⁸. A literatura sobre a produção fonográfica de Cornélio Pires desconsidera essas gravações por se distanciar do material folclórico gravado inicialmente¹¹⁹. Não obstante, a análise de todo o corpus deixa transparecer o lado comercial que definitivamente tinha a produção.

Contudo, efetivamente, a maioria dos discos da série 20.000 foi gravada por músicos de origem rural que provinham das tradições do interior de São Paulo. Segundo o *Estado de S. Paulo*, em 1929, a Turma Caipira Cornélio Pires,

Compõe-se dos festejados serenatistas piracicabanos Zico Dias, Olegario de Godoy, Antônio Silva, Mariano Silva, José Silva, Sebastião Ortiz de Camargo, o popular «Bastiãozinho» e Arlindo de Sant’Anna, este último de Rio Claro¹²⁰.

A documentação sobre cada um dos músicos é exígua, mas tudo indica que o grupo foi formado por amigos e colegas que tinham uma convivência

¹¹⁶ *Numa serenata* (choro). Discos Columbia n° 20040, interpretado por Cornélio Pires e Canário e seu grupo, lançamento outubro 1930.

¹¹⁷ *Beatriz* (valsa) interpretado por Cornélio Pires e Canário e seu grupo. Disco Columbia n° 20041, matriz 380870, lançamento outubro 1930.

¹¹⁸ *Noites de minha terra* (valsa) interpretado por Cornélio Pires e seu Quinteto. Disco Columbia n° 20037-A, 380856, lançamento setembro 1930 e *Legionários, alerta!* (marcha) interpretado por Cornélio Pires e seu Quinteto. Disco Columbia n° 20047-A, matriz 380923 s.d.

¹¹⁹ Por exemplo, FERREIRA, ELTON BRUNO. *Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)*. (Dissertação) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, História, 2013. FAUSTINO, JEAN CARLO E GARCIA, RAFAEL MARIN DA SILVA. "A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola." *Debates* n°. 16 (jun., 2016).

¹²⁰ "A turma caipira." *O Estado de S. Paulo*, 7 março 1929, p. 8.

prévia em torno da música. Zico Dias, João Dias Rodrigues Filho, trabalhava em Piracicaba como taxista ao igual que seu companheiro de dupla Antônio da Silva, Ferrinho. Os músicos Antônio, Mariano e José da Silva eram irmãos. José, cujo pseudônimo era Caçula, e Mariano eram amigos de juventude de Sorocabinha e estiveram entre os convidados de seu casamento¹²¹. Ferrinho era vizinho de Sorocabinha e cantavam juntos em festas de Piracicaba¹²². Sebastião Ortiz de Camargo era irmão de Nitinho Pintor, o primeiro parceiro de Sorocabinha no cinema República de São Paulo. Por último, Arlindo de Santana, famoso nos espetáculos de Cornélio Pires por imitar com apitos os cantos das aves, chamava-se Lino Pinto de Sant'Anna e nasceu em Piracicaba em 1892. Segundo a filha de Sorocabinha, Arlindo era “muito talentoso na viola instrumental”¹²³.

Insolitamente, o *Diário nacional* tentou criar um passado mais “nobre” para o grupo de violeiros. Acorde com o espírito paulista da época o jornal apontou ter uma “nota curiosa” sobre os músicos: “são todos eles piracicabanos e pertencentes á família Ortiz de Camargo, como bons e legítimos descendentes daquelle famoso Fernão de Camargo, o «Tigre» - um dos grandes nomes de S. Paulo seiscentista...”¹²⁴. A tentativa de vincular os músicos à figura do bandeirante revela, uma vez mais, os preconceitos existentes em torno dos camponeses e a tentativa por lhes outorgar vestiduras de legitimidade, usando o discurso histórico a respeito dos bandeirantes como antecedente heroico dos caipiras paulistas.

Esse foi o grupo que no final de 1928, aproximadamente, chegou pela primeira vez nos estúdios de gravação da Columbia em São Paulo. Naquela época, na gravadora deviam trabalhar poucas pessoas. O diretor do estúdio ou “engenheiro gravador” era “o sr. Wallace Downey, o tecnico de maior categoria da empresa na América do Norte e que foi enviado para São Paulo a fim de dirigir aqui os seus trabalhos”¹²⁵. Na produção da Columbia trabalhou também desde cedo o músico paulista Odmar Amaral Gurgel, o Gaó (1909-

¹²¹ SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. p. 120.

¹²² Ibid., "Cantadores e violeiros paulistas." *Diário Nacional*, 9 março 1929, p. 1.

¹²³ DANTAS. *Cornélio Pires, criação e riso*. pp. 141-142.

¹²⁴ "Cantadores e violeiros paulistas." *Diário Nacional*, 9 março 1929, p. 1.

¹²⁵ "A prospera industria da alegria." *O Estado de S. Paulo*, 19 junho 1930, p. 5.

1992). Não se sabe se Gaó já estava na Columbia no momento das primeiras gravações de Pires e se teve algum contato com a produção desses discos. Proveniente de Salto (SP), Gaó era famoso na cidade como pianista da casa de música Di Franco, regente de orquestras de baile e arranjador, quando foi chamado pela Columbia para trabalhar. Segundo seu depoimento, ele era o encarregado de fazer arranjos musicais para os intérpretes que mais vendiam, buscava músicas para ser gravadas e “escolhia os melhores músicos que havia na praça”¹²⁶. Na hierarquia da gravadora, o Gaó estava abaixo de Downey, quem era também uma espécie de produtor e o encarregado, por exemplo, de decidir o valor do cachê dos músicos que gravavam. Ao que parece, os músicos de Piracicaba gravaram sob o cuidado de Wallace Downey, o estadunidense que sabia gerenciar as equipes de gravação.

O estúdio de gravação da Columbia esteve primeiro na Rua José Bonifácio, depois no Largo da Misericórdia e em 1930 no Palacete Byington, na Rua Quinze de Novembro¹²⁷. O trabalho da “turma” talvez tenha se realizado num espaço similar ao descrito em 1930 por um jornalista:

A operação começa no 9º andar do palacete Byington, onde está installada uma basta oficina de gravação. Em tapete de felpa palmo. Estantes. Piano de cauda. Orgam. Amplíssimas “rotondes” abertas sobre o avesso do scenario de São Paulo. O decôro futurista dos fundos de arranha-ceus. Perspectivas que dão vertigens. Gente do tamanho de bonecas em ruas de brinquedo.

É naquella sala que os cantores e músicos se reúnem diante do microfone e se fazem ouvir. Nem todas as vozes são —como é mesmo o termo? — «discogénicas». O executante se aproxima ou se afasta do microfone, de acordo com o vigor desejado. Alem disto, num compartimento contiguo, diante de grossa roda de cera que vai recebendo a obra de arte, sob a forma de um desenho suave, o técnico põe em acção delicados e preci[os]os aparelhos de precisão, que só saem do cofre forte para o trabalho de cada dia¹²⁸.

O contraste entre o grupo de músicos interioranos e a Columbia era evidente. Os violeiros foram chamados para representar um modo de vida rural

¹²⁶ ODMAR AMARAL GURGEL, GAÓ “Entrevista de Maestro Gaó”. entrevistadores Zuza Homem de Mello, et al. 1987, São Paulo. Acervo Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

¹²⁷ Cf. SANTOS, BARBALHO et al. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. p. 293; PARAGUASSU, “Depoimento de Paraguassú - Roque Ricciardi.” (Acervo MIS-SP)

A fábrica de prensagem estava na avenida do Estado. Alí “domina a figura do sr. E. M. Cathright, um norteamericano de trato agradável [...]. O braço direito do sr. Cathright é o sr. C. Potel; este porém, nosso patricio, campineiro que nunca sahiu do Brasil” Segundo a reportagem, “dos 38 auxiliares da Columbia, 26 são brasileiros” “A prospera industria da alegria.” *O Estado de S. Paulo*, 19 junho 1930, p. 5.

¹²⁸ “A prospera industria da alegria.” *O Estado de S. Paulo*, 19 junho 1930, p. 5.

e antigo que desentoeava visivelmente com “o decôro futurista” da gravadora estadunidense. Ao que tudo indica, o “engenheiro gravador” seria o encarregado de fazer um disco que outorgasse protagonismo a certa sonoridade especial e próxima ao imaginário sobre a cultura rural, rústica e caipira. Tal sonoridade servia para ocultar qualquer marca do ambiente em que tais registros eram captados realmente. Ao contrário de gravações como *Ó de casa!* em que a Columbia demonstrou as vantagens da gravação elétrica, os discos das séries folclórica e regional priorizaram dissimular a modernidade implícita na fonografia para evitar, talvez, que os ouvintes pensassem primeiramente na tecnologia por trás do disco escutado.

Chama atenção a baixa qualidade das gravações folclóricas e regionais se as compararmos com gravações realizadas pela mesma gravadora para a série 5.000, produzida em paralelo. Em linhas gerais, nas gravações “folk-lóricas” e “regionais” as qualidades tímbricas são menores que nos outros discos. As primeiras gravações dos músicos caipiras, adicionalmente, têm um efeito leve de eco que cria no ouvinte uma sensação de espaço aberto, efeito menor na gravação dos outros gêneros. Isso acontece mesmo que todos os discos da Columbia brasileira tenham sido produzidos pelo processo elétrico de gravação, aparentemente com os mesmos aparelhos de captação. A sequência dos números de matriz indica a ordem de gravação e leva a suspeitar que a tecnologia e o conhecimento da época não foram as causas principais dos defeitos dos discos caipiras. Ao escutar as gravações na sequência fica claro que a Columbia sabia gravar discos com maior nitidez que a escutada nas séries regional e folclórica, o que pode ser comprovado a partir desses três casos abaixo. Na matriz número 380105 a Turma Caipira Cornélio Pires gravou a peça *Desafio entre caipiras*. Mais tarde, depois da Columbia fazer cento e oito registros adicionais, Paraguassu gravou na matriz número 380214 o cateretê *Coração magoado*. Após quarenta e quatro outros registros, os músicos da Turma Caipira Cornélio Pires voltaram no estúdio e gravaram a música *Moda do pião*, na matriz 380258¹²⁹.

¹²⁹ *Desafio entre caipiras*. Interpretado por Turma Caipira Cornélio Pires. Disco Columbia n° 20004-A, matriz 380105, lançamento maio 1929; *Coração magoado* (cateretê). Interpretado por Paraguassú. Disco Columbia n° 5080-B, matriz 380214, lançamento setembro 1929; *Moda do pião* (moda de viola). Atribuído a Cornélio Pires. Disco Columbia n° 20007-B, matriz 380258, lançamento outubro 1929.

O disco de *Desafio entre caipiras* (Faixa 20) apresenta o chiado que a repetida reprodução dos discos elétricos trazia com o tempo. Independentemente desse som, outros defeitos são escutados: é difícil precisar se o instrumento de corda do começo era um violão ao invés de uma viola, pelo timbre descaracterizado. Logo a voz solista escuta-se distanciada do microfone junto ao coro que o acompanha, mas assim mesmo o microfone se satura com o volume do canto, particularmente, nos ataques de começo de frase. Adicionalmente, no acompanhamento musical escuta-se certa sonoridade grave que lembra o som da cuíca, sendo difícil de precisar. Em *Coração magoado*, por sua vez, o disco está melhor conservado e o chiado não é tão audível (Faixa 21). Mas, o que se faz mais evidente logo no começo, é um timbre melhor definido do violão e do banjo que introduzem o canto de Paraguassu. A gravação tinha um formato similar a *Desafio entre caipiras*, instrumentos de corda, voz solista e coro, não obstante no registro de Paraguassú e seu grupo Verde e Amarelo, parece que o técnico cuidou melhor do balance entre os músicos e, por um algum motivo, a qualidade tímbrica dos instrumentos e vozes ficou mais bem definida. Pouco depois, em *Moda do pião*, a voz de Cornélio Pires escuta-se clara e sonora, numa distância apropriada do microfone, mas no momento da música, o canto e a viola escutam-se distanciados do microfone (Faixa 22). Embora com melhor definição que na gravação do *Desafio*, esse registro não chegou a ter a clareza do disco de Paraguassú.

Existiu certo secretismo sobre as técnicas de gravação nos estúdios desde o começo da fonografia, o qual nos impede de saber exatamente quais desafios e soluções encontradas pelos técnicos encarregados da captação do som. Já no começo do século XX a Edison afirmou que saber “como [o estúdio de gravação] está equipado e como é esse trabalho, é segredo dos departamentos que até mesmo os artistas não são permitidos de conhecer”¹³⁰. Contudo, é sabido que a gravação elétrica outorgou ao técnico de gravação um controle maior sobre o produto final. O processo elétrico de gravação trouxe, além do microfone, dois novos componentes no estúdio de gravação:

¹³⁰ “Our New York Recording Plant” in *Edison Phonograph Monthly* 4, n° 9, nov. 1906, p. 8. Apud SCHMIDT HORNING, SUSAN. *Chasing sound: technology, culture, and the art of studio recording from Edison to the LP*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2015, p. 14.

Um indicador de volume para medir a potência entregue ao gravador e um sistema de monitoramento audível, permitindo que o operador ouça durante a gravação. Em vez de apenas ouvir e determinar o equilíbrio adequado com a própria orelha, ou inspecionando os sulcos após a gravação, o técnico de gravação agora pode ver o sinal do que está sendo gravado e ajustar de acordo com isso¹³¹.

Durante a fase mecânica de gravação, o técnico podia ajustar o volume unicamente alterando o lugar dos músicos em torno do funil o mudando o diafragma da agulha registradora. Agora, na fase elétrica, ele podia modificar o volume com um controle no console. Inclusive a sensibilidade do microfone elétrico conseguia captar a acústica do recinto em que os músicos tocavam e o técnico podia gravar a “atmosfera” do lugar. Contudo, tal recurso exigiu aos técnicos continuar trabalhando com parâmetros acústicos, pois a reverberação dos estúdios era certamente diferente de aquela das salas de concerto que se buscava imitar¹³².

Na Ilustração 23 é possível ver parte dos equipamentos pertencentes à Columbia no Brasil em 1931. A pessoa na fotografia está sentada com os fones de ouvido usados para escutar o que estava sendo gravado e tem em mãos um disco matriz. Talvez Wallace Downey seja a pessoa retratada, no seu lugar de trabalho durante as gravações.

¹³¹ Ibid., p. 36.

¹³² Ibid., pp. 37, 41-43, 78.

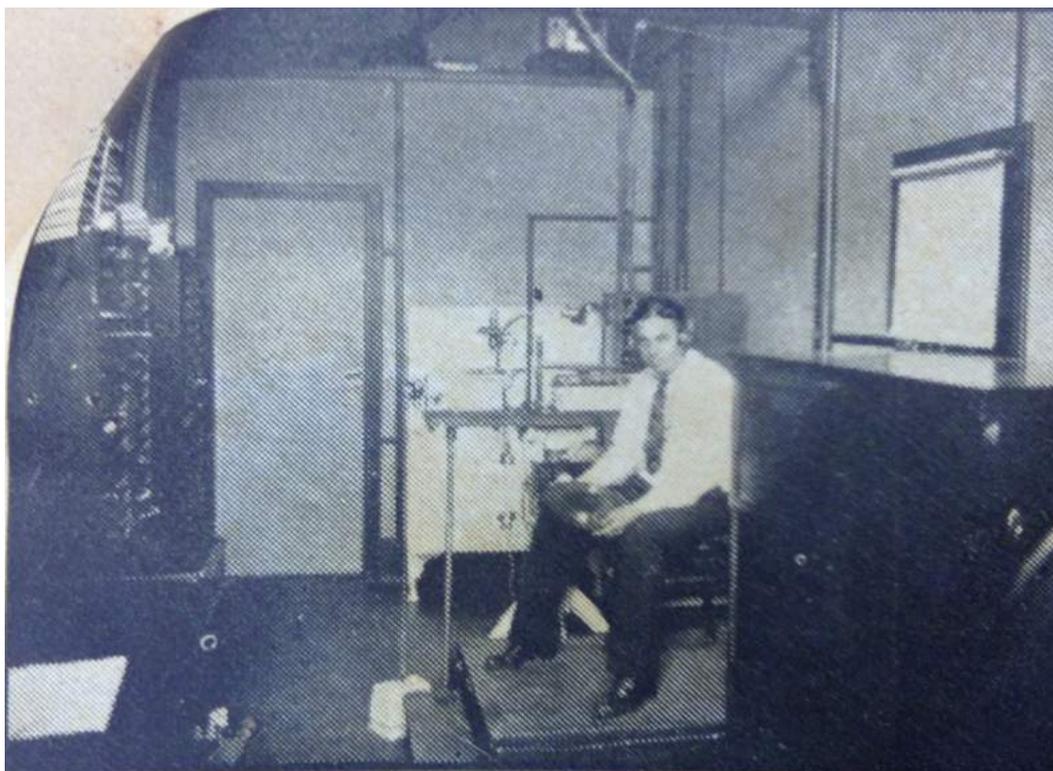


Ilustração 23. Fotografia do técnico de som da Columbia, presumivelmente, Wallace Downey. Fonte: Catálogo geral do discos brasileiros Columbia, 1931.

Suspeita-se que as diferenças entre as gravações dos registros “folclóricos” e dos gêneros consolidados na fonografia estivessem relacionadas com critérios estéticos da Columbia e não com limitações técnicas. Não era a primeira vez que os técnicos gravavam vozes projetadas, com volume alto, nem instrumentos de corda como a viola ou percussão menor. Também não era a primeira vez que lidavam com músicos que não sabiam cantar na frente do microfone, pois dois anos atrás ninguém conhecia essa tecnologia no Brasil. O porquê o técnico permitiu que o sensível microfone se saturasse enquanto ele olhava o indicador de volume e escutava o som que ia sendo gravado, é uma questão que fica em aberto para futuras pesquisas. Por enquanto, tem-se a impressão de que a sonoridade descuidada dos primeiros discos emulava as roupas desleixadas dos caipiras dos teatros. Quer dizer, que tal sonoridade parecia outorga-lhe um caráter mais “autêntico” às gravações na medida em que o som “rústico” e um tanto antiquado — na medida em que lembrar a sonoridade das gravações antigas — seria o esperado de um disco apresentado como portador de música “folclórica”. Como será exposto a seguir, as gravadoras internacionais não eram novatas na gravação e na produção de

discos de música regional nem de sonoridades diferentes dos gêneros urbanos mais conhecidos.

9. A MÚSICA CAIPIRA DESDE OS SELOS INTERNACIONAIS.

Curiosa, no mínimo, é a existência de uma anedota similar àquela narrada sobre a negociação entre Cornélio Pires e a Columbia. Elementos similares aparecem na historiografia da música *hillbilly*¹, gênero de música popular estadunidense que foi gravada comercialmente na década de 20 e, pouco depois, ganhou o nome de música *country*.

Guardadas as devidas proporções, na história da música *hillbilly* o homem considerado como visionário foi Polk Brockman, revendedor de discos em Atlanta. O selo que aceitou a proposta foi a Okeh Record Company. O executivo incrédulo — o equivalente a Alberto Byington Jr — foi o assistente de produção, Ralph S. Peer de Nova York. Os relatos contam que, em 1923, Polk Brockman viajou de Atlanta para Nova York com o propósito de pedir aos executivos da Okeh gravar o músico camponês John Carson tocando rabeca. Brockman levava a proposta de comprar uma grande quantidade dos futuros discos para revenderem em Atlanta. Chegando a New York, Brockman foi direcionado para conversar com Ralph S. Peer, vendedor e assistente de produção da Okeh. Peer tinha experiência na indústria fonográfica pois, além de ser filho de um antigo vendedor de discos, em sua adolescência trabalhou como distribuidor da Columbia em Kansas City². Peer aceitou a proposta e

¹ O termo *hillbilly*, de modo semelhante ao termo “caipira”, tem etimologias pouco claras. Assim como se suspeita que “caipira” provém do tupi, e não do português, especula-se que *hillbilly* provém de um dialeto escocês. *Hillbilly* é um termo, muitas vezes depreciativo, usado para pessoas que habitam as áreas rurais e montanhosas nos Estados Unidos (PETERSON, RICHARD A. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1997, pp. 9-10.).

² SANJEK. *American popular music and its business: the first four hundred years. From 1900 to 1984*. pp. 64-65.

viajou a Atlanta para registrar o músico camponês com equipamentos portáteis de gravação. Estando ali, porém,

O executivo de Nova York, [Ralph S. Peer] supervisionando a sessão de gravação vaticinou que o resultado seria “terrível” e se recusou a lançar o registro, mas o distribuidor local [Polk Brockman] se opôs e encarregou 500 cópias para vender em Atlanta. Em poucos dias, todos os discos foram vendidos e o distribuidor pediu 1.000 discos mais. Após os discos esgotarem tão rapidamente, o executivo de Nova York percebeu que havia um mercado a ser explorado e pediu que o intérprete, John Carson e sua rabeca, fossem levados a Nova York para fazer mais registros³.

O termo genérico “música *hillbilly*” foi usado em 1925 pelo produtor da Okeh Records, Ralph S. Peer, com o objetivo evocar as supostas origens regionais e rurais de música das montanhas de Appalachia e Ozarks. Parecido com o caso da música caipira, a música *hillbilly* foi apresentada como “legítima” e “autêntica” música rural, alcançando altos níveis de vendas⁴.

Aparentemente, a música *hillbilly* e a música caipira entraram na fonografia em circunstâncias similares. As semelhanças em seus “mitos de origem” convidam a mergulhar brevemente na experiência estadunidense, pois ela revela, basicamente, que em 1929 as gravadoras internacionais Victor, Columbia e Brunswick tinham experiências anteriores na venda de música rural e de personagens rurais. Além disso, parece que a música caipira esteve insolitamente relacionada com a música *hillbilly* através de suas gravadoras.

A Okeh Record Company foi o primeiro selo instalado nos Estados Unidos pela gigante alemã Carl Lindström — proprietária da Odeon⁵. A importância da Okeh nesse país radicou, justamente, em seu pioneirismo gravando música *hillbilly* e de afrodescendentes estadunidenses, com surpreendente sucesso nas vendas. A música *hillbilly* representou quase uma

³ PETERSON. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. p. 5.

⁴ Todavia, como assinalado por Richard A. Peterson, a autenticidade do gênero não era inerente ao objeto, e sim uma construção socialmente acordada em que “o passado foi, até certo ponto, lembrado incorretamente” para atender as necessidades do presente *ibid.*,

⁵ O funcionário Otto K. O. Heinemann abriu em 1918, em Nova York, o estúdio e fábrica do selo nomeado com as letras iniciais de seu nome “OkeH”. A gravadora imprimia em sua fábrica matrizes de música gravada na Europa pelos técnicos da Carl Lindström e vendia discos às comunidades de imigrantes dos Estados Unidos. GRONOW. “Lindström abroad: the development of a German multinational.” [2009] *The Lindström project: contributions to the history of the record industry = Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, p. 45.

quarta parte das vendas de música popular em 1930, estando seus principais compradores em regiões rurais e não nas principais cidades do país⁶.

A Columbia, por sua vez, no começo dos anos 1920 estava em processo de falência e seus credores procuraram mecanismos para recuperar o que fosse possível. Nesse cenário, o selo fez gravações de gêneros considerados de interesse minoritário. Durante os anos seguintes tais gêneros aumentaram em popularidade e muitas das mais famosas gravações de *blues* e *jazz* terminaram sendo lançadas pela Columbia⁷. O empreendimento pioneiro da Okeh foi surpreendentemente bem-sucedido desde o início e isso trouxe a introdução de gêneros regionais e étnicos — os chamados “*race records*” — aos catálogos das outras gravadoras⁸.

Em 1926 a Columbia, ativa novamente no mercado fonográfico, comprou o selo Okeh e todo seu catálogo, como parte das negociações realizadas com a Carl Lindström⁹. Note-se que a compra foi realizada três anos depois da Okeh iniciar a produção da música *hillbilly* em disco. Isso significa que, a partir de 1926, o dinheiro deixado pelas vendas do gênero rural estadunidense foi para o bolso da Columbia e a gravadora soube de primeira mão quanto era o lucro entregue pelo repertório.

Considerando esses antecedentes, parece que a proposta de gravar músicos caipiras, realizada três anos mais tarde por Cornélio Pires a Wallace Downey, não souo tão ousada aos ouvidos do funcionário da Columbia. Além disso, gravar e vender a música dos violeiros do interior de São Paulo pareceu, talvez, uma experiência similar a gravar os músicos *hillbilly*. Em ambos os casos se tratava de músicos sem experiência no nascente universo do entretenimento e de um mercado por explorar fora das grandes cidades¹⁰. Antes de chegar ao Brasil, as gravadoras estadunidenses conheciam de perto os lucros que gêneros

⁶ SANJEK. *American popular music and its business: the first four hundred years. From 1900 to 1984.* p. 72.

⁷ KENNEY. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945.* p. 28.

⁸ SANJEK. *American popular music and its business: the first four hundred years. From 1900 to 1984.* p. 64.

⁹ LAIRD, ROSS E RUST, BRIAN. *Discography of Okeh Records, 1918-1934.* Westport: Greenwood Publishing Group, 2004, p. 6.

¹⁰ Tanto os caipiras paulistas quanto os *hillbilly* das montanhas estadunidenses eram vistos como homens pobres brancos, rurais, atrasados, mas, ao mesmo tempo, autênticos.

considerados regionais podiam deixar para suas empresas. Inclusive, Ralph S. Peer — o executivo da Okeh que prognosticou erradamente o fracasso do disco de John Carson — pouco mais tarde associou-se com a Victor e esteve encarregado das gravações *race records* e *hillbilly* da gravadora. Em 1927 os lucros deixados por esses repertórios na gravadora levaram a que Peer a preferir não receber salário da Victor e sim uma porcentagem sobre as vendas dos discos produzidos por ele. Em 1928 “mais de uma terceira parte da música não erudita da Victor era controlada por Ralph S. Peer. Dela, 22,9 % era *hillbilly* e 21,7% era música negra¹¹.

A imitação de personagens caipiras de Batista Júnior, Cornélio Pires e Gênêcio Arruda, e o riso que elas causavam, resultavam igualmente familiares para os produtores estrangeiros das gravadoras. Assim como aconteceu em São Paulo, nos Estados Unidos apareceram em meados dos anos 1910 gravações com personagens aldeãos (“*rubes*”) ou caipiras (“*hicks*”) contrapostos à cidade grande e moderna. Cal Stewart (1856-1919) encarnou exitosamente esse tipo de personagem e foi chamado o “imperador das comédias rurais” pela Columbia. Com uma carreira similar às carreiras dos artistas brasileiros, ele trabalhou em circos e teatro de variedades e, imitando diversos sotaques, criou o personagem Tio Josh com monólogos satíricos sobre a modernidade urbana¹².

Soma-se a isto que o contexto estadunidense tinha ensinado as gravadoras a lidar com música de grupos culturais minoritários desde muito cedo. A indústria fonográfica notou que a venda de música estrangeira dentro e fora de Estados Unidos tinha lucros potenciais. Somente dentro do país, os não falantes de inglês equivaliam a uma terceira parte do mercado do disco no começo do século XX¹³. Levando em consideração esse cálculo, em torno de 1900 a fonografia iniciou a gravação de música estrangeira por intermédio de viagens ao exterior com aparelhos portáteis de gravação¹⁴. Pouco depois das

¹¹ SANJEK. *American popular music and its business: the first four hundred years. From 1900 to 1984*. pp. 69-70.

¹² As personagens desse tipo expressavam “a tensão entre o campo e a cidade, como um ingrediente vital da sensibilidade estadunidense do começo do século XX” KENNEY. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. p. 33.

¹³ Entre 1865 e 1917 entraram 25 milhões de imigrantes nos Estados Unidos. Em 1910 circularam jornais em 700 línguas estrangeiras para cinco milhões de leitores estrangeiros. *Ibid.*, p. 67.

¹⁴ *Ibid.*,

primeiras vendas, as gravadoras repararam em que os preconceitos da classe média de seu país em relação aos imigrantes pobres levavam a rejeitar tais gravações. Segundo a revista *Edison Phonograph Monthly*, por exemplo, as gravações de “índios” realizadas no Chile, no Peru e na Bolívia tinham provado ser registros “grosseiros” e “desagradáveis” para o público do gramofone¹⁵.

Como resultado das más experiências, as gravadoras internacionais dedicaram-se a fazer registros “superiores em um sentido musical”¹⁶. Um mecanismo para conseguir um produto de maior aceitação foi pedir aos arranjadores musicais para maquiarem o repertório étnico mudando a orquestração, traduzindo as letras para o inglês ou modificando sua interpretação para os moldes da música popular estadunidense ou da música erudita. Outro mecanismo foi buscar músicos locais ligados aos espaços de entretenimento urbanos ou a instituições oficiais como bandas e conservatórios.

De acordo com William H. Kenney, a Edison, importante gravadora nos Estados Unidos, exemplifica bem esse recurso. Em 1909 a Edison anunciou que estava prestes a emitir “registros de primeira classe em língua espanhola”. Tais gravações seriam “as melhores músicas das repúblicas argentina e uruguaia”. O barítono Alfredo Gobbi foi empregado pelo selo para render “singulares e pitorescas... canções gaúchas [mas] *ele não é um gaúcho*. Ele é um homem de refinamento, um intenso amante dos costumes e tradições de seu país”¹⁷. Gobbi e sua esposa eram cantores e atores, donos de uma companhia de teatro. Especializaram-se em material gaúcho e *criollo* que cantavam fantasiados nos “principais teatros da Argentina, Uruguai, Espanha, Brasil, Paraguai, Chile e Paris”¹⁸. Eles, semelhante a muitos outros músicos da América Latina, eram artistas de palco que, sem serem camponeses ou caipiras, representavam gêneros das tradições rurais de seus países, tal como aconteceu em São Paulo¹⁹.

Em suma, considerando o contexto internacional parece que em 1929, quando a Columbia, Victor e Brunswick abriram seus estúdios de gravação

¹⁵ *Edison Phonograph Monthly*, VI, 2 (15 feb.) 1910, p. 34. *Apud* *ibid.*, p. 69.

¹⁶ *Edison Phonograph Monthly*, VI, 2 (15 feb.) 1910, p. 34. *Apud* *ibid.*,

¹⁷ *Edison Phonograph Monthly*, VII, 7 (jul.) 1909, p. 14. [grifos nossos] *Apud* *ibid.*,

¹⁸ *Edison Phonograph Monthly*, VII, 7 (jul.) 1909, p. 14. [grifos nossos] *Apud* *ibid.*,

¹⁹ A busca de cantores de palco para gravar música dirigida aos estrangeiros foi o que, provavelmente, levou à Victor a contratar o cantor Mario Pinheiros em 1910. Ele viajou e fez aproximadamente 113 gravações nos estúdios da Victor em New Jersey em junho e julho desse ano. Seus registros podem ser consultados em: *Discography of American Historical Recordings*.

brasileiros, as gravadoras tinham experiência de, aproximadamente, trinta anos na gravação e venda de repertório estrangeiro e alusivo a culturas rurais. Contudo, o contexto brasileiro contou também com circunstâncias próprias que incentivaram novas práticas. Como apontado, a fonografia das décadas anteriores, sediada no Rio de Janeiro, tinha deixado por explorar o gosto musical de São Paulo, apesar de existir um crescente mercado do disco. Adicionalmente, a fonografia internacional chegou ao Brasil num momento em que o crescimento econômico paulista era marcante, assim como a preocupação das elites cafeeiras em manter o poder político, econômico e cultural do país, e seu interesse em consolidar uma unidade cultural para o Estado de São Paulo. Com tais circunstâncias e as experiências prévias, a fonografia internacional foi cuidadosa ao introduzir no mercado brasileiro a música rural paulista em 1929. Uma das táticas empregada foi acudir ao folclore, como será visto a seguir.

“Ganhar, fazer rir e instruir” o folclore em disco

O *slogan* “assimilamos ou seremos assimilados” empregado na época convidava à reconquista do poder frente ao crescimento econômico dos imigrantes — particularmente italianos—, e ilustrava o impasse em que se sentiam as elites tradicionais do Estado de São Paulo²⁰. Os anos 1920 não eram parecidos com o que a elite de fazendeiros tinha pensado no começo do século XX que seria o futuro de São Paulo. A disputa pelo poder do país ganhava novos contornos e grupos de imigrantes pareciam controlar parte importante da economia paulista. Além disso, as lutas dos operários por direitos trabalhistas pareciam se tornar difíceis de contornar. São Paulo assemelhava-se a um caldeirão de tensões sociais entre grupos culturais profundamente diversos. Segundo Ferreira, “Diante desse desafio, foram variados e até conflitantes os esforços para atualizar ou substituir o discurso épico regional, em parte

²⁰ SEVCENKO. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. pp. 245-246. SALIBA, ELIAS THOMÉ. "Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana." In: Paula Porta (ed.), *História da cidade de São Paulo*, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

desgastado”²¹. O objetivo era criar uma identidade cultural que pudesse aglutinar e minimizar as tensões sociais do Estado de São Paulo.

Nesse sentido, no discurso hegemônico “Ecos culturais do indígena e do caipira eram nostálgicamente lembrados como folclore, etnologia e história, aos quais pouco a pouco se iam adicionando ingrediente da cultura popular do imigrante que há três décadas afluía para a terra”²². O discurso de Cornélio Pires parecia alinhado com a busca de identidade para o Estado paulista. As imitações de sírios, espanhóis, italianos, alemães e caipiras de Pires, junto à sonoridade da viola caipira pareciam caminhar em direção a uma identidade paulista em que estrangeiros e caipiras eram contemplados.

Ao que parece, a busca por uma identidade cultural para o Estado viu na música caipira uma oportunidade de frear duas influências consideradas prejudiciais para seus anseios de unidade: a cultura irradiada pelo Rio de Janeiro e o influxo das modas internacionais. Nessa perspectiva, as apresentações da Turma Caipira Cornélio Pires serviram para qualificar a música carioca como alheia e outorgar legitimidade paulista à música caipira. Um dos convites a escutar o trabalho dos músicos caipiras, pontuava: “A modinha brasileira conhecida na nossa capital, tem um quê profundamente carioca; e Cornélio Pires quer mostrar aos paulistanos como cantam os serenateiros verdadeiramente paulistas em dueto”²³. Em outra ocasião a imprensa recomendou a conferência de Pires e seus músicos porque, “A nossa plateia vai ter ocasião de conhecer o verdadeiro regionalismo paulista, tão diferente desse falso regionalismo que por aqui anda”²⁴, referindo-se à moda sertaneja proveniente do Rio de Janeiro.

Por outro lado, a presença da música dos grupos de imigrantes parecia também minar a identidade paulista almejada. O notável gosto da cidade pelo tango, por exemplo, foi contraposto às expressões musicais paulistas dos discos caipiras. Cornélio Pires explicou a importância de seu trabalho na Columbia, da seguinte maneira:

²¹ FERREIRA. *A epopéia bandeirante. Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. p. 269.

²² *Ibid.*,

²³ “Cornélio Pires. Com sua turma caipira, ele aparecerá no cine Paulistano.” *Diário Nacional*, 3 março 1929, p. 1.

²⁴ “A turma caipira Cornélio Pires no Paulistano.” *Diário Nacional*, 6 março 1929, p. 6.

- O tango, música de origem negra, está invadindo S. Paulo; e como o tango não é nosso, mas é argentino naturalizado — diz o escriptor patricio Cornélio Pires — precisa levar um tranco...
- De que forma?
- Trazendo para o nosso palco verdadeiros caipiras, a fim de fazerem uma demonstração em público de toadas nossas, canções nossas, modinhas muito nossos...
- Então vae...
- Vou incontinentemente para o interior, reunir a minha caboclada para uma série de espectáculos *folclóricos* nesta capital
- [...]
- E a platéia...
- Culta e generosa como é, compreenderá o meu fito e será magnânima para commigo, mais uma vez e para com os nossos patricios que vão deixar o socego e a paz da roça a fim de mostrar de facto o que são os seus cantos, as suas dansas e... ganhar uns «cobres»... como eu.
- Ganhar, fazer rir e instruir.
- Tá certo...²⁵

Nesse cenário o termo “folclore” empregado por Pires e pela Columbia trazia um verniz de nobreza e intelectualidade aos discos de música caipira. A gravadora prometia, “uma série de discos folclóricos, que além de instrutiva, será altamente recreativa”²⁶, selando aquela produção com a preocupação das elites por consolidar uma cultura folclórica homogeneizante. Meses mais tarde, a revista carioca *Phono-Arte*, escutou as primeiras gravações e confirmou o caráter regional de sua sonoridade, querendo advertir que se tratava de música diferente daquela que circulava majoritariamente no mercado brasileiro²⁷. Parece que a classificação como discos de folclore adjudicava-lhes um valor especial e os protegia de juízos indelicados que atentassem contra o paulistismo que representavam.

O fato de agrupar o repertório caipira nas séries “regional” e “folclórica” servia, basicamente, para preparar o público para um tipo de sonoridade pouco comum no mercado do disco brasileiro até esse momento. O efeito foi eficaz e certo público guiou-se pelo epíteto folclórico para compreender o conteúdo dos discos da Columbia e das outras gravadoras. As gravações da Turma Caipira Victor, lançadas uns meses depois dos discos da Columbia, foram escutadas sob a mesma chave do folclore regional, segundo apontou uma resenha,

²⁵ "Turma caipira Cornélio Pires." *Diario Nacional*, 26 fevereiro 1929, p. 7. [grifos nossos]

²⁶ "As palestras caipiras em toda a parte serão postos à venda hoje. Os discos de Cornélio Pires para a Columbia." *Diario Nacional*, 26 abril 1929, p. 7.

²⁷ "Os novos discos". *Revista Phono-arte*, n° 20, 30 maio 1929. *Apud* GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 241.

[...] possuem um repertório muito especial, mais próprio para agradar, portanto, aos conhecedores do gênero e, especialmente, aos moradores do local e redondezas onde foram realizadas as gravações. São interessantes documentos das múltiplas formas de nossa música regional²⁸.

De certa maneira, parece que a estranheza que a sonoridade da música caipira paulista causava no público da fonografia, resultava desculpada pelo fato de ser uma amostra de “nossa música regional”.

Na época, o folclore tinha um poder discursivo importante. O folclore e seu olhar sobre a cultura popular eram a continuação do pensamento romântico de finais do século XIX e vigente nas primeiras décadas do século seguinte entre os homens de letras. Já em 1905 Affonso Arinos citava a Johann G. von Herder (1744-1803), afirmando que as canções populares “são os arquivos do povo, o tesouro de sua ciência, de sua religião”²⁹. Para Arinos, a importância de conhecer e valorar o repertório popular estava, entre outras coisas, na sua utilidade política: “Até para o bom governo dos povos é útil e proveitosa a lição das canções populares: porque o segredo de bem pastorear os homens está em tomar como guia a sua organização espontânea [...]”³⁰.

O interesse da elite pelo resgate do folclore paulista, a vigência do pensamento romântico, procurando resguardar o universo rural idealizado, e a busca por uma identidade aglutinadora do Estado, foram elementos que não passaram despercebidos para as gravadoras e que souberam usar a seu favor. “O público está cansado de ouvir tangos. O maxixe, o samba e as canções populares ou o folclore nacional estão tomando o terreno em todas as camadas sociais. A Parlophon, [...] procurará habituar o público a receber em sua casa a música nacional como tem recebido a estrangeira”, escreveu um jornalista do *Diário Nacional*, em 1929³¹. Entre a música nacional que se pretendia potencializar com o disco, a música caipira era um gesto de apoio ao discurso das elites interessadas em fazer do caipira um vértice da identidade cultural paulista. Incluindo tal repertório em seus catálogos a Columbia, a Victor e a Brunswick passavam a impressão de estar contribuindo no controle das

²⁸ “Turma Caipira Victor”. *Phono Arte*, v. 2, n° 32 (30 novembro) Rio de Janeiro, 1929, p. 21.

²⁹ ARINOS, AFFONSO. “A música popular.” *Kosmos*. v. 2, n° 4 (abril, 1905) p. 1.

³⁰ *Ibid.*, p. 4.

³¹ “Inauguro-se ontem a gravação elétrica da fábrica «Parlophon»” *Diário Nacional*, 6 abril, 1929 p. 7. *Apud* GONÇALVES. “Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho.” *História e música no Brasil*, pp. 346-347.

influências externas, visto que outorgavam notoriedade ao repertório paulista e nacional. Contudo, e mais importante no início de suas operações, era que o repertório de cunho folclórico ajudava a elas mesmas em dissimular sua própria procedência estrangeira.

Para não deixar dúvida sobre a intenção de registrar e vender repertório local, a Columbia encarregou-se de explicitar repetidas vezes o caráter folclórico dos discos de música caipira. O recurso foi exitoso, levando a que um jornalista do *Diário nacional*, refletisse:

Dentre as marcas de discos estrangeiras, a Columbia, é, sem favor, uma das mais sympathicas, não só pelo esmero com que confecciona detidamente todas as chapas da produção dos seus «studios», antes de entregal-as á publicidade, como também por ser dentre as suas congêneres uma das que mais carinho vem dispensando aos motivos de arte nacionaes, mórmente às canções populares³².

A gravação das “canções populares” parecia, a simples vista, um gesto de reconhecimento da cultura musical paulista. Mais do que “carinho” havia estratégias de vendas atrás do repertório nacional. Entre os fatores que influenciavam a escolha das gravadoras de “quem, quando, onde, por que e como gravar” estavam os ouvintes. Eles “tendem a selecionar entre a variedade de gravação do mercado, escutam seletivamente os discos escolhidos, os interpretam como desejam e pressionam as empresas gravadoras recusando-se a comprar os que não gostam”³³. Por tal motivo, a Columbia, do mesmo modo que as outras gravadoras, queria cativar o mercado local mediante a venda de repertório já familiar para seu novo público.

Enquanto as filiais das gravadoras estavam sendo montadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, seus agentes sabiam que guiar-se pelas tradições e gosto musical dos consumidores era uma forma de assegurar futuras vendas³⁴. Nesse sentido os anúncios na imprensa da Brunswick e da Victor dizendo receber “com prazer quaisquer sugestões ou pedidos” e colaborações “dos srs. artistas e compositores nacionais” eram tentativas por conhecer o meio musical³⁵. Outro

³² "Discos de Cornelio Pires." *Diario Nacional*, 18 setembro 1929, p. 12.

³³ KENNEY. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. p. xiii.

³⁴ GRONOW. *The Recording Industry: an Ethnomusicological Approach*. p. 21.

³⁵ COMPANHIA BRUNSWICK DO BRASIL S.A. "Aos artistas e compositores brasileiros." *O Estado de S. Paulo*, 12 outubro 1928, p. 1. VICTOR TALKING MACHINE COMPANY DO BRASIL. "Aos srs. artistas e compositores musicaes nacionaes e ao público brasileiro." *O Estado de S. Paulo*, 14 outubro 1928, p. 12.

mecanismo foi contratar músicos locais para ajudar as gravadoras a interagir com os músicos, o repertório e a linguagem musical brasileira. Como apontado por Gonçalves, as gravadoras trouxeram todo seu *staff* de técnicos e altos executivos de Estados Unidos e aqui contrataram um músico local para cumprir funções similares com as de um diretor artístico: fazer arranjos musicais, buscar repertório e levar aos estúdios os melhores músicos. Como apontado no capítulo anterior, Gaó foi contratado pela Columbia e Rogério Guimarães pela Victor³⁶.

Por outro lado, no meio das disputas entre o capital cultural estrangeiro, nacional e regional, as gravadoras entrantes também usaram táticas para familiarizar seu público com repertório gravado fora do país. As gravadoras sabiam que “um comprador que vai adquirir um disco de uma música que já conhece, por ter ouvido tocar em qualquer parte, compra-a com muito mais facilidade, do que um disco de outra música que escute pela primeira vez”³⁷. Para lograr que o repertório de seus discos fosse conhecido com antecedência — e logo comprado —, as gravadoras utilizaram mecanismos como o seguinte. Em 1926, a Óptica Inglesa, representante da Columbia na época, recebia partituras para orquestra das peças gravadas nos discos. Tais partituras eram enviadas mensalmente e de forma gratuita pela Óptica às principais orquestras e “em troca, estas orquestras se obrigam a informar nos salões de dança [...] que muitas das músicas do seu repertório são encontradas em discos Columbia”.

Em um cartão de formato dos de visita, com o distintivo da Columbia e o nome da orquestra em questão, acham-se as seguintes dizeres: «A música que tanto lhe agradou encontra-se em disco Columbia ...» e um pequeno espaço permitindo que, na ocasião, seja posto o número do disco correspondente³⁸.

Em suma, tudo indica que no final dos anos 20 existiu uma disputa pelo mercado brasileiro entre as gravadoras internacionais e nessas circunstâncias a gravação de música caipira revelou-se uma boa opção, dadas as experiências anteriores em vendas de música regional e camponesa nos Estados Unidos, a busca da elite paulista por uma identidade regional para seu Estado, o prestígio do folclore e o crescimento econômico da região.

³⁶ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 95.

³⁷ "A fábrica Columbia e o seu reclame." *O país*, 13 março 1927, p. 6.

³⁸ DENADA. "De tudo." *O país*, 5 setembro 1926, p. 17.

Outras gravadoras

A campanha lançada pela Columbia em torno da série folclórica abriu o caminho para que as outras gravadoras adotassem o repertório rural paulista e o público o aceitasse. Em novembro de 1929 a Victor lançou os primeiros discos de sua Turma Caipira Victor e a revista *Phono Arte* explicou a seus leitores que do trabalho da gravadora “[...] resultaram cinco discos, ou seja, dez edições de música do folk-lore paulista”³⁹, sem que os discos da Victor tivessem a inscrição “folclore” em seus rótulos, como sim fez a Columbia.

A Turma Caipira Victor foi liderada por Manoel Rodrigues Lourenço, Mandy, e esteve conformada por vários músicos da Turma Cornélio Pires. Mandy era diretor do grupo escolar do bairro rural Dois Córregos em Piracicaba, onde morava Sorocabinha. Ele conheceu o músico “lá na venda” quando Sorocabinha ia vender os produtos de seu sítio. Alguma vez os dois músicos cantaram juntos e notando que as vozes soavam bem, formaram uma dupla. Em entrevista realizada nos anos 80, Mandy lembrou de sua incursão na Victor,

O Cornélio me convidou, me pediu que fizesse alguns números. Ele queria gravar uns discos com Lourenço e Olegário, né?. Então eu pensei: mas se o Cornélio Pires pode gravar, porque eu não posso gravar independente do Cornélio Pires, né? Sabe como é. A final de contas, eu tenho um nível cultural um pouco superior do Sorocabinha que se contentava com qualquer coisa. Eu achei que trabalhar com Cornélio... então não é melhor trabalhar para nós mesmo? Então eu escrevi para RCA Victor [...], e aí a RCA Victor, topou de imediato⁴⁰.

Graças à iniciativa de Mandy e a resposta positiva da Victor, Sorocabinha, Sebastião Ortiz de Camargo juntaram-se com Sebastião Roque, Antônio Estevam e as filhas de Sorocabinha, crianças entre os cinco e dez anos de idade⁴¹. A Victor enviou, em outubro de 1929, algum técnico com equipamentos de gravação portáteis para Piracicaba com o objetivo de gravar os músicos reunidos por Mandy e o Orfeu de Piracicaba⁴². Uma das filhas de Sorocabinha lembra que usaram uma sala da Escola Normal de Piracicaba. Ali

³⁹ "Turma Caipira Victor". *Phono Arte*, v. 2, n° 32 (30 novembro) Rio de Janeiro, 1929, p. 21.

⁴⁰ LOURENÇO, "Entrevista com Mandy."

⁴¹ SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. pp. 137, 140.

⁴² "Turma Caipira Victor". *Phono Arte*, v. 2, n° 32 (30 novembro) Rio de Janeiro, 1929, p. 21.

o técnico da Victor acomodou seus equipamentos e os músicos gravaram cinco discos com repertório similar ao lançado pela Columbia: samba paulista, desafio, cateretê, cururú e moda de viola⁴³. Um indício do que aconteceu naquela sessão de gravação é a memória de Maria Immaculada, filha de Sorocabinha, que participou da gravação com cinco anos de idade. Ela lembra,

[...] sempre havia um pré-ensaio para saber a duração das músicas. As matrizes dos discos tinham um tempo de gravação, o técnico ficava acenando do outro lado dos microfones, para os músicos finalizarem a música, quando a agulha que riscava a matriz estava se aproximando do centro do espiral, no disco de cera⁴⁴.

Em meados de 1928, Paulo Ribeiro de Magalhães, amigo de Mário de Andrade, dirigia a Casa Christoph em São Paulo, firma representante da Victor⁴⁵. Não se sabe se por motivos de trabalho ou já desligado da Victor, Paulo de Magalhães encontrava-se vivendo em Piracicaba no final de 1930⁴⁶. Ali ele entrou em contato com os músicos caipiras, travando alguma amizade com Zico Dias e Ferrinho⁴⁷. Ao que parece, em torno dessa data Magalhães apresentou Mário de Andrade aos amigos violeiros, pois Zico Dias escreveu uma moda de viola dedicada a Andrade que enviou ao amigo:

Eu tive um grande prazer
De cantar em casa de seu Ribeiro
Pois eu nasci nesta terra
Com sina de ser violeiro
Cantei pro Mário de Andrade
Os meus versos derradeiros
Eu tive gosto em cantar
Pro maior crítico brasileiro

Cantei pro Mário de Andrade
Com a maior satisfação
Pra cumprir com o meu dever
Co'a minha viola na mão
Fiz esta moda pra ele

⁴³ SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. p. 136.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁵ "A fundação do Christoph Club em São Paulo". *Revista Phono Arte*, v. 1, nº 1 (julho) Rio de Janeiro, 1928, p. 29.

⁴⁶ Em nota de pesquisa do Catálogo do Arquivo do IEB afirma-se que Paulo de Magalhães estava trabalhando na gravação dos músicos caipiras em Piracicaba, no projeto dirigido por Cornélio Pires. Cita-se uma carta de Magalhães dirigida a Mário de Andrade em que explica seu trabalho com data de 10 de novembro de 1930. Infelizmente essa carta não repousa no acervo do IEB e tais informações não puderam ser confirmadas. Ver ficha do documento MA-C-CTMMA24 em Catálogo eletrônico do IEB/USP disponível em: http://200.144.255.59/catalogo_eletronico_navegacao.asp

⁴⁷ MAGALHÃES, PAULO RIBEIRO. *Carta de Paulo Ribeiro de Magalhães para Mário de Andrade, Piracicaba, 6 de novembro*. Fundo Mário de Andrade, Correspondência, São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP). Caixa 229, MA-C-CPL4414, 1930.

Pra cumprir com a obrigação
 Porque eu me simpatizei com o Mário
 Cativou meu coração

Quem tiver gosto no mundo
 Os meus discos não de comprar
 Embora que estejam tristetes
 Eles fazem pra se alegrar
 De ver a voz deste caboclo
 Quando começa a cantar
 Se tiver paixão guardada
 Ele faz por consolar

Se tiver dor encoberta
 Se faça por disfarçar
 De ver a voz desta viola
 No nosso modo de cantar
 Canto junto com o Ferrinho
 Pro o seu Mário de alegrá
 Temos saudades de vós
 Quando havemos de encontrar⁴⁸.

Segundo carta escrita por Zico Dias e Ferrinho parece que a boa relação entre os músicos e Paulo de Magalhães levou a que eles fossem convidados pela Victor a continuar gravando no estúdio de São Paulo e isso causou certo desgosto em Mandy e Sorocabinha:

Como sabeis, fomos gravar os discos, e parece-nos que o gerente da Victor senhor Geval disse apreciar muito as nossas modas. Eu e Ferrinho só temos palavras de agradecimento ao senhor do favor que tem feito por nós. Como tinha prometido ir visita, peço desculpas de não tê-lo visitado, pois saímos um pouco tarde do Studio e isso nos atrapalhou, pois precisei ir a Piracicaba. [...] Olegário e o Mandy parece que não gostou nada do convite feito pela Victor, pois andam despeitados conosco⁴⁹

Nos estúdios de São Paulo, inaugurados em abril de 1930, a Victor fez novas gravações com os músicos de Piracicaba. Zico Dias e Ferrinho, por exemplo, gravaram cerca de 16 discos entre 1930 e 1935; Mandy e Sorocabinha gravaram com os nomes de Lourenço e Olegário, nove discos aproximadamente entre 1929 e 1935; Arlindo Santana gravou no final da década de 30 quatro discos junto com José Vila Nova e Nho Juquinha. Na Columbia os irmãos

⁴⁸ DIAS, ZICO. *Carta de Zico Dias para Paulo Ribeiro de Magalhães, Piracicaba, 27 de novembro*. Fundo Mário de Andrade, Correspondência, São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP). Caixa 251, MA-C-CTMMA24, 1930.. Publicada em: ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 518. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SESC SENAC, 2004, pp. 295-297.

⁴⁹ DIAS, ZICO E FERRINHO. *Carta de Zico Dias e Ferrinho para Paulo Ribeiro de Magalhães, Piracicaba, 20 de novembro*. Fundo Mário de Andrade, Correspondência, São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP). Caixa 251, MA-C-CTMMA25, 1930.

Mariano e Caçula continuaram gravando modas de viola, já fora da série 20.000.

Assim como a Victor não duvidou ao aceitar a proposta de Mandy, a Parlophon e a Odeon não demoraram em convidar alguns dos músicos piracicabanos para seus estúdios. Na Parlophon, Mandy e Sorocabinha gravaram, em 1930, vinte discos, aproximadamente. Na Odeon Arlindo Santana fez dois discos em 1930 e Mandy e Sorocabinha cerca de vinte seis, entre 1934 e 1938. Adicionalmente, a Odeon contratou em 1930 a dupla Lázaro e Machado, da cidade de São Paulo, para continuar fazendo gravações do gênero. Com tais músicos, as gravadoras de Frederico Figner uniram-se, na década de 1930, ao mercado da música caipira paulista.

Gravadoras como a Arte Fone e a Brunswick preferiram contratar músicos diferentes dos violeiros de Piracicaba para não ficar atrás. A pequena Arte Fone, fez gravações das duplas Laureano e Soares, Tira Prosa e Tira Fogo, e Joaquim Teixeira e Arlindo Santana, sendo provavelmente este último, o mesmo Arlindo da Turma Caipira Cornélio Pires. Também fez gravações de monólogos de Luís Dias da Silva, o caipira.

A Brunswick, por sua vez, contratou o Grupo Sertanejo do Lenço Preto, dirigido por Jerónimo Arantes (1892-1983) e proveniente de Uberlândia (MG). Seu diretor era nascido em Monte Alegre de Minas (MG) e desde os 26 anos de idade morou em Uberlândia (MG). Com menor notoriedade que figuras como Cesário Motta ou Cornélio Pires em São Paulo, Jerónimo Arantes foi um representante da elite intelectual local, desenvolvendo facetas ao longo de sua vida similares às atividades exercidas pelos homens de letras de finais do século XIX. Arantes, além de ser um homem de letras, esteve ligado ao poder público de Uberlândia e atuou no campo da educação, da história e das artes em sua localidade.

Em 1930, ano em que Arantes e seu grupo gravaram na Brunswick, ele possuía prestígio em sua cidade como professor em sua escola particular, o Colégio Amor às Letras, aberto em 1919. Na época, Arantes também participava em eventos literários na cidade realizados pelo jornal *A Tribuna*, «provocando muitas risadas» na plateia, ao declamar versos caipiras, prática

similar à desenvolvida por Pires⁵⁰. Sua atividade como poeta caipira parece que ficou registrada em suas publicações *Saudades do sertão*, *Cenário campesino* e *Versos da minha gente – (sertaneja)*⁵¹. Na sua juventude, Arantes ganhou reconhecimento também como “exímio violeiro. Cantava em contínuas serenatas, dançador de catira e cateretê”⁵². Ele era lembrado por ter organizado um grupo musical, “executor de serenatas, modinhas e catira”, que atuava nas festas públicas e privadas da cidade, desde finais da década de 1910. Entre os amigos lembrava-se que,

[Jerónimo Arantes] chegou a reunir um grupo folclorista denominado Grupo de Lenço Preto e quando a indústria da gravação iniciou atividades no Brasil, tal conjunto encarou uma arrojada viagem ao Rio de Janeiro, antiga capital federal, gravando um conjunto com vários selos o qual conseguiu muito sucesso com os recortados, modas de viola, desafios etc., em «linguagem e música bem caipira» (1928), trajando vestimentas e acessórios à caráter⁵³.

De fato, o grupo gravou seis discos na Brunswick, lançados ao mercado entre setembro de 1930 e fevereiro de 1931. Segundo lembranças de um dos filhos de Arantes, o grupo estava conformado por Felizardo Fontoura, antigo companheiro de dupla do pai e escritor de poemas⁵⁴, um alfaiate e um funcionário do Grande Hotel, instalado na cidade⁵⁵.

Nos estúdios da Brunswick, os quatro músicos gravaram samba, “sambado goiano”, “sambado mineiro” e um “sambado sertanejo”, uma catira, um recortado, uma moda de viola e um diálogo. Repetindo a fórmula da Columbia e da Victor, a Brunswick produz também uma pequena mostra do folclore caipira por intermédio do grupo de Uberlândia. Dessa viagem Arantes conservou uma foto do prédio da Brunswick no Rio de Janeiro e outra do interior do estúdio de gravação⁵⁶.

⁵⁰ “A tribuna falada” *A tribuna*, 18 junho 1926 *Apud* LIMA, SANDRA CRISTINA FAGUNDES DE. *Memória de si, história dos outros: Jerónimo Arantes, educação, história e política em Uberlândia nos anos de 1919 a 1961*. (Tese (doutorado)) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004, p. 35.

⁵¹ *Ibid.*, p. 332.. Ignora-se os dados editoriais de tais escritos. O subtítulo “sertaneja” de *Versos da minha gente*, sugere que pode se tratar de uma peça de teatro musicado do gênero sertanejo.

⁵² *Ibid.*,

⁵³ *Ibid.*,

⁵⁴ “Raul Torres com o grupo Chorões sertanejos”. *Phono Arte*, v. 2, n° 43 (Rio de Janeiro, 1930, p. 206.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁶ As fotografias estão disponíveis na Coleção Prof. Jerónimo Arantes do Arquivo Público de Uberlândia. *Ibid.*, p. 363.

Em sua atividade como professor, Arantes organizava programas de poesia e peças teatrais com os alunos, como atividade pedagógica. O professor escreveu peças como *Comédia em um ato* (1935), *O Pimenta* (1940) e *O casamento do Tião* (1946). De acordo com Sandra Cristina Fagundes de Lima, as três peças tinham em comum a contraposição entre os universos rural e urbano, e entre os conhecimentos outorgados pela educação e a ignorância.

Essas dicotomias são mostradas de forma bem caricatas, presentes não apenas na descrição das personagens, mas ressaltadas, particularmente, no vocabulário caipira que algumas dessas empregam, por intermédio do qual se percebe a sua origem rural⁵⁷.

Uma amostra do seu talento para criar cenas teatrais, no mesmo estilo que Cornélio Pires e Batista Júnior, é o monólogo, *Transformação*. Imitando a fala caipira, Arantes comentou em verso a forma de vestir, dançar, amar e viajar, enquanto uma viola caipira fazia um acompanhamento “em surdina” (*Faixa* 23)⁵⁸. No lado B desse mesmo disco, J. Floriano e J. Goiano dramatizaram o diálogo *Jogo do truque*, escrito por Arantes, no qual os integrantes do Grupo Sertanejo do Lenço Preto, personificaram dois jogadores, um deles cigano, lançando versos como se fossem as cartas de um baralho (*Faixa* 24)⁵⁹. Uma amostra da música tocada por Arantes e seus colegas, é o disco n° 10.109, comentado pelo crítico da revista carioca *Fono Arte*:

Este conjunto, dirigido por Jeronymo Arantes, estreia na Brunswick através do disco n. 10.109 com um repertório genuinamente sertanejo (do sul), constituído por um “sambado” mineiro de carácter bem regional uma ótima amostra do gênero, denominado *Oleré*, [*Faixa* 25] da lavra do próprio Jeronymo Arantes e, no complemento, um samba sertanejo, cujo autor a etiqueta não nos diz, denominado *Ai eu choro* [*Faixa* 26]. Ambas as peças, sobretudo a segunda, possuem reminiscências da moda de viola em sua forma e rythmo, e o conjunto executante é perito no gênero, não somente pelas suas violas como pela forma em que entoam o solista e coro de algumas vozes⁶⁰.

De acordo com Lima, depois de seu curto passo pelo microfone da Brunswick, Arantes teve uma ampla atuação no cenário cultural de Uberlândia,

⁵⁷ Ibid., p. 60.

⁵⁸ "Jeronymo Arantes." *Fono Arte*, 30 dezembro 1930, p. 34. *Transformação* (monólogo caipira) interpretado por Jerônimo Arantes. Disco Brunswick n° 10122-A, matriz 445, lançamento dezembro 1930.

⁵⁹ *Jogo do truque* (diálogo). Interpretado por J. Floriano e J. Goiano, escrito por Jerônimo Arantes. Disco Brunswick n° 10122-B, matriz 452, lançamento dezembro 1930.

⁶⁰ "Grupo do Lenço Preto." *Arte Fone*, 30 novembro 1930, pp. 28-29. Gravações: *Oleré* (sambado mineiro). Interpretado por Grupo Sertanejo do Lenço Preto, escrito por Jerônimo Arantes. Disco Brunswick n° 10109-A, matriz 432, lançamento outubro 1930. *Ai eu choro* (samba sertanejo). Interpretado por Grupo Sertanejo do Lenço Preto, escrito por Jerônimo Arantes. Disco Brunswick n° 10109-B, matriz 439, lançamento outubro 1930.

ocupando-se com a realização de pesquisas sobre a história da cidade e elaboração de material escolar. Adicionalmente foi Inspetor Municipal de Educação e chefe do Serviço de Educação e Saúde do Município entre 1933 e 1956, além de editor durante três décadas da revista *Uberlândia Ilustrada* (1935-1961).

No decorrer dos anos 1930 e 1940 novas e numerosas duplas adstritas ao repertório caipira, apareceram na fonografia. Músicos versáteis como Raul Torres, por exemplo, que no começo dos anos 1930 interpretava música do Nordeste, como emboladas, samba, batucada, jongo e cocos, trabalhou na série de Cornélio Pires, gravando uma embolada e um “samba do norte”, sob o pseudônimo Bico Doce. As resenhas de seus discos, na revista *Phono Arte* comumente o ligavam com “músicas do norte”. Em sua opinião, “o artista possui voz suave e de certa forma melancólica, bem sertanejo [...]”⁶¹. Foi no final dos anos 1930, que o músico passou a adotar o repertório caipira da região centro-sul do país. Em 1931, Torres gravou o desafio *Caninha verde* com a dupla paulista Lázaro e Machado, intérpretes de modas de viola, e duas gravações mais em 1939. Enquanto isso, Torres fez parceria com o compositor de “música regional” João Pacífico. Logo no final da década, Torres abandonou os ritmos nordestinos e formou dupla com seu sobrinho Antenor Serra, o Serrinha, e nos anos 1940 com João Baptista Pinto, o Florêncio, ganhando reconhecimento como músico caipira. Raul Torres foi, de fato, um músico ativo na indústria fonográfica que soube criar um espaço para ele dentro do nascente gênero da música caipira. Em seu trabalho musical escuta-se uma adaptação da estética das primeiras duplas às expectativas do público urbano acostumado às imitações e representações desse universo.

O trabalho de músicos como Murilo Alvarenga e Diés dos Anjos Gaia, integrantes da dupla Alvarenga e Ranchino; de José Luis Rodrigues Calazans e Severino Rangel de Carvalho, como Jararaca e Ratinho, ou de Maria de Léo, Nhã Zefê, são similares à proposta de Raul Torres. Eles souberam fundir características das anteriores representações urbanas do universo caipira, com a

⁶¹ “Raul Torres com o grupo Chorões sertanejos”. *Phono Arte*, v. 2, nº 43 (Rio de Janeiro, 1930, p. 35).

sonoridade “legítima” apresentada no começo dos anos 1930 pelos caipiras provenientes de Piracicaba.

A boa recepção da música caipira, apresentada como folclórica, indicou à indústria fonográfica que podia continuar a explorar esse repertório, conjugando elementos das representações rurais românticas com o discurso de legitimidade impresso às gravações de cunho folclórico. Dessa experiência, consideramos, surgiu uma sonoridade que conjugava elementos musicais, interpretativos e discursivos das representações romantizadas do universo rural, alguns traços do folclore paulistas e um discurso regionalista. A amálgama foi exitosa comercialmente. Sua fórmula passou a ser repetida por diversos músicos e produtores, uma faixa de público gostou e se identificou com sua sonoridade, e a música caipira gravada consolidou-se como novo gênero musical.

Os gêneros da música caipira

No começo do século XX, o espaço usado pelas gravadoras para descrever o conteúdo de seus discos era menor ao utilizado nos formatos mais recentes. Ao contrário dos discos LP e CD da segunda metade do século XX, os discos de 78 rotações não possuíam folhetos ou capas preenchidas com informações específicas sobre seu conteúdo. Os discos eram vendidos em envelopes iguais, decorados com publicidade alusiva à gravadora. No meio do envelope, um orifício permitia ver a etiqueta colada no disco em que eram impressas as informações mais relevantes sobre a gravação. Esse pequeno espaço passava ao cliente alfabetizado os dados mais relevantes.

Era comum que no rótulo aparecesse, com maior notoriedade, a marca da gravadora, seguido do título da peça. Com letras menores, costumava estar o nome do(s) intérprete(s) e do(s) compositor(es). Em uma extremidade ou abaixo do título, algumas palavras eram anotadas descrevendo resumidamente o tipo de gravação contida no disco. Essas informações sucintas procuravam motivar sua aquisição e passaram a ser entendidas como o gênero musical ao qual a peça pertencia.

As gravações adstritas ao mundo rural e suas representações eram musicais e declamadas. Gravaram-se monólogos, diálogos e discursos cuja temática anunciavam-se, comumente, como cena regional, cena sertaneja, cena cômica, prosa sertaneja, etc. As gravações que continham música alusiva à vida roceira, por seu lado, buscavam também comunicar sua temática na descrição dos rótulos.

A prioridade para as empresas fonográficas não era vender produtos catalogados musicalmente, e sim vender produtos culturais, direcionados a segmentos de população com valores estéticos e sociais particulares. Por meio de diferentes estratégias empregadas no pequeno espaço dos rótulos, as gravadoras atraíam a atenção de um ou outro segmento. Ao que tudo indica, os preconceitos e valores sociais tiveram um peso importante ao decidir quais seriam os dados contidos nos rótulos.

A canção *No rancho*, composição de Eduardo Souto, por exemplo, foi gravada quatro vezes entre 1915 e 1926. Nas três primeiras gravações a peça foi anunciada como cateretê e na quarta como maxixe⁶². Inclusive, no disco do Grupo do Moringa — talvez o primeiro a ser gravado — especificou-se “cateretê à moda paulista” (*Faixa* 27). Por seu lado, a chapa interpretada pela Orquestra da Casa Edison foi anunciada como “maxixe” (*Faixa* 28)⁶³. Comparando a gravação realizada pelo Grupo do Moringa e a última, percebe-se algumas diferenças de formato, forma e interpretação⁶⁴. Na última gravação,



Ilustração 24. Etiqueta disco Ô de casa!. Coleção particular Gilberto Gonçalves, São Paulo - SP (foto: G. Gonçalves)

⁶² As gravações são:

- a) *No rancho* (cateretê) interpretado por Grupo do Moringa. Disco Odeon n° 121992, matriz s/d., c. 1915-1921;
- b) *No rancho* (cateretê) interpretado por Baiano. Disco Odeon n° 121997, matriz s/d., c. 1915-1921;
- c) *No rancho* (cateretê) interpretado por Banda do Corpo de Bombeiros. Disco Odeon n° 122024, matriz s/d., c. 1921-1926.

⁶³ *No rancho* (maxixe) interpretado por Orquestra da Casa Edison. Disco Odeon n° 122068, matriz s/d., c. 1921-1926.

⁶⁴ Nota-se que a primeira gravação foi feita por um conjunto de sopros e percussão. Nela, o elemento rítmico é notório tanto pela proeminência do instrumento de percussão quanto pela articulação das frases em seções bem definidas que ajudariam a dançar. Além disso, é

foi diminuída a marcação forte da primeira gravação e *No rancho* adotou um ar mais sinfônico, embora o epíteto do “maxixe” usado na etiqueta, assinalasse também uma dança. Sendo o maxixe a dança de moda nas cidades e o cateretê um baile associado ao universo rural, é provável que a mudança na etiqueta buscasse chamar a atenção do público simpatizante da moda urbana.

A escolha do gênero na fonografia era, basicamente, uma decisão que combinava critérios musicais e culturais, e não apenas musicais. O descritor “contra-dança mineira”, por exemplo, impresso no disco *Toada de cururu* não pode ser tomado literalmente⁶⁵. Existem alguns sinais para desconfiar: em primeiro lugar, o título refere-se a outra dança, o cururu. Segundo, a explicação falada de Cornélio Pires no começo do disco, disse “dança de origem indígena conservada pelos caipiras paulistas”⁶⁶. E, por último, existem comentários de Mário de Andrade indicando que essa gravação era um exemplo fiel de cururu das áreas rurais⁶⁷. Para os conhecedores da tradição, a peça gravada era um cururu e não uma contra-dança, dança em quadrilha, de origem europeia do século anterior. A contradição entre o título da peça e o gênero atribuído revela que provavelmente o critério atrás dessa escolha foi mais cultural do que musical. Talvez os executivos do Columbia preferissem usar “contra-dança mineira” no rótulo para chamar a atenção de quem se identificava mais com a velha dança em quadrilha que com a dança camponesa do nome tupi, sobre a qual existiam preconceitos.

A fonografia costumou usar também critérios geográficos nas descrições dos gêneros, como o gentílico “mineira” do caso anterior. Em alguns rótulos especificava-se a região, outorgando aparentemente outras particularidades. O repertório alusivo à cultura caipira da Paulistânia foi vendido com descritores

perceptível uma contra-melodia que enfatiza o jogo rítmico. Por sua vez, a segunda versão, realizada pela Orquestra da Casa Edison, o grupo de cordas friccionadas optou por diminuir a marcação rítmica da primeira gravação. Desta vez não se usaram instrumentos de percussão, houve mais ligaduras na melodia e se substituiu a contra-melodia por um acompanhamento harmônico homofônico nos violoncelos e baixos.

⁶⁵ *Toada de cururu* (contra-dança mineira) interpretada por Cornélio Pires, Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20016, matriz 380562, lançamento 02/1930 (*Faixa* 29).

⁶⁶ Para Cornélio Pires, a contra-dança, recorte ou recortinho, eram sinônimos que designavam estrofes repetidas no final das modas (PIRES. *Sambas e Cateretés*. [1932] p. 57.) O cururu, segundo ele mesmo, era uma “dança sagrada, sempre em frente a um altar” com acompanhamento de “puita africana”, viola e reque-reque (PIRES, CORNÉLIO. “Dansas populares.” *O Estado de S. Paulo*, 5 maio 1937, p. 5.).

⁶⁷ ANDRADE. “A música no Brasil.” [1931] *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*.

como “batuque paulista”, “polca paraguaia”, “tango sertanejo”, “moda regional”, “samba paulista”, “toada paulista”, “toada mineira”, “sambado mineiro”, “sambado goiano”, etc. O uso de referências geográficas, talvez, não procurava especificar uma prática local. Por exemplo, é muito provável que o “samba paulista” *Amor ingênuo*, gravado pela banda de jazz americana de Sílvio de Souza e a voz de Artur Castro, não tenha intenção de ilustrar o samba de São Paulo⁶⁸. O epíteto podia se justificar por fatores tais como, seu compositor Constantino Pinheiro — de quem não possuímos informações biográficas — ser paulista; a menção à viola no texto da música, talvez, ligando a peça com a tradição musical do estado de São Paulo, ou a Odeon queria, simplesmente, atender o mercado paulista, lançando um produto alusivo à sua região. Seja como for, o uso de gentílicos não obedecia necessariamente às particularidades musicais do lugar.

Por outro lado, era costume também combinar dois ou mais gêneros na descrição dos discos, sem que isso fosse resultado necessariamente de arranjos musicais muito elaborados. As peças mais ousadas incluíram um instrumento em lembrança do segundo gênero mencionado. No entanto, a prática mais comum foi usar textos alegóricos ao ambiente cultural associado ao segundo gênero, mantendo os elementos musicais do primeiro. A gravação do “samba-cateretê”, *Gente garganta*, por exemplo⁶⁹. Na peça, o compositor usou um texto sobre uma personagem rural nascida “no meio da mata” e compôs um samba para formato de *jazz band* que musicalmente não diferia de muitos outros sambas amaxixados. Dessa forma, o ambiente rural sugerido pelo uso do epíteto “cateretê” era preenchido pelas alusões do texto cantado. O uso de gêneros mistos nos rótulos, podia despertar a curiosidade do público que gostava de algum dos tipos musicais mencionados, duplicando os potenciais compradores. Tal como faziam os nomes dos lugares, os gêneros mistos acrescentavam significados sociais às gravações — em vez de realçar o puramente musical — invocando possíveis laços culturais, estéticos e emocionais entre o público e o disco disponível no

⁶⁸ *Amor ingênuo* (samba paulista) interpretado por Artur Castro e American Jazz Band do Sílvio de Souza, composição de Constantino Pinheiro. Disco Odeon n° 123126, matriz s/d., c. 1925-1927 (*Faixa* ◀ 30).

⁶⁹ *Gente garganta* (samba cateretê) interpretado por Fernando Albuquerque e American Jazz Band de Sílvio de Souza, composição de Américo Paes Leme. Disco Odeon n° 122979, matriz s/d., c. 1921-1926 (*Faixa* ◀ 31).

comércio. Ao que tudo indica, os gêneros mistos não usavam critérios estritamente musicais, senão os referentes culturais que cada gênero despertava.

Ao longo das três primeiras décadas do século XX essa prática em relação aos gêneros foi mantida por todas as gravadoras. Por esse motivo empregou-se uma ampla gama de gêneros para vender música que representava o universo caipira da Paulistânia. Entre eles, gêneros musicais afastados da prática musical da região, mas de grande aceitação do público urbano como a embolada, a modinha e o maxixe.

Ao que parece, em 1929 e 1930 as gravadoras começaram testando o gosto de seu público com uma amostra do folclore paulista e apostando em uma diversidade sem precedentes. Samba paulista, cururu, folia de reis, congado, toada de mutirão, recortado, catira, jongo, desafio foram alguns dos nomes empregados nos rótulos. Após essa experiência as gravadoras centraram-se na produção de modas de viola e cateretês, dois gêneros com antecedentes diferentes. Enquanto a moda de viola estava restringida aos contextos tradicionais, o cateretê circulava desse cedo pelos espaços de entretenimento urbanos. Nos anos seguintes a 1929, a adaptação dos gêneros entre seus contextos tradicionais, as expectativas do público do gramofone e as possibilidades da música gravada, abriu o caminho para a paulatina consolidação da música caipira gravada como um gênero fonográfico com vendas importantes, assim com tinha acontecido com a música *hillbilly* em seu contexto

10. ESCUTANDO MODAS DE VIOLA

Antes de 1929 e durante a fase mecânica do disco, a fonografia brasileira não gravou peças nomeadas como “modas de viola”. Os primeiros selos a fazê-lo foram a Columbia e a Victor em São Paulo. Nas etiquetas dos discos Columbia, as primeiras modas de viola foram atribuídas a Cornélio Pires, sem mencionar os músicos intérpretes. Os relatos memorialistas afirmam que tais discos foram gravados pela dupla Mariano e Caçula, formada pelos irmãos Mariano e Rubens da Silva¹. Na Victor, por sua vez, os primeiros discos de modas de viola foram realizados pela Turma Caipira Victor em 1929 e por Manoel Rodrigues Lourenço e Olegário de Godoy, cuja dupla recebeu o nome de Olegário e Lourenço, a partir de 1930.

Em 1930, Manoel Rodrigues Lourenço e Olegário de Godoy gravaram no Rio de Janeiro modas de viola para a Parlophon — o mais recente selo de Frederico Figner — e ali receberam o nome Mandy e Sorocabinha². A Parlophon gravou também modas de viola de Braulio Poly e Antônio Ferreira, na dupla Poly e Ferreira³. No mesmo ano de 1930, a Odeon gravou seis discos de modas de viola interpretadas por Lázaro e Machado, e quatro anos mais tarde, modas de viola, nas vozes de Mandy e Sorocabinha⁴. A Brunswick, por

¹ Por exemplo, Manoel Rodrigues Lourenço assim o afirmou em entrevista realizada na década de 1980 LOURENÇO, "Entrevista com Mandi."

² A gravadora escreveu o apelido de Manoel Rodrigues Lourenço com *y* final, por tal motivo se manteve a escritura Mandy.

³ Não foram achados mais registros dessa dupla nem dados biográficos dos músicos.

⁴ Prestando atenção nos números de matriz de cada gravação realizada pela Parlophon e pela Odeon é frequente observar que os mesmos registros eram impressos por uma e outra gravadora. Por exemplo, a moda de viola *Capira apurado*, foi gravada por Mandy e Sorocabinha com o número de matriz 3747 em 1930. Tal peça foi impressa primeiro pela Parlophon no disco nº 13265 e lançada em janeiro de 1931. Em 1934, a Odeon imprimiu a mesma moda de viola, matriz 3747, no disco 11098 e a lançou em agosto desse ano. Foram localizadas 20 matrizes de

sua vez, gravou somente uma moda de viola em 1930 na interpretação do Grupo Sertanejo do Lenço Preto, no estúdio no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, o pequeno selo Artefone, inaugurado em 1931, gravou modas de viola dos músicos Ochelsis Aguiar Laureano e seu cunhado Álvaro Soares, integrantes da dupla Laureano e Soares; a dupla Tira Fogo e Tira Prosa, conformada por Basílio Monteiro e Noêmia Monteiro (de quem são desconhecidas informações adicionais) e a dupla Arlindo Santana e Sebastião Teixeira. A partir de 1929 e em um íterim aproximado de três anos, todas as gravadoras ativas no país adotaram a moda de viola como um dos gêneros de seus catálogos.

Na primeira safra de modas de viola gravada, participaram ativamente também duplas como Zico Dias e Ferrinho. Eles trabalharam na Victor entre 1930 e 1934, aproximadamente sem chegar a gravar em outros selos fonográficos. Caso contrário foi a dupla Laureano e Soares, que transitou por várias gravadoras. A dupla gravou em 1931 na Victor e na Artefone. Em 1934 trabalhou na Columbia e, mais tarde, entre 1937 e 1938 realizou alguns registros novos para a Victor⁵. A dupla Lázaro e Machado, conformada por Lázaro Batista Campos e Gregório Machado, esteve também em diversas gravadoras, trabalhando na Victor e na Odeon entre 1930 e 1931, antes de explorar outros gêneros musicais.

	COLUMBIA	VICTOR	PARLOPHON	ODEON	ARTE FONE	BRUNSWICK
	Turma Caipira Cornélio Pires	Turma Caipira Victor	Mandy e Sorocabinha	Lázaro e Machado	Laureano e Soares	Grupo sertanejo do Lenço Preto
Anos aprox. de gravação	1929-1930	1929	1930-1	1930-1	c. 1931-2	1931

modas de viola gravadas originalmente pela Parlophon e relançadas pela Odeon em 1934, interpretadas por Mandy e Sorocabinha e por Poly e Ferreira.

⁵ A *Discografia brasileira* não oferece as datas de gravação de todos os discos. A datação dos discos Columbia em meados dos anos 30 é aproximada. Realizou-se uma tabela, comparando o número de matriz dos discos com as datas de lançamento. É importante frisar que os anos de gravação nem sempre corresponderam às datas de lançamento. No caso da dupla Laureano e Soares, por exemplo, os músicos gravaram antes de 1934, 14 matrizes compreendidas entre os números 3008 e 3167. Dessas — na série de discos nº 22.000 —, somente seis foram lançadas em 1934. Cinco anos mais tarde, em 1939, foram impressos e vendidos os registros restantes, na série de discos 55.000. Sobre a metodologia de datação da fase mecânica, ver Apêndice 1, “Datação das gravações”.

Anos aprox. de gravação	Mariano e Caçula	Lourenço e Olegário	Poly e Ferreira	Mandy e Sorocabinha	Tira Fogo e Tira Prosa	
	1929-1930, 1934	1929, 1935	1930	1934-8	c. 1931-2	
Anos aprox. de gravação	Antônio de Godoy e mulher	Lázaro e Machado			Arlindo Santana e Sebastião Teixeira	
	1930	c. 1930			c. 1931-2	
Anos aprox. de gravação	Caipirada Barretense	Zico Dias e Ferrinho			Raul Torres e Mariano da Silva	
	1930	1930, 1934-5			c. 1931-2	
Anos aprox. de gravação	Laureano e Soares	Laureano e Soares				
	c. 1934	1931, 1934-5				
Anos aprox. de gravação	Mandy e Sorocabinha	Raul Torres				
	1937	1933				

Tabela 9. *Periodos aproximados de gravação de modas de viola, duplas caipiras e gravadora (1929-1939)*

Cabe destacar que a maioria dos músicos que levou a moda de viola aos microfones no começo dos anos 1930, provinha de Piracicaba e redondezas, a exceção da última dupla, Lázaro e Machado, da cidade de São Paulo. Como apontado, Sorocabinha, Mandy, Mariano, Caçula, Zico Dias e Ferrinho eram músicos ativos em Piracicaba, antes de vir gravar em São Paulo. Ochelsis Aguiar Laureano e Álvaro Soares, por sua parte, provinham de Sorocaba, mas entre eles e os músicos piracicabanos existiam provavelmente relações anteriores. O pai de Sorocabinha, José Antônio de Godoy, foi reconhecido na região como violeiro experiente. Segundo lembranças da neta, Nhô Juca Sorocaba compunha modas de viola e viajava pela região, sendo reconhecido entre os colegas⁶.

Entre os primeiros intérpretes de moda de viola, a dupla mais prolífica em gravações foi Mandy e Sorocabinha, com aproximadamente 60 peças gravadas, além de outros gêneros como desafio, cururu e samba. Sorocabinha

⁶ SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. pp. 16, 120.

parece que foi um dos eixos musicais desse primeiro momento da moda de viola gravada, não somente pelo alto número de gravações que fez, mas também porque foi próximo pessoalmente dos outros músicos que gravaram. E essa proximidade escuta-se na produção inicial de modas de viola, como veremos mais adiante.

A formação desses músicos deu-se na tradição da região do médio Tietê. Ao que tudo indica, eles aprenderam música na prática junto com músicos amigos e familiares. Não se sabe se todos eles eram alfabetizados, como Sorocabinha, Mandy, Zico Dias e Sebastião Roque, mas existe a possibilidade de que entre eles fosse mais ou menos frequente sê-lo. Como foi mencionado, Mandy era professor de escola e Sorocabinha aprendeu a ler e escrever durante sua infância na escola de seu bairro. Zico Dias, por sua vez, sabia ler e escrever segundo revela a carta enviada a Paulo de Magalhães e a moda de viola escrita por ele em homenagem a Mário de Andrade⁷. Sebastião Ruiz era também alfabetizado, e sabia música só de ouvido⁸. Nascido em Laranjal (SP), “aos 16 anos já cantava cururú” e na época trabalhava em Piracicaba⁹. A familiaridade de Sorocabinha e Sebastião Roque com a escritura os levou a fazer impressões econômicas em folhetos de várias de suas composições (Ilustração 25). Um dos filhos de Sebastião Ruiz lembrava: “Ele imprimia e vendia no circo. O povo caía matando, porque ele declamava as letras do livro, no palco do circo. Depois, nós saía vendendo. Eu ia de um lado de circo e ele do outro”¹⁰.

⁷ DIAS, *Carta de Zico Dias para Paulo Ribeiro de Magalhães, Piracicaba, 27 de novembro*.

⁸ CHIARINI, JOÃO. "Cururu." *Revista do Arquivo Municipal*. v. 13, n.º. 115 (1947) p. 197.

⁹ SANTA ROSA, SÉRGIO. *Prosa do cantor: a história e as histórias dos cururueiros paulistas*. Botucatu: Fapef, 2007, pp. 251-252.

¹⁰ *Ibid.*, p. 254.



Ilustração 25. Folhetos com versos de Sorocabinha. Fonte: Silva, Maria Immaculda da. Sorocabinha. A raiz da música sertaneja. São Paulo: Scortecci, 2011, p. 106

Em meados da década de 1940, o jornalista, advogado e folclorista João Chiarini entrevistou Sebastião Ruiz, entre um grupo de 31 violeiros e cantores da região de Piracicaba, Conchas, Tiete e Sorocaba, visando estudar o cururu da região. Sobre Sebastião Ruiz, Chiarini apontou ter “uma habilidade espantosa” na improvisação¹¹. Nascidos na passagem do século XIX para o XX, os cururueiros documentados por Chiarini eram contemporâneos dos músicos que gravaram as primeiras modas de viola. A maioria deles era nascida ou viviam em bairros rurais da região e trabalhavam como operários em fábricas — como a usina de açúcar de Piracicaba, na qual trabalhou também o pai de Sorocabinha—, outros eram pedreiros e lavradores. Entre o grupo de músicos documentado por Chiarini, vinte três deles eram alfabetizados (74%), dois eram “pouco alfabetizados”, três sabiam contar e um era analfabeto. O trabalho de Chiarini aponta, adicionalmente que os músicos costumavam ler a bíblia e

¹¹ CHIARINI. "Cururu." p. 108.

literatura como *O mártir do Gólgota*¹², *A vida de Carlos Magno*¹³, “histórias do Brasil” e “história sagrada”¹⁴. Nessa lista, talvez estivessem incluídos alguns livros de Cornélio Pires, segundo o depoimento de Sorocabinha já mencionado. Os filhos de Sebastião Ruiz lembram que o pai “desde a juventude lia a bíblia para poder cantar versos religiosos”¹⁵. O hábito de leitura entre músicos populares ligados aos gêneros de improviso não é incomum, pois essa é uma das ferramentas utilizadas para aumentar os recursos oratórios, o vocabulário e a memória, elementos fundamentais na arte do improviso¹⁶.

Ao que tudo indica foi ali, em um ambiente cultural complexo por somar elementos diversos e dinâmicos, que os músicos aprenderam a fazer as modas de viola que trouxeram aos estúdios de gravação. Sua música e poesia teve que ser ajustada aos parâmetros da fonografia. Pouco depois, a tradição acomodada ao disco se converteria na base da música caipira gravada, como gênero fonográfico.

As primeiras gravações foram rapidamente difundidas pelas redes de distribuição comercial que, como exposto, eram bastante ativas. As primeiras modas de viola gravadas ingressaram no circuito do disco e regressaram ao interior do Estado, agora por intermédio dos alto-falantes das vitrolas e demais gramofones. Em um movimento inverso, as gravações terminaram por alimentar o universo musical dos habitantes que dizia representar. Músicos como Tônico e Tinoco, considerados representantes da música caipira “de raiz”, aprenderam a cantar moda de viola durante a infância, ouvindo os discos de Mandy e Sorocabinha num gramofone da fazenda de Botucatu¹⁷. Paradoxalmente, a

¹² Romance do espanhol Enrique Pérez Escrich (1829-1897).

¹³ Talvez, tratava-se de *A vida de Carlos Magno, o imperador do Ocidente*, texto em português de Adonis Filho; recontado da obra original de José Baeza.

¹⁴ CHIARINI. "Cururu." pp. 187-198.

¹⁵ SANTA ROSA. *Prosa do cantor: a história e as histórias dos cururueiros paulistas*. p. 252.

¹⁶ Na América espanhola e na Espanha existem tradições de canto e poesia improvisadas que recentemente tem interessado a academia. Sobre o estado da temática ver: TRAPERO, MAXIMILIANO. "El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión." *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Urueña: Fundación Joaquín Díaz, pp. 6-33.

¹⁷ LOPES, ISRAEL. *Turma Caipira Cornélio Pires - Os pioneiros da moda de viola em 1929*. São Borja: Editora do autor, 1999, p. 88. Um exemplo da apropriação de Tônico e Tinoco do repertório de Mandy e Sorocabinha é a moda de viola *A vida*, gravada pela dupla de Piracicaba na Odeon (disco nº 11695, matriz 5762) e lançada em 1963 por Tônico e Tinoco sob o título *Moda da vida*, com algumas modificações nas estrofes. (SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. pp. 167-168.)

partir de 1929, a tradição musical do interior do Estado alimentou-se do disco, e músicos que mais tarde seriam consagrados pela indústria do entretenimento como representantes do gênero rural, aprenderam o estilo musical por via do disco.

A relevância que provavelmente tiveram as primeiras modas de viola gravadas para a configuração do gênero e formação dos músicos seguintes, pede aprofundar nelas. Guiados pela escuta de alguns contemporâneos, a continuação será analisada a negociação entre a tradição musical e a tradição fonográfica na criação de um produto atrativo para seu público.

Ouvintes das modas de viola gravadas

O escritor e musicólogo Mário de Andrade foi uma das pessoas que se interessou nas gravações “folclóricas” e “regionais” das gravadoras. Em sua coleção discográfica repousam discos das primeiras duplas com anotações manuscritas e referências curtas em seus escritos publicados. No início da década de 1930, aproximadamente, Andrade prestava atenção ao fenômeno fonográfico e analisava algumas de suas produções. Na opinião dele, a indústria vendia discos “científicos”, que reproduziam música de forma bastante similar a como ela soava em seus contextos, e discos “comerciais” nos quais o arranjo, a variação e a fusão eram tão comuns que estavam dando origem a novos gêneros musicais¹⁸. Guiado por essa diferenciação, Andrade encontrou exemplos de discos “científicos” entre as gravações caipiras. Na capa do disco *Toada de mutirão* — sobre a qual voltaremos mais adiante —, ele escreveu: “Outro registro de valor científico em relação ao esforço conjunto [...]”¹⁹. Andrade chamou também de disco “científico” à gravação *Folia de reis*, embora a agrupação não tivesse um triângulo no momento da gravação (*Faixa* ◀ 32)²⁰. O instrumento parecia ser

¹⁸ ANDRADE, MÁRIO DE. *O disco popular no Brasil*. Fundo Mário de Andrade, Série Manuscritos, São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP). Caixa 057, MA-MMA-040, s.d. Para uma análise desse manuscrito ver, PÉREZ GONZÁLEZ, JULIANA. *Da música folclórica à música mecânica. Mário de Andrade e o conceito de música popular*. São Paulo: Intermeios, 2015, pp. 181-185. Outra interpretação da mudança do título desse manuscrito, ver GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 42.

¹⁹ *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fundo Mário de Andrade. Série Discos*. Andrade referia-se ao disco: *Toada de mutirão* [gênero indefinido] interpretado por Cornélio Pires, Zé Messias e Maracajá. Disco Columbia, nº 20033-B, matriz 380796, lançamento agosto 1930.

²⁰ *Folia de reis* [indefinido]. Interpretado por Cornélio Pires e Foliões do Zé Messias. Disco

típico nesse tipo de repertório, mas sua ausência, justificada por Cornélio pelo azar, não somente mostra alguma flexibilidade nos critérios do musicólogo para identificar um disco “científico”, senão que revela também conversas entre Mário de Andrade e Cornélio Pires acerca dos discos produzidos por ele. O comentário apontado por Andrade, explicava:

Um dos poucos discos folcloricamente científicos que possuímos, afora as Modas caipiras. A Folia é absolutamente sem influência ou arranjo. Por azar, não havia no agrupamento orquestral desta Folia, o triângulo, o 'ferrinho' como eles dizem, lembrando Portugal, que é obrigatória das orquestrinhas das Falias, conforme me informou o próprio Cornélio Pires²¹.

Omitindo o mal estado de conservação da gravação *Folia de reis*, aqui reproduzida, interessa ressaltar que a música entoada para os “Santos Reis” e à “bandeira sagrada” foi reconhecida pelo musicólogo como “científica” porque ela guardava similitudes com a sonoridade escutada por ele no contexto festivo da festa de Reis, no começo de cada ano. O escritor, como todos os demais ouvintes, possuía uma experiência auditiva anterior, que determinava sua escuta atenta. Ele conhecia a sonoridade da música tradicional do interior, por intermédio das viagens de férias a Araraquara e demais incursões pelos estados de São Paulo e Minas Gerais. Experiências prévias com a música do interior do Estado levavam Mário de Andrade a fazer comparações entre o conteúdo dos discos, a informação sugerida nas etiquetas e suas lembranças auditivas, exercício que, de uma ou outra forma, todos os ouvintes fazemos quando somos anunciados do que escutaremos. Nisso, justamente, radica a força que o gênero possui: criar expectativas com base no conhecido.

Explorar a escuta de Mário de Andrade permite abordar uma maneira de ouvir aqueles discos “folclóricos”. Seus ouvidos são uma boa ferramenta para o historiador espiar um pouco a recepção do público. Contudo, é importante lembrar que a escuta do escritor modernista era singularmente rica. Seu conhecimento das tradições populares era dos mais profundos na época e usava seu robusto treinamento na música europeia acadêmica para analisar criticamente seu entorno musical. Interessado em produzir conhecimento científico sobre a música de seu país, o escritor escutou alguns dos discos com

Columbia, n° 20032-A, matriz 380795, lançamento agosto 1930.

²¹ *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos.*

modas de viola e tentou estabelecer, na intimidade de seu acervo, até que ponto eles poderiam ser tratados como documentos para a pesquisa musicológica.

De outro lado, no Rio de Janeiro, os jornalistas José da Cruz Cordeiro Filho (1905-1984) e Sérgio Alencar Vasconcellos (s/d), também escutaram e comentaram as primeiras gravações de modas de viola, entre os tantos outros discos vendidos na época. Sua experiência como ouvintes é bastante diferente à experiência de Mário de Andrade. As opiniões dos jornalistas enriquecem o leque de opiniões que as gravações puderam despertar e nos sugerem maneiras como um auditório alheio ao universo caipira paulista, pôde receber as modas de viola gravadas.

Ambos os jornalistas cariocas iniciaram-se na escuta e crítica sistemática de discos em 1926. Os jovens inauguraram a secção dominical “Música e Máquinas Falantes” no jornal *O Paiz*, sob os pseudônimos de Phonophilo e Denada. A iniciativa foi justificada nos seguintes termos,

Por todo o Brasil, como aliás, por todo o mundo, as últimas criações da fonografia despertam intensa curiosidade entre as pessoas de bom gosto [...] Pois é para servir-os, orientando-os e informando-os acerca das mais reputadas novidades que aparecem no mercado — é para isso que O PAIZ estabelece desde hoje a presente secção²².

A secção se manteve durante cinco anos, até dezembro de 1931²³. Ela esteve dedicada nos seus primórdios a resenhar gravações de música erudita, ao lado de gravações de música popular estrangeira, principalmente estadunidense. Mais tarde, foram incluídas resenhas esporádicas de produções de músicos nacionais. A secção versava também sobre as últimas tecnologias da fonografia, prestando especial atenção na chegada da gravação elétrica e no mercado carioca do disco. Baseados nessa experiência, os jornalistas abriram a revista *Phono Arte* (1928-1931) dedicada por inteiro à fonografia. Inspirados provavelmente na revista inglesa *The gramophone* e motivados pela grande quantidade de discos que os selos lançavam mensalmente²⁴, Cordeiro Filho e

²² PHONOPHILO. "Discos e machinas falantes. Uma nova secção do «Paiz»." *O paiz*, 20 junho 1926.

²³ Não sabemos se a secção foi mantida pelos dois jornalistas depois de eles lançarem a revista *Phono Arte* ou se eles foram substituídos depois de 1928.

²⁴ “Publicou-se na Inglaterra uma revista mensal denominada «The gramophone» que tem por fim noticiar e criticar todo o movimento de discos e phonographos no commercio inglez. Temos em mão um dos últimos números desta interessante revista [...]. Além disso, como a produção das fábricas [para o Brasil] em geral variam entre 20 e 30 dicos de músicas diferentes cada mez, está claro que descrevendo ou recommendando dez ou vinte destes discos estamos

Vasconcellos optaram por inaugurar “a primeira revista brasileira do phonographo” em que, quinzenalmente e logo mensalmente, tinham destaque mais produções fonográficas do Rio de Janeiro e São Paulo.

A prática de resenhar discos também foi adotada na imprensa paulista no mesmo período. O *Diario Nacional* abriu, em 1928, a pequena seção dominical “O que há de novo nas casas de discos”, assinada por “PL de M”. Seu autor era “pessoa competente em matéria musical, e familiar à indústria e ao commercio de discos”, segundo o jornal²⁵. Suspeita-se que se tratava de Paulo de Magalhães, funcionário da Casa Christoph e amigo de Mário de Andrade quem, aliás, deu ao musicólogo grande parte de seus discos Victor²⁶. O jornal paulistano justificou dedicar uma coluna às “últimas invenções e aperfeiçoamentos introduzidos nas machinas falantes e na fabricação de discos”, porque as músicas gravadas “constituem, hoje, uma legitima manifestação de arte, como já bem disse o crítico musical desta folha”, citando provavelmente a Andrade, colaborador do jornal²⁷. Ao igual que os colegas cariocas, o crítico do *Diário Nacional* ressaltou o grande número de produções fonográficas e sua variedade, aclarando que,

[...] nem todos os discos que nos chegam às mãos são aqui mencionados. Só citamos os que o merecem por sua boa gravação. Quanto ao genero de musica, nada podemos aconselhar. Cada qual tem seu gosto. Assim, pois, o leitor poderá adquirir um disco por nós citado, certo de que fará boa aquisição, sob o ponto de vista material, bem entendido²⁸

A seção durou apenas um ano, entre setembro de 1928 e 1929, terminando ao mesmo tempo em que as primeiras gravações de música caipira saíram no mercado.

Em 1930, outra revista especializada em fonografia circulou em São Paulo, a revista *Discos e Música*, cujos exemplares não foram localizados. Em maio de 1930, a redação d’ *O Estado de S. Paulo* disse ter recebido a publicação “quinzenal illustrada”. Segundo a nota, tratava-se de um “jornal dedicado aos assumptos musicaes e á producção de discos de toda a parte. Noticiario e critica

numa média bem razoável, porque é impossível um suplemento de novidades mensaes agradar por completo” (DENADA. “De tudo.” *O paíz*, 26 setembro 1926, p. 13.)

²⁵ “O que há de novo nas casas de discos.” *Diario Nacional*, 9 março 1929, p. 6.

²⁶ *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. (

²⁷ “Discotheca. O que ha de novo nas casas de discos.” *Diario Nacional*, 30 setembro 1928, p. 8.

²⁸ “Discotheca. O que ha de novo nas casas de discos.” *Diario Nacional*, 22 novembro 1928, p. 7.

sobre as últimas novidades”²⁹. Uns meses antes, o *Diario Nacional* recebeu também um exemplar da revista (o exemplar número 4) aclarando que a publicação era dirigida por Declo Abrams³⁰. De acordo com uma fotomontagem realizado de um recorte desse jornal — guardado pela família de Sorocabinha —, sabemos que *Discos e Música* elogiou as gravações realizadas por Mandy e Sorocabinha na Parlophon, confirmando, pelo menos, que a revista se interessou no repertório caipira nesse ano³¹.

Como se nota, no final dos 1920 a crítica fonográfica era um exercício jornalístico não exclusivo da revista carioca *Phone Arte*. No momento em que as resenhas de discos ocupavam maior espaço da revista carioca, colegas de São Paulo e outros lugares, exercitavam também suas escutas e sua escrita para falar em fonografia. Nesse contexto efervescente José da Cruz Cordeiro Filho e Sérgio Alencar Vasconcellos sentiram-se na necessidade de aclarar o que, a seu juízo, era necessário para o “sucesso de um disco popular”. Expor tais critérios, implicou explicitar os parâmetros usados por eles para qualificar as gravações resenhadas e, em último fim, apontar os critérios estéticos de suas escutas. A seguinte declaração é importante porque nos aproxima do que podia estar por trás de seus comentários sobre as produções caipiras da fonografia, que serão citadas mais adiante:

Como atravessamos o século dos calculos e dos 100 por cento, torna-se interessante resumir, num quadro synthetico, as proporções dos fatores essenciaes, que, na nossa opinião, concorrem para o êxito de um disco popular:³²

Qualidade da composição	28%
Qualidade da gravação	25%
Qualidade do conjunto ou artista executante	17%
Ensaio	14%
Arranjo instrumental ou orchestral	10%
Renome do compositor	6%
	100%

Como será notado, os dois primeiros critérios — qualidade das composições e da gravação, não foram comentados em suas resenhas sobre

²⁹ "Publicações." *O Estado de S. Paulo*, 5 julho 1930, p. 6.

³⁰ "Discos e Músicas." *Diario Nacional*, 11 maio 1930, p. 8.

³¹ “[...] Mandy e Sorocabinha encarnam esplendidamente a alma sertaneja em suas criações de moda de viola que elles imprimem um sentimento digno de elogios, que commove e arrebatam” (SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. p. 154.)

³² "Para o sucesso de um disco popular". *Phono Arte*, v. 2, n° 46 (30 agosto) Rio de Janeiro, 1930, p. 4.

música caipira. Além disso, ensaio, arranjo e renome do compositor eram três aspectos difíceis de avaliar em gravações que se autodenominavam “folclóricas”, sendo que se entendia que a música folclórica era anônima e espontânea. O aspecto mais observado pelos críticos nessas gravações foi a qualidade dos artistas, embora esse também fosse um aspecto complicado de avaliar.

Enquanto a escuta de Mário de Andrade acontecia na privacidade de sua casa, a escuta de José da Cruz Cordeiro Filho e Sérgio Alencar Vasconcellos era pública. O musicólogo paulista ouvia e anotava suas impressões nas capas de seus discos e em papezinhos. Sua escuta parecia intimista, interessada em comparar as gravações caipiras com a música que ele conhecia e para proveito exclusivo de suas pesquisas. Os jornalistas cariocas, pelo contrário, escutaram as mesmas gravações com o objetivo de “orientar e informar” o público da fonografia. Ouvidas dentro do conjunto da fonografia comercial e sem conhecimento aprofundado das tradições musicais paulistas, os jornalistas analisaram intuitivamente as primeiras gravações de modas de viola, tentando se basear em critérios musicais que eles mesmos desconheciam. Suas escutas estiveram, na verdade, guiadas pela estética da fonografia comercial que o mesmo exercício crítico precedente tinha formado neles. Apesar das modas de viola não pertencer a sua especialidade, eles não puderam deixar de escrever sobre elas porque, segundo eles mesmos, “A moda de viola abunda actualmente nas gravações nacionais, sendo bem aceita por alguns dos nossos mercados, cujas regiões abrangem as populações que muito a apreciam”³³.

A moda e a viola

Tudo parece indicar que uma das primeiras ingerências da fonografia nas modas de viola gravadas foi a criação de um nome particular para esse gênero. Nas notas que dariam forma ao *Dicionário musical brasileiro*, Mário de Andrade referia-se à moda de viola simplesmente como “moda”, adotando a denominação encontrada em campo. Amadeu Amaral, por sua parte, explicou que “para o caipira de São Paulo, toda composição em versos e cantada é

³³ "José e Rodolpho - A. Sant'Anna e Joaquim Teixeira - Lázaro e Machado". *Phono Arte*, v. 3, n.º 47 (setembro) Rio de Janeiro, 1930, p. 26.

«moda», termo que nos veio de Portugal”³⁴. O epíteto “de viola”, com que foi conhecida na cidade a partir de 1929, foi adicionado pela fonografia e enfatizava evidentemente no instrumento acompanhante.

Tudo indica que a expressão “moda de viola” não era usada no contexto tradicional oral nem na literatura do período anterior à década de 1930. Na imprensa dos anos 1910 e 1920, por exemplo, em particular nos anúncios das apresentações de Cornélio Pires, o repertório interpretado pelos músicos caipiras foi nomeado sempre como “moda”³⁵. A palavra era habitualmente escrita entre aspas para citar o modo de falar caipira. É, justamente, em 1929, nos meses em que os primeiros discos da Columbia foram lançados, que apareceu na imprensa o termo “«moda» de viola”, pela primeira vez³⁶. Nos anos seguintes a denominação “moda de viola” aparecia escrita em relação, normalmente, com certo repertório gravado, enquanto “moda” continuou usando em textos pouco interessados na fonografia e centrados no universo caipira. Indícios como esses levam a pensar que o nome completo, “moda de viola” foi adotado e popularizado pela fonografia nos anos 1930. O nome do gênero seria a primeira invenção feita pelas gravadoras.

O propósito de acunhar o epíteto moda de viola era, provavelmente, criar ou reforçar certo efeito de sentido e determinar, ou direcionar, as expectativas de escuta do público. Basicamente, a expressão outorgava às cantigas dos músicos caipiras ligações com as representações que a viola carregava no imaginário do público. Na nascente indústria do entretenimento, eram recorrentes as menções à viola como instrumento de um universo idílico caipira. A “canção sertaneja” de Marcelo Tupinambá *Viola cantadêra*, com letra

³⁴ AMARAL, AMADEU. *Tradições populares*. [1948] São Paulo: Hucitec / INL, 1982, p. 203.

³⁵ No começo do século, o escritor Valdomiro Silveira apropriou-se do termo “moda” como uma forma particular de versificação entre os caipiras. Por esse motivo, descrevendo a poesia caipira, ele usava a palavra em afirmações como, “[...] há moda cuja toada é lindíssima [...]”; “Escutem esta moda de fandango, cantado ao som da viola [...]”; “[...] moda de bate-pé, cantada e recantada há annos [...]”. Evidentemente em 1907 o escritor usava o termo desprendido do atual sentido de gênero musical e mais próximo de certo tipo de verso. Por tal motivo, Silveira explicava, “Mas vossas excellencias não sabem como se fazem ouvir essas modas. São cantigas de dansa, cantadas por dois folgazões [...]”, e aclarava que em certa ocasião, um caipira “Inventára modas para cantar-lh’as em quanta função aparecia, porque é vergonha andar a repertir as modas que já se conheceram o ano passado”. (SILVEIRA, VALDOMIRO. “A poesia caipira.” *O Estado de S. Paulo*, 5 outubro 1907, p. 1.).

³⁶ “Cornelio Pires continua no Paulistano.” *Diário Nacional*, 14 março 1929, p. 7.

de Arlindo Leal, é um claro exemplo desse arquétipo. A peça foi muito conhecida e ainda sobrevive no repertório popular. Ela foi usada nas revistas musicais *Cenas da roça* (opereta regional) apresentada entre 1918 e 1925 e na opereta *Maria Bonita*, de 1923, em São Paulo³⁷. Fez parte do repertório do popular dueto Os Garrido, “os príncipes dos caipiras”, o casal que fantasiado de caipira cantava e atuava nos teatros de variedades da cidade. Circulou em partitura para piano e voz, editada pelo “estabelecimento musical Sotero de Souza” de São Paulo, impressa provavelmente entre 1915 e 1920. E, adicionalmente, a Odeon gravou uma versão instrumental tocada pelo grupo Os passos no Choro, na mesma época (*Faixa* ◀ 33)³⁸. Seus versos exemplificam o imaginário da época entorno do instrumento e sua filiação com a cultura caipira:

Quando eu pego na viola
 Vou rasgando a minha toada
 e a minh'arma se aconsóla
 Já não véve amargurada
 Minha viola cantadera [...]
 C'o a vila no sertão
 Quando a noite é de luá
 Vou abrindo o coração
 Alliviando o meu pena³⁹.

Tais representações foram aproveitadas pela fonografia de 1929 na criação da música caipira gravada. Somando “de viola”, ao termo “moda”, a fonografia acrescentou a simbologia outorgada ao instrumento nos espaços de entretenimento paulistas, como remanência de um passado rural, calmo, regional e típico. É necessário frisar, não obstante, que a carga simbólica da viola estava relacionada também com a própria história musical da região e com os discursos regionalistas precedentes.

A viola usada na Paulistânia foi uma variação da viola portuguesa que, por sua vez, surgiu da adoção de instrumentos de cordas dedilhadas árabes, durante a Idade Média na Península Ibérica⁴⁰. A viola portuguesa foi usada no Brasil como instrumento acompanhante desde o século XVI, e espalhou-se amplamente pela colônia americana, sendo adotada e modificada ao longo do

³⁷ *Teatro de revista paulistano no início do século XX*.

³⁸ *Viola cantadera* (tanguinho) interpretado por grupo Os passos no Choro, composição de Marcelo Tupinambá. Disco Odeon n° 121516, matriz s/d., lançamento c. 1915-1921.

³⁹ TUPINAMBÁ, MARCELO. *Viola cantadera*, (Canção sertaneja) texto de José Eloy. São Paulo: Campassi & Camin, [1915-1920] [partitura Piano e voz].

⁴⁰ VILELA. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. pp. 31-38.

tempo e da região⁴¹. No século XVIII, em Minas Gerais, especificamente, existiam vários cordófonos dedilhados, como viola, descante, machinho, guitarra e violão, nomeados genericamente como “violas de mão” e cujas particularidades são confusas para os pesquisadores⁴². No século XIX um desses instrumentos manteve o nome de viola e foi usado habitualmente em contextos populares e considerado como “instrumento musico vulgar”⁴³. Ao que parece, a popularidade da viola estava respaldada pelo grande número de instrumentos disponíveis na região centro-sul, desde o século XVIII, e por sua função de acompanhar modinhas e lundus, gêneros bastante difundidos na época⁴⁴. No oitocentos, a viola continuou acompanhando a música das camadas populares enquanto instrumentos como o piano e, posteriormente, o violão foram difundidos entre grupos sociais mais abastados⁴⁵.

No final do século XIX parece que a viola estava ligada às práticas populares no estado de São Paulo. Tais práticas eram, às vezes, menosprezadas e, outras vezes, enaltecidas. A primeira estimativa foi revelada por uma curiosa notícia de 1900 sobre o diretório político de Cotia. Entre os sinais de deterioração da política na cidade vizinha de São Paulo, um crítico encontrou que “O exemplo mais frisante da degradação moral de tal *coisa* (não nos animamos chamar-lhe política) é a escolha do pessoal para o novo diretório”. O político Luiz de Faria, “trapeceiro, como sempre”, não escolheu “cidadãos dignos desse nome” e em seu lugar chamou o violeiro João da Luz Pedroso,

[...]em cuja casa ronca o bate-pé dia e noite, ao som da viola, por elle mesmo tocada, acompanhando tudo de um berreiro infernal, que já chegou a provocar

⁴¹ Cf. Ibid., pp. 38-45. TABORDA, MARCIA. *Violão e identidade nacional. Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, pp. 41-61.

⁴² CASTAGNA, PAULO, SOUZA, MARIA JOSÉ FERRO DE et al. "Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica." In: Maria Elisabeth Lucas, et al. (ed.), *As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime: repertórios, práticas e representações*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calousete-Gulbenkian, 2012, pp. 13-15.

⁴³ MORAES SILVA, ANTONIO DE. *Dicionário da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado*, Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813, p. 528.

⁴⁴ O testamento de Domingos Ferrira (1709-1771), um construtor de violas em Vila Rica (Minas Gerais), comprova que o artesão produzia uma grande quantidade de instrumentos, sugerindo, segundo os pesquisadores, uma circulação bastante significativa desses instrumentos desde o século XVIII. Cf. CASTAGNA, SOUZA et al. "Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica." *As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime: repertórios, práticas e representações*.

⁴⁵ VILELA, IVAN. "Vem viola, vem cantando." *Estudos avançados*. v. 24, n.º. 69 (2010). O texto é um apartado do livro *Cantando a própria história* do autor. Nele o argumento da popularização do instrumento cobra mais força com a inclusão do fenómeno fonográfico, no final do artigo.

a intervenção da polícia, sem resultado, é verdade, porque Luiz de Faria quer correligionários, venham de onde vierem, sejam o que forem⁴⁶.

A notícia colocava a viola em mãos de um personagem com participação política local, mas que era visto como “indigno” dessa posição. É difícil saber se João da Luz Pedroso foi um homem da política, cuja afeição à viola foi usada para o desacreditar pelos oponentes, ou se ele foi um músico popular que chegou a ocupar alguma esfera no poder. Seja como for, a denúncia no jornal apresenta uma visão de menosprezo da viola e seu contexto musical, comum na maneira como certos setores da sociedade observavam as práticas populares.

Diferente era o caso dos violeiros caipiras que “mantinham seu lugar” nas margens do poder. Existiam também os discursos que valorizavam a prática de violeiros como os observados em 1901 por um dos convidados à festa de São João, oferecida pela família Blak em Cotia: “durante o trajeto da fazenda para esta cidade, nos sítios e moradas que marginam a estrada viam-se ainda grupos de homens, meninos e mulheres [...] e dois caipiras, diante de numerosa assistência dedilhavam na viola o popular desafio”⁴⁷. Tais músicos que compunham a paisagem à beira da estrada eram coerentes com a cena pitoresca esperada pelo cronista.

Independente dos juízos de admiradores e oponentes, a continuidade no uso da viola na vida musical da Paulistânia desde o período colonial era reconhecida pelos homens do século XIX como uma marca de sua identidade. A popularidade e antiguidade, outorgou à viola, já desde então, a capacidade de trazer lembranças de um tempo passado. No final dos anos 1880, por exemplo, atuava em São Paulo o “insigne artista Pedro Vaz”, violeiro de Resende (RJ), município na fronteira com São Paulo⁴⁸. Após sua atuação no teatro Provisório em 1887, um dos assistentes ao concerto, escreveu:

O violeiro fez cousas do arco da velha; aquelles descantos de uma certa atonia melancolica [...] É preciso não ser da terra, não ter percorrido as nossas estradas pela noite alta, não ter assistido às nossas festas populares para não saber o que é a viola e o que ella representa nos nossos costumes [...]

⁴⁶ "Politica de Cotia. À Comissão Central do Partido Republicano." *O Estado de S. Paulo*, 22 fevereiro 1900, p. 3.

⁴⁷ "Cotia." *O Estado de S. Paulo*, 8 julho 1901, p. 3.

⁴⁸ "Pedro Vaz." *A Província de São Paulo*, 22 outubro 1887, p. 3.

Em 1887, a viola e o violão circulavam pela cidade como ilustra a homenagem realizada ao escritor Ramalho Ortigão, na qual Pedro Vaz mostrou ao escritor “seu talento musical e maestria na viola”, e logo em seguida o amador Theotônio Corrêa, tocou “algumas peças de música popular” ao violão. "Ramalho Ortigão." *A Província de São Paulo*, 22 outubro 1887, p. 3.

A viola, a nossa viola de corda de arame, de cinco ou seis ordens, é o instrumento verdadeiramente nacional, e por isso espero em Deus que a viola não há de morrer, sem embargo do crescimento civilizador em que caminhamos. [...] Foi por isto que a viola inspirada do compatriota Pedro Vaz tocou-me na fibra, de tal arte que estabeleceu-se uma como que confiança íntima entre aquella viola e a minha humilde pessoa. [...] Os rasgados e fandangos populares o *quero, mana*, principalmente tem um cunho característico da terra, que merece a atenção de todos os que interessam-se pelas cousas que são da nossa pátria⁴⁹.

As declarações de quem usou o pseudônimo Don Gingadas el Chico, colocam de manifesto a representação da viola como instrumento antigo, popular e nacional, vigente já nos anos 1880. Essas mesmas representações estavam nos relatos do general José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898), político, militar, escritor e falante de tupi, bastante lido nas primeiras décadas do século XX. Os relatos do general ajudaram a vincular o instrumento com os costumes do interior pois ele assegurava ter assistido durante suas viagens a muitas festas e danças ao “som de viola”, instrumento intimamente ligado às tradições musicais da região⁵⁰.

Relatos nos jornais do começo do século XX, também colocaram a viola no centro dos costumes do interior, como fez um jornalista na descrição das festas de Santo Antônio, São João e São Pedro em Cajuru, “longínquo recanto paulista”, próximo a Ribeirão Preto. Ali,

A fogueira crepitando no terreiro limpo, [...] as tenras coplas do caipira apaixonado que, olhando para o ceo (sic), as então com o acompanhamento da viola triste – tudo isso, proporcionando um interessante conjunto de coisas singelas e mormente nacionais, nos atrae e enleva⁵¹.

Durante os anos 1910, continuaram os relatos saudosistas em que o “toque da viola” acompanhava, por exemplo, as procissões de Corpus Christi de outrora⁵². Discursos como os anteriores terminaram por imprimir ao

⁴⁹ DON GINGADAS EL CHICO. "Chronica Semanal." *A provincia de São Paulo*, 18 outubro 1887, p. 1.

⁵⁰ MAGALHÃES, JOSÉ VIEIRA COUTO DE. "Anchieta, as raças e línguas indígenas." [1897] *O Selvagem*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 317.

Curiosamente, o autor explicou que a viola era um instrumento indígena de três cordas chamado *guararapéwa* em tupi. Apesar dos estudos sobre instrumentos indígenas americanos tradicionais não fazer menções a cordófonos, chama a atenção que entre 1817 e 1820 o alemão Carl F. P. von Martius tenha anotado em seu dicionário a palavra tupi *guara-péba* —similar a *guararapéwa*— e sua tradução ao português como “*viola, arco, chato*” e ao alemão como “*guitarre*” (MARTIUS, CARL FRIEDRICH PHIL V. *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens*. Leipzig: Friedrich Fleischer, 1867.)

⁵¹ "Cajuru." *O Estado de São Paulo*, 7 julho 1901, p. 1.

⁵² VAMPRÉ, JOÃO. "Factos e festas na tradição." *O Estado de S. Paulo*, 12 junho 1909, p. 1.

instrumento musical uma marca de identidade regional paulista e uma relação direta com os costumes do passado.

As representações da viola circularam entre a elite intelectual paulista dos anos 1920 e foi aproveitada pela fonografia para interligar os cantos em verso, ou “modas”, dos caipiras com o passado legítimo e regional que a viola acordava na audiência. Dessa forma, os produtores vinculavam aquelas melodias com o discurso regionalista em voga. Além disso, a expressão “moda de viola” predisponha sua audiência a escutar nas gravações uma sonoridade saudosa e regional, marcada pelo timbre da viola. Como exposto, a fonografia internacional tinha certos cuidados no momento de introduzir um gênero novo e era sensível às expectativas de seu público. Portanto, não surpreenderia que a expressão “moda de viola” tenha sido uma adequação ao mercado brasileiro do disco, realizada pelos executivos das gravadoras, mais do que pelos músicos.

Paradoxalmente, o uso da viola dentro da moda de viola gravada não foi tão exclusivo quanto o nome sugeria. Com 86 anos, Sorocabinha lembrava que “até aquela década [1920], a própria” — referindo-se à música caipira — “não tinha violão. Que o violão é instrumento da cidade. [...]. Agora, para todo a viola era sertaneja”⁵³.

Em 1929, assimilava-se a viola com a meio rural e o violão com a cidade. Segundo o *Diário nacional*, o espetáculo de Cornélio Pires e sua turma de caipiras iam se tornar “mais divertido” em março desse ano, por incluir “modinhas ao violão, por um caipira que já evoluiu de violeiro a violonista e de cantador de “moda” a cantador de modinhas”, especificando a linha evolutiva que, acreditava-se, existia entre a música caipira e a música urbana.

Segundo o Sorocabinha, a inclusão do violão na música caipira veio com as gravações de Raul Torres no começo dos anos 1940. Como é sabido, o violão passou a ser adotado como complemento da viola pelas duplas seguintes como sintoma da popularização desse instrumento e da flexibilidade do gênero. É provável que um dos caipiras “que evoluiu” — segundo o jornalista do *Diário Nacional* — fosse algum integrante da dupla Mariano e Caçula, pois eles

⁵³ GODÓI, OLEGÁRIO JOSÉ DE. “Depoimento do músico Sorocabinha”. entrevistadores José Ramos Tinhorão, et al. 6 agosto 1981, São Paulo. Acervo Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

sugeriram a inclusão do violão nas gravações de 1930. A curiosa peça *Armida*, gravada pela dupla, foi apresentada por Cornélio Pires como “modinha ao violão no sistema caipira” (*Faixa* 34)⁵⁴.

Além do violão, a peça *Armida* apresentou outras diferenças em relação às modas de viola. Por enquanto interessa destacar que o timbre do violão diferenciou notoriamente essa gravação dos outros registros da dupla, pois lhe outorgou uma sonoridade mais usual para o público da fonografia. O uso do violão não foi apontado pelos críticos cariocas da *Phone Arte*, mas a proposta de Mariano e Caçula resultou bastante agradável para eles. No mês de seu lançamento, os jornalistas deram-lhe especial atenção dentre os outros discos da série 20.000. Assim como o timbre da viola podia despertar lembranças de um tempo passado no público paulista, o som do violão parece que teve efeito similar nos ouvidos dos jornalistas.

[...] elle nos revive aquellas noites saudosas do interior, em que romances de amores passam ao som daquelle conjunctos que por aqui chamamos de «charangas», e que possuem para o matuto um encanto indizível⁵⁵.

Provavelmente, a apropriação e difusão do violão na capital federal, e sua posterior popularização fora dela, levou a que seu timbre chegasse a resultar mais familiar, do que a viola, em contextos distantes da cultura caipira paulista. Isso levaria a que outros ouvintes se identificassem com gravações como *Arminda* e que uma faixa adicional do mercado fosse atendida. O violão, por sua vez, estava vivendo um processo de popularização desde final do XIX também em São Paulo e os músicos incluíram-no nas práticas populares, com maior frequência. De fato, de acordo com Mário de Andrade, a mesma “moda” tinha acompanhamento de viola e, às vezes, de violão⁵⁶. Talvez o musicólogo registrasse uma mudança na prática musical ocasionada, tanto pela crescente disponibilidade de violões no ambiente, quanto pela adoção dos gêneros caipiras por músicos mais familiarizados com o violão do que com a viola, como foi o caso de Raul Torres.

Interessa salientar, contudo, que no decorrer dos anos 1930 a fonografia manteve uso da viola nas “modas” gravadas, perpetuando o uso do instrumento

⁵⁴ *Armida* (modinha) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20035-B, matriz 380843, lançamento em setembro 1930.

⁵⁵ "Cornélio Pires". *Phono Arte*, v. 2, n° 47 (30 setembro) Rio de Janeiro, 1930, p. 37.

⁵⁶ ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 342.

dentro do gênero e sendo coerente com as expectativas sonoras criadas pelo epíteto “moda de viola”. Entretanto, a ênfase colocada na viola estava mais relacionada com a força discursiva do instrumento nas prédicas de legitimidade e regionalismo do que com a prática musical em si, em que o violão seguia ganhando protagonismo.

A cada moda, uma história

No contexto tradicional dos anos 1920, a característica mais marcante da moda estava, provavelmente em seus textos, mais do que no instrumento acompanhante. No “conceito popular caipira”, segundo Andrade, a moda era, basicamente, uma poesia cantada. A seu ver, a moda de viola acostumava narrar “um caso qualquer mais ou menos sensacional, ou um fenômeno importante da vida cotidiana, historiando”⁵⁷. Outros gêneros populares cantados, por sua vez, podiam ter estrofes com temas desconexos, como acontecia na cantiga, na toada e no samba. Não obstante, Sorocabinha observou que na moda de viola, “[...] é bem raro que um cantor caipira legítimo cante como sendo uma moda uma série de quadras soltas”⁵⁸, e enfatizou também que as modas de viola “sempre” contavam uma história⁵⁹.

A importância do texto levou Mário de Andrade e Amadeu Amaral a estudar a forma estrófica das modas de viola tradicionais. Para o primeiro, as estrofes eram constituídas por quatro versos⁶⁰. Já para Amaral, embora existisse uma preponderância da forma observada por Andrade, chamada de “quadra” (quatro versos), existiam também modas “dobradas” com oito versos, e modas de “quadra e meia” com seis versos⁶¹. De acordo com Rafael Marin da Silva García, na fonografia produzida ao longo do século XX, existem modas com estrofes de quatro, oito e seis versos, como as estudadas por Andrade e Amaral,

⁵⁷ Ibid., pp. 342-343.

⁵⁸ Ibid., p. 342.

⁵⁹ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 272.

⁶⁰ ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 342. Segundo o autor, a construção em quatro versos distinguia a moda de viola do romance, gênero também narrativo do Nordeste, comumente cantado em estrofes de seis e dez versos

⁶¹ AMARAL. *Tradições populares*. [1948] p. 77.

além de modas com estrofes com dois, três, e até cinco versos⁶². É possível que os músicos aproveitassem a maleabilidade da organização estrófica do gênero para adaptar as “modas” ao tempo disponível no disco de 78 rotações. Talvez por causa disso, estrofes com novos números de versos foram comuns no formato gravado. Se considerarmos que o tempo do disco de 78 rotações era de aproximadamente 3 minutos, resulta entendível que os músicos tivessem que abreviar as histórias e que estrofes mais curtas fossem úteis para lhe outorgar outro ritmo à narrativa. A moda de viola *Namoro dos velho*, composta em “quadras”, por exemplo, tinha mais texto do que foi gravado e a história terminava sem o final jocoso que a narrador anunciou logo no começo. Escutemos:

NAMORO DOS VELHO (Faixa 35)	
O namoro que eu vi são coisas do passado do véio com a véia eu achei engraçado O véio pediu e foi enjeitado a véia xingou de véio descarado	Oia quesse engano eu não tenho apanhado na minha razão brigo com delegado Por isso meu véio que fique acabado vamo decidir cada um pra seu lado
Pois o véio falô a véia tá enganando por ela me vê eu sujo e rasgado eu tenho dinheiro no banco guardado que dá pra comprar pra véinha em sobrado	O véio descontente muito apaixonado foi dizê pra véia e tão delicado Não me faça anssim eu fico machucado amanheço chorando sem sono acordado
A véia respondeu pois eu fico obrigado pois en não preciso meus bens são comprados Sai daqui porqueira seu geiçãõ do diabo pego na vassoura e te surro com o cabo	A véia carrancuda desprezou o coitado se fosse um mocinho nós tinha tratado Mas a sua idade é muito avançado eu quero um mais moço serve de criado
O véio disse pra véia com cara enfezado eu nunca apanhei e já dei um sordado Por isso véia tome bem cuidado senão eu te pego e surro no pelado	

Transcrição 7. Namoro dos velho (moda de viola). Mandy e Sorocabinha. Columbia, nº 8316, matriz 3555, lançamento 1937.

Segundo a filha de Sorocabinha, a moda tinha versos adicionais que não entraram na gravação por causa do tempo restrito do disco. Tais versos eram os seguintes: “Ai o véiu saiu bufando, a véia deu por acabado / O mocinho que ela

⁶² GARCIA, RAFAEL MARIN DA SILVA. *Moda-de-violão: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. (Dissertação) Universidade Estadual Paulista UNESP, Instituto de Artes, 2011, p. 164.

espera, vai fugi com o diabo”⁶³. Levando em conta que a peça estava organizada em estrofes de quatro versos, é possível que os dois versos adicionais fossem material inacabado e abandonado pelos músicos antes de ir ao estúdio de gravação.

Muito provavelmente, os textos das modas de viola tradicionais variavam com certa frequência. Modificar, somar ou apagar versos fazia parte dos afazeres dos músicos e, como em toda tradição musical, a variação era um recurso sempre na mão. Andrade sugeriu que as narrativas das modas eram “rapsódicas”, referindo-se à existência de certo grado de improvisação do cantador, na medida em que ele podia adaptar os textos circunstancialmente⁶⁴. Inclusive, o musicólogo achou indícios dessa flexibilidade na fonografia inicial. Ele apontou que o texto de *Moda do pião* e do cururú, gravado sob o título *Danças regionais paulistas*, eram quase idênticos. Ambas as gravações foram realizadas pela Turma de Caipira Cornélio Pires, entre finais de 1928 e começo do ano seguinte. A comparação entre as duas peças revela a maleabilidade do material e seu reaproveitamento por parte dos músicos:

MODA DO PIÃO (Faixa ◀ 22)		DANÇAS REGIONAIS PAULISTAS [Cururu. 1:23”] (Faixa ◀ 36)
Quando eu era criancinha Tinha mar inclinação Eu arriscava minha vida Pra montá em qualquer pagão Oi, vida é a minha!	→	Quando eu era criancinha Tinha mar inclinação (bis) Arriscava minha vida Pra montá em qualquer pagão (bis)
Eu largava burro brabo E chegava no mourão Ai, o macho cavava a terra Levanta poera no chão... Oi, vida é a minha!		Ai, quando eu entrei pra dentro Calculo o milho na mão (bis) Ai, eu carcei o meu par de espora Com bem dor de coração (bis)
Do que eu tinha mais vergonha Das duas filhas do patrão → Ai, que estavam dando risada: Vamo ve o jeito do peão! Oi, vida é a minha!		Do que eu tinha mais vergonha era das filha do patrão (bis) Ai, que estavam dando risada: Vamo ve o jeito do peão! (bis)
Ai, quando eu entrei pra dentro Calculo o milho na mão Ai, eu carcei o meu par de espora Com bem dor de coração...		

⁶³ SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. p. 170.

⁶⁴ Ver definição de rapsoda em: ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 427.

MODA DO PIÃO (Faixa ◀ 22)	DANÇAS REGIONAIS PAULISTAS [Cururu. 1:23"] (Faixa ◀ 36)
Oi, vida é a minha!	
Ai, quando eu muntei no macho No descer de um ladeirão Ai, eu vi a morte p'los olhos No meio de um chapadão... Oi, vida é a minha!	
O macho pulava alto Que formava cerração Eu encontrei com meu benzinho Nem não pude dar a mão... Oi, vida é a minha!	

Transcrição 8. Moda do pião (moda de viola). Atribuída a Cornélio Pires. Columbia, n° 20007-B, matriz 380258, lançamento 10/1929 e Danças regionais paulistas (cana verde - cururu). Turma Caipira Cornélio Pires, Columbia, n° 20005-B, matriz 380104, lançamento 05/1929.

Observando os números de matriz das duas gravações, sabe-se que não foram gravadas na sequência senão que houve 154 registros entre elas, realizados por outros artistas nos estúdios da Columbia. Ignora-se se Cornélio Pires, Gaó ou Wallace Downey — quem talvez trabalhasse na produção — passaram despercebida a adequação do texto em ambos os registros. Ou, se, pelo contrário, eles notaram a semelhança e por tal motivo a Columbia lançou as peças musicais em lotes diferentes de discos: uma em maio e a outra no lote de outubro, de 1929. Seja como for, a reciclagem era também uma prática comum da fonografia: arranjos, regravações e reimpressões eram atividades cotidianas nas empresas do disco, assim que a plasticidade de músicos e produtores fosse compatível.

Ainda assim, o que mais chamou a atenção de Mário de Andrade, em *Moda do pião*, não foi a repetição do texto e sim o uso do refrão “Oi, vida é a minha” no final de cada estrofe⁶⁵. Escutando sua vitrola Andrade entendeu que foi justamente o empréstimo do texto entre o cururu e a moda, o que explicava a existência do refrão.

Disco muito interessante por apresentar uma moda bem característica mas com refrão. O caso explica-se com facilidade. Os cantadores se serviram aqui dum texto decorado, o que não era de moda caipira mas de dansa. Se trata dum

⁶⁵ Também Faustino e Garcia trataram o refrão dessa gravação como “algo incomum nas modas-de-viola que seriam gravadas nos anos posteriores a estas primeiras gravações de 1929 e 1930” sem perceber o empréstimo entre o cururu e a moda mencionada (FAUSTINO E GARCIA. “A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola.” p. 73.).

Cururu que tenho, nº 51 da minha coleção ou C.B. 20005 – B. Como nas dansas é comum o refrão[,] o texto deste com refrão obrigou a refrão, na invenção melódica da moda, cuja melodia aliás é totalmente outra que a do Cururu⁶⁶.

Difícil é saber que tão comum era esse tipo de empréstimos e, muito mais, é conhecer os motivos pelos quais os músicos o fizeram nessa ocasião. Cabe destacar, no momento, que essas gravações rememoram a maleabilidade com que a fonografia e os músicos construía seu repertório.

Como assinalado, o carácter narrativo seria o diferencial das modas de viola⁶⁷. Contudo, o conteúdo de suas narrações não foi comentado com amplitude por Mário de Andrade nem pelos críticos da revista *Phono Arte*, gerando a impressão das modas de viola trazer histórias pouco interessantes ou impactantes para esses ouvintes. Na opinião dos jornalistas cariocas elas simplesmente “contam mais algumas historias typicas”⁶⁸. Por seu lado, Andrade pareceu comentar o conteúdo de uma das modas de viola de sua discoteca com a frase “política e crise”, referindo-se ao disco *Situação encrencada*, a mesma moda de viola cantada pela Caipirada Barretense na redacção do *Diário Nacional* em 1930 com o título de *Moda da eleição*. Os versos que despertaram tal comentário foram:

SITUAÇÃO ENCRENCADA	
(Faixa ↖ 37)	
Tomara que chega logo	Desta revorta passada
O tempo das eleição	Ninguém pode tê saudade
Para ver sem assim acaba	Se eu fosse democrata
Esse grande barulião	Não queria governar
Júlio Preste, Antônio Carlo	Por ele sê o curpado
Muito dano tão causando	Na revolução passada
Já tem muita gente pobre	Se fô como o povo fala
Que até fome tá passando (bis)	É que a crise tá danada (bis)
Já que pra os fazendêro	Váia a minha senhora

⁶⁶ *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos.*

⁶⁷ Os assuntos tratados na música caipira é um dos aspectos que maior interesse tem despertado no começo do século XXI. Trabalhos pioneiros como os artigos de José Martins de Souza já tinham chamado a atenção sobre a riqueza de seus conteúdos. Recentemente o historiador Elton Bruno Ferreira propus como temas centrais da série 20.000 de Cornélio Pires o trabalho, o lazer a religiosidade e o sentimento (FERREIRA. *Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)*.cap. III). O jornalista José Hamilton Ribeiro, por sua vez, propôs uma divisão mais detalhada das modas de viola produzidas ao longo do século XX: engraçadas, “dramalhões”, “moda de campeão ou abatê”, sobre caça e pescaria, bichos, plantas, paixão, carro de boi, cidades (RIBEIRO. *Música caipira. As 270 maiores modas*. [2006].). Contudo, estão faltando trabalhos mais sistemáticos que aprofundem nas particularidades literárias das modas de viola.

⁶⁸ "Lazaro e Machado". *Phono Arte*, v. 3, nº 44 (30 junho) Rio de Janeiro, 1930, p. 32.

Assim que o governo qué tamos todos sem carrêra Com a baixa do café Acabou o movimento Até lá pra o noroeste O povo todo tão gritando Que é o curpado é o Júlio Prestes (bis)	Tem dó desse pessoar Se o café não sucedê Operário passa mar Fazendêro tôdo pronto Núm é farta de vontade Colônho trabáia todo mês Recebe só pra metade (bis)
Quase todo fazendêro Andava de Chivriolé Já tão andando a cavalo Com essa baixa do café Aqueles grande banquêro Cheio da libra esterlina Encostô o carro de um lado Por farta da gasolina (bis)	Mais depois na ileição Nós podêmo sê filiz Deixaram o Getúlio Vargas No lugar do Washington Luiz Por todo lado que eu ando Os vuótos são tôdo igual Pelo jeito que se fala Todo mundo é liberar (bis) ⁶⁹

Transcrição 9. Situação encrencada (moda de viola). Cornélio Pires e Caipirada Barretense. Columbia, n° 20021-A, matriz 380571, lançamento 02/1930.

Como apontado no capítulo 8, a esperança nas eleições, cantada pela Caipirada Barretense, devia estar um tanto permeada pela posição política de Cornélio Pires, alinhado com o Partido Democrático. Considerando que a população mais pobre não tinha voz própria na rede do poder, há que ser cuidadosos ao atribuir diretamente o conteúdo do texto à visão caipira sobre o assunto.

Sabe-se que dentro da imensa massa de habitantes da cidade poucos eram eleitores e, embora existindo em baixo número, as eleições eram “uma mera formalidade, exercida [...] para confirmar candidatos escolhidos de antemão pela estreita máquina do partido único, o Partido Republicano Paulista”⁷⁰. Tal situação não era novidade para a população do interior, pois em 1884 o assunto político das eleições ocupou a um compositor da região nordeste de São Paulo. Um dos colaboradores do *Almanach Litterario de São Paulo* enviou à revista uma “bem interessante” trova escutada em uma “festinha de roça”, cinquenta anos antes que a peça da Caipirada Barretense fosse gravada. Segundo o corresponsal, o seguinte texto era cantado “a som de viola” e nele seu autor referia-se também ao “tempo da eleição” desde outro ponto de vista, “interessante pelo cunho de verdade”:

Vamo, vamo, minha gente
Stamo em tempo d’eleição

⁶⁹ Curiosamente a gravação era anunciada à venda no jornal de fevereiro de 1930, sendo que as eleições para presidente foram em março e o resultado saiu em maio daquele ano.

⁷⁰ SEVCENKO. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. pp. 109-110.

O rico enxerga o pobre,
Dis adeus, apert'a mão.

Nos prometem bo'estrada
Muita agua – chafariz
E os bobo cá da roça
Acredit'o que elle diz.

[...]
Venha votá comigo,
Qu'eu te dô cavalo bão
E depois que tudo passa
O caipira é bão ladrão.

Inda há caipira bobo
Qu'escuta as oração
É por causa d'isso tudo
Eu não dô meu voto, não⁷¹.

É provável que as narrações das modas de viola tradicionais, em seus contextos rurais, fossem diferentes das narrações das modas gravadas, como aparenta o tratamento da mesma temática nos dois textos anteriores. Os executivos das gravadoras eram um filtro que selecionava o material comercializável com critérios próprio e visando o lucro. Fora de seu controle direto, pressupor que os músicos tinham maior liberdade em abordar algumas temáticas ou dar alguns matizes. Em culturas orais, como era a tradição camponesa, a memória histórica é criada e recriada em gêneros cantados em versos para ajudar o poeta na repetição da narrativa. As façanhas de heróis populares, fatos marcantes do passado e valores morais costumam ser o centro dessas narrativas. No entanto, nas primeiras modas de viola gravadas tais temáticas não são as mais frequentes, como seria de esperar se não contássemos com a mediação da fonografia e do nascente mercado do entretenimento.

Modas de viola sem histórias estruturadas e mais próximas do lirismo foram recorrentes nas primeiras gravações, adotando temáticas e motivos presentes já nos espaços de entretenimento urbano. Foi frequente também, desde as primeiras gravações, o estilo jocoso, de patacoada, retomando uma das características das personagens caipiras das representações precedentes. Ao que parece, temas de atualidade política ou denúncia social eram bem-vindos sempre que tivessem nuances cômicas, divertidas, bem fosse pelo exagero ou pela ironia.

⁷¹ GALVÃO, MANOEL A. "O tempo de eleição", *Almanach Litterario de São Paulo* v. VIII, n° São Paulo, 1884, pp. 105-106.

A moda de viola *O bonde camarão* exemplifica a continuação de temáticas presentes nas representações caipiras, com tons jocosos.

O bonde camarão fazia referência ao bonde da Light que era de cor vermelha. A moda de viola retomava um assunto presente desde final do século XIX no teatro de revista e fazia uma nova versão do assunto. Em 1899, a revista musical *O boato* com textos de Arlindo Leal e música de Manoel dos Passos, entreteceu seus atos com a história de uma família de caipiras que visitava a cidade. Entre os números representados houve um, em que o “coro de passeantes” da cidade reclamava da demora e da lotação do bonde,

e quando chega
toma-se tento:
Para um assento
Há candidatos a faltar!⁷²

Como assinalou Fonseca, “a representação das contradições do progresso tinha no bonde um mote recorrente”⁷³. Anos mais tarde, o clarinetista Nabor Pires Camargo escreveu em 1927 o samba *Espanta Vaca*, designação popular para os bondes da Light. “Vai de visita? É bom que vás de casaca / E de automóvel? Não senhor: no espanta vaca”⁷⁴. O moderno meio de transporte e suas deficiências eram assunto aproveitado com humor pelo entretenimento urbano. Logo em 1929, a temática do bonde foi retomada por Mariano e Caçula, na moda de viola *O bonde camarão*. Difícil é saber se o texto foi de autoria exclusiva dos músicos ou se a experiência de Cornélio Pires na criação de textos jocosos teve alguma ingerência:

O BONDE CAMARÃO

(Faixa 38)

— Vanceis tivero em São Paulo, decerto se arregalaram por lá.
— Home, São Paulo é lindo, é uma boniteza, mas tem um tar
De bonde camarão que prá chacoalhá o corpo da gente dá traco.
Oh! peste dos inferno, é pior que carro de boi. Intão fizêmo uma
moda de viola arrelaxano ele. Escuite a moda:

Aqui em São Paulo o que mais me
amola
É esse bonde que nem gaiola

Entrou um padre bem barrigudo
Levô um tranco dos bem graúdo

⁷² LEAL, ARLINDO E PASSOS, MANOEL DOS. *O boato. Revista dos acontecimentos de S. Paulo nos anos 1897-98 em 1 prologo, 3 actos e apotheoses*. São Paulo: Carlos Zanchi, 1899, p. [5].

⁷³ FONSECA. *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. p. 107.

⁷⁴ BERNARDO, MARCO ANTONIO. *Nabor Pires Camargo. Uma biografia musical*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A., 2002, p. 42. GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 142.

Cheguei, abriro uma portinhola Levei um tranco e quebrei a viola Inda puis dinhêro na caixa da esmola	Deu um abraço num bigotudo Um protestante dos carrancudo Que deu cavaco c'ó batinudo
Chegô um véio se facerando Levô um tranco e foi cambeteando Beijô uma véia e saiu bufando Sentô de um lado e agarrô assuando Pra morde o vizinho tá catingando.	Eu vou m'imbora pra minha terra Esta porquêra inda vira em guerra Esse povo inda sobe a serra Pra morde a Light que os dente ferra Nos passagero que grita e berra.
Entrou uma moça se arrequibrando No meu colo ela foi sentando Pra morde o bonde que estava andando Sem a tarzinha está esperando Eu falo claro, eu fiquei gostando	

Transcrição 10. O bonde camarão (moda de viola). Mariano e Caçula. Columbia, n° 20015-A, matriz 380498, lançamento 12/1929

Ao parecer, a peça de Mariano e Caçula harmonizava com as expectativas do público e com gosto da cidade, sendo, dentre as primeiras gravações, uma das modas de viola mais lembradas pelos cultores do gênero⁷⁵. Como apontado por Ivan Vilela, a engenhosidade de seu texto estava em que “revertendo o olhar citadino sobre o rural, é apontada a promiscuidade dos encontros e desencontros cotidianos dentro de um bonde urbano”⁷⁶.

Ainda com nuances risonhas, Mandy e Sorocabinha discursaram, por exemplo, sobre o excesso de impostos. Público como os jornalistas da *Phono Arte*, porém, não encontraram nada a destacar nessa composição, além de ser “assumptos de actualide”⁷⁷. Na moda de viola *Imposto do selo*, os músicos ilustraram a forma como a população caipira que vendia seus produtos na cidade, lidava com os impostos: “Paga imposto pra pescá ai, também pra vendê melado / paga imposto pa caçá ai, vende parmito no mercado / cargueior e carro de boi, tudo tem que sê chapeado”. No final da gravação, a dupla chegou a incluir a classe média como vítima do selo satirizado, dizendo “esse disco que tá tocando, não escapó do marvado”. A gravação foi realizada pela Parlophon em 1930 e incluída posteriormente no filme *Vamos passear?* (1935):

IMPOSTO DO SELO
(Faixa 39)

⁷⁵ Regravações foram realizadas por músicos das décadas seguintes e *O bonde camarão* entrou no repertório posterior da música caipira gravada. Em discos de 78 rotações, a peça foi gravada por Serrinha e Zé do Rancho (selo Caboclo) e por Inezita Barroso (Selo Copacabana).

⁷⁶ VILELA. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. p. 96.

⁷⁷ “Mandy e Sorocabinha”. *Phono Arte*, v. 3, n° 49 (30 dezembro) Rio de Janeiro, 1930, p. 29.

Agora o cuitado do povo, veve muito arrochado
imposto de ano em ano, sempre sempre aumentado
paga imposto municipa, paga imposto pro Estado
e pro Governo Federa, é imposto de todo lado.

Paga imposto pra pescá ai, também pra vendê melado
paga imposto pa caçá ai, vende parmito no mercado
cargueior e carro de boi, tudo tem que sê chapeado
quarquê dia os cavaleiros tem que andar aí numerado

Balaio, penera e pilão ai, diz que tem que sê selado
quem vendê queijo sem selo, pois arrisca ser murtado
farinha de mio e purvio nada nada tem escapado
a inté os monjolos do sítio tem que sê arregistrado

Mecê vê selo do governo, em toda a parte grudado
nas mei e nos guarda-chuva, no chapéu e nos calçado
oia embaixo de cadeira, mecê vê um selo pregado
esta viola que está tocando tem um selo inutilizado

Nas garrafas de bebida, o selo é sempre dobrado
esse disco que tá tocando, não escapó do marvado
zarreio e pito de barro, argodão brim e riscado
garrucha, cubertô e sanfona tem papé esverdeado

Já vi um caixão de defunto, cum selo dipendurado
tem selo até no isqueiro, pedra de fogo e nos machado
nas panela e nas tígela, pamonha e minuim torrado
qualqué dia sela as criança na hora do batizado.

Transcrição 11. Imposto do selo (moda de viola). Mandy e Sorocabinha. Parlophon, n° 13233-B, matriz 3746, lançamento 11/1930

Assuntos próximos da cotidianidade tratados sem humor foram comercializados enquanto recorreram aos valores morais ou à ética. Assim, implicitamente, não incomodavam a quem pretendia escapar das tensões e conflitos sociais da época. Exemplo disso é a moda de viola *Caipira murtado*. Entre as primeiras modas gravadas pela Victor em Piracicaba, Mandy e Sorocabinha retrataram a situação dos caipiras que abandonavam a lavoura para exercer comércio informal nas ruas da capital. Em *Caipira murtado* os músicos expuseram o caso de uma personagem que se enfrentou às regras do controle do comércio informal, e sem compreender por inteiro sua lógica, preferiu fugir que ser preso.

CAIPIRA MURTADO

(Faixa 40)

Eu larguei de trabaíá
agora eu tô negociando
tô comprando, tô vendendo
tô vendendo, tô comprando
é uma vida mais folgada
que agora eu ando gozando
lá na praça do mercado

Eu ainda disse pra ele
essa murta eu não pago
os meu frango estão gordo
os meu frango não tá magro
tô vendendo bem barato
eu tô dando quase dado
é mior me deixe livre

quando o dia vem clareando	pra mim voltá sussegado
Lá no bairro onde eu moro tem um farturão danado eu carrego o meu cargueiro e toco bem carregado de abobrinha e mio verde cambuquira do outro lado quando eu volto da cidade já eu volto endinheirado	Não levou cinco minutos eu vi alumiar o buné eu larguei da discussão pra rua chamei no pé pois que fique com o cargueiro dele faça o que quisé eu perfiro perder tudo que poisá lá no quarté
Eu passei um grande susto um dia deste passado foi com o diabo do fiscal lá na praça do mercado pois ele chegou e me disse esse homem está murtado eu disse que não pagava já mandou chamar o soldado	Eu voltei pra minha casa bem cansado de corrê eu contei lá pra patroa o que foi me acontecê pois ela virou e me disse em bem que avisei você que fosse tirá licença pra depois ir lá vendê
	Conheceu papudo

Transcrição 12. Caipira murtado (moda de viola). Mandy e Sorocabinha. Victor, n° 33238-B, matriz 50087, lançamento 12/1929.

A história termina colocando a culpa do insucesso no caipira, ao revelar que ele foi avisado pela “patroa [...] que fosse tirá licença”. A gravação da Victor trouxe ao disco a tensão existente entre os caipiras e o sistema político que diminuía cada vez mais os espaços tradicionais de comércio de bens agrícolas na cidade. Não obstante, a história parecia alinhada com o discurso das elites, desfavorável a essa forma de comércio. Na medida em que se desloca a responsabilidade da situação descrita para o caipira, apaga-se o papel do governo e dos interesses da elite econômica em controlar o comércio de alimentos e bens agrícolas. Entre o fiscal, representante do Estado, e o caipira, representante dos maus hábitos do passado, a resolução do conflito recaía na “modernização” do caipira, representada na “licença pra depois ir lá vende”. Se ele perdia suas mercadorias e dinheiro, não era pela inconveniência das regulamentações, e sim era por ele ser “papudo”.

Os primeiros lançamentos da Victor, e demais gravadoras, foram realizados seguindo critérios difíceis de esclarecer pela ausência de documentação a respeito. Tudo o que sabemos é que durante a sessão de gravação em Piracicaba, foram realizados aproximadamente doze registros dos quais foram impressos e vendidos dez, entre eles a peça anterior. Quais eram não foram lançados no mercado? e porque? são perguntas sem resposta.

Como foi ressaltado, temas e situações tratados sem matizes cômicos ou moralizantes são escassos na fonografia inicial. Tais assuntos podiam chegar a incomodar o público das classes médias que, como exposto na primeira parte, assistia aos teatros e comprava discos. Aquele público estava acostumado a rir das personagens caipiras ou a escapar por um momento para o seu universo rural imaginado. Enquanto isso, no deambular pelas ruas da cidade, a maioria daquele público era apática à situação social e econômica dos caipiras e observava com preconceito os traços “antiquados” de seus costumes.

Entre as escassas modas de viola que retrataram situações mais realistas do cotidiano caipira na cidade, esteve a peça *Moda dos tecelões*. Afastados do centro geográfico e econômico de São Paulo, no bairro operário do Brás, a dupla Laureano e Soares teve, talvez, maior liberdade na forma com que tratou assuntos de denúncia social. A gravadora paulista Phono Arte, do italiano Ángelo Gagliardi, “pequena e isolada”, parecia interessada em conversar com o público local, retratando com maior proximidade, segundo Camila Gonçalves, a atividade musical paulistana, do que as gravadoras internacionais⁷⁸. No seu estúdio, na Rua da Híppia, Laureano e Soares gravaram uma de suas primeiras peças, a *Moda dos tecelões*, que descreve a situação precária das mulheres operárias nas fábricas têxteis e o desajuste que isso trazia para suas famílias. Desde o olhar masculino, a dupla apresentou com realismo o labirinto fechado em que os empresários colocavam a classe trabalhadora. O fato de o disco ser impresso e vendido indica que a gravadora não criou resistência ao abordar assuntos menos simpáticos para as classes altas, e mais próximos das angústias dos caipiras que chegavam à cidade.

MODA DOS TECELÕES [FRAGMENTO] (Faixa 41)	
O que eu digo nesta moda pra sustentá sou capáiz a vida do operário Apertá cada vez mais invés de tocá pra frente parece que vai pra tras o suor que os pobre derrama os patrão num satisfais	tem que bancar a ama preta e aguentar c’o berreiro pega a arreclamá dizendo eu devia ficar sorteiro As muiê vem do serviço vêm com a carranca fechada o marido lhe pirqunta muiê por que tá zangada

⁷⁸ GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. pp. 177-193.

<p>Tecelão desempregado parece que tem caipora corre pra pedir serviço a vê se as coisa milhóra logo ganha esta resposta seu moço pode ir-se embora serviço é só pra's mulher Pro's home não tem agora</p> <p>Com as muié trabaiano a coisa não corre bem já tem quem ficá devendo não póde pagá ninguém pra quem cobra já responde só pago no mês que vem do dinhêro recebido não sobrou nenhum vintém</p> <p>O marido é obrigado ficá em casa o dia intêro precisa cuidá da casa e tem que ser cuzinhêro</p>	<p>diz a mulher pro marido eu venho muito cansada a gente trabaia tanto e num ganha quase nada</p> <p>Quando eu fui tocá o tear a lançadeira escapo leve uns tapa na testa e um galo logo sartô inda por azar o mestre com dois mil réis me murtô por mode de um deifeitinho que no pano me passo</p> <p>A coisa correndo assim não sei como há de ser o pobre do operário já não pode mais viver precisa tratar dos fio percisa de se comer sem emprego e sem dinheiro isso sim que é padecer</p>
--	--

Transcrição 13. Moda dos tecelões (*moda de viola*). Laureano e Soaes. *Arte Fone*, n° 4121-A, c. 1932.

Talvez não seja casual que a *Moda dos tecelões*, gravada longe dos interesses das multinacionais do disco, seja uma das peças que retrata com maior crueza a vida do caipira de carne e ousa. No mesmo sentido, o leitor pode escutar um fragmento do lado A do mesmo disco, em que os Laureano e Soares comentaram os acontecimentos da revolução de 1932. A narrativa de *Revolta de São Paulo* parece feita desde o ponto de vista de quem está fora dos ideais políticos e mais próximo dos preceitos bíblicos e da literatura religiosa, para compreender os recentes acontecimentos.

<p>REVOLTA DE S. PAULO [FRAGMENTO] (Faixa 42)</p>	
<p>Quando eu falo de São Paulo eu me alegre e tenho orgúio este nosso rico Estado que se meteu num barúio dando grito de revórta no dia 9 de julho Lutou com infelicidade lutou tanto e foi [inaudível]</p> <p>[...] bem madrugadinha quando o bataiao marchô para guarneçê as frontêra do Estado que revoltô povo, ixército e policia num tempo só levanto e ao doutor Pedro Toledo</p>	<p>O senhor general Klinger era o chefe revoltado São Paulo fez muita coisa que deixô o mundo pasmado muito capacete de aço munição e trem brindado Matô Grosso com São Paulo Guentô dezenove Estado</p> <p>Esta revorta tão grande quase que três mes durô eu sei que muito inocente de parte a parte tombou revortâ não traiz porveito orfão de viuvá deixô agora então eu pergunto</p>

aclamaram governador

os ouro pra quem ficou

Logo começô a luta
de irmão contra irmão
fizeram tantos discurso
formô tanto bataião
e os paulistas arvorotado
de sangue no coração
navio pra que trazem o ôro
pra vencê a revolução

Nas escritura sagrada
eu creio e tenho razão
vai cumprindo a profecia
da briga entre os irmão
e que onde existiram homem
há de haver muita traição
Pois foi sangue brasileiro
que derramou pelo chão.

Transcrição 14. Revolta de S. Paulo (moda de viola). Laureano e Soaes. Arte Fone, nº 4121, c. 1932.

Sobre o mesmo conflito, foi gravada a moda de viola, *A revolta de 9 de julho*, por Raul Torres e Mariano da Silva — da dupla Mariano e Caçula. Ela foi uma das primeiras incursões de Raul Torres no gênero caipira, produzida também pela Arte Fone no Brás. Os músicos aproveitaram os acontecimentos da revolução para fazer outra leitura dos acontecimentos, mais apropriada para exaltar o espírito paulista, enaltecer o papel de São Paulo e se enquadrar no paulistismo da época. O sucedido nesse dia foi narrado assim:

A REVOLTA DE 9 DE JULHO

(Faixa 43)

A revolta de São Paulo
Já deu muito que falar
Asombrô o Brasil intêro
Do Rio Grande até o Pará
São Paulo ficô sozinho
Sem ninguém vir ajudar

Grande força se seguiu
Para o lado de Cruzeiro
Desde combater cerrado
Com a força de Gôes Montêro
Paulista queria entrar
No grande Rio de Janeiro

No dia 9 de julho
São Paulo se alevantô
Facurdade de Direito
Seu batalhão já formô
Toda a força de São Paulo
Pelos campos se espaiou

Veio força lá do norte
De quase todos estado
Paulista tava sozinho
Ficô meio atrapaçado
Para segurá o inimigo
Mandou fazê trem brindado

Pois até a frente negra
Também formô bataião
A negrada embarcaba
Cheia de satisfação
Mostraram que são paulista
Paulista de coração

No vale do Paraíba
Foi só tiro de fuzil
De parte a parte lutavam
Com grande ator varonir
A luta ficô empatada
Quem perdeu foi o Brasir

O grande povo paulista
Ajudou no que podia
Deram oro para vitoria
Tudo e mais que posuía
Farinha tava acabando
Pao de guerra nois comia

Transcrição 15. A revolta de 9 de julho (moda de viola). Raul Torres e Mariano. Arte Fone, nº 4139-A, c. 1932.

Ainda mais proveitosa, para os discursos ufanistas e para os interesses da classe dominante em consolidar uma cultura paulista de abrangência nacional, foi a moda de viola *Sô cabocro brasileiro*, gravada pela Columbia. Como apontado anteriormente, a gravadora internacional reconheceu o interesse dos discursos hegemônicos em criar uma identidade cultural para o Estado, que tivesse caráter nacional. A seguinte moda de viola servia bem a esse discurso. Existe a possibilidade de ela não ser expressão da idiossincrasia caipira e sim um produto da fonografia ao serviço de um momento histórico particular.

<p>SÔ CABOCRO BRASILEIRO (Faixa 44)</p>	
<p>Ê moçada! vamo vê uma moda aí, mais bem brasileira. Uma moda gostosa de se escutá</p>	
<p>Eu inventei essa moda pa verdade eu fala eu sou mesmo brasileiro não nego meu naturar Além de que eu sou paulista sô cantador regionar eu tive um grande prazer de conhecê a capitar</p>	<p>Ô, muito rico Brasir É um país muito invejado O Brasir é muito grande Se conta 21 estado Lá no barrio a donde eu moro Para muito eu tenho falado Ali lembro que sô paulista fico mais entusiasmado</p>
<p>Agora tô resorvido conhecê o Brasir intêro agora tô em São Paulo mas vô pro Rio de Janeiro Depois que estivé no Rio eu sigo pro estrangeiro eu levo a minha viola pra mostrá o que é brasileiro</p>	<p>O pavilhão brasileiro É a bandêra mais falada Ela é verde e amarela De estrelas toda enfeitada Cada estrela é um estado Deste Brasil adiantado Eu vou passear nele todo Para cantar moda inventada</p>

Transcrição 16. Sô cabocro brasileiro (moda de viola). Mariano e Caçula. Columbia, n° 20015-B, matriz 380499, lançamento 12/1929.

O caráter laudatório e ufanista de *Sô cabocro brasileiro* complementava o lado B do disco que trazia impressa a moda *O bonde camarão*, escutada anteriormente. Em suma, nesse disco número 20015, a Columbia parecia resumir os principais estilos das primeiras modas de viola gravadas: a patacoada e o paulistismo. Outras temáticas e enfoques também surgiram, mas esses dois foram principalmente os que ajudaram a ligar a música caipira com a identidade do Estado e com as representações caipiras precedente.

A música das modas de viola

Os textos das modas de viola eram, evidentemente, cantados com ritmos e melodias particulares. Auditivamente, tais características rítmicas e melódicas ajudaram a que a audiência reconhecesse tais cantos como pertencentes ao gênero e, assim, que a moda de viola gravada pudesse se consolidar como gênero. Alguns parâmetros rítmicos e melódicos podem ser identificados nas primeiras gravações, sendo esse o assunto deste item. Pese às adequações que o formato do disco implicou para a música caipira, o texto das modas de viola continuou sendo o elemento organizador do gênero. Ou seja, o ritmo e a melodia estiveram ao serviço da narração tanto na fonografia quanto fora dos estúdios de gravação.

Tentando relacionar o ritmo dos versos e o ritmo musical, Mário de Andrade apontou, na capa do disco *A madrugada*, “[...] quando a moda é em redondilhas o ritmo é binário simples, quando em pentassilábicos surge o binário composto”⁷⁹. Nessa gravação, justamente coincidiam a “redondilha” menor (verso penta silábico) do texto com o compasso composto (subdivisão em três versos) da melodia musical. Ainda assim, essa relação entre o verso e o ritmo musical não foi uma constante na discografia de começo da década de 1930. Ao que tudo indica a moda de viola não costuma seguir padrões rítmicos musicais claros. Segundo Garcia, entre as modas de viola gravadas até a década de 1990, “[...] algumas músicas obedecem claramente um pulso e uma métrica tão inconstante que a escrita tradicional com fórmulas de compasso determinadas, dificilmente dá conta de registrar, mesmo com compassos híbridos”⁸⁰. Na escuta de Andrade, os versos de *A madrugada* podiam ser organizados da seguinte maneira:

A MADRUGADA (Faixa 45)	
Le-van-tei ce-di-nho (5) ⁸¹	Cada vez mais longe (5)
cum ho-ra mar-ca-da (5)	eu fui enxergano (5)
a-in-da ta-va es-cu-ro (5)	de pouco em pouco (5)
num se vi-a na-da (5)	o céu foi limpando (5)

⁷⁹ *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos. A madrugada (moda de viola) Discos Arte-fone nº 4079, interpretado por Laureano e Soares, 1932.*

⁸⁰ GARCIA. *Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. p. 146.

⁸¹ Número de sílabas poéticas de cada verso. Se a palavra final for paroxítona, resta-se 1 do número total de sílabas.

in-fi-e a mu-la (5)	de escuro que era (5)
a-gar-rei aes-tra-da (5)	já foi azulando (5)
Par-ei bem no ar-to (5)	também as estrela (5)
na in-cru-zi-a-da (5)	foro se apagando (5)
pra ver a be-le-za (5)	pra mor de que o sor (5)
du-ma ma-dru-ga-da (5)	tava se aproximando (5)
A lua já tinha (5)	E os passarinho (5)
desaparecido (5)	todinho saía (5)
eu oiei pra riba (5)	de gaio em gaio (5)
e fiquei vendido (5)	fazendo folia (5)
vi muitas estrelas (5)	arguns que cantava (5)
brilhando tremido (5)	outros que gemia (5)
umas muito longe (5)	e um barulhão (5)
e outras bem unido (5)	no mato eu ouvia (5)
e a estrela da guia (5)	fugiu a tristeza (5)
já tinha saído (5)	chegou alegria (5)
No sítio pertinho (5)	Quano o sor no morro (5)
da incruziada (5)	garrô apontar (5)
o primero galo (5)	eu fiz minha moda (5)
cantô sua toada (5)	peguei maginar (5)
outros repodero (5)	quem mora no sítio (5)
nu'a misturada (5)	se pode afirmar (5)
que coisa tão linda (5)	que é só no mato (5)
essa baruiada (5)	pra gente apreciá (5)
de galo cantando (5)	o quanto é bonito (5)
bem de madrugada (5)	o sol levantá (5)
Eu nem percibi (5)	
os minuto correr (6)	
logo foi crareando (5)	
e amanhecer (5)	
vinha vindo o dia (5)	
sem eu perceber (5)	
o céu foi limpano (5)	
daí por dever (5)	
os arto do morro (5)	
garrô a aparecer (5)	

Transcrição 17. A madrugada (moda de viola). Laureano e Soares. Arte-fone, nº 4079-A, c.1932.

A complexidade rítmica da moda de viola, ocasionada pela carência de padrões presumíveis e definidos, parecia oposta à maneira como a linha melódica era repetida estrofe após estrofe. As modas de viola variavam seu ritmo musical, sempre que o texto assim o demandasse, mas os contornos melódicos eram repetidos somente com mínimas variações. Provavelmente, manter um ritmo subordinado às liberdades do texto e uma melodia repetitiva, levavam o ouvinte a centrar mais facilmente sua atenção na história narrada.

Os contornos dessas melodias que pareciam iguais entre si, não obstante, chamaram a atenção de Mário de Andrade. Para o escritor modernista os

contornos melódicos da moda de viola eram “eminentemente improvisatóri[os], no sentido mais musical da palavra”. Comparando a moda de viola com outro gênero de improvisação, como a embolada nordestina, Andrade escreveu que a embolada era construída com linhas melódicas rápidas e nítidas, dando a impressão “duma coisa de fato com início, meio e fim; enfim: duma coisa com arquitetura definida”. Enquanto na moda de viola,

Há por assim dizer uma preguiça de melodizar [...]. Por mais fixas que sejam suas linhas melódicas, repetindo-se exatamente de estrofe em estrofe, a indecisão da linha, da evolução harmônica, a moleza de movimento tornaram eminentíssimamente vaga improvisatória, quase oratória. É no sentido mais legítimo do termo, um recitativo⁸².

O caráter “quase oratório” da melodia evidencia que no gênero tradicional os recursos melódicos e rítmicos estavam colocados à serviço do texto. Além disso, a ausência de uma estrutura melódica dirigia a atenção do ouvinte para um final imprevisível, tanto da melodia como dos fatos narrados⁸³. A hierarquia superior do texto sobre o ritmo e a melodia perpetuou-se na fonografia. Inclusive certas fórmulas ou contornos melódicos e suas variações foram utilizados reiterativamente, outorgando-lhe ainda maior “monotonia” ao gênero. Esse traço de repetição passou a ser característico, ao ponto de os críticos da *Phono Arte*, admitirem encontrar muitas similitudes entre as modas de viola gravadas:

Se há uma modalidade da nossa musica typica que apresente dificuldades para se emitir á respeito uma opinião ou critica segura, esta é, certamente, a moda de viola, porquanto sendo sempre a mesma cousa o seu rythmo e música (?), resta apenas apreciação sobre os versos ou letras sempre de feitio caipira e explorando os mais variados assumptos⁸⁴.

Conforme García, a primeira evidência de que efetivamente existia uma recorrência de padrões musicais pré-estabelecidos, nas modas de viola gravada,

⁸² ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 343.

⁸³ O caráter “quase oratório” escutado por Andrade, relacionavam os contornos melódicos da moda de viola com dois gêneros que ele conhecia bastante bem e determinavam sua escuta particular: o canto chão e o *recitativo* da ópera. Em ambos os casos, comunicar a mensagem ou a história do texto cantado era prioridade. Adicionalmente, o caráter “quase oratório” é uma particularidade compartilhada com outros gêneros musicais camponeses como o verso chileno, a cifra argentina e a paraguaia, as décimas colombianas e as mexicanas e a guabina colombiana, entre outros. As semelhanças na construção e utilização dos contornos melódicos convidam à realização de futuras pesquisas comparativas pelo continente Latino Americano.

⁸⁴ "Mandy e Sorocabinha". *Phono Arte*, v. 3, n° 48 (30 novembro) Rio de Janeiro, 1930, pp. 26-27.

são “comentários que o ouvinte habituado com o repertório caipira faz a respeito de sua percepção auditiva [...] «O toque de *tar* moda me *alembra* aquela *otra*»”⁸⁵.

Reiteração de contornos melódicos em diferentes peças é possível encontrar já nas primeiras gravações. As modas de viola, *Que moça bonita* e *Triste abandonado*, por exemplo, repetiram uma sequência melódica em ritmo composto (subdivisão em três) bastante similar à usada em *A madrugada*. Na faixa seguinte foram editados trechos com as melodias dessas gravações para facilitar a comparação por parte do leitor (*Faixa* ↯ 46)⁸⁶. Talvez não seja por acaso que o uso desse contorno melódico seja repetido em gravações que, de uma forma ou outra, tiveram relação com o músico Sorocabinha. A gravação *Que moça bonita* (1929) foi realizada pela dupla Mandy e Sorocabinha e seu texto tinha sido publicado anteriormente, no livro de Pires *Conversa ao pé do fogo* (1921). Embora a moda de viola *Triste abandonado* (1929) seja atribuída a Cornélio Pires na etiqueta do disco, a peça foi gravada por músicos de sua Turma. Como exposto, entre os membros do grupo estava Sorocabinha e, ainda, caso ele não fosse um dos intérpretes, os outros músicos provinham da mesma região. Tal contorno melódico pôde refletir certa variável da tradição musical de Piracicaba, logo perpetuada pela fonografia. Isso poderia explicar a recorrência do mesmo gesto melódicos nessas e em outras modas de viola. A moda de viola *A madrugada*, por sua vez, foi gravada pela dupla Laureano e Soares, músicos que, até onde é sabido, não trabalharam junto com Sorocabinha ou seus colegas, mas, como mencionado anteriormente, provinham também da região do médio Tietê.

Repetições de elementos musicais como as anteriores lembram que as tradições musicais folclóricas mantém fórmulas, estilos e gestos musicais, mais do que peças estáticas. A entrada do gênero na fonografia levou a repetição mais exata de alguns gestos do gênero, porém é difícil saber se a aparição do contorno melódico citado em *A madrugada*, gravada em 1932, foi um vestígio da tradição folclórica ou se era já ação da fonografia mais recente. Seja como for, a entrada

⁸⁵ GARCIA. *Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. p. 140.

⁸⁶ As informações das gravações editadas são as seguintes

a) *Que moça bonita* (moda de viola) interpretada por M. L. Lourenço e Olegário de Godoy da Turma Caipira Victor. Disco Victor n° 33237-B, matriz 50092, lançamento dezembro 1929;

b) *Triste abandonado* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires. Discos Columbia n° 20009-B, matriz 380260, lançamento outubro 1929, e

c) *A madrugada* (moda de viola) interpretada por Laureano e Soares. Discos Artefone n° 4079, 1932.

na fonografia da música dos caipiras de Piracicaba facilitou ou estimulou a aprendizagem de contornos melódicos e demais gestos musicais e interpretativos entre os músicos que escutaram seus discos. As repetições, como apontado na introdução, levam a criar as convenções que sustentam o gênero e, por esse motivo, Garcia pôde identificar algumas melodias, ritmos e “até mesmo a presença de determinados intervalos em momentos específicos” que se repetiriam nas modas de viola gravadas posteriores⁸⁷.

Duas vozes em “fabordão”

O canto a duas vozes em intervalos de terça ou sexta tem caracterizado a música caipira ao longo do século XX⁸⁸. Para Andrade a moda de viola tradicional era “geralmente cantada a duas vozes fazendo falsobordão em sextas ou em terças”⁸⁹. Tudo indica que o gênero utilizava essa técnica como sobrevivência de práticas musicais mais antigas. Fabordão é, basicamente, uma técnica de harmonização medieval que perdurou na tradição musical ocidental e que foi utilizada no Brasil, assim como em outros lugares do continente após a chegada dos europeus.

O fabordão era um recurso usado nas modinhas do século XVIII, segundo partituras da época. Algumas modinhas combinavam duas vozes cantadas em terças, outras faziam o canto em sextas, e outras faziam “paralelismos de terças e sextas, movimento contrário e alternância na entrada das vozes (contraponto)”⁹⁰. Ao que parece, a técnica foi fecunda na prática musical da região centro-sul do país, como atesta a tablatura para salteiro do

⁸⁷ O autor identificou gestos melódicos recorrentes como “a presença da quarta justa (4J) seguida de um movimento diatônico descendente, ascendendo logo em seguida no início de cada estrofe”. Notou também que, às vezes, as estrofes começavam com “movimento diatônico descendente partindo do terceiro grau da tonalidade seguindo até o quinto grau, seguido de um salto de sexta maior (6^ªM) e descendendo posteriormente, através de movimento diatônico, até a tônica da escala”. GARCIA. *Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. p. 140.

⁸⁸ De acordo Marta T. Ulhôa, esta é uma das peculiaridades que faz com que a audiência relacione a música caipira com a música sertaneja, da segunda metade do século XX. Ver: ULHÔA. “Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990.”.

⁸⁹ ANDRADE. “A música no Brasil.” [1931] *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*, p. 23.

⁹⁰ LIMA, EDILSON DE. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

século XIX de Antônio Vieira dos Santos, achada em Curitiba⁹¹. As características do repertório contido nesse documento levam a Rogério Budasz a observar que seu autor reduzia peças portuguesas a linhas melódicas em terças e que “algumas destas peças lembram certas práticas musicais características da música popular, como o canto em fabordão, ou alguns toques de viola”⁹². Ao que tudo indica, a técnica de harmonizar em fabordão manteve-se viva ao longo do tempo e continua sendo utilizada ainda na tradição popular, como nas folias de réis e cantos das almas do interior de São Paulo⁹³.

Nas primeiras modas de viola gravadas e em outros gêneros adscritos à tradição caipira, ouve-se o uso do fabordão, enriquecido por outros intervalos adicionais às terças e sextas básicas. Os intervalos adicionais são o resultado de breves momentos de descompasso entre as vozes dos cantores. Uma das vozes, esporadicamente, pode se manter numa mesma nota e seu colega continuar o movimento melódico ascendente ou descendente criando intervalos novos com sutis dissonâncias. Esses descompassos entre as vozes acontecem mais frequentemente nos contextos de improviso ao vivo, nos quais a voz principal cria uma melodia e o outro cantor acompanha simultaneamente a proposta do colega. Os deslizamentos das vozes por várias alturas em portamento e as afinações imprecisas são resultado do movimento rítmico mais ou menos espontâneo em que o cantor principal coloca a narração e os atrasos da voz secundária que acompanha a proposta. Tal prática no canto outorga uma cor particular à música caipira, que a diferencia de outras práticas musicais.

Os jogos harmônicos entre as duas vozes, contudo, foram moderadamente adotados pela fonografia. Uma das gravações em que o fabordão esteve mais presente foi na *Toada de mutirão*. Se omitirmos o chiado da gravação, escutaremos a Messias Garcia, junto com o grupo de cantores chamado pela gravadora como Zé Messias e Parceiros, cantar o único registro da época *a capella*, ligado à tradição caipira. Nele, escuta-se a melodia a duas

⁹¹ Instrumento de cordas geralmente pulsadas ou beliscadas, de forma trapezoidal ou triangular.

⁹² BUDASZ, ROGÉRIO. "Uma tablatura para saltério do século XIX." *Revista Eletrônica de Musicologia*. v. 1, n.º 1 (setembro, 1996).

⁹³ Comunicação pessoal de Priscila Ribeiro, autora da dissertação “A música da Folia de réis dos Prudêncio de Cajuru-SP, (ECA-USP)” e integrante do grupo Companhia de réis dos Prudêncio de Cajuru (29/05/2015).

vozes com finais de frase enriquecidos pelas vozes adicionais do coro dos “parceiros”. A peça com alusões reiterativas ao canto e ao patrão foi anunciada por Cornélio Pires como “toada de mutirão paulista”.

TOADA DE MUTIRÃO

(Faixa 47)

Eu agora vô cantar	Ai cadê o mio senhor patrão
Ai eu agora vô cantar, o!	Cadê o mio senhor patrão, o!
Eu vô cantar, é que ainda hoje eu não cantei o!	Senhor patrão a esta vai é pra vancê, o!
Quero ver esse meu peito	Carro não cantá sem boia
Quero ver esse meu peito, o!	Carro não cantá sem boia, o!
Este meu peito de cantar como eu deixei	Cantá sem boia, eu não canto sem bebê
O! o! o!	O! o! o!
Vancê me mandou cantar	Cadê o nosso patrão
Vancê me mandou cantar, o!	Ai cadê o nosso patrão, o!
Mandou cantar, ai pensando que eu não sabia, o!	Nosso patrão ai cadê ele que fim [?] levou, o!
Eu não sou como a cigarra	Quero que vancê me diga
Eu não sou como a cigarra, o!	Quero que vancê me diga
Uma cigarra que cantando passa o dia	Vancê me diga se sua pinga já acabou.
o! o! o!	

Transcrição 18. Toada de mutirão. Cornélio Pires, *Zé Messias e Maracajá*, Columbia n° 20033-B, matriz 380796, lançamento 08/1930.

As modas de viola gravadas não apresentam a riqueza harmônica dos finais de frase, como no exemplo anterior, mas mantém o canto a duas vozes. Gravações posteriores, sobretudo de músicos ligados a outros gêneros fonográficos controlaram cada vez mais as variações da afinação temperada. As duplas das décadas seguintes apagaram os rastros que a improvisação deixava na harmonia das modas de viola. Não obstante, o gênero manteve alguns “arrastes” vocais, identificados por García, como marcas próprias da moda de viola⁹⁴.

Um vestígio dessa mudança apresenta-se na moda de viola *Será os impussive!*, cantada por Mariano e Caçula, em discos da coleção de Cornélio Pires (Faixa 48)⁹⁵. A gravação inicia com o som da viola e o canto da dupla, com glissandos e demais efeitos característicos. Alguns segundos mais tarde, o canto

⁹⁴ Segundo Garcia tal particularidade é mais notória ao tentar transcrever as modas de viola a notação musical ocidental, pois esse sistema de escrita não possui convenções suficientes para dar conta da afinação sutil desses momentos. GARCIA. *Moda-de-violão: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. pp. 143-144.

⁹⁵ *Será os impussive!* (moda de viola). Interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20039-B, matriz 380854, lançamento setembro 1930.

dos músicos é interrompido pela voz de Cornélio Pires, imitando a fala coloquial e pedindo “parar de cantar viola de moda”. A personagem da gravação desafia a dupla a cantar “uma de violão”, perguntando se eles são capazes de fazer isso. Imediatamente Mariano e Caçula dizem “Uai! nós canta também com violão [?], cê vai ver”. Em seguida, ouve-se o som do violão e a dupla canta uma peça controlando os portamentos e o movimento paralelo das vozes. Além da gravação explicitar uma diferença entre o estilo que se considera tradicional e o estilo usado em outros gêneros gravados, ela também cumpria a função de ensinar a seu público que os músicos caipiras podiam cantar e tocar em estilos similares ao de outros discos.

Vale destacar que as dissonâncias outorgavam à moda de viola tradicional uma sonoridade distante da música temperada que circulava na fonografia brasileira, ou seja, basicamente, do sistema de afinação ocidental imperante desde o século XVIII. Nos anos 1920, assumia-se que o mundo “civilizado” usava a afinação temperada porque ela era resultado de um suposto processo evolutivo da arte musical⁹⁶. Portanto, toda sonoridade afastada desse cânone era considerada facilmente como “primitiva”. Por tal razão, enquanto as primeiras gravações de modas de viola foram vendidas sob e etiqueta “regional” os ouvintes eram avisados e preparados para ouvir e tolerar elementos musicais fora do cânone. Tudo indica que as modas de viola das primeiras gravações foram mais ou menos fieis à maneira como era cantada longe dos microfones. Logo, na medida em que a fonografia buscou consolidar a música caipira como gênero fonográfico, diminuíram os traços incômodos — como eram as dissonâncias — para uma sociedade embebida nos ideais da modernidade. Em seu lugar, privilegiou-se um maior ajuste tonal entre as vozes, similar ao estilo em que Mariano e Caçula cantaram a segunda parte de *Será os impusíveis!*

Nesse sentido, a dupla Lázaro e Machado (Lázaro Batista Campos e Gregório Machado), que gravou em 1930 e 1931 na Odeon e na Victor, foi celebrada pelos críticos cariocas da *Phono Arte*, como uma dupla cujas “vozes se

⁹⁶ Sabe-se que o “triunfo” do sistema temperado foi impulsionado durante a revolução industrial pelas mudanças tecnológicas que instrumentos musicais sofreram, como a adição de chaves. No século XIX foram também inventados e difundidos instrumentos temperados, como acordeão e saxofones, adotados em diversas tradições musicais ao longo do mundo.

combinam bem”⁹⁷. Lázaro e Machado, afirmavam os críticos, “é uma das duplas mais afinadas e homogêneas que temos ouvido em discos nacionais no repertório típico das modas de viola”⁹⁸. Eles foram considerados também pela revista como, “dos melhores intérpretes dessa modalidade do nosso folk-lore, peculiar de S. Paulo”⁹⁹. É provável que o controle das dissonâncias em suas vozes tenha agradado a um público menos interessado na música tradicional da Paulistânia. O estilo da dupla, talvez tenha aberto novas oportunidades de trabalho.

Lázaro e Machado gravaram com músicos como Raul Torres em 1931 e se apresentaram constantemente na Rádio Sociedade Record em 1930. Na emissora a dupla cantava modas caipiras e às vezes “se aliava ao cantor Barreto e ao Pinheirinho formando o «Quarteto dos Calungas»” e tocavam todos juntos outros gêneros populares como samba, embolada, fox-trot e «toada paulista»¹⁰⁰. Provavelmente Lázaro Batista Campos e Gregório Machado não eram músicos ligados exclusivamente à tradição musical do interior do Estado, como foi Sorocabinha, senão músicos paulistanos que se acomodaram às expectativas de um público urbano mais amplo que aquele interessado no “nosso folclore”. As “vozes que se combinam bem” de Lázaro e Machado podem ser escutadas na moda de viola *Crise do café*, gravada na Odeon e lançada em 1930 (*Faixa 49*)¹⁰¹.

Por outro lado, a literatura sobre a música caipira assinala comumente o timbre nasal das vozes dos cantores caipiras, vinculando essa colocação com uma herança indígena do gênero. No repertório gravado resulta mais notória a tensão do aparelho fonador do que a nasalidade, sobretudo nas notas mais agudas. Vincular a imitação das vozes com o mundo indígena parece ser mais uma construção discursiva do que uma particularidade musical, considerando as poucas semelhanças entre as vozes nas modas gravadas e as empregadas por indígenas nos primeiros registros brasileiros¹⁰². Adicionalmente, cabe destacar

⁹⁷ "Lazaro e Machado". *Phono Arte*, v. 2, n° 43 (30 maio) Rio de Janeiro, 1930, p. 32.

⁹⁸ "Lazaro e Machado". *Phono Arte*, v. 3, n° 50 (28 fevereiro) Rio de Janeiro, 1931, p. 21.

⁹⁹ "Lazaro e Machado". *Phono Arte*, v. 3, n° 44 (30 junho) Rio de Janeiro, 1930, p. 32.

¹⁰⁰ DUARTE. "Sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/40." p. 19.

¹⁰¹ *Crise do café* (moda de viola) intérpretes Lázaro e Machado. Selo Odeon, disco n° 10605-B, matriz 3455, lançamento maio 1930.

¹⁰² Se o leitor estiver curioso, pode fazer uma comparação entre as modas de viola gravadas escutadas ao longo deste trabalho com dois registros de música indígena brasileira. Apesar de não contar com registros fonográficos de música indígena da Paulistânia,

que colocações vocais similares às usadas nas primeiras modas de viola gravadas são audíveis em outras tradições de origem camponesa da América Hispânica, como na *guabina* colombiana ou na cueca chilena¹⁰³. Indagar pelas causas históricas e musicológicas de tal semelhança é um assunto que extravia dos limites da presente pesquisa.

Cabe destacar, por enquanto, que a impostação tensa usada pelos cantores das primeiras modas de viola gravadas provinha da necessidade de alcançar a projeção e o volume necessários para preencher os espaços festivos e sociais em que se tocava ao vivo. Logo, nos estúdios de gravação com microfones, o mesmo volume da voz era desnecessário. A gravação da moda *Escoieno noiva*, interpretada pela Caipirada Barretense em 1930, mostra a colocação tensa mencionada — sobretudo nos agudos da melodia — e permite ouvir o microfone saturado nos momentos de maior volume (*Faixas* ◀ 53)¹⁰⁴. Exemplos de tal impostação são também as modas de viola gravadas por Nhô Juca Sorocaba, pai de Sorocabinha, como *Triste apartamento*, classificada pela Columbia como “moda de viola mineira” (*Faixa* ◀ 54)¹⁰⁵.

Em que pese aos esforços da fonografia por apresentar as gravações como “regionais” e, por conseguinte, um tanto pitorescas, nem sempre o epíteto conseguiu dissimular defeitos da gravação. Os jornalistas da *Arte Fone* não passaram despercebido o volume mais alto do suportado pelo microfone e o caráter “primitivo”, da peça gravada pela Turma Caipira Victor:

[...] Cururú dança típica paulista, de M. R. Lourenço só compreensível para os que conhecem de perto o gênero, aqui *apresentado com uma certa desordem primitiva*, em que predomina apenas um rythmo bem acentuado pela percussão na “puita”, instrumento que produz efeito semelhante ao batuque, reco-reco,

contemporâneos ou anteriores às gravações das modas de viola, estão disponíveis os cilindros de cera gravados por Roquette Pinto, em Rondonia (1912), e por Theodor Koch-Grünberg, no Amazonas (1911-1913). O leitor pode escutar as masterizações do cilindro n° 14600 de Roquete Pinto, com um canto dos indígenas Nambikuara da Serra do Norte (*Faixa* ◀ 50), e o do cilindro n° 37 de Koch-Grünberg com o canto da dança parischerá, dos indígenas Taulipáng (*Faixa* ◀ 51).

¹⁰³ Para o caso da voz cantada na cueca chilena, ver: JORDÁN GONZÁLEZ, LAURA. *Enjeux de la cueca chilienne: vocalité et représentations sociales*. (Ph D) Université Laval, Musique, 2016. Para o caso da guabina colombiana, escutar (*Faixa* ◀ 52)

¹⁰⁴ *Escoieno noiva* (moda de viola), interpretada por Cornélio Pires e Caipirada Barretense. Discos Columbia n° 20021-B, matriz 380572, lançamento fevereiro 1930.

¹⁰⁵ *Triste apartamento* (moda de viola mineira), interpretada por Antônio Godoy e Cornélio Pires. Discos Columbia 20018-A, matriz 380513, lançamento fevereiro 1930.

pandeiro, vozes, *emfim um conjunto sonoro e rythmico, capaz de por a prova de fogo o mais resistente microphone [...]*¹⁰⁶.

Essa mesma gravação, com desbalanços de volume, ganhou uma nota manuscrita de quem parecia “conhecer de perto o gênero”. Mário de Andrade escreveu na capa de seu disco: “O cururu serve como exemplo típico, científico dessa dança. Notar a puita”¹⁰⁷, sem comentar nada adicional.

Estrutura musical

A forma musical é outro aspecto importante a considerar nas convenções da moda de viola. Segundo Jean Carlo Faustino e Rafael M. Garcia, as modas de viola gravadas são conformadas por secções instrumentais e vocais que podem ser fixas ou opcionais. O seguinte quadro sintetiza o modelo proposto pelos autores¹⁰⁸:

	SEÇÃO FIXA	SEÇÃO OPCIONAL	
<i>Instrumental</i>		Ponteado	Introdução
<i>Instrumental</i>	Recortado		
<i>Vocal</i>		Levante	
<i>Vocal</i>	Estrofe		
<i>Instrumental</i>	Recortado		
<i>Vocal</i>	Estrofe		
<i>Instrumental</i>	Recortado		
<i>Vocal</i>	Estrofe		
<i>Instrumental</i>	Recortado		
	...		
<i>Vocal</i>		Baixão	Finalização
<i>Vocal</i>	Estrofe		
<i>Instrumental</i>	Recortado		

Tabela 10. Estrutura da moda de viola segundo Faustino e Garcia, 2016: 67.

A moda de viola, segundo Faustino e Garcia, conforma-se basicamente por partes fixas e opcionais em uma estrutura de introdução, corpo e finalização. A introdução instrumental se inicia com uma seção fixa, o “recortado”, e outra opcional, o “ponteado”. Ocasionalmente a introdução incluiria uma seção vocal cuja função seria anunciar a história a ser narrada, o “levante”. O corpo da

¹⁰⁶ "Turma Caipira Victor". *Phono Arte*, v. 2, n° 32 (30 novembro) Rio de Janeiro, 1929, p. 21. [grifos nossos]

¹⁰⁷ *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos.*

¹⁰⁸ FAUSTINO E GARCIA. "A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola.". Vale aclarar que o artigo está baseado na dissertação de Rafael M. Garcia, GARCIA. *Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira.*

moda é conformado pela história narrada, que começa logo em seguida da introdução, e se caracteriza por ser estrófica e pelos curtos interlúdios de viola (o “recortado”) entre as estrofes. A seção da finalização tem uma seção opcional vocal (o “baixão”) para anunciar que se aproxima o final da história e logo veria uma última estrofe e o recortado final. Segundo os autores essa estrutura resume a forma de grande parte das modas de viola gravadas entre 1929 e 1990. Assinalar alguns indícios de quanto dessa forma era usada nas modas de viola prévias à gravação, será o assunto deste apartado.

Mário de Andrade citou o disco da Victor número 33395, com as modas de viola *Revolução Getúlio Vargas* e *A morte de João Pessoa*, gravado por Zico Dias e Ferrinho, entre os “discos perfeitamente folclóricos” da fonografia brasileira¹⁰⁹. O texto das canções foi impresso num folheto avulso, como aconteceu também com as composições de Sorocabinha e Sebastião Roque, e Mário de Andrade guardou um exemplar do folheto. Estudando a forma musical do gênero, o musicólogo apontou nesse folheto, frente à frase impressa “alto da moda” o significado dessa expressão, “Alto: é a parte inicial que às vezes difere como forma estrófica e como melodia do resto da moda. Não é mais repetido na canção inteira”¹¹⁰.

Basicamente, a seção nomeada “alto da moda” no folheto correspondia à parte cantada e introdutória que Faustino e Garcia chamaram de “levante”, retomando um termo documentado por Amadeu Amaral. Nas pesquisas de Amaral pelo interior de São Paulo, ele observou que,

Geralmente, as modas têm uma introdução, que não faz corpo com ela, na qual o cantarino – ou anuncia o assunto, ou limita-se a cantar, à guisa de preparação alguma quadrinha alheia ao assunto. Em certos lugares chamam a essa introdução de *levante*¹¹¹.

Ao que parece, as expressões “levante” e “alto da moda”, impressa no folheto, eram conceitos nativos que nomeavam uma das seções importantes na forma da moda de viola tradicional. Provavelmente em algumas regiões era chamada de “levante”, como apontado por Amaral, e em outras de “alto da

¹⁰⁹ ANDRADE. "A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico." [1936] *Ensaio sobre a música brasileira*, pp. 169-170.

¹¹⁰ ANDRADE, *Toadas sertanejas, modas caipiras*.

¹¹¹ AMARAL. *Tradições populares*. [1948] p. 77. GARCIA. *Moda-de-violão: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. p. 165. [grifos nossos]

moda”¹¹². O fato de existir na tradição formas particulares de nomear os primeiros versos, leva a pensar que essa seção era mais constante nas modas tradicionais que na fonografia.

O alto da moda de *Revolução Getúlio Vargas*, que chamou a atenção de Andrade, estava conformado pelos seguintes versos:

Pois o povo do Brasil
deve agora estar contente
o Dr. Getulio Vargas
É o nosso Presidente.

Gravada em 19 de novembro de 1930, poucos dias depois de Getúlio Vargas assumir a chefia do governo provisório, essa moda de viola foi lançada pela Victor e mostrava simpatias pelo político:

[...]
O Dr. Getulio Vargas
um homem de perfeição
pois elle ganhou no voto
mais ficou na escuridão
para ser reconhecido
percizou revolução
elle compriu seu dever
com suas armas na mão¹¹³.

No lado B do mesmo disco n° 33395, o alto da moda cumpria a mesma função introdutória. *A morte de João Pessoa*, começava:

Pra cantar essa modinha
licença eu peço primero
pra contar de certos causo
que houve c'os brasileiro¹¹⁴.

Segundo Andrade, *A morte de João Pessoa* era um exemplo do gênero “na sua forma mais rica, com introdução vocal [...], com interceptações de respiro e consequente ponteio instrumental de enchimento, no próprio corpo das estrofes”¹¹⁵. Na opinião de Andrade, o fato de a melodia do “alto da moda” ser

¹¹² Camila K. Gonçalves considerou que Mário de Andrade foi a pessoa que nomeou “alto da moda” em tal seção introdutória. GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 275.

¹¹³ *Revolução Getúlio Vargas / Morte de João Pessoa*. Toadas sertanejas, modas caipiras, São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros IEB-USP Fundo Mário de Andrade, Série Manuscritos Caixa 193, MA-MMA-119, s/d.

¹¹⁴ *A morte de João Pessoa* (moda de viola) interpretada por Zico Dias e Ferrinho. Discos Victor n° 33395, matriz 65027-B, gravada em 19 novembro de 1930, lançamento dezembro 1930.

¹¹⁵ *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos*.

um fragmento da melodia das estrofes não descaracterizou a peça, pois continuo mantendo as outras partes estruturais.

O alto da moda de *A morte de João Pessoa* não foi impresso no folheto, mas foi cantado no disco da Victor. Nota-se que houve outra diferença entre os textos das versões impressa e cantada. Os versos gravados no disco, “pela noite já chegou / [?] no jornal já me contaram”, foram substituídos na versão impressa por: “Suassuna morreu no Rio / elle foi um dos culpados”, relacionando os assassinatos dos políticos João Pessoa (26 de julho) e João Suassuna (9 de outubro) em 1930. O leitor pode escutar a gravação (*Faixa 55*) e comparar com o texto publicado, transcrito a continuação:

I.
 João Pessôa morreu
 mas deixou recordação
 com semente do Izidoro
 e o odio do Oxitão
 mas o povo revoltaram
 fizeram revolução

II.
 O mundo inteiro abalou
 no dia quelle morreu
 pois os ares infumaciou
 nem o sol apareceu
 mais o Brasil revoltou
 por perder um filho seu

III.
 Vivia Juarez Tavora
 esse ofacial revoltado
 vivia esse grande exercito
 deste Brasil afamado
 da morte de João Pessoa
 nós já estamos vingado

IV.
 Quem matou João Pessoa
 que cumpriu esse mandado
 mas o povo revoltou
 e mataram esquartejado
 Suassuna morreu no Rio
 elle foi um dos culpados

V.
 Viva Juarez Tavora
 que do norte é o primeiro
 viva Izidoro Lopes
 que é um grande brasileiro
 o general Miguel Costa
 que é da terra dos violeiros

FIM

Zico Dias¹¹⁶

As duas modas anteriores não despertaram nos críticos da *Phone Arte* o mesmo interesse que provocaram em Mário de Andrade. Em sua opinião as peças de Zico Dias e Ferrinho, “não deixam de ser mais duas excelentes amostras do gênero, com comentários de actualidade, levados a termo com pericia”¹¹⁷. Para a *Phone Arte* os versos de Zico Dias e Ferrinho eram “menos interessante[s]” que as modas de viola *Isidoro já vortô* e *Rebentô a revolução*, cantadas por Lourenço e Olegário.

Segundo os jornalistas cariocas, em *Isidoro já vortô* e em *Rebentô a revolução* “os versos que comentam assumptos de actualidade são engraçadíssimos na sua simplicidade”¹¹⁸. O disco de Lourenço e Olegário que agradou aos críticos da *Phone Arte* recebeu comentários também elogios por parte de Andrade. Na capa de seu exemplar, o musicólogo escreveu “«Rebentô a Revolução» é uma obra-prima como poesia”¹¹⁹.

REBENTÔ A REVOLUÇÃO (Faixa ◀ 56)	ISIDORO JÁ VORTÔ (Faixa ◀ 57)
No dia 3 de outubro rebentô a revolução foi uma coisa bem feita, bonita combinação em Minas e no Rio Grande, e noutros pontos da nação o exército já se alevantô com as suas armas na mão contra Washington Luiz, brasileiro mais turrão.	Da grande revolução eu também quero falá o nosso grande Brasir agora vai endireitá é o Getulio Vargas que agora vai governá o Getulio foi eleito pelo partido liberá todos becerro velho tenemos que desmamá
[...]	Com o novo governo esperamos exilir não é mais o Julinho e nem Washigton Luiz já se juzgava dono de nosso rico pais fazendo e desfazendo o que estava no nariz o t[inaudível]foi tumbado não ficou nem a raiz [...]

Transcrição 19. Rebentô a revolução e Isidoro já vortô (modas de viola). Lourenço e Olegário. Victor, n° 33394, matrizes 65023 e 65024, lançamento 12/1930. [fragmento]

A moda *Isidoro já vortô* interessou a Mário de Andrade por seus elementos musicais: “Notar que em vez dos rasgados instrumentais intermediários do canto, usa tocar uma linha melódica na viola inspirada, variada da linha vocal”¹²⁰. Sobre o papel desempenhado pela viola nas modas gravadas

¹¹⁶ *Revolução Getúlio Vargas / Morte de João Pessoa*.

¹¹⁷ "M. R. Lourenço e Olegario de Godoy — Zico Dias e Ferrinho". *Phono Arte*, v. 3, n° 49 (30 dezembro) Rio de Janeiro, 1930, p. 16.

¹¹⁸ *Ibid.*,

¹¹⁹ *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos*.

¹²⁰ ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 343.

voltaremos em seguida. Por enquanto vale ressaltar a omissão do alto da moda nas duas composições de Mandy e Sorocabinha, traço repetido nas primeiras modas de viola gravadas¹²¹.

A presença e a ausência do alto da moda continuou interessando a Mário de Andrade. Na capa do disco *Um paulista pelo norte* da dupla Lázaro e Machado¹²², por exemplo, ele apontou, “Disco ótimo. [...] é das mais bonitas modas caipiras. Notar que tem o «alto da moda» (introdução cantada) e observar ainda o rasgueio final”¹²³. De acordo com a revista *Phono-Arte*, essa gravação era a primeira aparição da dupla em um disco da Victor¹²⁴.

Em relação com à parte final das modas de viola, Andrade reparou que na gravação *Jorginho do sertão*, — peça considerada como a primeira moda de viola gravada —, o alto da moda era repetido pouco antes de terminar a narração, sendo esse um caso um tanto insólito para ele¹²⁵,

No exemplo interessantíssimo do Jorginho do Sertão (disco Columbia 20006 - B) o alto da moda em seis versos, de 3 frases musicais (A + A + B) é curiosamente repetido depois da série de quadras, pra acabar, mas só em quadra (A + A) sem repetição do elemento B. E a peça termina com uma última repetição da estrofe melódica que faz o corpo da Moda¹²⁶.

¹²¹ O tema político das quatro modas foi percebido pela *Phono Arte* e pelo escritor modernista. Talvez sua gravação e lançamento faziam parte de uma medida tomada pela Victor ante a nova situação política do país. No mês de novembro e dezembro de 1930, “em motivo dos últimos acontecimentos nacionais” a Victor lançou dois suplementos de “discos patri[ó]tico” com hinos à liberdade e aos heróis brasileiros. Recém estabelecida no país, a gravadora precisava da simpatia do novo governo e não seria estranho que ela encarregasse às duplas compor sobre “a grande revolução” “Discos patri[ó]ticos”. *Phono Arte*, v. 3, n° 49 (30 dezembro) Rio de Janeiro, 1930, p. 16.

¹²² *Um paulista pelo norte* (moda de viola) interpretado por Lázaro e Machado. Disco Victor, n° 33297, 1930.

¹²³ *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos.*

¹²⁴ “Lazaro e Machado”. *Phono Arte*, v. 3, n° 47 (30 setembro) Rio de Janeiro, 1930, p. 24.

¹²⁵ *Jorginho do sertão* (moda de viola) gravado por Cornélio Pires. Disco Columbia, discos n° 20006, matriz 380259, lançamento outubro 1929.

¹²⁶ ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 343.

JORGINHO DO SERTÃO

(Faixa 58)

Jorginho do sertão. Moda de viola paulista. Folclore paulista.

Ajudai meu companheiro, ai, ai, ai, ai no meio deste salão ai, ai, ai, ai que nois dois cantando junto faiz chorar dois coração	Logo veio a do meio cheia de toque de fita Jorginho case comigo que eu das três sou a mais bonita
O Jorginho do sertão, rapazinho inteligênte niuma carpa de café ele injeitô treis casamento	Logo veio a mais nova vestidinho amarelo Jorginho case comigo que eu das três sou a flor da terra
Ele acabou seu serviço tão alegre e tão contente e ai disse pro seu patrão quero a minha conta corrente	O Jorginho do sertão é rapaz de poca luma não posso casar com as três, Ai, eu não caso com nenhuma
Jorge, a conta eu não lhe dou pro vosso procedimento tenho tres filha sorteira eu lhe ofereço em casamento	Na hora da despedida ai, ai, ai, ai é que a moreninha chora ai, ai, ai, ai
Logo veio a mais velha por ser a mais interesseira Jorginho case comigo que eu sou a mais trabalhadeira	Jorge pegou seu cavalo e enfiou na mesma hora Ele diz pra morenada Ai adeus que eu já vou m'embora

Transcrição 20. Jorginho do sertão (moda de viola). Atribuída a Cornélio Pires. Columbia, n° 20006-A, matriz 380259, lançamento 10/1929.

A repetição do alto da moda, próximo do final, tinha um uso regular na maneira como os camponeses estruturavam suas modas de viola. De acordo com Amadeu Amaral, a moda dos caipiras assemelhava-se aos “vilancetes e outras composições antigas, de Portugal” em que, pouco antes do final, tinham “um ou dois versos isolados, seguidos por uma estrofe de leilão, onde às vezes, se repete alguma coisa do primeiro”. O “cantador” que serviu como informante de Amaral, em São Sebastião da Gramma (na fronteira Sul de São Paulo com Minas Gerais), disse que essa repetição era chamada de “volta”¹²⁷. Essa parte final era usada nas modas de viola tradicionais e segundo, Rafael Garcia, ela foi mantida na fonografia como uma seção opcional¹²⁸.

¹²⁷ AMARAL. *Tradições populares*. [1948] p. 77.

¹²⁸ GARCIA. *Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. p. 173.

O autor denominou esses versos finais como “volta ou baixão”, seguindo sugestão dada por Cornélio Pires.

De outro lado, a parte instrumental a cargo da viola tinha também uma função importante na forma musical das modas de viola. Na maioria das primeiras gravações as peças começavam com o “recortado”, alguns acordes que logo eram repetidos entre as estrofes. Em linhas gerais, os recortados não variavam muito. Entre os registros fonográficos, há seis modas de viola que começam com o mesmo recortado: *O zepelin*, *O submarino*, *Moda do rio Tietê*, *Leilão das moças*, *Moda da mariquinha* e *Jardim florido*. Todas elas foram tocadas por Benedito Adão, Negrão, durante uma mesma sessão de gravação no estúdio da Columbia¹²⁹. Na *Faixa* 59 o leitor pode escutar um áudio editado com tais introdução, seguidas uma após a outra, para facilitar sua comparação¹³⁰. A semelhança entre os interlúdios instrumentais das seis modas de viola talvez passasse despercebida para os críticos da *Phono Arte*, pois na resenha desses discos eles se limitaram a nomear tais modas de viola de “excelentes” e “típicas”¹³¹.

Mandy e Sorocabinha, por sua vez, outorgaram maior protagonismo à viola, chegando a tocar na introdução fragmentos da melodia a ser cantada no corpo da moda. Como é prática na interpretação da viola, e de outros instrumentos de corda, as linhas melódicas devem ser ponteadas ou dedilhada. Por tal motivo as introduções com frases melódicas foram nomeadas por Garcia como “ponteadas”¹³². Quatro modas de viola gravadas em momentos diferentes revelam a prática de pontear a melodia, no trabalho da dupla: *Imposto do Selo*, lançado ao mercado em 1930 pela Parlophon; *Pra cantá gostoso* registrada pela

¹²⁹ Embora as peças fossem adjudicadas nas etiquetas dos discos a Pires e Negrão, sabemos pelo registro sonoro que além de João Negrão — de quem não temos mais informações que o som gravado de sua voz e sua viola —, participou algum outro músico.

¹³⁰ Na *Faixa* 59 as introduções aparecem na ordem em que foram gravadas, segundo os números de matriz dos discos:

a) *O zepelin* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20026, matriz n° **380692**, lançamento em julho 1930;

b) *O submarino* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20026, matriz n° **380693**, lançamento em julho 1930;

c) *Moda do rio Tietê* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20028, matriz n° **380694**, lançamento em julho 1930;

d) *Leilão das moças* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20030, matriz n° **380695**, lançamento em julho 1930;

e) *Moda da mariquinha* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20029, matriz n° **380696**, lançamento em julho 1930;

f) *Jardim florido* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20030, matriz n° **380697**, lançamento em julho 1930.

¹³¹ “Cornélio Pires”. *Phono Arte*, v. 2, n° 45 (30 julho) Rio de Janeiro, 1930, pp. 31-32.

¹³² GARCIA. *Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. p. 167. FAUSTINO E GARCIA. “A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola.” pp. 67, 85.

Odeon oito anos mais tarde, em 1938; e *A muié e o rádio* e *Joaquim Carreiro* gravadas em 1937 pela Columbia (*Faixa* 60)¹³³. Os jornalistas da *Phono Arte*, distantes das sutis diferenças entre as duplas, foram breves em seus comentários e asseguraram que *Imposto do Selo* era “mais um bom disco para o público especial que aprecia esse gênero”¹³⁴.

Por último, em outras gravações iniciais, o ponteio da viola ocupava maior espaço e se tornava mais evidente nas introduções. Tal particularidade parecia caracterizar as gravações de Mariano e Caçula. Nelas escuta-se a destreza dos músicos tocando o ponteado e uma nota pedal — como achado por García na discografia seguinte —. Inclusive, há semelhança entre os toques da viola nas cinco modas de viola, *Nintinho Soares*, *O jogo do bicho*, *O futebol da bicharada*, *O meu viva eu quero dá*, e *Se os revoltoso perdesse*, leva a supor que a moda de viola *Mecê diz que vai casá*, atribuída a Cornélio Pires, fosse gravada também pelos dois irmãos. O leitor pode escutar as seis introduções reunidas na *Faixa* 61¹³⁵.

¹³³ Na *Faixa* 60, as introduções editadas correspondem às seguintes gravações, em ordem de lançamento:

a) *Imposto do Selo* (moda de viola) interpretada por Mandy e Sorocabinha. Disco Parlophon n° 13233, matriz n° 3746, lançamento em novembro 1930;

b) *Pra cantá gostoso* (moda de viola) interpretada por Mandy e Sorocabinha. Disco Odeon n° 11856, matriz n°, 5765, lançamento 1938;

c) *A muié e o rádio* (moda de viola) interpretada por Mandy e Sorocabinha. Disco Columbia n° 8315, matriz n° 8348, lançamento 1937. Logo mais tarde, a gravação foi impressa no disco n° 55061, do mesmo selo.

d) *Joaquim Carreiro* (moda de viola) interpretada por Mandy e Sorocabinha. Disco Columbia n° 8318, matriz n° 3549, lançamento 1937. Logo mais tarde, a gravação foi impressa no disco n° 55029, do mesmo selo, e lançada em junho de 1939,

¹³⁴ "Mandy e Sorocabinha". *Phono Arte*, v. 3, n° 49 (30 dezembro) Rio de Janeiro, 1930, p. 29.

¹³⁵ Na *Faixa* 61 as gravações de Mariano e Caçula, cujas introdução foram editadas, são as seguintes:

a) *Nintinho Soares* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires, Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20014, matriz 380500, lançamento em outubro 1929;

b) *O jogo do bicho* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20035, matriz 380842, lançamento em setembro 1930;

c) *O futebol da bicharada* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20036, matriz 380853, lançamento em setembro 1930;

d) *O meu viva eu quero dá* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20046, matriz 380926, lançamento em novembro ou dezembro 1930;

e) *Se os revoltoso perdesse* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20046, matriz 380927, lançamento em novembro ou dezembro 1930;

f) *Mecê diz que vai casá* (moda de viola) atribuída a Cornélio Pires. Discos Columbia n° 20008, matriz 380284, lançamento em outubro 1929.

Em síntese, parece que os elementos tradicionais da moda de viola foram adaptados à fonografia sem descaracterizar o gênero tradicional. Até certo ponto, as primeiras gravações dos anos 1929 e 1930 foram bastante próximas ao que acontecia musicalmente em seus contextos originais. Tudo indica que a forma musical, o canto em duas vozes e a importância do ritmo como organizador do discurso musical foram elementos trasladados ao disco. Por outro lado, a fonografia acunhou a expressão “moda de viola” como tal, e os músicos fizeram ajustes no gênero como explorar o humor e o paulistismo nas letras, diminuir o volume das vozes tensas e controlar a afinação temperada.

Tais adaptações não foram percebidas pelo público distante da tradição caipira e com outros interesses musicais. Os jornalistas da *Phono Arte*, por exemplo, não conheciam a moda de viola em seus contextos tradicionais e muito provavelmente sua primeira experiência com o gênero foi por intermédio dos discos comerciais. Escutando essas gravações e com certa estranheza, eles explicaram a seus leitores que a moda de viola era uma “forma matuta em que São Paulo se evidencia e que não passa de uma modalidade do desafio do caboclo nortista, conquanto ao nosso vêr mais monótono e menos colorido”¹³⁶. Sem encontrar grande valor estético e entendendo as modas de viola gravadas como meras amostras de música regional paulista, em 1930, os jornalistas consideraram excessivo o número de discos dedicados a ela, chegando a lamentar que “dois artistas [...] gravaram mais uma dessas modas cujas gravações já se tornaram de certa forma exageradas em discos nacionais de varias fábricas”¹³⁷.

Em 1936, alguns anos após as primeiras modas de viola sair ao mercado, Mário de Andrade tinha uma impressão diferente: “As gravações de música popular sempre tiveram entre nós finalidade comercial. Acontece, porém, que algumas dessas gravações são estritamente científicas. Estão neste caso, especialmente as modas dos caipiras de São Paulo [...]”¹³⁸. Interessado no

¹³⁶ "José e Rodolpho - A. Sant'Anna e Joaquim Teixeira - Lázaro e Machado". *Phono Arte*, v. 3, n° 47 (setembro) Rio de Janeiro, 1930, p. 26.

¹³⁷ "Mandy e Sorocabinha". *Phono Arte*, v. 3, n° 48 (30 novembro) Rio de Janeiro, 1930, p. 27.

¹³⁸ Andrade. "A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico." [1936] *Ensaio sobre a música brasileira*, pp. 169-170.)

folclore brasileiro o musicólogo celebrou a entrada do gênero na fonografia e reconheceu nas gravações certa autenticidade.

Não obstante, muito provavelmente o mercado do disco estava composto por compradores mais similares aos jornalistas da *Phono Arte*, do que com o musicólogo. Por tal motivo, a moda de viola inspirou músicos nem sempre ligados à tradição interiorana e próximos ao gosto da indústria do entretenimento. Exemplo dessa sonoridade inspirada na moda de viola foi a “curiosíssima” toada paulista *Chora, Nenê* gravada em 1930 pelo Quarteto dos Calungas, cujos integrantes eram Lázaro e Machado, o cantor Barreto e o cavaquinista Adail Pinheiro Machado (Pinheirinho) (*Faixa 62*)¹³⁹. Como Mário de Andrade escreveu, essa gravação,

[...] é curiosíssima como organização urbana influenciada, ou melhor, oriunda da moda dos caipiras paulistas. A forma é de toada rural, mas o espírito, principalmente pelo canto e pelo canto sistematizadamente a duas vozes, revela a moda caipira¹⁴⁰.

Ao longo da década de 1930, duplas regionalistas como Jararaca e Ratinho, e Alvarenga e Ranchinho não gravaram modas de viola pese à adoção de personagens caipiras nas suas representações. Parece que seriam Raul Torres e Serrinha no final dos anos 1930 a seguinte dupla em se apropriar do repertório e explorar a fusão entre os elementos tradicionais e a imitação suave das vozes, mais acorde com a estética do disco comercial.

A moda de viola na fase mecânica

Na fase mecânica da gravação, o repertório alusivo à música caipira utilizou sutilmente apenas alguns elementos musicais da tradição que seria exposta em 1929 pelas chamadas Turmas Caipiras Cornélio Pires e Victor. Algumas representações da música rural paulista, anteriores a 1929, incorporaram somente tópicos miúdos para lembrar a sonoridade em que se inspiravam, e que possivelmente eram reconhecidos somente pelos ouvintes familiarizados com a música da Paulistânia.

¹³⁹ *Chora, Nenê* (toada paulista) interpretada por Quarteto dos Calugas. Disco Victor n° 33381-B, matriz 50486, gravado em 16 setembro 1930, lançamento 1930.

¹⁴⁰ *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos.*

Entre os anos de 1912 e 1915, o famoso Eduardo das Neves, gravou junto com outro cantor o lundu intitulado *Caipira Paulista* na Odeon. A peça contrapunha duas personagens, um paulista e um baiano, e suas regiões de procedência. No texto do lundu, feito de estrofes soltas, fez-se citações à viola e à região de São Paulo, como se escuta na *Faixa* 63.

CAIPIRA PAULISTA

(*Faixa* 63)

Na Casa Edison, Rio de Janeiro!

O Tônico morreu onde nenhum morto enterou

Na cova do Tônico nasceu o meu couve flor

Marica minha marica

Vamo papear

Vamo ve a nossa família

E vai vai nos, ar!

— Uai! Que quando estou em São Paulo eu parece que eu to no céu

Viola minha viola, viola do coração (bis)

Tu és o meu sonho dorado

Tu és a minha atenção

Uai! viola, viola do coração,

Oa!

Oi mulata!

Já vem a dessa mulata maltratá meu coração

Sapatinho cor de rosa, sapato de cor marrom

O que com essa mulata? Não parece ser daqui

Pela moldura do corpo é de lá do Piraí, eia!

— Ai baiano, entra no cortejo da mulata. Entra perto do paulista que tudo mundo te perde

Quem quiser comprar a vista

e não ter a disingano (bis)

é encontrar um paulista

ao lado de um baiano (bis)

Oh, ai!

— Ua! quando nois morrer um baiano, que tu vai fazer

— Ah! quando você morrer, eu enterro

— Eu também enterro mulato

Baiano bem da Bahia

com fama de tocador

quando chega em São Paulo

nem na viola pegou (bis)

Oh!

— Isso é mentira tua, que eu toco desde criança

— ah! Isso é que tu toca, mäs não é viola, não. Tu toca mesmo é rabeção

Baiano vem da Bahia

Dizendo ser brasilêro

chegou nessa cidade

foi pra o Rio de Janêro

Baiano não qué comprar
 nem fiado nem a vista
 por isso não pode ver
 na morena que é paulista
 Ah!

Transcrição 21. Caipira paulista (lundu). Eduardo das Neves. Odeon, nº 120124, matriz XR-1664, c. 1912-1915.

Tão interessantes quanto as referências textuais a São Paulo como terra de tocadores de viola, são as finalizações das estrofes com notas largas nas vogais *o*, *a*, *i*, cantadas quase melismáticamente em intervalo de sexta. O uso desse recurso lembra as expressões vazias de sentido, como “ai, ai, ai”, presentes ocasionalmente nas modas de viola e cururus gravados em 1929 e 1930. Assim mesmo, a gravação *Dois caboclos paulistas*, desafio gravado por Bahiano e Eduardo das Neves, os dois famosos cantores do disco, introduz o mesmo recurso de finais de frases alongados e cantadas a duas vezes em intervalos de sexta. Na ocasião, o acompanhamento realizado por uma viola ou violão repete um padrão melódico e rítmico que parece lembrar a forma como a viola se comportava no cateretê.

É, no mínimo, curioso escutar esses elementos numa peça em que São Paulo é mencionada e cujas datas aproximadas de lançamento coincidem com a inauguração da Casa Odeon na capital paulista¹⁴¹. Tais coincidências levam a suspeitar que o lundu *Caipira paulista* foi uma produção da Odeon gravada pensando no público da capital do café e inspirada em música caipira.

Como no caso anterior, a *Toada sertaneja*, gravada pelos famosos Francisco Alves e Gastão Formenti em 1928, em disco elétrico, é outro exemplo do uso sutil de elementos musicais caipiras para descrever o ambiente rural desejado. Em primeiro lugar, o título da peça remetia já a um repertório rural. Logo, ao escutar a gravação, o rasgando do violão, a repetição da melodia, as vozes em intervalo de terça e os interlúdios do violão parecem ser todos elementos inspirados nas modas da viola. Pelo restante — texto, linhas melódicas, impostação das vozes e uso de refrão—, a gravação era similar a

¹⁴¹ Num momento posterior, entre 1915 e 1920, Eduardo das Neves gravou outra peça com referências a um violeiro caipira, esta vez da cidade de Pirai, na fronteira fluminense com São Paulo. O personagem ia para o Rio de Janeiro e a canção é sua despedida prometendo voltar. Na peça, classificada como cateretê fluminense pela Odeon, o recurso de alongar notas finais da melodia também foi usado, junto a uma harmonia que construiu acordes de sexta e terça sobre a nota alongada. Ouvir: *O violeiro do Pirai* (cateretê fluminense). Eduardo das Neves. Odeon, nº 121526, c. 1915-1921.

outras peças em que o universo caipira era encenado, tal e como Batista Júnior fez em *Ó de casa!*. Provavelmente a sonoridade desse disco seria o mais próximo que a fonografia esteve das modas dos caipiras paulistas antes de 1929. A gravação leva a imaginar a surpresa de ouvintes leigos na música do interior de São Paulo, como os críticos da *Phono Arte*, tiveram ao escutar as vozes de Mandy e Sorocabinha, após estarem acostumados com gravações como a seguinte:

TOADA SERTANEJA	
(Faixa 64)	
Vem cá, morena	Vem cá, morena
vem cá, pequena	vem cá, pequena
Oh, vem pisar no chão	Oh, vem pisar no chão
do nosso coração (bis)	do nosso coração (bis)
Se eu pudesse os teus pés	Se eu tivesse, morena
Arrancar	Escolher
E depois pra dançar	Entre os óio de vos mecê
Botar	Pela Virgem Maria
Pela Virgem Maria	E pela luz do dia
E pela luz do dia	Eu, por mim, pode crer
Ia hoje tirar	Não sabia o que fazer (bis)
E pra casa já levar (bis)	

Transcrição 22. Toada sertaneja (toada). Francisco Alves e Gastão Formenti, compositor Valdemar de Oliveira. Odeon, nº 10156-A, matriz 1489, lançamento abril 1928.

11. OS SONS DO CATERETÊ

A etimologia do termo cateretê é difícil de elucidar¹. Em 1937, Mário de Andrade organizou uma consulta à população paulista sobre as danças folclóricas da região no âmbito da Sociedade de Etnografia e Folclore do Departamento de Cultura². Duas semanas depois de lançar o convite, Andrade publicou n’*O Estado de São Paulo*, algumas “notas sem conclusão” das respostas recebidas por carta até esse momento. Sobre o cateretê ele expôs:

Das dansas mais completamente nacionais, a que se espalha muito entre nós é o cateretê, especificamente caipira. Deixa de aparecer em certas zonas muito modernizadas, como Araraquara e mais surpreendentemente parece desconhecido por Atibai e por Tatuhy, municípios, no entanto, bem ricos das dansas mais nossas. Em comparação, persevera em S. Jose dos Campos, Rio Preto, Mogy Guassu, Descalvado, Pirassununga, Caconde, Iacanga, Biriguy, em certas fazendas de Campinas e em muitos outros municípios. Em Mirasol moderno, sem dansas tradicionais, o cateretê é chamado de catira, como também em Novo Horizonte. Mas esta designação parece mais rara. A palavra generalisadíssima é Cateretê³

Dois meses mais tarde, o “conhecido folclorista patricio” Cornélio Pires, escreveu uma carta ao mesmo jornal. “Tendo lido referencias ás dansas populares, venho «botar a minha colher torta», intrometendo-me onde não fui

¹ A busca do vocábulo “cateretê” foi realizada, sem sucesso, em NAVARRO, EDUARDO. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013., MARTIUS. *Beiträge zur Ethnographie und Sprachkunde Amerika's zumal Brasiliens.*, ANCHIETA, JOSÉ DE. *A arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*. [1595] Salvador: Universidade Federal da Bahia 1980.. O termo foi também pesquisado nos dicionários antigos BLUTEAU, RAPHAEL. *Supplemento ao vocabulario portuguez e latino... pelo P. D. Rafael Bluteau,...* Texte imprimée, Lisboa: J. A. da Sylva (-na patriarcal officina da musica), 1727., MORAES SILVA. *Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado.* e em dicionário de espanhol antigo, reunidos em REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. Disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (1/04/2016).

² A iniciativa sustentava-se no em que, “Nós realmente ainda desconhecemos quaes as dansas populares mais espalhadas entre nós. Dizer, por exemplo, que o cateretê e o samba (rural; não o samba carioca) são das mais espalhadas apesar da sua possível veracidade, é uma pura opinião pessoal. Infelizmente, não temos nenhuma certeza científica de qualquer espécie” ANDRADE, MÁRIO DE. "Um inquerito de costumes." *O Estado de S. Paulo*, 10 abril 1937, p. 7.

³ "Dansas populares." *O Estado de S. Paulo*, 23 abril 1937, p. 8.

chamado, para dar minha desvaliosa contribuição folclórica”. Comentando o trabalho da Sociedade de Etnografia e Folclore, Pires dedicou as primeiras linhas ao cateretê:

Para começar direi que o “cateretê” é dansado em todo o nosso Estado, mas com nomes diversos. No médio-litoral sul dão-lhe o nome de “fandango” e os dançadores sapateiam de tamanco, tocando viola e “rebeca”, feita pelos próprios roceiros; também é assim dansado no litoral-norte, recebendo a denominação de “ubatubana”. Ao contrario do que se disse por ahi, em Tatuhy dansa-se muito o cateretê e ali se encontram os melhores dançadores de tal dansa, que alli recebe o nome de “bate-pé” ou “sapateado”, tendo eu alli assistido á mais curiosa variante de cateretê: o “mandado” que é um sapateado com marcação como “Quadrilha”. Os sapateadores atendem ao marcante, com gestos e ruídos dos pés e mãos, conforme são “mandados”. Eis algumas das “marcas”: “Tira-cipó”! “O tatú fais buraco”! “Aventá arrois”! “Espáia cisco”! “Juntô nas chilenas”! “Bate-machado”! e outras mais⁴.

Semelhante com a sinônima apontada por Pires, cateretê, catira e bate-pé foram os nomes usados na discografia comercial para nomear um gênero dançado, em que era característico o ritmo marcado. Os termos “fandango”, “ubatubana” e “sapateado”, mencionados também por Pires, não entraram no vocabulário fonográfico. Nos discos produzidos entre 1902 e ate meados de 1930, “a palavra generalizadíssima” foi também cateretê, com aproximadamente cento e sete registros, frente a três catiras e um bate-pé.

Como apontado por Andrade e Pires, na década de 1930 o cateretê era considerado uma das “dansas mais completamente nacionais”. Não obstante, antes de chegar nessa categoria, foi necessária a consolidação e difusão de um discurso de regate e enaltação que lhe adjudicasse tal importância, pois cotidianamente o cateretê não sempre era observado com simpatia. Ao que tudo indica, no fim do século XIX a dança estava ligada à população de extração agrícola e pobre, observada com preconceito pelas outras camadas da sociedade. Apesar de os homens de letras reconhecerem na cultura dos caipiras valores históricos e regionais, no dia a dia essa população era mantida às margens da sociedade. Nesse sentido é reveladora a proibição da “dança do cateretê” no começo do século, na pequena vila de Santo Antônio da Alegria, na fronteira paulista com Minas Gerais:

[...] muito bem pensaram os legisladores municipaes quando prohibiram o cateretê dentro do perímetro desta villa, e muito bem pensa o major delegado em executar essa disposição da lei, pois que o cateretê é a prova mais inconcussa

⁴ PIRES. "Dansas populares." *O Estado de S. Paulo*, 5 maio 1937, p. 9.

do estado semi-barbaro em que se acham aquelles que o adoptam, é a mais completa negação da civilização, dessa civilização a cujas exigências todos temos de sujeitarnos, queiramos ou não. É certo, todavia, que muita gente distincta e illustrada há que aprecia esse divertimento, mesmo por ser de tradição indígena; nós mesmos conhecemos um barão illustre e illustrado (já falecido) nessa capital, que tudo daria para assistir um bom cateretê dançado por caboclos — e quanto não assistiu! Mas a esses diremos com a franqueza que nos é peculiar, se bem que sem autoridade, que de modo algum lhes gabamos o gosto, e nem tudo que é indígena poderá conservar o pirrhonismo e a rotina, por que estão condemna-los a desaparecer. E emquanto existe, que sirva a tal dança de cateretê para divertir aos sertanejos lá na roça, está direito, mas dentro de uma fila do Estado de São Paulo, não!

Fazem muito bem em prohibir esse divertimento asnatico, escarneio e ironia da sociedade civilizada⁵.

Na passagem do século XIX para o XX e ao longo das primeiras décadas do XX, “barões illustres e ilustrados”, com influências nos círculos letrados e do entretenimento, incluíram o cateretê no discurso romântico e nacionalista em voga e o cateretê ocupou um lugar na construção identitária do Estado, como se verá a seguir.

Na década de 10, por exemplo, foram comuns menções saudosistas ao cateretê, como a usada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 1917. “Morre lentamente a tradição que punha em relevo toda a bondade e toda a candura da alma brasileira”, lamentava seu correspondente em Campinas. Segundo ele, a “geração que se moderniza e olha ironicamente o passado” se esqueceu que na véspera de São João, “ao ar livre, nos terreiros das fazendas, enquanto os fogos explodiam e a fogueira crepitava, havia dansas nacionaes, o cateretê e o samba [...]”⁶. O que o jornalista não observou em seu lamento foi que as conferências de Cornélio Pires naquele mês apresentavam mostras de cateretê no Teatro São José e no Salão do Conservatório Dramático e Musical. No mesmo jornal, foi anunciado que “o caipira Nho Ogenio” cantaria “modas” e dançaria “um bate-pe” no final da conferência de Pires⁷. Provavelmente o cateretê não morria e sim se trasladava dos contextos tradicionais ao universo urbano.

Em meados da década de 1910 parecia também incontestável a legitimidade brasileira do cateretê entre os músicos ligados aos espaços do

⁵ "Santo Antonio da Alegria, 20 - (Correspondente)." *O Estado de S. Paulo*, 24 julho 1904, p. 1.

⁶ "Campinas." *O Estado de S. Paulo*, 25 julho 1917, p. 2.

⁷ "Cornélio Pires." *O Estado de São Paulo*, 28 julho 1917, p. 6. "Palestra de Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 5 agosto 1917, p. 6.

nascente entretenimento urbano. O discurso de João Gomes Júnior, professor de música na Escola Normal, regente, pedagogo e compositor de peças para teatro musicado, em parceria com Arlindo Leal, revela o lugar comum que existia em torno do cateretê entre músicos, homens de letras e políticos da época⁸. Em 1916, na cerimônia de entrega dos diplomas da Escola Normal, realizada no Skating Palace, na Praça da República, esteve o presidente do Estado e alguns outros membros “do mundo oficial”. Na frente da elite política estadual e dos futuros professores, João Gomes Júnior defendeu em seu discurso a “influência da música na formação cívica da infância patriciana”. Nesse sentido, convidou a todos os presentes a ensinar e valorar a música nacional:

Aos amantes sinceros das coisas nacionais, os patriotas da estirpe de Mello Moraes, Couto de Magalhães, Benedito Calixto compete-lhes recolher a música popular, cujo espécimen mais genuíno não é o «tango» nem o «maxixe»... como querem certos observadores superficiais. Não! As modalidades mais características da música popular variam conforme as zonas: nas cidades é a modinha cantada ao violão pelas noites enluaradas; no interior, e sobretudo nos sertões, são os descantes do caipira, ao som da viola, no sapateado dos fandangos⁹.

Não por acaso Gomes Júnior mencionou no mesmo argumento o “patriota” Couto de Magalhães, os “descantes do caipira” e os “fandangos”. Tudo parece indicar que o general José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898), reconhecido político, militar, escritor e falante de tupi, foi o primeiro a assegurar convincentemente que o cateretê era uma dança nacional, de origem indígena-jesuítica. A explicação sobre a origem do cateretê foi assumida desde cedo e continuada pela literatura sobre o gênero, apesar de certas semelhanças com outras danças de origem peninsular e do desconhecimento efetivo da música indígena colonial com que era comparado¹⁰.

⁸ João Gomes Júnior escreveu a música de várias peças escritas por Arlindo Leal: o vaudeville *O tico-tico!*, representada em 1898; a mágica *Belzebuth!*, estreada em 1899, e a opereta em três atos *Os compadres* (inédita). O compositor musicalizou também três canções incluídas por Arlindo Leal na revista *O Boato*, estreada em 1899 (Cf. FONSECA. *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. pp. 92, 95.) João Gomes Júnior foi o autor de dois livros sobre pedagogia musical, *Orpheon Escolar: série segunda* (São Paulo/Rio de Janeiro: Cia. Melhoramentos de S. Paulo, 1921) e *Aulas de Música* (São Paulo: Companhia Graphico-Editora Monteiro Lobato, 1925).

⁹ "Casas de ensino." *O Estado de S. Paulo*, 24 novembro 1916, p. 7.

¹⁰ Mário de Andrade duvidou em certo momento de tal origem: “Segundo opinião corrente, é dança de origem ameríndia, tendo sido no primeiro século da colonização aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas, em que a bugrada dançava e cantava com textos cristãos escritos em tupi. Entretanto não há nenhuma descrição coreográfica de tal cateretê primitivo. As primeiras referências rápidas a alguns elementos de coreografia do Cateretê datam

Couto de Magalhães, em seu livro *O selvagem* (1876), sustentando o alto grau de cruzamento entre indígenas e colonos no interior do país, mencionou o cateretê como dança de origem indígena, ligada “intimamente aos hábitos nacionais”¹¹. Mais tarde, em 1897, o general voltou se referir ao cateretê num discurso sobre o padre José de Anchieta¹². Na conferência, além de expor a ideia de que o cateretê foi uma dança indígena introduzida por Anchieta nas festas católicas. Nessa ocasião Couto de Magalhães descreveu-o como dança que impunha um exercício físico maior que as danças europeias, referindo-se à agilidade do sapateado e das palmas¹³.

O relato de Couto de Magalhaes foi inspirado em sua leitura da *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, de Simão de Vasconcellos (1596-1671) publicada inicialmente em Lisboa em 1663. Basicamente, Vasconcellos mencionou o fato de Anchieta utilizar “as cantigas profanas que, então andavam em uso” para cantar “romances pios”¹⁴ e, dois séculos mais tarde, Couto de Magalhães transpõe essa frase ao seu próprio tempo, assumindo que uma daquelas “cantigas profanas, que então andavam em uso” era o cateretê¹⁵.

A convicção de Couto de Magalhães sobre a origem indígena do cateretê devia-se também ao protagonismo do sapateio na dança caipira e a descrição realizada por Vasconcellos de danças indígenas nas quais os participantes eram “muito dados a dançar, e saltar de muitos modos”. De acordo com padre jesuíta, na dança indígena,

[...] andão n'elle todos á roda sem nunca mudarem o lugar d'onde começárão, cantando no mesmo tom arengas de suas valentias, e feitos de guerra, com taes assovios, palmadas, e *patadas, que atroão os valles*. E para que não desfalleção em accção tão heroica, assistem alli ministros destros que dão de beber aos dançantes continuamente de dia, de noite, até que vão embebedando-se, e cahindo ora hum, ora outro, e finalmente quasi todos [...]¹⁶

do fim do séc. XIX; as descrições detalhadas são todas recentíssimas” ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 120.

¹¹ MAGALHÃES, JOSÉ VIEIRA COUTO DE. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876, p. 78.

¹² O discurso foi anexado a seu livro *O selvagem*, a partir da segunda edição realizada em 1913.

¹³ MAGALHÃES. "Anchieta, as raças e línguas indígenas." [1897] *O Selvagem*, p. 317.

¹⁴ VASCONCELLOS, SIMÃO. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*. [1663] v. 1. Lisboa: A. J. Fernandes Lopes, rua Aurea, 132-134, 1865, p. 90. Livro I

¹⁵ PÉREZ GONZÁLEZ, JULIANA. "El mito del origen indígena - jesuítico del cateretê en la historiografía brasileña." *Resonancias*. v. 20, nº. 38 (enero-junio, 2016) pp. 43-47.

¹⁶ VASCONCELLOS. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*. [1663] p. LXXXVI. Livro I [grifo nosso]

Provavelmente a expressão “patadas que atroão os valles” fez pensar a Couto de Magalhães no “bate-pé” do cateretê, mas, a rigor, a descrição do século XVII lembra mais as tradições indígenas vivas das terras baixas da América do Sul, que a coreografia do cateretê: dança circular sem deslocamento, uso de palmas e patadas acompanhadas, canto dos dançarinos, longas jornadas e bebida alcoólica¹⁷.

Contudo, a origem outorgada por Couto de Magalhães ao cateretê, amoldava-se ao interesse da elite letrada paulista em “resgatar” um passado glorioso que alimentasse a identidade cultural do Estado. Adjudicar ao cateretê a sobrevivência de traços culturais indígenas ancestrais parecia atenuar a história de deslocamento forçado, escravidão e massacre sofridos pelos povos indígenas do território. A figura do padre Anchieta e o processo de evangelização, adicionalmente, outorgavam um passado mais “civilizado” à suposta dança indígena. Em síntese, a leitura e reinterpretação das palavras de Vasconcellos, realizada no século XIX por Couto de Magalhães, sintonizaram com o discurso em voga sobre o caipira ser produto da mestiçagem histórica entre indígenas e portugueses. Tal “mito de origem” foi adotado porque alimentava a construção de uma identidade cultural aglutinadora, num momento em que São Paulo enfrentava as tensões entre seus diversos grupos culturais¹⁸.

A noção de identidade paulista outorgada ao cateretê serviu ainda para atribuir um significado político à sua apropriação como revela uma anedota sobre a habilidade do presidente do Estado, Júlio Prestes, como bailarino de cateretê. Segundo lembranças de René de Castro Thiollier (1884-1968) — amigo pessoal de Júlio Prestes — em 1929 Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade ofereceram uma festa em sua casa após a apresentação da “Troupe Sinhô” no Teatro Municipal. O casal convidou à celebração o candidato presidencial, o Sinhô, e alguns “desvairados intelectuais”. Segundo Thiollier,

A certa altura da festa, Sinhô se instalou no piano e tocou um saracoteado cateretê paulista para que a cozinheira de Tarsila desse uma demonstração de sua habilidade coreográfica. Não resistindo ao ritmo vivaz da música típica de

¹⁷ BASTOS, RAFAEL JOSÉ DE MENEZES. "Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte." *Mana*. v. 13, n.º. 2 (oct, 2007).

¹⁸ Sobre a construção do “mito de origem” do cateretê e sua adoção pela literatura do século XX, ver PÉREZ GONZÁLEZ. "El mito del origen indígena - jesuítico del cateretê en la historiografía brasileña." pp. 49-51.

sua terra, o presidente se levantou da poltrona e desafiou a cozinheira para uns novos passos da dança de terreiro¹⁹.

O cateretê despontava como o gênero paulista que resumia a identidade histórica e cultural do Estado. Não obstante, contrário à força discursiva que o paulistismo outorgou ao gênero, há alguns indícios esmigalhados sobre nexos prováveis entre o cateretê e a dança peninsular do fandango. Tais nexos colocam em primeiro plano a característica da dança com movimentos marcados de pés e mãos e a importância de seu ritmo forte, particularidade que, como será exposto, caracterizou o gênero na fonografia.

Vale lembrar que o fandango foi uma dança cantada espalhada tanto na Península Ibérica como em território americano desde finais do século XVIII. Com partes instrumentais intercaladas entre as partes cantadas, o baile tinha um ritmo animado e o acompanhamento era realizado por violão, *bandurria* ou *laúd* e castanholas ou palmas. Ao que tudo indica, o gênero alcançou grande popularidade no século XIX e assumiu diversas formas regionais na Espanha e na América Latina²⁰.

Segundo Cornélio Pires existia sinonímia entre os nomes cateretê e fandango no litoral sul de São Paulo, como apontado. Mário de Andrade, por sua vez, recolheu fandangos com bate-pé na região de Cananéia, no litoral Sul de São Paulo, e afirmou em suas “notas sem conclusão” que, “a palavra «fandango» não designa, entre nós, a dança hespanhola que tem seu *rhythm* próprio. Tradicionalmente dizemos «fandango» quando queremos nos referir a algum bailarico de baixa estirpe²¹. Em linhas gerais, o termo fandango foi usado

¹⁹ CASTRO, RENE DE “Cateretê de 1929” *Diário de São Paulo*, 6 novembro 1949, s/p. *Apud* DEBES, CÉLIO. *Júlio Prestes e a Primeira República*. São Paulo: Imprensa Oficial, Arquivo do Estado, 1982, p. 89.

²⁰ KATZ, ISRAEL J., "Fandango," in *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press, 2001); STEVENSON, ROBERT, GÓMEZ, MARICARMEN et al., "Spain," in *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press, 2001).. A popularidade do fandango ocasionou que alguns elementos musicais e coreográficos permanecessem dentro do repertório popular latino-americano, como as figuras com braços e pernas dos dançarinos, entre outras. Em Cuba, por exemplo, está documentado desde o século XIX, um gênero chamado “*zapateo*” em uso entre os camponeses da ilha, no qual os movimentos de pés resultam quase virtuosos. Outras danças similares pelos movimentos de pés ou braços são a *zamacueca* no Chile, o *gato* na Argentina, a *jarana* no Panamá, o *joropo* das planícies colombo-venezuelanas e o *son jarocho* no México.

²¹ "Dansas populares." *O Estado de S. Paulo*, 23 abril 1937, p. 8.

ao longo do século XX para designar danças cantadas e sapateadas em algumas regiões de São Paulo e de estados do Sul²².

Curiosamente, no mesmo dia em que foi publicada a observação de Andrade, o senhor Afonso Vergueiro escreveu uma carta sobre o mesmo assunto, em resposta ao inquérito organizado pela Sociedade de Etnografia e Folclore. O colaborador explicou que em Sorocaba, a palavra *fandango* tinha dois sentidos: um, de “reunião onde há dança” e outro, “de uma determinada dança que se confunde com o cateretê. Assim confundida existe aqui”, concluía seu aporte²³. Tal “confusão” observada pelo senhor Vergueiro entre o cateretê e o fandango aparece implícita em outra documentação, na qual o modo de dançar era a particularidade mais visível.

O conde italiano Ermanno Stradelli (c.1859-c.1926), duvidou da origem indígena do cateretê e sugeriu a possibilidade de ser herança peninsular²⁴. Stradelli, estudioso das culturas indígenas, incluiu o verbete “cateretê” em seu *Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português* (1929), e definiu a palavra como, “baile que se efectua ao som das castanholas e que, se é baile indígena, o que duvido, devia ser originariamente acompanhado com o maracá”²⁵. Ao que parece, Stradelli deve ter presenciado uma versão do cateretê similar ao fandango peninsular, no qual o uso de castanholas continuava vigente. De outra parte, no Estado de São Paulo, em São Sebastião da Gramma, um casamento cigano em 1909 chamou atenção da população da cidade. De acordo com o jornal, na festa os ciganos “entregaram-se a um caloroso cateretê que melhor não o fariam nossos traquejado caboclos”²⁶. Talvez o grupo cigano tenha dançado uma versão de fandango, confundido pelo observador com o cateretê, dadas suas semelhanças. E por último, o mesmo general Couto de Magalhães, no final do século XIX, encontrou afinidade entre o cateretê e danças da

²² No final do século XX, no Rio Grande do Sul são associadas ao fandango danças como anu, balaio, chimarrita, chula, pericom, rancheira de carreira, tatu e tirana. São danças circulares com uso de bate-palmas e bate-pés. As canções da maioria dessas danças apresentam as mesmas características básicas observadas em outros gêneros do folclore, em particular o canto em terças e o acompanhamento da viola, além de um adufe e pandeiro. (BEHAGUE, GERARD, "Brazil," in *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press, 2001).)

²³ ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 216.

²⁴ Stradelli instalou-se no Estado da Amazônia desde 1888, trabalhando como promotor público até sua morte em torno de 1923 e 1926, em um leprosário de Manaus.

²⁵ STRADELLI, ERMANNO. *Vocabulário Português-Nheengatu – Nheengatu-Português*. [1929] Cotia SP: Ateliê Editorial, 2014, p. 341.

²⁶ "S. Sebastião da Gramma." *O Estado de S. Paulo*, 6 setembro 1909, p. 3.

América hispânica, mas, coerente com seu próprio discurso, o general assumiu que tais traços se deviam ao fato do cateretê ser ensinado pelos jesuítas fora do território brasileiro²⁷.

A certa “confusão” entre o cateretê e o fandango brasileiro convidam a repensar a origem indígena e, talvez, propor alguma proximidade com o fandango peninsular e algumas tradições populares da América espanhola²⁸. De qualquer maneira, interessa ressaltar que o ritmo marcado do cateretê e sua dança eram as características mais notórias para seus diversos observadores. Ao que tudo indica, o cateretê praticado em contextos tradicionais nas primeiras décadas do século XX incluía partes dançadas com sapateio, palmas e, sobretudo, um ritmo em que os dançarinos e os violeiros criavam uma sonoridade peculiar de festa e empolgação.

Em 1937, recém tinham chegado os aparelhos de gravação da Presto Recording Corporation, comprados pelo Departamento de Cultura de São Paulo, quando o “rancho mineiro de congada” de Lambari (MG) passou por São Paulo, rumo à festa do Divino em Santo André. Mário de Andrade, nesse momento diretor do Departamento de Cultura aproveitou a coincidência e pediu ensaiar os aparelhos destinados à Missão de Pesquisas Folclóricas, registrando os músicos visitantes. Os músicos de Lambari gravaram fragmentos de duas congadas, uma modinha, uma caninha verde e um cateretê²⁹. O registro desse cateretê, em particular, é a gravação mais antiga de tal manifestação musical, realizada fora das casas discográficas³⁰. Como se escuta na *Faixa* 65,

²⁷ MAGALHÃES, JOSÉ VIEIRA COUTO DE. *O Selvagem*. [1876] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 327.

²⁸ Resulta interessante notar que o termo *catira* — considerado por Mário de Andrade e Cornélio Pires como sinônimo de *cateretê* — é usado em espanhol para nomear um gênero musical. Na Colômbia, na região das planícies orientais compartilhadas com a Venezuela, e antiga missão jesuítica, existe um tipo de *golpe* nomeado de *catira* na música folclórica. Os *golpes* são estruturas rítmico-harmônicas com alternância ou superposição de metros binários e ternários. Entre eles, a *catira* diferencia-se por ser cantada com a sequência harmônica I-IV-V7-V7. No espanhol da região, *catira* também designa uma mulher de pele clara e cabelos loiros.

²⁹ LACERDA, MARCOS BRANDA; TONI, FLÁVIA CAMARGO; COLI, JORGE, *Mário de Andrade. Missão de Pesquisas Folclóricas* [São Paulo]: Sesc; Centro Cultural São Paulo; Secretaria de Cultura, Prefeitura de São Paulo, 2007.

³⁰ Mais tarde, as gravações seguintes realizadas de forma independente do mercado de disco, foram dirigidas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na década de 1940. Em 1942 o pesquisador gravou modas de viola, recortados, catiras, congados e a dança dos tapuios tocados por músicos de Goiás, levados até o estúdio da Rádio Club de Brasília. Dois anos mais tarde, em 1944, Corrêa de Azevedo esteve em Diamantina (MG) durante aproximadamente um mês e gravou cerca de 100 registros de música folclórica, com a assessoria e ajuda de Aires Machado da Mata Filho. (Cf. MENDOÇA, CECILIA DE. *A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. (Dissertação)

o canto dos violeiros resulta similar ao canto das modas de viola. Não obstante, sua principal diferença parece ser o ritmo marcado, tanto no acompanhamento da viola quanto no sapateado e nas palmas.

<p>CATERETÊ (Faixa ◀ 65)</p>	
<p>Na hora de falá de amô eu ando muito sintido A ver se aquela morena que [...] tenha recebido</p>	<p>Meu Deus que será de nós, Meu Deus que será de mí Quando é que será que aquilá Minina [...] quanto amor sentí</p>
<p>Ela me pирguntou qué que ando fazendo Morena é maldade tua que faz eu andá sofrendo</p>	
<p>E então, que será de nois, ai E então que será de mim, ai, ai, larai</p>	

Transcrição 23. Cateretê. Grupo de Lambari (MG). Gravação realizada em São Paulo em 1937.

O fragmento do cateretê de Lambari editado na coleção de CDs, *Mário de Andrade. Missão de Pesquisas Folclóricas*, resulta similar aos cateretês gravados pelos músicos das Turmas Caipiras Cornélio Pires e Victor no começo dos anos 30, levando a suspeitar que tais gravações foram relativamente fieis as manifestações rurais da dança cantada.

Arlindo Santana gravou na Columbia a peça *Cateretê paulista* similar em forma com o cateretê de Lambari. A gravação inicia com um repique da viola e uma pequena melodia, logo aparecem as duas vozes acompanhadas em uníssono com o instrumento, interlúdios curtos da viola entre as estrofes e termina com um trecho em que o instrumento acompanha o ritmo do sapateado dos dançarinos (Faixa ◀ 66)³¹.

No mesmo mês de lançamento do cateretê anterior, a Victor colocou no mercado a gravação intitulada simplesmente *Cateretê*, realizada em Piracicaba por Sorocabinha. A gravação da Victor, “procurou apreender de maneira mais entusiasmada os festejos caipiras, incluindo o bate-pé, as palmas e a percussão”, na opinião de Gonçalves³². Com duas violas, um tambor, um pandeiro e um reco-reco, o cateretê gravado começa com o convite de um dos músicos para

Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro (UFRJ), Memória Social, 2007.) As gravações realizadas por Corrêa de Azevedo em esses e outro lugares formam parte do acervo do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ.

³¹ *Cateretê paulista* (cateretê) interpretado por Arlindo Santana e Cornélio Pires. Disco Columbia n° 20014, matriz 380475, lançamento dezembro 1929.

³² GONÇALVES. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. p. 264.

“bater o pé” que, segundo Sorocabinha, era a forma como o cateretê era chamado em seu bairro.

Em comparação com o registro da Columbia, parece que a Victor foi mais cuidadosa na gravação. Nela é possível ouvir, por exemplo, uma melhor disposição do grupo ao redor do microfone, entender as exclamações no final da seção do “bate-pé” e, até escutar o matiz de *crescendo* e *descrecendo* de uma das violas no interlúdio instrumental. Adicionalmente, identificam-se certos elementos propostos, talvez, pelo técnico de som, como sua estrutura: um início com um convite explicando o que virá a continuação; em seguida, a música e o canto e para terminar, um trecho instrumental com “bate-pé”, que cria certo clímax final³³.

CATERETÊ

(Faixa 67)

E cumpadre Bastião, vamo batê o pé um bucadinho?
Vamo vê, cumpadre!

Tomara que amanheça,
quero ver a madrugada
quero ver a moreninha, ai, ai
é quando for de arretirada

Se despede vai s'imbora
com o caminho aporvaiado
suspende a saia de riba, ai, ai
pra aparecer a saia bordada

Ela ainda oiá pra trás
ai, com os olhos descontrolado
só lembrando da função, ai, ai
onde deixou-me enamorado

Deita na cama e não dorme
amanhece acordada
só pensando nos violeiro, ai, ai
ai, que são de Piracicaba

Transcrição 24. Cateretê (dança típica). Turma caipira Victor. Victor, n° 33235-A, matriz 50084, lançamento 12/1929.

Os esforços da gravadora por ambientar a festa caipira e o cateretê surtiram efeito nos ouvidos de Mário de Andrade e dos jornalistas cariocas da

³³ *Cateretê* (dança típica) interpretada por Turma caipira Victor. Discos Victor n° 33235, matriz 50084, lançamento dezembro 1929.

Phono Arte. O musicólogo citou a gravação como exemplo científico do gênero e escreveu na capa de seu disco: “uma expressão realmente característica, realmente rural dessa dança”³⁴. Os jornalistas da *Phono Arte*, por seu lado, escreveram: “Cateretê, a conhecida forma *typica paulista*, com canto, violas, bater de pés e mãos, aqui apresentada em estado assaz primitivo”³⁵. Comparando os cateretês vendidos pelas gravadoras internacionais em 1929 com o único registro sem fins comerciais realizado oito anos mais tarde, nota-se que em todos os registros o “bate-pé” e o ritmo marcado eram preponderantes. Para os ouvidos menos treinados na tradição caipira, essa particularidade diferenciava o cateretê das modas de viola, e outorgava às gravações uma aura de autenticidade.

Por outro lado, para os críticos cariocas da *Phono Arte* o cateretê da Victor era uma “conhecida forma” — usando suas palavras — porque, de fato, o gênero esteve presente na fonografia desde o começo do século XX, embora que com sonoridades distintas da “forma *typica paulista*”. Como será mostrado, o cateretê circulou pelos espaços de entretenimento desde o começo do século XX. Diversas versões de cateretê foram escutadas em São Paulo, mas em todas elas se manteve o ritmo marcado da dança, sendo, ao que parece, seu principal código definidor. Como exposto, o elemento rítmico não somente tinha importância no aspecto musical como em seu significado social, dada a associação entre o cateretê, a dança indígena e a história colonial paulista. Como se exporá a continuação, o cateretê fonográfico das primeiras décadas validou-se de alguns gestos musicais da tradição popular.

O cateretê fonográfico

No começo do século XX, em São Paulo, certo convívio com a cultura caipira e experiências de escuta fortuitas do cateretê tradicional levaram a que o público da cidade tivesse uma escuta um pouco mais treinada no cateretê caipira, que o público carioca. Essa escuta da música ao vivo foi o que, decerto, permitiu

³⁴ ANDRADE. "A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico." [1936] *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 170., *Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos*.

³⁵ "Turma Caipira Victor". *Phono Arte*, v. 2, n° 32 (30 novembro) Rio de Janeiro, 1929, p. 21. [grifo nosso]

ao espectador de um concerto sentir simpatia pelo cateretê tocado por uma banda em 1904. “Rompendo o silencio habitual” da cidade de Bragança Paulista, a “orchestra do maestro Francisco Pedro”, conformada por alguns alunos seus, tocou um “programa bem combinado”. Entre árias de ópera e polcas, a agrupação interpretou *Cateretê*, de Elías Lobo (1834-1901) — tio de Marcelo Tupinambá — que, segundo o assistente, sobressaiu “pelo relevo de inspiração”. A peça foi descrita como:

[...] maravilhosa composição e singular imitação da realidade na vida da roça, na qual com admirável precisão, o piston e a clarineta modelam sons, endeixas reproduzindo a toada da viola do sertanejo, o zambumba, o bate-pé dos comparsas, enquanto o resto do instrumentado acompanha em câoro o estribilho da *tyranna*³⁶.

Ao que parece Elias Lobo soube instrumentar um cateretê com os recursos de uma banda, mantendo, o que para seu público, caracterizava o gênero: a viola, o bate-pé e o coro. Desde então, e ao longo de três décadas, esses elementos foram retomados de diversas maneiras nas representações urbanas do gênero, pois o cateretê continuou interessando aos músicos que escreviam para os nascentes espaços de entretenimento urbano.

Similar ao programa apresentado em Bragança, seis anos mais tarde, a banda da Força Pública fez um concerto de domingo na Cantareira com as árias mais famosas da *Bohemia* e de *Tosca* de Puccini, de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni e do *Guarany* de Carlos Gomes, e no final do concerto a agrupação tocou “*Cateretê mineiro* de Martins”. Um programa “*hors-ligne*”, segundo o jornalista que convidou ao concerto. “Os que levam uma semana inteira na faina do trabalho” poderão ouvir uma “boa peça de música [...] em meio das grandes árvores do bosque”³⁷, alentava o jornalista. Um ano mais tarde, em 1911, programa muito semelhante foi tocado pela mesma banda, “para festejar a gloriosa data da emancipação dos escravos”. Além do repertório italiano de ópera os assistentes escutaram novamente o “*Cateretê mineiro* do senhor A. Martins”³⁸, dando a impressão de que a peça teve acolhida.

Segundo a detalhada descrição do cateretê tocado em Bragança e a repetição da peça de Martins, o público e os músicos ativos na cidade estavam

³⁶ "Bragança, 13." *O Estado de S. Paulo*, 15 julho 1904, p. 2.

³⁷ "A cantareira." *O Estado de S. Paulo*, 29 maio 1910, p. 4.

³⁸ "Treze de maio." *O Estado de S. Paulo*, 13 maio 1911, p. 8.

medianamente familiarizados com o cateretê e com arranjos para instrumentos de sopro da dança. Além disso, as notícias anteriores revelam que, desde a passagem do século XIX para o XX, houve a intenção de levar o cateretê do contexto festivo tradicional até âmbitos culturais distintos, como era o concerto público e o disco. Na mesma época, a Casa Edison, reconheceu o gosto pelo gênero e investiu na gravação de uma peça similar, talvez a primeira gravação nomeada como cateretê na fonografia, apesar de suas particularidades.

Em 1903 foi produzido o cilindro número 2009 e o disco número X-720 da Zon-o-phone, ambos os dois intitulados *Cateretê* e gravados por Bahiano³⁹. A coincidência leva a suspeitar que se tratava da mesma música, gravada nos dois formatos vigentes no começo do século. O cilindro parece não ter sobrevivido. O disco conserva-se na coleção de Humberto Franceschi doada ao Instituto Moreira Salles. Na gravação em disco escuta-se uma canção com acompanhamento de piano e um texto alusivo ao violão e à dança, cuja sonoridade parece guardar poucas, ou nenhuma, semelhança com as gravações de cateretê de trinta anos mais tarde⁴⁰.

CATERETÊ (Faixa 68)	
Cateretê. Cantado pelo Bahiano pra Casa Edison no Rio de Janeiro	
Hoje é dia de ventura	Para cuprar uma feira
Vai chegá outro doutor	Não há outra no lugar
Haja pranta e fartura	
Muita palma, muita dor	([...])
	Quebra tudo bem quebrado
E com tanta facinada	repinica o violão
Que tres dias vai durar	que um pasinho bem dançado
Se com moças satisfeitas	ergue o morto do caixão (bis)
E a por outra vai dançar	
	Mulatinha pula e vende
(Aguanta firme)	Meu de tudo o coração
E quebra tudo bem quebrado	é com pente vista vente
repinica o violão	Com seu molho de limão
que um pasinho bem dançado	Mulata meu pesadelo
ergue o morto do caixão (bis)	Talhada de mão não é

³⁹ "Cylindros para phonographos e graphophones". *Echo Phonographico* 21 (dezembro) São Paulo, 1903, p. s/d. Humberto Franceschi colocou o cilindro número 2009 na lista, elaborada por ele, dos cilindros comercializados. O autor apontou como fonte o jornal da Casa Edison de São Paulo, ocorre somente que houve um engano no mês de publicação e o exemplar em que realmente o cilindro foi mencionado, corresponde ao mês de dezembro de 1903, exemplar disponível na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. p. 52).

⁴⁰ *Cateretê* (cateretê) interpretado por Bahiano. Disco Zon-o-phone n° X-720, c. 1902-1903.

Nestes días de festaça	Com que ajeita o tornuzelo
Sinto cócegas no pé	Quando dança com você
Quando trata vizinhança	Quebra tudo bem quebrado
Fico doido, olé, olé	repipica o violão
	que um pasinho bem dançado
Minha dona companheira	ergue o morto do caixão (bis)
Faz favor venha dançar	

Transcrição 25. Cateretê (cateretê). Bahiano. Zon-o-phone, nº X-720, c. 1902-1903.

A gravação consiste, basicamente, numa melodia *cantabile* dividida em estrofes e estribilho, com uma modulação na repetição do estribilho que produz certa euforia e ajuda a ilustrar o espírito festivo do texto. Apesar de sua proximidade com muitas outras canções da época, parece que o espírito festivo e as citações à dança e ao violão eram a ligação entre a canção de Bahiano e a dança cantada do cateretê. A festa em torno à chegada de “outro doutor” com música, comida, fartura e música que “ergue o morto do caixão”. A dança e o violão que “quebram tudo bem quebrado” parecem aludir ao ambiente festivo em que tradicionalmente o cateretê era tocado com viola e “bate-pé”. Tal pôde ser a reapropriação bastante livre, realizada na capital federal, do cateretê das áreas rurais.

Mais tarde, circulou em disco um cateretê interpretado por músicos de São Paulo com uma forma diferente de colocar nos alto-falantes. Estando ativa já a Casa Odeon em São Paulo, a Odeon lançou a gravação *Cateretê caipira*, realizada em São Paulo pelo Grupo dos Chorosos⁴¹. A peça foi uma das primeiras interpretações de cateretê realizadas por músicos da cidade e escrita por um compositor ativo na capital paulista. Diferentemente da versão carioca, o cateretê escrito por Demetrio Checon colocou em primeiro plano o elemento rítmico. Na época da gravação a moda sertaneja inundava os palcos da cidade e talvez isso motivasse a se experimentar com uma versão de cateretê menos vaga.

⁴¹ *Cateretê caipira* (Cateretê) interpretado por Grupo dos Chorosos. Discos Odeon nº 121286, c. 1918.

A *Discografia brasileira* adjudica a gravação ao Grupo dos Chorosos — repetindo a informação contida na etiqueta dos discos —, mas no começo do disco a voz falada anuncia um grupo diferente, o Grupo dos Boêmio, que realizou mais registros fonográficos com uma formação de clarinete, violino, acordeão e violão, não audíveis neste registro. O Grupo dos Chorosos, por sua parte, tem outros discos gravados por violino, violão e cavaquinho, conjunto audível na presente gravação. Muito provavelmente as duas agrupações compartilharam integrantes, como o violinista e o violonista e houve alguma confusão durante a sessão de gravação, sendo que as duas agrupações gravaram no estúdio paulistano durante a mesma jornada, como permite inferir o número de matriz da série de discos.

Nela a percussão do bate-pé foi mais evidente e precisou-se levar ao estúdio de gravação, em 1918, instrumentos pouco comuns nas gravações da fase mecânica⁴².

Na *Faixa* 69, correspondente ao *Cateretê caipira*, um violino leva a melodia com um “improviso rítmico em cordas duplas e respostas em pizzicato”⁴³. O acompanhamento harmônico é realizado por um instrumento de cordas dedilhadas (talvez um violão) e instrumentos de percussão, marcando o jogo rítmico que realizariam os pés e as mãos dos bailarinos de um cateretê. A peça está conformada por seções definidas de oito compassos que se repetem com algumas variações na instrumentação, como a presença, ou ausência da percussão.

O *Cateretê caipira* de Demétrio Checon parece ser, fundamentalmente, uma simbiose de elementos inspirados na tradição caipira, não entanto, mais próximo da música de baile que circulava na fonografia da época. De fato, a peça era originalmente uma polka. Checon, seu compositor, vendeu em 1916 a Frederico Figner um arranjo de uma antiga polka convertida em cateretê, e seu nome ficou registrado na partitura, mas não na etiqueta do disco (Ilustração 26). Na ocasião, Checon recebeu 80\$000 réis pela venda do *Cateretê caipira* e sete composições adicionais, entre valsas, schottisches, polkas e tangos⁴⁴. Como muitos de seus colegas, o compositor era conhecedor dos ritmos em voga no começo do século XX e parece que ele fez uma espécie de atualização da polka, dança que tinha causado furor na segunda metade do século XIX, para o

⁴² O protagonismo da percussão contradiz a ideia de que instrumentos semelhantes começaram a ser gravados somente a partir de 1929, no samba *Na Pavuna*, e com o microfone elétrico. A ideia foi difundida pelo radialista Henrique Foreis Domingues, o Almirante, um dos compositores da peça e quem a usaria como “prefixo musical de todos os programas radiofônicos” dele nos anos seguintes (Cf. LIMA. *Almirante «a mais alta patente do rádio», e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. pp. 37-38.)

⁴³ WERNECK, ANA CRISTINA. *O violino na música popular urbana carioca 1850-1950* UFRJ, Escola de Música, 2013, p. [59].

⁴⁴ CHECON, DEMETRIO. “Declaração”. São Paulo, 23 maio 1916. In: FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo.. Entre 1911 e 1913, Frederico Figner pagava aos músicos cariocas um valor médio de 20\$000 réis por composição. Pagamentos maiores e menores a esse valor existiram ocasionalmente nesses três anos* (GONÇALVES. *Phonographos e gramophones: a Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 e 1913*. p. 115.). Em 1916, músicos residentes em São Paulo, como Frederico del Re, o famoso Canhoto e Demetrio Checon receberam 10\$000 réis por composição, valor inferior ao pagado por Figner aos músicos da capital federal nesse ano. Considerando que o empresário vendia em 1916 um disco por 3\$500, em média, o valor investido na compra dos direitos de autor era recuperado com apenas a venda de três discos.

cateretê, gênero que parecia estar na moda na segunda metade da década de 10. Talvez essa seja a explicação da forma musical simétrica do *Cateretê caipira*, revelando sua proximidade com a dança da polka.

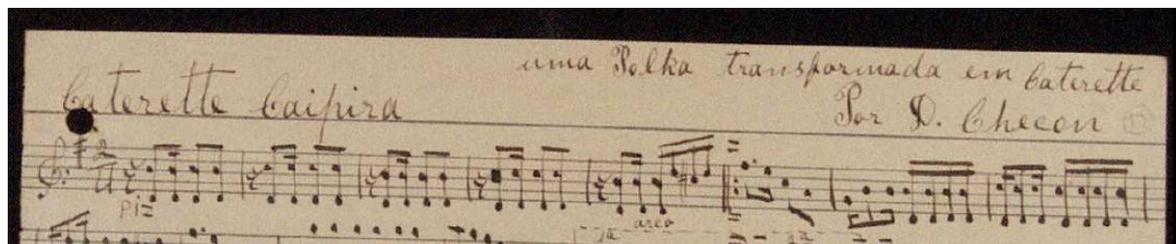


Ilustração 26. Detalhe de partitura *Caterete Caipira*. Fonte: Franceschini, H. *A cada Edison e seu tempo*, 2002.

Demetrio Checon — músico italiano, ativo em São Paulo — esteve ligado aos nascentes espaços de entretenimento urbano. Reconhecido como virtuoso da harmônica, foi compositor de “cerca de duzentas peças”, entre tangos, valsas, mazurcas e schottisches e ganhou fama, principalmente, por atuar na rádio paulistana dos anos 30⁴⁵. A experiência e o conhecimento de Checon da música tradicional caipira e, particularmente do cateretê, talvez tenha se dado durante sua infância, no interior paulista. Nascido na Itália, o compositor chegou ao Brasil “na mais tenra idade [e] principiou seus estudos musicas em Amparo [interior de São Paulo], menino ainda”, narrava um jornal em 1937⁴⁶. Como tantos outros músicos nascidos em países estrangeiros, sua nacionalidade não foi impedimento para se formar na tradição musical paulista e se apropriar das características de seu entorno. Seus ouvidos aprenderam nesse contexto os elementos musicais que inspiraram seu arranjo de um cateretê caipira, levado próximo às danças urbanas, gêneros em que — parece — era experiente.

O trabalho de Chacon em *Cateretê caipira* revela, uma vez mais, a maleabilidade da música e a rapidez com que a fonografia e os músicos reaproveitavam o material circulante. Adicionalmente, o fato de Frederico Figner investir na compra e gravação do arranjo de uma antiga polka transformada em cateretê, é um indício da crescente acolhida do cateretê nos

⁴⁵ "Demetrio Checon o beffe da Saudade." *Correio paulistano*, 26 dezembro 1937, p. 18. Na década de 1930, Demetrio Checon participou do Programa da Saudade, na Rádio Difusora São Paulo e em 1937 trabalhava na “escola de artistas radiofônicos” Pebar, na rua Direita n. 23 (“A Pebar já está funcionando” *Correio paulistano*, 1 maio 1937, p. 6)

⁴⁶ *Ibid.*,

espaços de entretenimento urbano, durante o auge da moda sertaneja na capital paulista.

No ano anterior à compra da partitura por parte de Figner, um jornal paulistano pedia a “atenção” de seus leitores, dizendo: “por toda esta semana será cantado e dansado, segundo os costumes dos cablocos (sic), em um dos teatros desta capital o celebre *Cateretê Paulista* reduzido para piano pelo compositor Aureo Ferraz”. O anúncio aclarava também que a partitura para piano e voz dessa peça era vendida por 1\$500 réis⁴⁷. A apresentação da dança era uma estratégia comercial da casa Sotero de Souza, editora da partitura, que gozou de certo sucesso entre o público e atraiu a atenção da gravadora Odeon.

Pouco se sabe sobre Aureo Ferraz. Apenas que vivia em São Paulo em meados dos anos 10 e anunciava seus serviços como “pianista para bailes” na cidade⁴⁸. Como muitos de seus contemporâneos, ele viajou pelo Estado apresentando-se ao piano e mantendo-se atento às características da música do interior⁴⁹. Motivado por essas experiências, parece que Ferraz decidiu experimentar no campo da composição e escreveu um cateretê com “versos do caboclo de Pinheiros, Virgílio Avelino de Jesus”. Tudo indica que o pianista compositor buscou levar a “célebre dança dos caboclos” aos espaços de entretenimento da cidade por intermédio do piano e o canto⁵⁰.

Interessado em divulgar seu trabalho, que estava de acordo com a moda sertaneja e com o paulistismo da segunda metade da década de 10, o “sr. Aureo Ferraz” enviou a partitura do *Cateretê paulista*, “sobre motivos paulistas”, à redação do jornal *O Estado de S. Paulo*. Na ocasião Ferraz anunciou que “[...] tenciona fazer cantar e dansar o referido cateretê em 5, 6 e 7 de março durante o curso da avenida e no Triangulo, por seis matutos, da aldeia de Carapucuyba, do município da capital e serão dirigidos pelo seu chefe sr. Virgilio Avelino de Jesus”, o mesmo autor dos versos da peça⁵¹. Tudo indica que, imitando as

⁴⁷ "Atenção." *O Estado de S. Paulo*, 4 junho 1915, p. 10.

⁴⁸ "Pianista para bailes." *O Estado de S. Paulo*, 10 junho 1916, p. 10.. São desconhecidos seus dados biográficos.

⁴⁹ "Taquaritinga." *O Estado de S. Paulo*, 11 maio 1913, p. 3.

⁵⁰ FERRAZ, AUREO. *Cateretê paulista*, (cateretê) texto de. São Paulo: Sotero de Souza, c. 1915 [partitura piano e voz].

⁵¹ "Musica." *O Estado de S. Paulo*, 23 fevereiro 1916, p. 5.

iniciativas de Cornélio Pires, o compositor e sua editora divulgaram a composição, vinculando-a com a prática dos “legítimos” caipiras.

A propaganda surtiu efeito e a peça terminou ganhando popularidade na voz da atriz Abigail Maia, famosa por suas interpretações de canções sertanejas⁵². Pouco depois, a fama do *Cateretê paulista* chegou ao Rio de Janeiro e a Odeon fez uma gravação nas vozes dos famosos Bahiano e Eduardo das Neves, com acompanhamento de cavaquinho e violão, entre 1915 e 1916, aproximadamente⁵³.

Além do título da peça especificar um vínculo com São Paulo, a composição de Ferraz apresentava momentos similares ao cateretê tradicional do interior. Comparando a gravação da Odeon com a partitura de Sotero de Souza, sobressaem as diferenças entre o escrito e o ouvido — como é habitual na música popular — mas, insolitamente, em ambos os formatos é possível identificar reminiscências da dança caipira tradicional.

Na partitura, por exemplo, duas seções são chamadas de “bate-pé”, segundo anotação colocada sobre trechos solistas do piano (Ilustração 27). Ali, o instrumento toca sozinho e seu ritmo é similar às figuras rítmicas do sapateio e das palmas dos dançarinos do cateretê tradicional. Na gravação (*Faixa* 70), por sua vez, essa seção do “bate-pé” foi simplificada e abreviada⁵⁴. Em seu lugar, durante o solo do piano, um dos cantores grita “requebra essa cadeira, mulata”, em alusão a movimentos de dança, embora o movimento do quadril não fosse um movimento do cateretê caipira.

⁵² “Cateretê paulista. Repertório da atriz Abigail Maia [...]” *Cateretê paulista* (dança cabocla) interpretada por Eduardo das Neves e Bahiano, composta por Aureo Ferraz. Disco Odeon n° 121055, matriz s/d., c. 1915-6.

⁵³ *Cateretê paulista* foi a única composição de Ferraz divulgada em disco. Ele escreveu duas peças mais para piano e voz, um xote e um maxixe, editadas em partitura pelas casas Levy e Sotero de Souza, respectivamente, mas nenhuma delas foi gravada.

⁵⁴ *Cateretê paulista* (dança cabocla) interpretada por Eduardo das Neves e Bahiano, composta por Aureo Ferraz. Disco Odeon n° 121055, matriz s/d., c. 1915-6.



Ilustração 27. Detalhe de partitura *Caterete Paulista* (Acervo IMS – RJ)

Por outro lado, na partitura do *Cateretê paulista*, a melodia foi escrita para duas vozes a intervalos de 3^a, semelhante à forma como eram cantadas as modas de viola e cateretês tradicionais. Na gravação, porém, a peça não foi interpretada dessa maneira. Ali se optou por criar um diálogo entre Eduardo das Neves e Bahiano, cantando um fragmento cada um. Em contrapartida, a gravação utilizou um coro de mais vozes para entoar o refrão, ainda que a partitura assinalasse duas vozes somente. A impressão que a gravação gera é que a Odeon preferiu incluir certa sonoridade caipira por meio das vozes e afinações imprecisas do estribilho, do que mediante o bate-pé sugerido pela partitura.

Em perspectiva, parece que a tentativa de levar o cateretê ao piano de Ferraz relacionava-se com as experiências de escrever cateretês para banda, de início do século. Os músicos da cidade encontravam possível fazer arranjos do cateretê caipira para outros formatos instrumentais, talvez motivados pelas características musicais do gênero festivo e por sua aceitação nos discursos de reivindicação da cultura caipira. Nessa mesma tendência inscreveu-se o violonista Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), quem levou a dança dos caipiras para o violão.

O Canhoto já despontava como um “sympático moço” que revelava “dotes artísticas” admiráveis nas salas de concerto paulistanas, em meados dos anos 10. Após de tocar no Automóvel Club, no Trianon, no Conservatório Dramático e Musical “e em algum dos mais elegantes salões da capital”, Canhoto apresentou em 1916 algumas composições próprias, num recital realizado no salão do Conservatório de São Paulo. Entre suas obras a imprensa destacou a peça intitulada *Cateretê*, na qual o músico fazia a “imitação da viola

caipira” no violão⁵⁵. No ano seguinte, o “tocador exímio” fez um novo concerto no mesmo auditório e incluiu o cateretê, agora intitulado *Uma noite na roça*. A imprensa noticiou novamente o evento e destacou a “imitação da viola sertaneja” realizada nessa peça⁵⁶. Pelo terceiro ano consecutivo, Canhoto voltou no Salão do Conservatório, desta vez junto com outros colegas, num festival organizado por ele em homenagem à Sociedade Hípica Paulista. No importante evento, Canhoto reservou *Uma noite na roça*, para o fechamento do festival, justamente após um “Grupo Sertanejo” tocar um “Cateretê paulista”⁵⁷. As repetidas apresentações do cateretê para violão de Canhoto podem indicar que a peça gozou de boa aceitação entre o público paulistano e, talvez por isso, o músico a manteve dentro de seu repertório. Mesmo que sem registros documentais adicionais sobre o nível de popularidade da peça, a existência da gravação *Uma noite na roça*, realizada por Canhoto em 1928, permite inferir que o músico não abandonou seu cateretê para violão ao longo de sua carreira artística. Na *Faixa* 71, o leitor pode escutar a gravação da peça que doze anos antes chamou a atenção da imprensa paulistana⁵⁸.

A gravação de Canhoto foi ouvida pelos críticos da revista *Phono Arte*, em outubro de 1928. Sensibilizados pela recente morte do violonista, a peça recebeu o seguinte comentário:

[...] o último disco que Canhoto, o nosso grande violonista gravou para a Odeon. A fábrica não ia publicar-o, mas, em uma significativa homenagem à família do querido artista, edita-o agora. O som do violão está um pouco metálico e a execução do Canhoto, mostra algumas falhas, que o artista não conseguiu evitar, já devido ao seu precário estado de saúde, no momento de gravar este disco, que foi poucos dias antes de sua morte.

O repertório é composto por duas peças do próprio executante, a valsa *Mexicana* e o cateretê *Uma noite na roça*, de difícil execução. Lucio Chameck, ao piano, acompanha a execução, formando por vezes um artístico entrelaçado, entre o piano e o violão. O disco tem o número 10.265, e ha de ter por certo uma excelente acolhida por parte dos inúmeros admiradores do saudoso Canhoto⁵⁹.

⁵⁵ "Artes e Artistas." *O Estado de S. Paulo*, 30 agosto 1916, p. 4.

⁵⁶ "Concerto de violão." *O Estado de S. Paulo*, 12 abril 1917, p. 5.

⁵⁷ "Noticias theatraes. Recita de Canhoto." *O Estado de São Paulo*, 4 julho 1918, p. 2.

⁵⁸ *Uma noite na roça* (cateretê). Interpretado por Canhoto. Disco Odeón nº 10265, matriz 1604, gravado em março 1928, lançamento outubro 1928.

⁵⁹ "Odeon". *Phono Arte*, v. 1, nº 5 (15 outubro) Rio de Janeiro, 1928, p. 27.

Nos anos seguintes à gravação, apareceram mais cateretês para violão na fonografia⁶⁰. Entre 1928 e 1931 foram lançados cateretês para violão solista, para dois violões e para violão e piano. Tais peças repetiram alguns elementos utilizados por Canhoto como o uso de um *basso ostinato* ou acordes num padrão rítmico curto e repetido enquanto, num registro mais alto, escalas eram elaboradas e motivos melódicos eram repetidos em um ritmo constante. Além de tudo, parece que Canhoto incluiu um instrumento de percussão com som baixo e grave, entre os segundos 1:22” e 1:33” e entre 2:10” e 2:20” da gravação, à guisa de bate-pé.

No Rio de Janeiro, a Parlophon lançou em dezembro de 1928 o cateretê *Arrepiado* tocado por seu compositor, Glauco Viana (1914-s/d) e por Josué de Barros (1888-1959), sendo essa a primeira gravação de Vianna, com 14 anos de idade (*Faixa* ◀ 72)⁶¹. Dois anos mais tarde, Viana gravou outro cateretê, *Nós dois*, em conjunto com o violão de Hélio Medeiro, também na Parlophon, peça mais ousada por explorar a percussão sobre a caixa de ressonância do instrumento (*Faixa* ◀ 73)⁶².

Em 1929, a Parlophon lançou a gravação *Cateretê paulista*, interpretado pelo dueto de violões de Francisco Alves e o campineiro Rogério Guimarães (1900-1980), autor da peça⁶³. A peça causou uma boa impressão em São Paulo e foi resenhada afirmando que “o cateretê foi composto com muita felicidade. Agrada, sobremodo. Repinicanos que mexem com a gente, e umas rapidas escalinhas gostosas”⁶⁴. No final da peça, Alves e Guimarães aproveitaram a caixa de ressonância do violão relembrando a percussão do bate-pé, da mesma maneira com Glauco Viana faria pouco depois (*Faixa* ◀ 74)⁶⁵.

⁶⁰ Ignora-se se a gravação de Canhoto motivou diretamente outros violonistas a compor cateretês para o violão ou, se as gravações realizadas nos meses seguintes foram resultado da crescente aceitação do violão como instrumento solista em Rio de Janeiro.

⁶¹ *Arrepiado* (cateretê), interpretado e composto por Glauco Viana e Josué de Barros, Disco Parlophon n° 12886, matriz 2142, lançamento dezembro 1928.

⁶² *Nós dois* (cateretê) ao violão Glauco Viana e Hélio Medeiro, Disco Parlophon n° 13123, lançamento março 1930. (Coleção particular de Sandor Buys - RJ).

⁶³ O dueto entre Alves e Guimarães gravou outros gêneros em dueto de violão e tudo indica que o *Cateretê paulista* foi sua última produção, nesse formato.

⁶⁴ "O que há de novo nas casas de discos." *Diário Nacional*, 14 março 1929, p. 7.

⁶⁵ *Cateretê paulista* (cateretê) Discos Parlophon n° 12898, interpretado por Francisco Alves e Rogério Guimarães, composto por Rogério Guimarães, 1929.

Após Rogério Guimarães iniciar seu trabalho na Victor como diretor artístico e provavelmente se afastar dos selos de Frederico Figner, a Odeon chamou o violonista mineiro Mozart Bicalho (1902-1986) para gravar com eles. Bicalho fez sua estreia em disco interpretando ao violão o cateretê *Tuim, tuim*, de sua autoria, com acompanhamento de Henrique Vogeler ao piano, no mesmo formato da gravação de Canhoto (*Faixa* ◀ 75)⁶⁶.

Enquanto a Parlophon e a Odeon lançavam esses cateretês para violão, em São Paulo o violonista Antônio Jacomino gravou na pequena Artefone o cateretê *Festa na fazenda*, peça um pouco mais próxima do cateretê paulista⁶⁷. Não se sabe se o compositor e intérprete era parente de Canhoto. As biografias do famoso violonista coincidem em afirmar que Canhoto teve vários irmãos, mas nenhuma faz referência a algum familiar de nome Antônio⁶⁸. De qualquer maneira, ao escutar a gravação se tem a impressão de que Antônio Jacomino não repetiu os recursos musicais dos músicos cariocas e, distanciando-se um pouco da gravação do Canhoto, ele que fez uma releitura um pouco diferente do cateretê caipira.

Festa na fazenda (*Faixa* ◀ 76) foi construída por partes intercaladas rítmico-harmônicas e melódicas, que correspondiam com as partes instrumentais e cantadas do cateretê tradicional. Adicionalmente, o violão privilegiou os movimentos melódicos, e não as escalas, e imitou ocasionalmente o contorno melódico do canto caipira, sobretudo nos segundos 1:30” até 1:42” da faixa escutada, com uma melodia em terças e movimento descendente. O violão imitou também as violas caipiras com a batida da mão direita nos interlúdios rítmico-harmônicos.

Em síntese, os cateretês para violão gravados no Rio de Janeiro e em São Paulo tinham em comum com o cateretê caipira, basicamente, o uso de *ostinatos*

⁶⁶ *Tuim, tuim* (cateretê) interpretado ao violão e composto por Mozart Bicalho. Discos Odeon n° 10421, lançado julho 1929.

⁶⁷ *Festa na fazenda* (cateretê) interpretado ao violão por Antônio Jacomino. Disco Artefone n° 4037, c. 1931.

⁶⁸ Ver por exemplo: ESTEPHAN. *Viola minha viola. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928)*. p. 39; ANTUNES, GILSON. *Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. (Dissertação) Universidade de São Paulo, Departamento de Música. Escola de Comunicações e Artes, 2002, pp. [51], [98].

harmônicos e rítmicos⁶⁹. A utilização de um baixo sendo repetido facilitava a marcação da dança e sua presença foi entendida como uma das características do gênero, pelo que parece⁷⁰. As semelhanças organológicas entre a viola e o violão, certamente, facilitaram a transposição no violão, da gesticulação e das técnicas de interpretação próprias da viola caipira. Os gestos virtuosísticos dos cateretês para violão, por sua vez, estavam relacionados com o processo de introdução e apropriação do violão na cena brasileira e seu paulatino posicionamento como instrumento solista⁷¹.

A repetição de um padrão rítmico-harmônico exemplificada com as gravações anteriores foi, justamente, o que permitiu à Odeon classificar como cateretê a gravação *Cateretê dos Almofadinhas*, realizada em 1928 por Francisco Alves com acompanhamento da Orquestra Pan-Americana do Cassino Copacabana (*Faixa* 78). A sonoridade da peça de P. L. Hallier parece radicalmente distante do cateretê das agrupações caipiras. Certamente o arranjo orquestral, com curtas contra-melodias, instrumentos de sopro e uma interpretação focada nos câmbios de volume, com *crescendos* e *diminuendos*, provinha da tradição musical de banda. Não obstante, o *Cateretê dos Almofadinhas* aplicou o recurso do baixo *ostinato*, com um motivo rítmico e harmônico repetido. Os outros elementos musicais da gravação, tais como melodias, impositação da voz cantada, instrumentação e temática do texto não guardavam relação nenhuma com a dança caipira. É provável que sabendo dessas diferenças entre a peça e o gênero, o texto fizesse, logo na primeira estrofe, referência direta a “dançar o cateretê”, numa tentativa de criar maior ligação entre a peça e o gênero⁷².

⁶⁹ O termo “ostinato” é usado em música para se referir à repetição de um padrão musical muitas vezes utilizado em sucessão, enquanto outros elementos musicais geralmente mudam.

⁷⁰ Para comparar, pode ser escutada a gravação *Um cateretê na roça*, classificada como bate-pé pela Columbia e interpretado por Arlindo Santana e algum colega. A gravação basicamente buscava registrar a habilidade da dança, mas permite escutar os gestos da viola caipira acompanhante (*Faixa* 77).

⁷¹ Nas primeiras décadas do século XX, o violão viveu um rápido processo de aceitação tanto na música erudita brasileira como na popular. A partir de meados dos anos 10, após os concertos do violonista paraguaio Agustín Barrios, Mangoré, pelo Brasil, o violão começou a ser considerado instrumento de concerto, graças, em parte, à trajetória musical de Canhoto nos palcos e discos (CASTAGNA, PAULO E ANTUNES, GILSON. "1916: o violão brasileiro já é uma arte." *Cultura Vozes*. v. 88, nº. 1 (jan.- fev., 1994) pp. 37-51.)

⁷² *Cateretê dos almofadinhas* (Cateretê) interpretado por Francisco Alves, composto por P. L. Hallier. Disco Odeon nº 10155, matriz 1509, lançamento abril 1928.

CATERETÊ DOS ALMOFADINHAS

(Faixa 78)

O almofadinha agora brilha	O que ele faz ninguém o crê
A dansar o cateretê	Parece história,
Não é somente na esquadriha	Mas agora todo mundo logo vê
Que ele faz o balancê	O almofadinha
	Em toda a linha,
O que ele faz ninguém o crê	Sabe coisas como quê
Parece história,	
Mas agora todo mundo logo vê	As unhas de um almofadinha
O almofadinha	Brilham mais que a própria luz
Em toda a linha,	Põe almofadas põe anquinha
Sabe coisas como quê	E acha que isto é que seduz
O almofadinha verdadeiro	O que ele faz ninguém o crê
Passa toda a vida assim	Parece história,
Vestindo bem, sem ter dinheiro	Mas agora todo mundo logo vê
Se pintando com carmin	O almofadinha
	Em toda a linha,
	Sabe coisas como quê

Transcrição 26. Cateretê dos almofadinhas (Cateretê). Francisco Alves e Orquestra Pan American Cassino Copacabana, compositor P. L. Hallier. Odeon, nº 10155-B, matriz 1509, lançamento 04/1928.

Ao que parece, antes de 1929, os cateretês realizados pelo teatro musicado e a fonografia e, principalmente suas versões cariocas, foram bastante livres das convenções do cateretê paulista. Contudo, suspeita-se que nesse universo o uso de um padrão rítmico-harmônico repetitivo e a inclusão de alguma referência textual à paisagem rural eram elementos suficientes para classificar uma peça de entretenimento como cateretê e para ser ouvida como tal por sua audiência. As representações da cultura caipira, como apontado, incorporavam somente certos gestos do universo rural para dar o toque final a uma cena ou uma música alusiva ao caipira. Em uma espécie de simbiose, a repetição dessas convenções em discos, palcos, partituras e literatura levou a criar expectativas por parte do público perante o que seria um cateretê nos espaços de entretenimento urbanos e tais expectativas, por sua vez, terminaram por demandar ao artista voltar nas convenções estipuladas. Nesse movimento circular o cateretê formalizava-se como gênero, como pacto entre artistas e público.

De fato, *Cateretê dos Almofadinhas* teve certo sucesso no final dos anos 1910 no Rio de Janeiro passando por vários formatos e se valendo da repetição da convenção do gênero. A peça era tocada pela orquestra Cardoso de Menezes Filho na elegante confeitaria Alvear, aberta em 1918 no centro da cidade. Logo,

foi editada em partitura pela Casa Bevilacque no Rio de Janeiro em versão para piano e voz⁷³. E entre 1917 e 1919, o compositor francês Darius de Milhaud escutou-a durante sua estadia na capital do país e incluiu a melodia na obra *Le Carnaval d'Aix* (1923) no movimento “Souvenir do Rio”⁷⁴. Suspeita-se, ainda, que *Cateretê dos Almofadinhas* fosse usada no teatro de revista, sendo seus autores, o escritor e cancionista Eustórgio Wanderley e o músico de P. L. Hallier, duas figuras ativas no teatro musicado carioca de começo de século⁷⁵.

Talvez a popularidade de peça tenha facilitado que se mantivesse viva na memória até 1928, ano de produção do disco da Odeon⁷⁶. O jornalista d’*O país* mostrou-se satisfeito com a gravação, que o lembrou de um repertório não escutado para esse momento e denominou como “típico”. Para seus ouvidos o *Cateretê dos Almofadinhas* era,

[...] um *cateretê* típico, em toda a sua monotonia preguiçosa, é um formoso exemplo desse gênero de nossa música, que há tanto tempo não ouvíamos. Letra crítica, bem colocada. Alves supporta valentemente a difícil execução que lhe está entregue. Gravação também muito boa⁷⁷

Em São Paulo existiram ouvidos um pouco mais críticos e, talvez, melhor informados, para os quais existiam distâncias notáveis entre a música circulante nos espaços de entretenimento urbanos — como a peça anterior — e a música de tradição rural. Amadeu Amaral prestava atenção à moda sertaneja dentro da esfera literária e musical da cidade e expôs uma prática comum nos grupos letrados e entre os artistas do entretenimento. Em 1924 Amaral apontou: “A poesia popular da cidade ignora, espantosamente a da roça. Toma-lhe, de quando em quando, alguns versinhos, ou limita-se a contrafazê-los, e canta-os com música alambicada, de um sertanegismo exagerado e convencional”⁷⁸.

Para o primo de Cornélio Pires, os cantores da cidade tinham,

⁷³ WANDERLEY, EUSTÓRGIO E HALLIER, P. L. *Cateretê dos almofadinhas*, (cateretê) texto de. Rio de Janeiro: Casa Bevilacqua, s/d [partitura piano e voz].

⁷⁴ LAGO, MANOEL CORRÊA DO. "Música brasileira e construção formal." In: Samuel Araújo, et al. (ed.), *Música em debate. Perspectivas interdisciplinares*, Rio de Janeiro: Mauad, Fapesp., 2014.

⁷⁵ A revista musical *O esfolado*, encenada no Rio em 1903, tinha músicas de P. L. Hallier e Eustórgio Wanderley escreveu para várias revistas musicais cariocas.

⁷⁶ A gravação realizada por Francisco Alves pertenceu à primeira série de discos elétricos da gravadora, sendo possível que existisse uma versão anterior em disco mecânico e o disco de Alves fosse uma atualização na nova tecnologia.

⁷⁷ "Gravação nacional." *O país*, 15 abril 1928, p. 12.

⁷⁸ AMARAL, AMADEU. "Poesia popular. Corrente urbana e corrente rústica." *O Estado de S. Paulo*, 27 dezembro 1924, p. 4.

o mesmo lirismo quente, os mesmos dengues melosos e a mesma patuscada, como mesmo arremedo exterior e fantasioso do roceiro, tudo misturado de elementos vindos de toda a parte — empréstimos literários, ritmos, neumas frases de samba e cateretê, de capadócios da Saúde, de embarcações da praia do Peixe, de cantigas do Nordeste e do Sul, de reinações de pretos⁷⁹.

Na fonografia, em particular, apareciam claros indícios desse “sertanegismo” exagerado e convencional”. A Odeon, especialmente, ampliou a difusão da moda sertaneja carioca em que estava “tudo misturado de elementos vindos de toda a parte”. Dentro dessa “mistura” elementos da música caipira paulista ocasionalmente tiveram alguma notoriedade, particularmente nas gravações de músicos de São Paulo. No restante, prevaleceram as representações “fantasiosas do roceiro”.

Em São Paulo, a situação não era muito diferente, embora tivesse menos protagonismo na fonografia. Ao que parece, as representações da música caipira foram realizadas, editando, exagerando e apagando seus traços e tal produto foi veiculado, maiormente, no teatro musicado. Nessas representações prevalecia o “lirismo quente”, os “dengues melosos” identificados por Amaral. Vale diferenciar que, enquanto Amadeu Amaral estava preocupado com o estudo “científico” e o trabalho acadêmico sobre a cultura caipira, a nascente indústria do entretenimento tinha outros interesses e somente refletia as tensões e contradições do olhar urbano e moderno sobre o universo rural.

Para Amaral a moda sertaneja da cidade tinha “a pretensão de desdenhar o roceiro e de o «representar» nos seus cantares, sem com ele se confundir”. Esse menosprezo pelo lugar social do caipira era o responsável, na visão de Amaral, da incapacidade do artista urbano “de discriminar as correntes literárias regionais, sociais e étnicas e tudo mistura”. Com certa ironia, o autor do *Dialeto caipira*, observava que tais misturas iam,

[...] elaborando nos centros urbanos uma «arte popular brasileira» que propende a ser uma síntese de todas essas correntes e a tornar-se por sua vez um fator de caldeamento psicológico. Tal síntese já se sente bem nisso que se denomina «música brasileira»⁸⁰.

O cateretê da fonografia parecia ser um bom exemplo disso. As representações do universo caipira que transitaram pela nascente indústria do entretenimento foram construídas sobre os alicerces da literatura caboclista e da

⁷⁹ Ibid.,

⁸⁰ Ibid.,

visão romântica da elite letrada de finais do século XIX. No caso do cateretê, seu traço principal, aquele que o definia com tal, parece que estava relacionado mais com seu “mito de origem” que com elementos meramente musicais: a essência paulista e nacional outorgada pelo discurso hegemônico à dança caipira e a reivindicação de um mundo indígena perdido como parte de um processo civilizatório pacífico.

Os recursos da linguagem musical que caracterizavam o gênero, por sua vez, eram bastante flexíveis. Talvez a marca musical de maior relevância fosse o bate-pé, ora como dança e festa, ora como ritmo harmônico e percussão. Não obstante, sua importância não era somente por seu papel musical, como pelo destaque outorgado a ele pelo “mito de origem” do cateretê. Sendo a dança sapateada a herança indígena, ela precisava ser insinuada nas representações do gênero. Os outros elementos musicais podiam ser modificados ou ignorados, pois os limites do gênero eram flexíveis nesse nível.

Como observado por Amaral em 1924, as amálgamas sonoras do universo do espetáculo, sua difusão por meio da fonografia e a repetição exponencial de uma única versão “misturada” de cateretê — fato intrínseco à reprodução sonora por meios mecânicos —, estavam ajudando a fixar uma música de “arremedo exterior e fantasioso do roceiro”, legitimado pelo discurso nacionalista entorno da cultura caipira. A força do discurso e a necessidade da época pela construção de uma identidade paulista e nacional estavam, efetivamente, convertendo as representações do cateretê em “música brasileira”.

O que estava no fundo das imitações da cultura caipira não era um interesse de apropriação. Era quase um experimento contínuo do nascente entretenimento urbano por reconhecer até que ponto, público e artistas aceitavam ou identificavam-se com as sonoridades tradicionais. Provavelmente alguns agentes reconheciam que os preconceitos culturais impediam o reconhecimento de parâmetros de beleza nas práticas culturais caipiras. As marcas da pobreza, os traços raciais indígenas ou africanos nas faces dos lavradores e homens pobres do interior, levaram a que essa população e sua cultura fossem contempladas na construção da identidade paulista somente de forma controlada por meio da representação.

Mais tarde, em 1929, as versões do cateretê dos músicos de Piracicaba foram difundidas pela fonografia, não por ser valiosas em si mesmas, senão por ser folcloricamente relevantes. Em um lapso de poucos anos, tais gravações “folclóricas” perderam interesse para o mercado e sua sonoridade foi rapidamente incorporada pelos artistas do disco e da rádio. Artistas como Raul Torres e Alvarenga e Ranchinho⁸¹, durante a década de 30 e 40 fusionaram nas representações caipiras dos espaços de entretenimento urbanos, gestos das duplas mais tradicionais e com o discurso de paulistismo que justificou as gravações de 1929. Uma vez inaugurada a música caipira como gênero fonográfico, músicos, gravadoras, emissoras de rádio e produtoras de filmes trabalharam em comunhão para, durante a década de 30 e 40, consolidar uma audiência e uma faixa de mercado. Mas essa é outra história.

⁸¹ A dupla conformada por Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia (o Ranchinho) iniciou-se em 1933, trabalhando no Circo Pinheiro em Santos. Um exemplo de suas primeiras gravações é: *Futebol* (moda de viola) interpretado por Alvarenga e Ranchinho. Letra de Capitão Furtado. Disco Odeon nº 11354, lançamento junho 1936.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O surgimento da música caipira gravada, tal e como foi conhecida a partir da década de 1930, foi o resultado de uma somatória de fatores históricos. Em primeiro lugar, a entrada de São Paulo no circuito internacional da música gravada desde finais do século XIX colocou a cidade sob a observação dos comerciantes e empresários das gravadoras internacionais interessados em investir numa das cidades que mais crescia no continente sul-americano. Ao que parece, o fortalecimento do mercado paulista do disco, durante as três primeiras décadas do século XX, foi desconsiderado pela maior gravadora de música nacional, a Odeon. Isso produziu um paulatino “abandono” das demandas da cidade por música ligada a suas especificidades culturais

Numa clara busca por conquistar o mercado paulista os selos internacionais Columbia e Victor introduziram as vozes de músicos caipiras. As primeiras gravações de músicos do interior foram chamadas de “legítimas” para se opor às representações anteriores que nasceram do antigo olhar do Rio de Janeiro sobre o sertão brasileiro, no qual estava incluído São Paulo. As primeiras gravações foram vendidas como produtos folclóricos e logo foram modificadas, seguindo parâmetros e experiências prévias da fonografia internacional com outros gêneros rurais, como a música *country*.

Em segundo lugar, a configuração da música caipira como gênero fonográfico foi também resultado da existência da moda sertaneja, iniciada no final do XIX na literatura caboclista, sob influência do romantismo, e rapidamente levada à indústria do entretenimento urbano. Representações da cultura caipira circularam pela capital do Estado no teatro de variedades, em partituras e nos discos provenientes, em sua maioria, do Rio de Janeiro. Tais representações criaram um caipira oriundo de um universo rural genérico e muitas vezes contraposto à modernização da urbe. A preocupação da elite

letrada de finais do XIX, em “embalsamar” a cultura caipira prestes a desaparecer, alimentou na década de 1920, a necessidade de outorgar uma identidade ao Estado cuja configuração cultural vivia profundas mudanças com a chegada dos imigrantes estrangeiros. Foi assim que os interesses comerciais das gravadoras internacionais, a falta de repertório gravado que atendesse o gosto paulistas e o interesse de certos grupos letrados em construir uma identidade caipira para o Estado confluíram na gravação e vendas com sucesso das gravações dos “genuínos” caipiras paulistas em 1929.

Contudo, as gravações comercializadas não eram tão “folclóricas” quanto pretendiam ser. Atrás delas existiram agendas comerciais e políticas. Tudo indica que houve uma seleção e um direcionamento das temáticas e figuras usadas nas letras de suas músicas, em geral, dirigidas a enaltecer o orgulho regional, continuar divertindo com a figura do caipira engraçado e alimentando o imaginário de um universo rural romântico. As vozes tensas dos caipiras fusionaram-se com os estereótipos do caipira vigente na nascente indústria do entretenimento. Em termos gerais, nas gravações nota-se um maior controle da afinação das vozes e a posterior inclusão do violão, ao lado da viola. Houve também um ajuste, realizado pelos intérpretes tradicionais, para acoplar a prática ao vivo e em contextos festivos, a uma prática controlada no estúdio de gravação. Tais ajustes foram tratados inicialmente com sutileza, pois as gravadoras visavam vender produtos do “folclore” regional.

Adicionalmente, a música caipira gravada a partir da década de 1930 viveu algumas transformações, a julgar pelos primeiros registros de 1929. Após meados dos anos 1930, gêneros tradicionais do interior, como o samba paulista, não voltaram a ser gravados; outros, como a moda de viola, sofreram algumas pequenas modificações, e outros mais, foram registrados em versões mais estilizadas como, por exemplo, a toada. Ao longo dos anos 1930, músicos urbanos tomariam o lugar dos primeiros violeiros e terminariam de outorgar ao gênero as características com que foi conhecido nos anos 1940. Nessa nova etapa observa-se a configuração de um gênero musical baseado na sonoridade dos caipiras do começo da década e modificado paulatinamente para se acomodar às expectativas de um público saudosista acostumado com as representações românticas precedentes. Provavelmente, tratava-se de um público que

compartilhava também as angústias produzidas pelo desarraigamento e pelas dificuldades da nova ordem econômica¹.

Tudo indica que nessa etapa de consolidação do gênero, teve um papel importante a nova organização da indústria musical. Nos anos 1930 as estações de rádio chegaram a proporções maiores, interferindo diretamente na difusão da música gravada e no cotidiano dos ouvintes. Ademais, as multinacionais do discos compreenderam que sua sobrevivência no mercado da música gravada dependeria, em grande parte, de alianças empresariais com a rádio e o cinema, após estreados os primeiros filmes sonoros. Pesquisas futuras são necessárias para desvelar os matizes e particularidades que o gênero adquiriu no novo circuito de rádio, cinema e disco dos anos 30 e 40, assim como as estratégias acionadas pela indústria do entretenimento para continuar posicionando a música caipira paulista como produto cultural.

¹ O trabalho de Ivan Vilela é ilustrativo da importância dessa temática e da simbologia da música caipira entre o público do gênero nas décadas seguintes a sua consolidação do gênero. Ver: VILELA. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. cap. VII

APÊNDICE 1: O REPERTÓRIO EM ESTATÍSTICAS

No início da pesquisa foi criado um banco de dados específico para o material fonográfico. Nele foram registrados sistematicamente as informações disponíveis nos catálogos, ajudando no cruzamento de informações e evitando a duplicidade de dados. A estrutura do banco de dados foi desenvolvida no software File Maker e consistiu em três tabelas principais: 1) Músicas gravadas, 2) Atores sociais, e 3) Instituições.

Datação das gravações

Existem dificuldades em saber as datas em que cada registro fonográfico foi gravado e lançado ao mercado uma vez que as gravadoras não costumavam especificar essas informações nos catálogos nem nos discos. Juntando dados da *Discografia Brasileira* e de bibliografia adicional foi sugerida uma datação aproximada de lançamento para os registros sem informação, conforme a Tabela 11, elaborada para a fase mecânica. Posteriormente foram organizadas todas as gravações registradas no banco de dados segundo o número de disco, obtendo, assim, a sequência de lançamentos. Reconstruindo tal organização numérica foi possível estimar os anos de lançamento de discos sem data.

GRAVADORA	SÉRIE DE DISCO	ANOS APROXIMADOS DE LANÇAMENTO
Zonophone	10.000 – 10.187	1902 ¹
	1.500 – 1674	1902 ²
	X-1.000 - 1.051	1902 ³

¹ VERNON. *Ethnic and Vernacular Music, 1898-1960: a Resource and Guide to Recordings*. p. 174.

² Ibid.,

³ Ibid.,

	X-500 – 821	1902 ⁴
Odeon	40.000 – 40.777	1903 ⁵
	108.000	1907 - 1912 ⁶
	10.000 -10.412	1907 - 1913 ⁷
	70.000 – 70.084	1908 - 1912 ⁸
	137.000 - 137.107	1912 - 1914 ⁹
	120.000 – 120.999	1913 - 1914 ¹⁰
	121.000 – 121.999	1915 - 1921 ¹¹
	122.000 - 122.999	1921 - 1926 ¹²
	123.000 – 123.319	1925 - 1927 ¹³
Victor Talking Machine	98.000 – 98.908	1907 ¹⁴
	99.700 – 99.717	1907 ¹⁵
	98.909 – 98.990	1910 ¹⁶
	99.718 – 99.741	1910 ¹⁷
	97.000 - 97.135 (285) ¹⁸	1912 ¹⁹
Columbia Phonograph Company	B1 -	1902 - ²⁰
	B1 – 746	1908 - 1912 ²¹
	11.000 – 11.999	1908 - 1912 ²²
	12.000 – 12.303	1908 - ²³
	1.3000 -	1908 ²⁴
Phoenix	001 - 120	1914 ²⁵

⁴ Ibid.,

⁵ Ibid., p. 150.

⁶ SANTOS. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*.

⁷ Ibid.,

⁸ Ibid.,

⁹ Ibid.,

¹⁰ Grande número de gravações realizadas em São Paulo.

¹¹ SANTOS. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*.

¹² Ibid.,

¹³ Ibid.,

¹⁴ Gravações realizadas em 1907, no Rio de Janeiro. *Discography of American Historical Recordings*.

¹⁵ Gravações realizadas em 1907, no Rio de Janeiro, em discos de 12 polegadas.

¹⁶ Discos gravados por Mário Pinheiro, em 1910, nos estúdios da Victor em New Jersey. *Discography of American Historical Recordings*.

¹⁷ Gravações realizadas por Mário Pinheiro nos estúdios da Victor em New Jersey. Ibid.,

¹⁸ No jornal *Echo*, exemplar de julho de 1916, foram anunciadas gravações da Victor com números de disco até 97.285.

¹⁹ Gravações realizadas em 1912, no Rio de Janeiro. Ao que parece os registros realizados pela Victor nessa viagem pertencem a série H de matrizes, entre os números H698 – H893. Algumas dessas matrizes foram impressas também nas séries de discos número 93.000 e 69.000, além da série número 97.000, apontada na *Discografia Brasileira*. Provavelmente os discos das séries 93.000 e 69.000 não foram comercializadas no Brasil e sim em outros países de fala portuguesa. *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em <http://adp.library.ucsb.edu/index.php> (20 mai. 2016).

²⁰ Série de discos mencionada em, VERNON. *Ethnic and Vernacular Music, 1898-1960: a Resource and Guide to Recordings*. pp. 112-137. Na *Discografia Brasileira* não aparecem registrada essa série.

²¹ Ibid., p. 113.

²² Ibid., p. 120.

²³ Série de discos mencionada em *ibid.*, Na *Discografia Brasileira* não aparecem registrada essa série.

²⁴ Série de discos mencionada em *ibid.*, Na *Discografia Brasileira* não aparecem registrada essa série.

²⁵ VEDANA. *A Eléctrica e os discos gaúcho*. pp. 177 - 192.

	125 - 333	1915 - 1916 ²⁶
	70.000 – 70.917 ²⁷	s/d
	41.000 -	c. 1916 ²⁸
	42.000 -	c. 1916 ²⁹
	48.000 – 48.464 ³⁰	c. 1916
	11.000 – 12.998	c. 1916 ³¹
Gaúcho	500 - 828	1914 ³²
	1.000 – 1.769	1915 ³³
	2.000	1915 ³⁴
	3.000	1916 ³⁵
	4.000	1916 ³⁶

Tabela 11. Selo fonográfico, número de série e datação aproximada. Gravações mecânicas brasileiras.

Uma vez que, em alguns casos, os anos de gravação e lançamento eram diferentes (um disco podia ser gravado em data distante à data de seu lançamento), a organização cronológica do material fonográfico exigiu, adicionalmente, fazer a média aritmética entre o ano de gravação e o ano de lançamento de cada gravação. A média entre esses dados foi nomeada “ano de produção” para fins da pesquisa. Nos casos em que apenas era conhecido um período aproximado de lançamento — e não um ano específico —, foi preciso fazer uma média entre os anos extremos.

O Gráfico 5 é, portanto, produto de aproximações e médias com base em dados fragmentados. Ele não reproduz o comportamento cronológico um ano após o outro, revelando apenas algumas tendências do período. No entanto, observa-se um aumento indiscutível de gravações com temática caipira nos anos posteriores a 1929, assim como certa elevação na segunda metade dos anos 10.

²⁶ Ibid.,

²⁷ Gravações de uma só face.

²⁸ No jornal *Echo*, exemplar de julho de 1916, foram anunciadas gravações da Phoenix com números de disco não apontados na *Discografia Brasileira*, pertencentes a essa série e gravados em uma face só.

²⁹ No jornal *Echo*, exemplar de julho de 1916, foram anunciadas gravações da Phoenix com números de disco não apontados na *Discografia Brasileira*, pertencentes a essa série e gravados em uma face só.

³⁰ Gravações de uma só face.

³¹ No jornal *Echo*, exemplar de julho de 1916, foram anunciadas gravações da Phoenix com números de disco não apontados na *Discografia Brasileira*, pertencentes a essa série e gravados em uma face só.

³² Levantamento realizado em: VEDANA. *A Eléctrica e os discos gaúcho*.

³³ Levantamento realizado em: *ibid.*,

³⁴ Levantamento realizado em: *ibid.*,

³⁵ Levantamento realizado em: *ibid.*,

³⁶ Levantamento realizado em: *ibid.*,

Tal elevação parece coerente com a inauguração da Casa Odeon em São Paulo e com o entusiasmo pela temática sertaneja em São Paulo e no Rio de Janeiro.

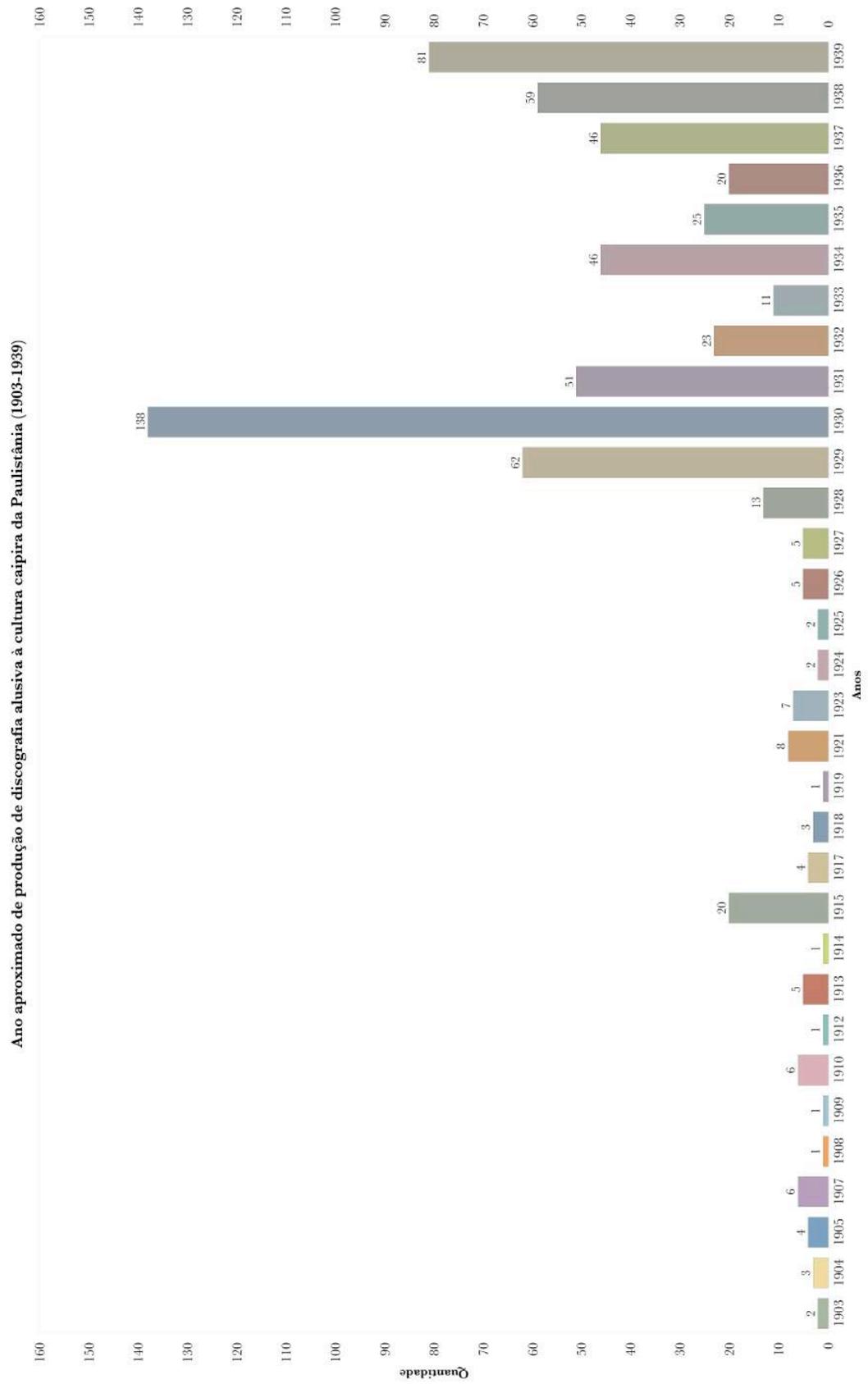


Gráfico 5. Repertório por ano aproximado de produção

Segundo o gráfico, houve um aumento considerável durante a década de 1930 de gravações ligadas ao universo caipira da Paulistânia. Embora houvesse um certo repertório precedente, nas primeiras três décadas do século XX, foi durante a década de 1930 que a discografia aumentou consideravelmente. Indubitavelmente, os 52 discos da Columbia com o famoso selo vermelho, lançados entre 1929 e 1930, ajudaram na elevação mais visível no Gráfico 5. No entanto, a Columbia não foi o único selo que alimentou esse aumento. A Victor, Parlophon, Brunswick, Ouvidor e Artefone também contribuíram. A queda dos indicadores entorno dos anos de 1932 e 1933, por seu lado, poderia estar relacionada à Revolução de 32. Isto pôde guardar relação com o fato da agitação tornar impossível a gravação e produção de novos registros; com a instabilidade política e uma diminuição nas vendas, ou com perdas de discos por causa do conflito bélico.

A produção fonográfica por gravadora

A Columbia não foi o único rótulo que comercializou o repertório caipira. Apesar de ser a gravadora mais representativa por sua associação com Cornélio Pires, é importante ter em mente que a Odeon, ativa por mais tempo no Brasil, teve também uma participação importante, bem como a Victor. Os selos restantes devem ser observados com cautela, pois sua participação parece relativa ao tamanho de sua produção total. No Gráfico 6 é quase natural que os selos internacionais Victor e Columbia com experiência basta no mercado de música gravada, e a Odeon, com fábrica de discos no Rio de Janeiro desde 1913 e uma rede de distribuição consolidada em várias cidades Brasileiros, tivessem indicadores mais altos que os selos nacionais Brasilphone, Jurity, Artefone e Ouvidor.

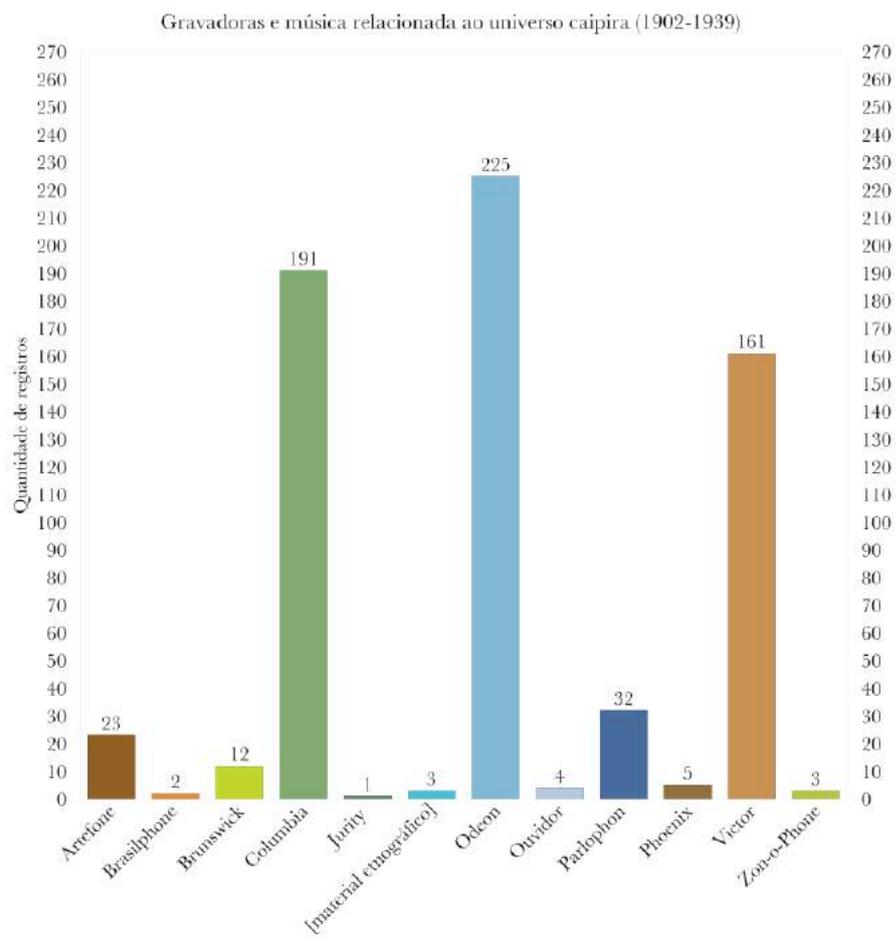


Gráfico 6. Repertório por gravadoras

APÊNDICE 2: PREÇOS DE GRAMOFONES DEFLACIONADOS

Foi realizado um levantamento de preços na imprensa (Tabela 12). Eles são fragmentários e pesquisas futuras acrescentarão e corrigiram valores. Por enquanto, vale esclarecer que ao longo do período, os preços das máquinas falantes desapareceram paulatinamente dos anúncios de imprensa. Não foram localizados dados para os anos compreendidos entre 1918 e 1923 e os valores dos anos seguintes restringe-se aos avisos da elegante loja Mappin Stores, no centro da cidade. Tal particularidade leva a suspeitar que os valores mínimos levantados para a segunda metade dos anos 20, não sejam os mais representativos do mercado e que, em locais afastados do triângulo central de São Paulo, os preços fossem ainda mais baixos.

Por outro lado, as variáveis numerosas que modificavam os preços das “máquinas falantes” — estudadas no capítulo 4 — foram omitidas e se privilegiaram somente os valores máximos e mínimos de fonógrafos, grafofones e gramofones:

	Fonógrafo				Grafofone		Gramofone			
	Valor nominal mínimo	Observação	Valor nominal máximo	Observação	Valor nominal	Observação	Valor nominal mínimo	Observação	Valor nominal máximo	Observação
1899	100\$000		--		100\$000		--		--	
1900	80\$000		--		80\$000		--		--	
1901	195\$000	Valor inclui 6 cilindros	--		68\$000		170\$000	Valor inclui 12 discos.	--	
1902	130\$000		200\$000		60\$000	Valor inclui 6 cilindros	85\$000		120\$000	
1903	--		200\$000		--		97\$000	Valor inclui 3 discos. Assignantes do <i>Echo Phonographico.</i>	120\$000	Valor inclui 6 discos.
1904	--		--		--		--		--	
1905	50\$000	Marca Guarany. Inclui 10 cilindros	--		--		40\$000	Marca Bijou. Inclui 200 agulhas	200\$000	Marca Columbia "em 40 prestação semanaes de 5\$000"
1906	45\$000	Marca Guarany. Inclui 10 cilindros	--		--		90\$000		230\$000	
1907	--		--		--		--		--	
1908	--		--		100\$000	Valor inclui 12 cilindros	20\$000	Marca Bijou	200\$000	
1909	--		--		--		12\$000	Marca Columbia	200\$000	
1910	--		--		--		40\$000		1:000\$000	Marca Victor
1911	--		--		--		--		--	
1912	--		--		--		40\$000		1:000\$000	
1913	--		--		--		--		--	
1914	--		--		--		24\$000		1:500\$000	
1915	--		--		--		22\$000		450\$000	
1916	--		--		--		50\$000		72\$000	
1917	--		--		--		40\$000		1:500\$000	

	Fonógrafo				Grafofone		Gramofone			
	Valor nominal mínimo	Observação	Valor nominal máximo	Observação	Valor nominal	Observação	Valor nominal mínimo	Observação	Valor nominal máximo	Observação
1918	--		--		--		--		--	
1919	--		--		--		--		--	
1920	--		--		--		--		--	
1921	--		--		--		--		--	
1922	--		--		--		--		--	
1923	--		--		--		--		--	
1924	--		--		--		250\$000	Marca Grippa	550\$000	Marca Grippa
1925	--		--		--		--		--	
1926	--		--		--		85\$000		--	
1927	--		--		--		125\$000	Marca Grippa, inclui 3 discos	230\$000	Marca Grippa, inclui 4 discos
1928	--		--		--		125\$000	Marca Grippa, inclui 4 discos	750\$000	Marca Sonora
1929	--		--		--		200\$000		450\$000	
1930	--		--		--		--		--	

Tabela 12. Preços mínimos e máximos de fonógrafos, grafófonos e gramófonos em São Paulo (1899-1930). Fontes: O Estado de S. Paulo, Echo Phonografico, O Echo, O Telescopio.

Na Tabela 12 observa-se que alguns preços de fonógrafos e grafofones incluíam 6, 10 ou, até, 12 cilindros, sugerindo que os preços dos cilindros diminuiram com os anos e chegaram a ser relativamente baratos para os comerciantes, ou eram considerados como estoques passados de moda. Em 1899 cilindros gravados nacionais e estrangeiros eram vendidos a 6\$000 réis e cilindros em branco a 3\$000 réis. Quatro anos mais tarde, em 1903, os preços abaixaram bastante e os cilindros mais caros passaram a valer 3\$000 réis — cilindros importados marca Edison —; cilindros gravados nacionais e estrangeiros, 2\$000 réis e, cilindros em branco, 1\$000 réis. Como apontado anteriormente, a constante demanda por música gravada, a chegada do disco e a produção nacional de cilindros originais e cópias poderiam ajudar na queda de seus preços, ao ponto de passar a ser usados como “brinde” nas vendas mais significativas.

Estratégia similar foi usada com os discos em 1901 e 1903 e mais tarde em 1927 e 1928, quando gramofones foram vendidos acompanhados de 12, 6, 4 e 3 discos. No começo do século, a Casa Edison motivou seus clientes com a inclusão de alguns discos — última novidade do mercado — na compra do novo gramofone. Mais tarde, em 1927 e 1928, quando os discos gravados pelo processo mecânico perderam simpatizantes frente à chegada dos discos elétricos, a Mappin Store usou a mesma estratégia e incluiu 3 e 4 discos na compra de um gramofone. Tudo indica que as tecnologias mudavam mais rápido que os modos de comerciar com elas.

Em segundo lugar, observando a Tabela 12, nota-se uma diminuição dos preços do fonógrafo na medida em que os gramofones chegaram na cidade, entre os anos 1899 e 1915. Os fonógrafos passaram de um valor nominal de 100\$000 réis para 45\$000 réis, menos da metade, entre 1899 e 1906¹. Observa-se também que durante os mesmos anos o leque de preços de gramofones foi se ampliando e seus valores mínimos e máximos se afastaram cada vez mais. Em

¹ É curioso notar que o valor mais barato de 1906 correspondia a um fonógrafo marca Guarany, cujo preço incluía 10 cilindros. Por falta de estudos sobre as fábricas de gramofones no exterior e, talvez, nacionais, é impossível afirmar que se tratasse de um fonógrafo de fabricação nacional e que isso fosse a causa de seu preço tão reduzido, em comparação com fonógrafos dos anos anteriores. Sabe-se somente que num momento posterior, a partir de 1915, a fábrica Eléctrica em Porto Alegre fabricou gramofones nacionais com peças importadas (Comunicação pessoal Ricardo Eckert, colecionador, Porto Alegre, 5/11/2015),

outras palavras, os valores mínimos tenderam a diminuir e os valores máximos tiveram uma tendência à alta. Com o passar dos anos era possível comprar tanto gramofones mais baratos, como gramofones mais caros, que nos anos anteriores. Para compreender melhor o significado de essas mudanças para seus contemporâneos é importante considerar a incidência da inflação na economia da época.

Ao que tudo indica, a inflação brasileira dos primeiros quinze anos do século XX não foi tão elevada quanto seria no período seguinte (Gráfico 7). Isso significa que os valores das coisas entre 1900 e 1914 foram mais estáveis que no período da I Guerra Mundial, quando a carestia dos produtos foi generalizada². Em vista disso, a diminuição do preço dos fonógrafos entre 1902 e 1906 apontaria para sua desvalorização frente a chegada do gramofone, como costuma acontecer nos processos de substituição de tecnologias. Adicionalmente, atenta-se que o gramofone — fonógrafo com fones de ouvido — teve uma desvalorização menos drástica, a julgar pelo preço de 100\$000 réis, em 1908, cinco vezes mais o valor de um gramofone marca Bijou no mesmo ano.

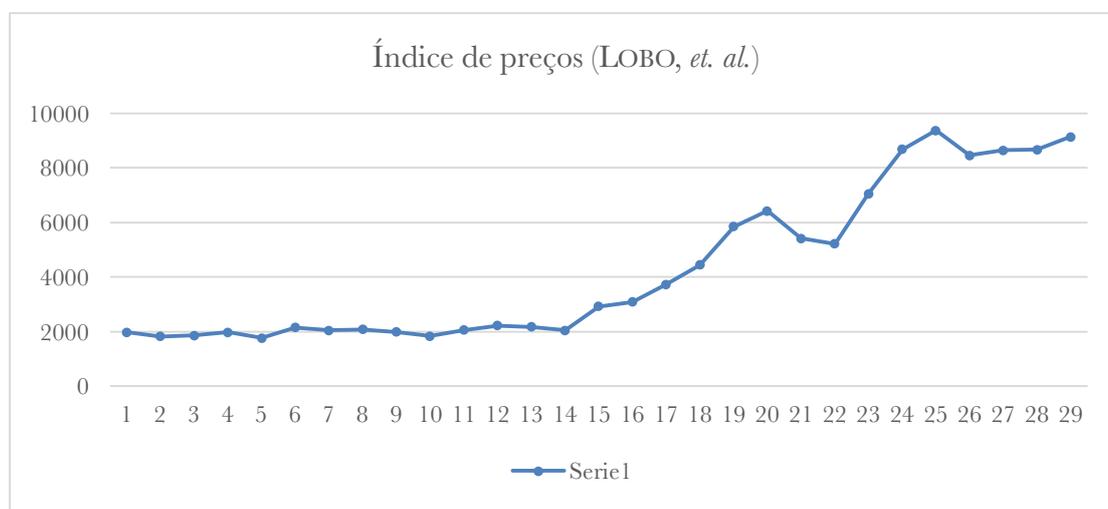


Gráfico 7. Índice de preços para o Rio de Janeiro (1901 - 1929)

² HARDMAN, FRANCISCO FOOT. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*. São Paulo: Global editora, 1982, p. 200-201. *Apud* MORAES. *São Paulo capital artística: a cafeeicultura e as artes na belle époque (1906-1922)*. p. 120; LOBO, EULÁLIA. M. L., CANAVARROS, OCTAVIO et al. "Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro 1820-1930: resultados preliminares." *Revista Brasileira de Economia*. v. 25, n.º. 4 (out.-dez., 1971) pp. 249-258, 264-265.

Com o início da I Guerra Mundial, o custo de vida de São Paulo aumentou cerca de 189%, segundo Hardman, e os salários dos operários apenas um 71%³. Como é sabido, entre as causas da carestia esteve a dificuldade em importar material e produtos da Europa. Sendo os gramofones aparelhos importados, seria de esperar que seus valores aumentassem notoriamente nos anos posteriores a 1914. Se, além disso, considerarmos que os salários dos operários não acompanharam o índice de inflação, seria razoável imaginar que após a eclosão da guerra, os gramofones foram adquiridos exclusivamente pelas famílias mais endinheiradas da cidade. Contudo, após corrigir os preços segundo o índice de preços as conclusões apontam para outro cenário⁴. Nota-se que os valores mínimos dos gramofones não sofreram modificações drásticas após o início da guerra e que, pelo contrario, seus valores tenderam à queda. Isso não necessariamente significou, porém, que seus preços fossem acessíveis para os habitantes mais pobres da cidade como apontado no capítulo 5.

A queda dos preços mínimos de gramofones foi mais evidente após estimativas baseadas no índice de preços referente à cesta de alimentos de uma família de trabalhadores de baixa renda no Rio de Janeiro, apurado por Eulália M. L. Lobo (Gráfico 7). Embora tal índice esteja baseado em dados da capital federal, e não de São Paulo, ele permite estimar prováveis níveis inflacionais durante o período em estudo. Para apontar com maior claridade o que, talvez, significou a mudança de preços para o bolso de um paulistano vivo durante o período, foi construída a Tabela 13. Nela toma-se como base o preço mínimo de um gramofone em 1914 e os valores de gramofones dos outros anos foram convertidos para seus equivalentes nesse ano, com a intenção de deflacionar os preços⁵. Esse procedimento produziu os preços apontados na coluna direita da Tabela 13:

³ HARDMAN, FRANCISCO FOOT. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*. São Paulo: Global editora, 1982, p. 200-201. *Apud* MORAES. *São Paulo capital artística: a cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922)*. p. 120; LOBO, CANAVARROS et al. "Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro 1820-1930: resultados preliminares." pp. 249-258, 264-265.

⁴ Conforme metodologia empregada por Moraes para corrigir os preços dos espetáculos teatrais e cinematográficos no mesmo período.

⁵ Foi escolhido o ano de 1914 por ser uma data intermédia no período estudado, possuir dados para ele e ser o ano de início da I Guerra Mundial. Os valores indicam a relação entre os preços mínimos do gramofone e uma cesta de alimentos, pensando que em 1914 sua relação era 1:1.

	Índice de preços (cesta de alimentos de 1919) ⁶	Deflator índice de preços (1914=1) ⁷	Valor nominal mínimo do gramofone	Deflator Gramofone (1914=1) ⁸	Valores em 1914 ⁹	Razão entre o índice de preço e o valor do gramof one (1914= 1) ¹⁰
1901	1974,6533	0,96	170\$000	7,08	176\$621	7,36
1902	1823,8542	0,89	85\$000	3,54	95\$612	3,98
1903	1862,6779	0,91	97\$000	4,04	106\$836	4,45
1904	1971,5532	0,96	--		--	--
1905	1764,4477	0,86	40\$000	1,67	46\$509	1,94
1906	2153,5131	1,05	90\$000	3,75	85\$739	3,57
1907	2041,8867	1,00	--		--	--
1908	2086,7988	1,02	20\$000	0,83	19\$662	0,82
1909	1985,893	0,97	12\$000	0,50	12\$397	0,52
1910	1839,831	0,90	40\$000	1,67	44\$603	1,86
1911	2055,6689	1,00	40\$000	1,67	39\$920	1,66
1912	2219,0415	1,08	40\$000	1,67	36\$981	1,54
1913	2173,6469	1,06	--		--	--
1914	2051,5566	1,00	24\$000	1,00	24\$000	1,00
1915	2922,3837	1,42	22\$000	0,92	15\$444	0,64
1916	3083,5849	1,50	50\$000	2,08	33\$266	1,39
1917	3735,3906	1,82	40\$000	1,67	21\$969	0,92
1918	4441,1836	2,16	--		--	--
1919	5849,7548	2,85	--		--	--
1920	6420,8672	3,13	--		--	--
1921	5417,7812	2,64	--		--	--
1922	5216,2949	2,54	--		--	--
1923	7049,3466	3,44	--		--	--
1924	8681,1484	4,23	250\$000	10,42	59\$081	2,46
1925	9371,998	4,57	--		--	1,53
1926	8461,8691	4,12	85\$000	3,54	20\$608	0,86

⁶ LOBO, CANAVARROS et al. "Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro 1820-1930: resultados preliminares."

⁷ Índice de preço do ano X (Ix), dividido pelo índice de preço de 1914 (I1914 = 2051,5566). Fórmula: $(Ix/2051,5566)$.

⁸ Valor nominal mínimo de gramofone no ano X (Vx), dividido pelo valor nominal mínimo de gramofone em 1914 (V1914= 24\$000). Fórmula: $(Vx/24.000)$.

⁹ Valor nominal de gramofone no ano X (Vx), dividido pelo deflator índice de preços do ano X (DIx). Fórmula (Vx/DIx) .

¹⁰ Deflator gramofone do ano X (DFx), dividido pelo deflator índice de preços do ano X (DCx). Fórmula: (DFx/DCx) .

1927	8646,3633	4,21	125\$000	5,21	29\$659	1,24
1928	8661,9004	4,22	125\$000	5,21	29\$606	1,23
1929	9136,0898	4,45	200\$000	8,33	44\$911	1,87

Tabela 13. Preços mínimos de gramofones em São Paulo comparados com o preço de 1914 (1901-1929)

A Tabela 13 foi construída unicamente com os valores mínimos dos gramofones. Segundo ela, o valor mais alto, do gramofone mais barato (embora pareça contradição), correspondeu a 1901. Isso significa que uma pessoa imaginaria que viajasse no tempo de 1914 até 1901 teria precisado de 176\$621 réis para comprar o gramofone mais barato, quer dizer 7,36 vezes mais dinheiro do que usaria em 1914. Nos anos de 1908, 1909, 1917 e 1926, por sua vez nosso comprador fictício teria pagado menos do valor de 1914, segundo mostram os valores calculados na sexta coluna da Tabela 13 (0,82; 0,52; 0,92; 0,89).

Em 1917, especificamente, apesar do valor nominal ser 40\$000 réis — cifra superiores ao preço de 1914 (24\$000 réis) —, nosso comprador imaginário pagaria somente 21\$969, ou seja 0,92 menos. Da mesma forma, percebe-se que o valor nominal de 200\$000 réis correspondente a 1929 — a maior cifra nominal da Tabela 13 —, não era oito vezes o valor de 1914. Corregido pelo deflator do índice de preços de aquele ano (4,45) a quantidade de 200\$000 correspondia hipoteticamente a 44\$911 réis em 1914 ou, melhor dizendo, em 1929 um gramofone era somente 1,87 mais caro do que em 1914.

O anterior significa que uma vez deflacionados os valores nominais dos gramofones, as variações dos preços comportam-se diferente ao sugerido a primeira vista pelos números dos anúncios da imprensa. O gráfico apresentado no capítulo 5: “A música gravada e seu público” revela, de forma mais clara, as oscilações dos preços dos gramofones deflacionadas pelo índice de preços da cesta de alimentos.

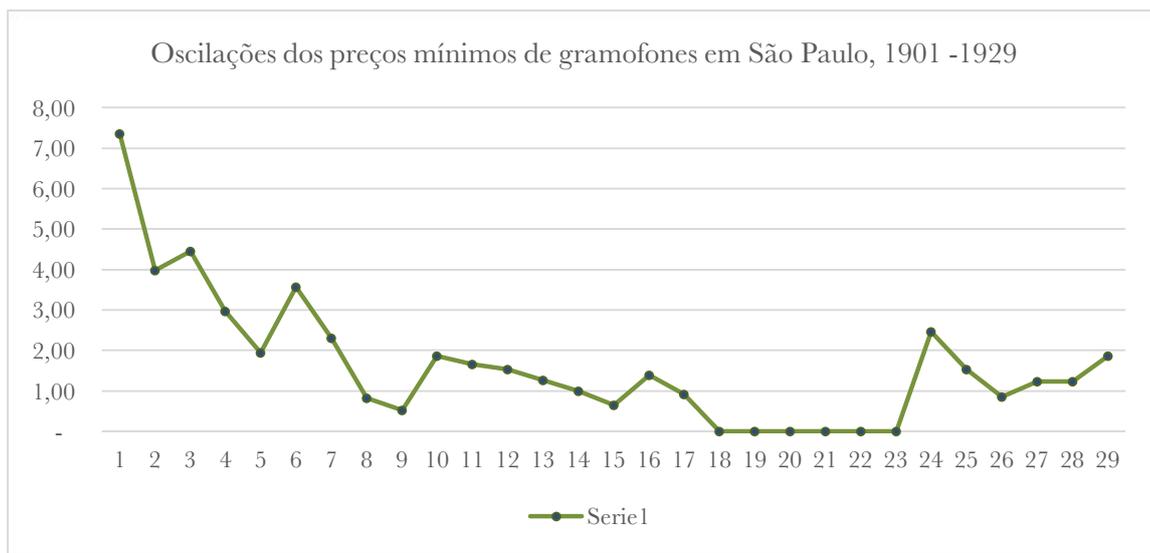


Gráfico 8. Oscilações dos preços mínimos de gramofones em São Paulo, 1901 - 1929.

APÊNDICE 3: DISCUSSÃO HISTORIOGRÁFICA. MÚSICA CAIPIRA E SERTANEJA

Em torno da década de 1970 a academia interessou-se na música caipira gravada por meio do estudo da chamada música sertaneja. Desde então a literatura sobre o gênero de nosso interesse esteve atrelada à polêmica que diferenciava entre um estilo chamado de “caipira”, considerado legítimo, e outro chamado de “sertanejo”, considerado modernizante e “falso”. Paralelamente, a literatura memorialista apoiou a separação entre os dois estilos e defendeu também a “legitimidade” da música caipira.

Em contraposição aos primeiros estudos, a produção acadêmica mais recente entende os estilos caipira e sertanejo como um único gênero e vem desconstruindo o discurso de autenticidade das décadas anteriores. Em razão de lidar com um período em que o termo “sertanejo” possuía um significado diferente ao atual, foi necessária a revisão da historiográfica existente por trás da divisão entre os estilos caipira e sertanejo das discussões anteriores.

Cornélio Pires, figura fundadora.

Ao que tudo indica a literatura entorno de Cornélio Pires contribuiu inicialmente na construção da auréola de “autenticidade” que acompanhou a produção fonográfica das décadas de 1930 e 1940. As primeiras biografias de Cornélio Pires centraram-se basicamente na obra literária do autor, enfatizando na filiação do humorista com o universo rural paulista e com os modos de vida caipiras. Detalhes sobre sua infância na cidade de Tietê e sobre suas vivências

pelo interior do Estado repetiam o afirmado por ele em vida e terminaram por legitimar seu trabalho como folclorista. Ao longo do século essa foi a visão hegemônica sobre a importância de Cornélio Pires para a cultura paulista.

Três anos depois da morte de Cornélio Pires, em 1958, seu amigo de Tietê e jornalista, Joffre Martins Veiga, escreveu sua primeira biografia. Veiga deu notável relevância à atividade de Pires como escritor, humorista e narrador de “causos”, baseado na amizade pessoal com o biografado e auxiliado pelas memórias de Zília Pires Amaral Lôbo, irmã de Cornélio. Pouco interessado no seu papel dentro do âmbito musical, o amigo somente referiu-se à gravação dos discos “caipiras” na Columbia, fazendo uma lista incompleta, de acordo com um catálogo do selo¹.

Baseado em documentação extra, além das lembranças de familiares e amigos, Macedo Dantas publicou quinze anos mais tarde outra biografia de Pires, com maior ênfase na difusão da música do interior de São Paulo². Dantas repetiu o discurso da publicidade dos anos 1930 sobre o pioneirismo de Pires. Convencido da importância das gravações, o autor reconstruiu a primeira discografia com 48 discos gravados por Cornélio Pires na Columbia. Esses dados foram-lhe cedidos por Miguel Ângelo de Azevedo “Nirez”, um dos principais colecionadores de discos³.

Um dos pesquisadores que, já na época, se esforçava por outorgar-lhe uma perspectiva histórica à música popular urbana com base em documentação histórica era José Ramos Tinhorão. Dedicado à pesquisa e crítica musical, em 1974 ele fez uma das primeiras menções à música caipira gravada dentro dum discurso histórico amplo. Para o autor, os discos produzidos por Cornélio Pires trouxeram para o cenário urbano os “autênticos” caipiras⁴.

¹ VEIGA. *A vida pintoresca de Cornélio Pires*. pp. 144-145.

² DANTAS. *Cornélio Pires, criação e riso*.

³ A paixão de Nirez o levaria a participar - juntamente com outros dois colecionadores - na elaboração da *Discografia brasileira de 78 rpm*, trabalho único no contexto latino-americano e uma ferramenta fundamental para a história da música popular.

⁴ TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. *Pequena história da música popular: da modinha a canção de protesto*. [1974] Petropolis: Vozes, 1974.

O boom da música sertaneja

Nos anos 70, a música caipira gravada parecia estar transformada e consolidada no mercado sob o epíteto de “música sertaneja”. Em 1976, as vendas de discos, por exemplo, indicam que a música sertaneja foi o segundo maior gênero consumido no Brasil⁵. Na expressão de Allan de Oliveira, o gênero, “pecador por natureza”, chamou a atenção da academia por causa de seu pecado original: ser uma mercadoria. As gravações em discos de 78 rotações foram consideradas “autênticas” e sua música foi chamada de “caipira” ou “caipira de raiz”. Os músicos que misturaram a sonoridade tradicional com elementos musicais urbanos e performativos de gêneros estrangeiros, como a rancheira, guarânia e rock, por sua vez, foram chamados de “sertanejos”.

O artigo “Música sertaneja: uma dissimulação na linguagem dos humilhados”, (1975) do sociólogo José Martins de Souza, é considerado a primeira visão acadêmica sobre o gênero em suas versões caipira e sertaneja⁶. O interesse básico de Martins de Souza era sublinhar a importância do gênero para as classes operárias e analisar suas letras, pois elas refletiam aspectos importantes do universo proletário brasileiro. No entanto, para os subseqüentes estudos sobre música caipira, a principal contribuição do artigo foi a clara separação entre uma música caipira e outra sertaneja e a explicação sociológica do fenômeno sertanejo, dada pelo autor.

De acordo com a visão de Martins de Souza, a música sertaneja — ligada à indústria cultural — foi o resultado da desarticulação da cultura tradicional caipira em frente à urbanização. Sua visão teve aceitação e ecoou na tese de mestrado em sociologia de Waldenyr Caldas, publicada em 1977. Caldas diferenciou enfaticamente entre os dois estilos, guiado pela fase mais conhecida do pensamento de Theodor Adorno, o conceito de “indústria cultural” e por uma visão pessimista do mercado musical⁷. O autor colaborou na criação de

⁵ COZZELA, DAMIANO (COORD.). *Disco em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980. Tabela de consumo de discos por gênero lida no programa Brasil Som/1976, TV Tupi, Canal 4. 09/07/1976 (094), p. 39 *Apud* BARBOSA JUNIOR, CICERO FRANCISCO “Tinhorão e a “circularidade” das idéias na música popular brasileira”, trabalho apresentado em Simpósio Nacional de História, 25, Fortaleza, 2009.

⁶ MARTINS, JOSÉ DE SOUZA "Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados." *Capitalismo e Tradicionalismo*, São Paulo: Pioneira, 1975.

⁷ CALDAS. *Acorde na aurora. Música sertaneja e indústria cultural*.

uma tipologia diferenciando entre música caipira e música sertanejo, resumida por ele mesmo no seguinte esquema:

	MÚSICA SERTANEJA	MÚSICA CAIPIRA
TEXTO	Primeira pessoa	Terceira pessoa (porta voz do povo)
COREOGRAFIA	Não	Sim
FUNÇÃO SOCIAL	Utilitária	Folclórica, espontânea
VIOLA	Sim	Não
RITMO	Igual	Igual
DURAÇÃO	3 minutos	Mais de 5 minutos
DUPLAS	Sim	Sim
FORMA NASALADA	Sim	Sim
	Não é arte nem folclore	--

Tabela 14. *Música Sertaneja vs. Música caipira segundo W. Caldas (1977)*

De outro lado, em torno dos anos 1980, surgiu a primeira literatura memorialista dedicada à música caipira. Seus autores estiveram também interessados em diferenciar entre o fenômeno sertanejo e a chamada música caipira, vista como autêntica. O formato predileto foi a biografia, sendo os autores, geralmente, familiares e amigos dos músicos biografados. Em geral, os textos baseavam-se em testemunhos e memórias, acompanhados de algum material iconográfico e recortes de jornais armazenados nas coleções familiares. Nessa literatura existe a tendência de “acaipirizar” as origens e a vida dos músicos para, assim, protegê-los do estigma “sertanejo”. Como em muitas das biografias de músicos acadêmicos, nesses textos os traços românticos e teleológico são também perceptíveis. Costuma-se sintetizar vivências pessoais e obra artística de sucesso apagando as eventuais contradições e proximidade com a mercantilização da música⁸.

Nesses primórdios da historiografia, nota-se um tipo de acordo entre memorialistas e acadêmicos. Tanto os uns quanto os outros enfatizaram no maior valor social e estético da música caipira “autêntica”. Sônia Maria Braucks Calazans Rodrigues, esposa de um neto de José Luís Rodrigues (Jararaca), por exemplo, escreveu sobre a dupla Jararaca e Ratinho. A autora enfatizou no passado rural dos músicos para, assim, legitimar sua música como caipira e a

⁸ Cf. RODRIGUES, *Jararaca e Ratinho. A famosa dupla caipira.*; SALVADOR PERES, JOÃO (TONICO). *Da Beira da Tuai ao Teatro Municipal. A dupla coração do Brasil.* São Paulo: Ática, 1984.; FERRETE. *Capitão Furtado. Viola caipira ou sertaneja?*; FREIRE, PAULO DE OLIVEIRA. *Eu nasci naquela serra. A história de Angelino Oliveira, Raul Torres e Serrinha.* São Paulo: Paulicéia, 1996.; LOPES. *Turma Caipira Cornélio Pires - Os pioneiros da moda de viola em 1929.*; JÚNIOR, ALAOR IGNÁCIO DOS SANTOS. *Cascatinha e Inhana. Uma história contada às falas e mídia.* São Paulo: Annablume, 2010.; SILVA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja.*

manter longe do estigma sertanejo. Seu trabalho ganhou o prêmio de pesquisa no Ministério da Cultura e no prólogo José Ramos Tinhorão apresentou-o como uma “bem pesquisada biografia [...] para divulgar figura e fatos da música popular brasileira”⁹.

Para Allan de Oliveira o fenômeno sertanejo foi cercado por preconceitos sociais que dificultaram seu estudo formal até recentemente. Embora na segunda metade da década de 1980 — segundo Oliveira — a classe média tenha se apropriado de parte desse repertório, a elite intelectual considerou tal mudança como símbolo de alienação e “prova da pobreza intelectual” desse grupo social¹⁰. Ao passo que aumentava o auge do gênero na mídia, a academia observou-o com mais suspeitas. Adicionalmente, a primazia do samba carioca e da bossa-nova como temas centrais das discussões sobre música popular retardaram um pouco mais o interesse no fenômeno sertanejo¹¹.

Estudar a música caipira-sertaneja exigia, basicamente, focar em um outro Brasil. Para o fazer, como apontado por Oliveira, houve que esperar os intelectuais trasladarem seus interesses para outras conexões:

Ao invés do Oceano Atlântico como eixo, os rios Paraná e Paraguai; ao invés do Rio de Janeiro olhando para Paris, Nova Orleans, Nova York ou Buenos Aires, esta conexão tem seu centro em cidades do centro-sul do país, tais como Piracicaba, Sorocaba, Botucatu e Araçatuba em São Paulo; Londrina, Maringá, Astorga ou Paranavaí, no Paraná; Corumbá, Ponta-Porã, Dourados, no Mato Grosso do Sul; Goiânia ou Cuiabá; e tais cidades miram lugares como o Paraguai (e suas guarânicas e rasqueados), o México (e seus corridos e rancheiras) ou o norte argentino (com seus chamamés). Se o samba foi cancelado em Paris, como “música brasileira”, a música sertaneja, pode-se dizer, não chegou lá — no máximo, a Miami (uma vez mais, para desespero da intelectualidade...)¹².

⁹ TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. "Apresentação." In: Sonia Maria Braucks Calazans Rodrigues (ed.), *Jararaca e Ratinho. A famosa dupla caipira*, Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. [5].

¹⁰ OLIVEIRA, ALLAN DE PAULA. *Migulim foi pra cidade ser cantador: uma antropologia da música sertaneja*. (Tese) Universidade Federal de Santa Catarina, Antropologia Social. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2009. p. 15-17

¹¹ BAIÁ, SILVANO FERNANDEZ. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. (Tese) Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. História Social., 2010.

¹² OLIVEIRA. *Migulim foi pra cidade ser cantador: uma antropologia da música sertaneja*. p.33

Abandono da dicotomia

Na última década do século XX o panorama mudou e alguns pesquisadores interessaram-se na música caipira-sertaneja gravada¹³. Estudos como o de Maria Madalena Bernadeli, acerca da dupla Vieira e Vieirinha, começaram a questionar a drástica divisão caipira-sertaneja¹⁴. No entanto, os argumentos mais robustos a esse respeito vieram da musicologia.

A tese de doutorado de Martha Tupinambá Ulhoa, por exemplo, tratou o fenômeno sertanejo com uma visão renovadora¹⁵. Ulhoa identificou que, para o público, havia semelhanças entre as músicas nomeadas de caipiras e sertanejas. A musicóloga explorou as continuidades musicais entre os dois repertórios demonstrando que efetivamente existiam elementos em comum, tal e como sua audiência o identificava¹⁶. Desde então, estudiosos têm considerado que, embora a música caipira-sertaneja seja modernizada, ela está marcada por importantes continuidades que o público reconhece. Entre eles, destacam-se o timbre das vozes; o canto em dueto em 3ª e 6ª; o uso da viola caipira ou violão; ou escasso uso do refrão, e a validade de gêneros como moda de viola, cururú e catira. Entre os elementos variáveis estaria o trato da temática amorosa, a inclusão de instrumentos como trombetas, harpa paraguaia e instrumentos eletrônicos, e a aparição de novos ritmos como a guarânia. Trabalhos recentes como a dissertação de Rafael Marin Garcia, *Moda-de-violão: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira* (2011), caminham pela mesma trilha¹⁷.

¹³ DUPRAT, RÉGIS. "A nova onda da música sertaneja", *D.O. Leitura*, v. 10, nº 110 (fevereiro) São Paulo, 1992.; ZAN, JOSÉ ROBERTO. "Da roça a Nashville." *RUA. Revista de Arquitetura e Urbanismo*. v. 1, (março, 1995); ZAN, JOSÉ ROBERTO, "Tradição e assimilação na música sertaneja", trabalho apresentado em IX Congresso Internacional da Brazilian Studies Association (BRASA), Lousiana, 2008. REILY, SUZEL ANA. "Música Sertaneja and Migrant Identity: The Stylistic Development of a Brazilian Genre." *Popular Music*. v. 11, nº. 3 (1992)..

¹⁴ BERNADELI. "Breve histórico da música caipira", *D.O. Leitura*, v. 10, nº 110 (fevereiro) São Paulo, 1992.

¹⁵ CARVALHO, MARTHA DE ULHÔA. *Música popular in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: a study of middle class popular music aesthetics in the 1980s* Cornell University, 1991. ULHÔA. "Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990."

¹⁶ O antropólogo Allan de Oliveira identificou também em campo que a "descontinuidade" apontada pelos trabalhos sobre o tema era "muito mais sutil". Em palavras do autor, "Percebi e escutei também, em diversos momentos, que para muitos há uma continuidade entre as duas [caipira e sertaneja]. «As duplas continuam», disse-me certa vez um violeiro de Curitiba" (OLIVEIRA. *Miguelim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. p. 18.)

¹⁷ GARCIA. *Moda-de-violão: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*.

A visão musicológica evidenciou a elasticidade das práticas musicais. A análise do material musical revelou que a música caipira-sertaneja circulou livremente entre as fronteiras ideológicas do antigo e do moderno; brasileiro e estrangeiro, mídia e tradição. Autores, como o etnomusicólogo Alberto Ikeda, vem aprofundando nos elementos musicais e sociais do gênero associados à tradição caipira, visíveis tanto no disco quanto no cotidiano de músicos ativos fora da capital paulista¹⁸. Trabalhos realizados por jornalistas como Romildo Sant'Anna e Rosa Nepomuceno, curiosamente, não seguiram a divisão caipira – sertanejo e seus trabalhos, cada um dentro de seu recorte, inclui repertório de músicos de juntos estilo¹⁹.

Nas últimas duas décadas, observa-se um crescimento exponencial do número de pesquisas sobre música caipira feitas em programas de pós-graduação em Ciências Humanas, entre as quais está incluído o presente trabalho. Esse crescimento está relacionado a fatores como o aumento de programas de pós-graduação; a inclusão da música popular urbana como tema acadêmico e a revalorização do estilo tradicional caipira no meio musical²⁰. Nas teses e dissertações é observada uma atualização conceitual do assunto. Alguns autores focaram em analisar criticamente a diferenciação entre sertanejo e caipira, demonstrando seu viés ideológico²¹.

¹⁸ IKEDA, ALBERTO TSUYOSHI. *Folias de reis, sambas do povo*. São José dos Campos: Cecp; Fccr, 2011. (coletânea de artigos publicados entre 1990 e 2007 pelo autor), IKEDA, ALBERTO TSUYOSHI. "Celebrações populares paulistas: do sagrado ao profano." In: Maria Alice Setubal Setubal (ed.), *Terra paulista: história, arte e costumes.*, São Paulo: CENPEC Imprensa Oficial, 2004; IKEDA. "Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica." *Terra paulista: história, arte e costumes*.

¹⁹ SANT'ANNA, ROMILDO. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência (Marília, SP) Ed. Unimar, 2000. NEPOMUCENO. *Música caipira. Da roça ao rodeio*. [1999]. Nesse sentido, vale a pena considerar também RIBEIRO. *Música caipira. As 270 maiores modas*. [2006].

²⁰ Entre 1971 e 2004, houve 258 trabalhos de pós-graduação em música popular, apenas no Estado de São Paulo e em diversas áreas do conhecimento. Os 48% ocorreram entre 2000 e 2004, em comparação com 52% nas três décadas anteriores. (BAIA. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*.) Até 2004, havia 11 teses sobre a música caipira e, a julgar pelas bases de dados das universidades, é muito provável que esse número tenha dobrado nos últimos 10 anos.

²¹ NEVES, EUGENIO PACELLI DA COSTA. *Análise contrastiva do discurso da música sertaneja: a música sertaneja caipira e a sua variante moderna*. (Dissertação) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2002.; SANTOS, ELIZETE IGNÁCIO DOS. *Música Caipira e Música Sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas* (Dissertação) Universidade Federal de Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2005. Inclusive, a linha de continuidade entre os dois repertórios também foi adotada por obras de tom memorialista como NEPOMUCENO. *Música caipira. Da roça ao rodeio*. [1999]. E SOUSA. *Moda inviolada. Uma história da música caipira*.

Pesquisa de pós-graduação fizeram abordagens novas nos estudos biográficos. O historiador Diogo de Souza Brito, por exemplo, colocou em evidência a rede tecida em torno do compositor Gérson Coutinho da Silva, Goiá (1935-1981), desmistificando a passividade do músico popular diante das empresas fonográficas. O autor demonstrou que graças à sua rede local, o músico conseguiu negociar com o mercado nacional, sem assumir resignadamente todas suas imposições²². Outras pesquisas, como a do antropólogo e historiador Allan de Paula Oliveira, aportam elementos para compreender a permanência do repertório caipira-sertanejo ao longo do tempo, neste caso, por meio de uma etnografia cuidadosa do fenômeno atual, contemplando músicos, público e promotores²³. Com diversos recortes cronológicos e temáticos, outras pesquisas de pós-graduação têm aportado reflexões sobre a figura do caipira e sua música na cultura moderna²⁴.

A maioria dos estudos históricos-musicais, tanto memorialistas quanto acadêmicos, em torno da música caipira foram modelados pelos conceitos de autenticidade e modernidade, inerente aos discursos sobre o próprio gênero no começo dos anos 1930. Ao que parece, tal diferenciação foi resultado de um discurso fundado na década de 1930, para apresentar os discos de Cornélio Pires como representantes dos verdadeiros caipiras. Na atualidade, estudos desde a musicologia e as ciências humanas abandonaram tal dicotomia e estão mais interessados nos aspectos sociais e musicais de todo esse repertório.

²² BRITO, DIOGO DE SOUZA. *Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo*. Uberlândia: Edufu, 2010.; GUTEMBERG, JAQUELINE SOUZA. *Entre modas e guarânias: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950-1980)*. (Dissertação) Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

²³ OLIVEIRA. *Miguelim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*.

²⁴ SANCHES JÚNIOR, NELSON MARTINS. *Ponteio na cidade: música caipira e identidade social*. (Dissertação) Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 1997.; PEREIRA, ODIRLEI DIAS. *No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica*. (Dissertação) Universidade Estadual Paulista, Departamento de Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia e Ciências, 2008. HIGA, EVANDRO RODRIGUEZ. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé. Estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande - MS*. Campo Grande: Ed. URMS, 2010. (versão revisada e ampliada da dissertação de mestrado em música defendida em 2005, na ECA-USP). HIGA, EVANDRO RODRIGUEZ. *Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil, décadas 1940/50*. (Doutorado) Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. Música, 2013. SANTOS, ELISÂNGELA DE JESUS. "«São velhas agonias, novas tecnologias»: processos criativos e produtivos em meio à canção no cururú paulista." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n.º. 59 (dezembro, 2014). Artigo produto da dissertação SANTOS, ELISÂNGELA DE JESUS. *Nas melodias da toada: riso e performance no cururú paulista*. (Dissertação) Universidade Estadual Paulista, Sociologia, 2008.

ANEXO 1: PARTITURA QUE SÔDADE!

QUE SÔDADE!!! *Lyrics*
Seena Sertaneja.

Atreglo de Arlindo Leal. *Musica de* Marcelio Tupynambá.

PIANO

ELLE: Ca - da
FIN.

veis que a con - si - de - ro, Que eu to - nho de - la - de - ra, Me fo - ge o san - gu - dex
ve - ia E o co - ra - ção do lo - gál. E fi - co cho - ra - cho - ran - do, Oian do,
tris - te, p'ro a... No co - ra - ção a - mar - gan - do O meu pe -

Propriedade reservada da G.E.M.B. S.Paulo. 175

na!... E fi-co cho-ra-cho-ran-do, Oi-an-do, tris-te, p'ro á... No co-



ra-ção a-mar-gan- - doo meu pe-ná!... Ai!... ai!...



ai!... ai!... ai!... D.C.



2.

Ella: Não oia tanto p'ro á,
Qui vae Morrê de tristura,
Se consola, que, na vida,
Se se vevê de amargura!...
Não fique chora-chorando,
Oiando, triste, p'ro á
Procura i disfarçando
O teu pená!...
Ai!...

3.

Elle: Adeus, adeus, vô m'imhora,
Vorto a sumana qui vem...
Quem não me conhece chora,
Qui farà quem mi quer bem!...
P'ro isso choro-chorando,
E oio, triste, p'ro á...
Prô que mi tá tormentando
Este pená!...
Ai!

4.

Ella: Adeus, adeus, vorta logo,
Sueça, carma essa dô,
Qui tu vae, mas ficas qui
Te esperando o meu amô!...
Não fics chora-chorando,
Oiando, triste, p'ro á...
Meu coração vae levando
Pr'a ta com elle sonhá!...
Ai!

5.

Elle: Vou alegre, vou cantando,
Sem tristura e sem pená...
Teu coração alevado
Pr'a podê com tu sonhâdo!...

Ella: Vae alegre, vae cantando,
Sem tristura sem pená...
Meu coração alevando
Pr'a tu com elle sonhá!...

JUNTOS:

Elle: Vou alegre, vou cantando, *scf*...

Ella: Vae alegre, vae cantando, *scf*...

475

CONTEÚDO DE CD ANEXO

CAPITULO 1. Ô DE CASA! (1929). A ROÇA E A CIDADE EM UM GRAMOFONE.

- 1) *Ô de casa!* (prosa sertaneja), interpretado por Batista Júnior. Disco Columbia, n° disco 5030-B, matriz n° 380068, lançamento entre abril e maio de 1929. — Gonçalves, 2013 / Coleção particular Gilberto Gonçalves, São Paulo (SP)
- 2) *Pleito en un gramófono*. Duo masculino com violão. Interpretes Ábrego y Picazo, discos Victor, N° 62037, Matriz O-193, gravado em 1907 em México, lançamento 1909. — Coleção Cristobal Ayala. Library of Florida International University (Miami).
- 3) *Disco demostración*. Interpretes Eugenio Gerardo López y Los Gobbi. Disco Columbia Records, N° T461, Matriz 55778, gravado em Buenos Aires, lançamento 1911. — Elías, 2015.
- 4) *Chic-Chic* (cançoneta). Intérprete e compositor Batista Júnior. Disco Odeon, n° 10186-A, matriz 1665, lançamento junho de 1928 [fragmento]. — IMS-RJ¹.
- 5) *Visita de um caipira paulista*, dueto interpretado por Batista Júnior. Disco Phoenix, n° 140, matriz n° 1134, lançamento 1915. — IMS-RJ.

CAPITULO 2. O ESPETÁCULO SONORO DAS “MACHINAS FALANTES”.

- 6) *Brazilian National Anthem*. Banda Militar Edison, Edison Record. (Cilindro). — Belfer Cylinders Digital Connection. Syracuse University Libraries. New York, USA.

CAPÍTULO 5. A MÚSICA GRAVADA E SEU PÚBLICO.

- 7) *Disco Reclame*. Disco Favorite n° 1-48.501. Rio de Janeiro c. 1911. Coleção particular de Sandor Buys (Rio de Janeiro). — Coleção particular Sandor Buys, Rio de Janeiro (RJ).

CAPÍTULO 6. INDÍCIOS SOBRE O GOSTO DA CIDADE.

- 8) *Chuí, chuí* (modinha), interpretada por Fernando, coro e Orquestra Band Sul Americano Romeu Silva. Disco Odeon, n° 122944, c. 1925. — IMS-RJ.

CAPÍTULO 7. A VOZ DOS MORTOS E O CAIPIRA.

- 9) *Caçada de veados* (monólogo caipira) interpretado por Arlindo Leal. Disco Odeon n° 108391, matriz XR-981, lançado em 1910. — Coleção particular Miguel Ângelo de Azevedo “Nirez”, Fortaleza (CE).

¹ Seção de Música. Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro (RJ)

- 10) *Que sôdade* (samba) interpretado por Bloco dos parafusos. Disco Odeon n° 121448, lançamento 1915-1921. — IMS-RJ.
- 11) *Que sôdade* (maxixe) interpretado por Orquestra Odeon de São Paulo. Disco Odeon n° 121498, lançamento 1915-1921. — IMS-RJ.
- 12) *Barbuleta! Barbuleta!* (canção) interpretada por Francisco Alves. Disco Odeon n° 10215-B, matriz 1673, lançado em agosto 1928. — IMS-RJ.
- 13) *Piracicaba* (cateretê) interpretado por Orquestra Eduardo Souto, compositor Eduardo Souto. Disco Odeon n° 122327, lançamento entre 1921 e 1926. — IMS-RJ.
- 14) *Chororô* (canção) composição de Eduardo Souto, interpretada por Gastão Formenti. Disco Parlophon n° 12844-B, matriz 1937, lançamento 1928. — IMS-RJ.

CAPÍTULO 8. “A PRÓSPERA INDÚSTRIA DA ALEGRIA”.

- 15) *Fala de Cornélio Pires*. Gravado por Cornélio Pires. Disco Columbia. Matriz 10000002. Não comercializado. — IMS-RJ.
- 16) *Moda da revolução* (moda de viola) interpretada por Arlindo Santana e Cornélio Pires. Disco Columbia n° 20013-A, matriz 380476, lançado em dezembro de 1929. Relançamento Disco Columbia n° 20050-A. — IMS-RJ.
- 17) *Mecê diz que vai casá* (moda de viola) atribuída a Cornélio Pires. Discos Columbia n° 20008-B, matriz 380284, lançamento em outubro 1929. Relançamento Disco Columbia n° 20049-B. — IMS-RJ.
- 18) *Bigode raspado* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20022-A, matriz 380560, lançamento junho 1930. — Coleção particular Gilberto Gonçalves, São Paulo (SP).
- 19) *Cantando o aboio*, interpretado por Maracajá e Os Bandeirantes, compositor Angelino de Oliveira. Disco Columbia n°20033-A, matriz 380772, lançamento agosto 1930. — IMS-RJ / IEB-USP².
- 20) *Desafio entre caipiras*. Interpretado por Turma Caipira Cornélio Pires. Disco Columbia n° 20004-A, matriz 380105, lançamento maio 1929. — Coleção particular Gilberto Gonçalves, São Paulo (SP).
- 21) *Coração magoado* (cateretê). Interpretado por Paraguassú. Disco Columbia n° 5080-B, matriz 380214, lançamento setembro 1929. — IMS-RJ.
- 22) *Moda do pião* (moda de viola). Atribuída a Cornélio Pires. Disco Columbia n° 20007-B, matriz 380258, lançamento outubro 1929. — IMS-RJ / IEB-USP.

CAPÍTULO 9. A MÚSICA CAIPIRA DESDE OS SELOS INTERNACIONAIS.

- 23) *Transformação* (monólogo caipira) interpretado por Jerônimo Arantes. Disco Brunswick n° 10122-A, matriz 445, lançamento dezembro 1930. — IMS-RJ.
- 24) *Jogo do truque* (diálogo). Interpretado por J. Floriano e J. Goiano, escrito por

² Fondo Mário de Andrade. Série Discos. Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Jerônimo Arantes. Disco Brunswick n° 10122-B, matriz 452, lançamento dezembro 1930. — IMS-RJ.

- 25) *Olerê* (sambado mineiro). Interpretado por Grupo Sertanejo do Lenço Preto, escrito por Jerônimo Arantes. Disco Brunswick n° 10109-A, matriz 432, lançamento outubro 1930. — IMS-RJ.
- 26) *Ai eu choro* (samba sertanejo). Interpretado por Grupo Sertanejo do Lenço Preto, escrito por Jerônimo Arantes. Disco Brunswick n° 10109-B, matriz 439, lançamento outubro 1930. — IMS-RJ.
- 27) *No rancho* (cateretê) interpretado por Grupo do Moringa. Disco Odeon n° 121992, matriz s/d., c. 1915-1921. — IMS-RJ.
- 28) *No rancho* (maxixe) interpretado por Orquestra da Casa Edison. Disco Odeon n° 122068, matriz s/d., c. 1921-1926. — IMS-RJ.
- 29) *Toada de cururu* (contra-dança mineira) interpretada por Cornélio Pires, Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20016, matriz 380562, lançamento 02/1930. — IMS-RJ.
- 30) *Amor ingênuo* (samba paulista) interpretado por Artur Castro e American Jazz Band do Sílvio de Souza, composição de Constantino Pinheiro. Disco Odeon n° 123126, matriz s/d., c. 1925-1927. — IMS-RJ.
- 31) *Gente garganta* (samba cateretê) interpretado por Fernando Alburquerque e American Jazz Band de Sílvio de Souza, composição de Américo Paes Leme. Disco Odeon n° 122979, matriz s/d., c. 1921-1926. — IMS-RJ.

CAPÍTULO 10: ESCUTANDO MODAS DE VIOLA.

- 32) *Folia de Reis* [indefinido]. Interpretado por Cornélio Pires e Foliões do Zé Messias. Disco Columbia, n° 20032-A, matriz 380795, lançamento agosto 1930. — IMS-RJ / IEB-USP.
- 33) *Viola cantadera* (tanguinho) interpretado por grupo Os passos no Choro, composição de Marcelo Tupinambá. Disco Odeon n° 121516, matriz s/d., lançamento c. 1915-1921. — IMS-RJ.
- 34) *Armida* (modinha) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20035-B, matriz 380843, lançamento em setembro 1930. — Coleção particular Gilberto Gonçalves, São Paulo (SP).
- 35) *Namoro dos velho* (moda de viola) interpretada por Mandy e Sorocabinha. Disco Columbia n° 8316, matriz 3555, lançamento 1937. Reimpressão disco n° 55028, lançamento junho 1939. — Silva, 2011.
- 36) *Danças regionais paulistas* (cana verde - cururu). Interpretado por Turma Caipira Cornélio Pires. Discos Columbia n° 20005-B, matriz 380104, lançamento maio 1929. — IMS-RJ / IEB-USP.
- 37) *Situação encrencada* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e Caipirada Barretense. Discos Columbia n° 20021-A, matriz 380571, lançamento fevereiro 1930. — IMS-RJ / IEB-USP.
- 38) *O bonde camarão* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20015-A, matriz 380498, lançamento dezembro 1929. — IMS-RJ.

- 39) *Imposto do selo* (moda de viola) interpretada por Mandy e Sorocabinha. Disco Parlophon n° 13233-B, matriz 3746, lançamento novembro 1930. — Silva, 2011.
- 40) *Caipira murtado* (moda de viola) interpretado por Mandy e Sorocabinha. Discos Victor n° 33238-B, matriz 50087, gravado 25 outubro 1929, lançamento dezembro 1929. — Silva, 2011.
- 41) *Moda dos tecelões* (moda de viola) interpretada por Laureano e Soaes. Disco Arte Fone, n° 4121-A, lançamento 1932. [fragmento] — IEB-USP.
- 42) *Revolta de São Paulo* (moda de viola) interpretada por Laureano e Soaes. Disco Arte Fone, n° 4121-B, lançamento 1932. [fragmento] — IEB-USP.
- 43) *A revolta de 9 de julho* (moda de viola) interpretada por Raul Torres e Mariano. Disco Arte Fone n° 4139-A, lançamento c. 1932. — IMS-RJ.
- 44) *Sô cabocro brasileiro* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20015-B, matriz 380499, lançamento dezembro 1929. — IMS-RJ.
- 45) *A madrugada* (moda de viola). Interpretado por Laureano e Soares. Discos Arte-fone n° 4079-A, lançamento c. 1932. — IEB-USP / Gonçalves, 2013.
- 46) Contornos melódicos
- a) *Que moça bonita* (moda de viola) interpretada por M. L. Lourenço e Olegário de Godoy da Turma Caipira Victor. Disco Victor n° 33237-B, matriz 50092, lançamento dezembro 1929;
 - b) *Triste abandonado* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires. Disco Columbia n° 20009-B, matriz 380260, lançamento outubro 1929;
 - c) *A madrugada* (moda de viola) interpretada por Laureano e Soares. Disco Artefone n° 4079-A, lançamento c. 1932.
- 47) *Toada de mutirão* [gênero indefinido] interpretado por Cornélio Pires, Zé Messias e Maracajá. Disco Columbia, n° 20033-B, matriz 380796, lançamento agosto 1930. — IMS-RJ / IEB-USP.
- 48) *Será os impussive!* (moda de viola). Interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20039-B, matriz 380854, lançamento setembro 1930. — IMS-RJ.
- 49) *Crise do café* (moda de viola) interpretes Lázaro e Machado. Selo Odeon, disco n° 10605-B, matriz 3455, lançamento maio 1930. — IMS-RJ
- 50) Canto dos indígenas Nambikuara da Serra do Norte. Cilindro n° 14600 de Roquete Pinto, 1912. In: Pereira, Edmundo e Pacheco, Gustavo. *Rondônia, Gravações históricas de Roquette-Pinto*. Coleção Documentos Sonoros. Museo Nacional Rio de Janeiro. s.d. CD.
- 51) *Canto – dança parischerá, dos indígenas Taulipáng*. Cilindro n° 37 de Koch-Grünberg, c. 1911-1913. In: *Koch.Grünberg, Theodor. Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913*. Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv - Staatliche Museen ze Berlin, 2006. CD
- 52) *Y Así es Puente Nacional* (guabina) interpretado por Conjunto Hermanos Ardila. In: Por Mi Puente Real De Vélez - Música Tradicional de Puente Nacional Santander - Colombia. Villa de Leyva: Fundación De Música,

2000 (CD).

- 53) *Escoiêno noiva* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e Caipirada Barretense. Discos Columbia n° 20021-B, matriz 380572, lançamento fevereiro 1930. — IMS-RJ / IEB-USP.
- 54) *Triste apartamento* (moda de viola mineira), interpretada por Antônio Godoy e Cornélio Pires. Discos Columbia 20018-A, matriz 380513, lançamento fevereiro 1930. — IMS-RJ.
- 55) *A morte de João Pessoa* (moda de viola) interpretada por Zico Dias e Ferrinho. Discos Victor n° 33395-B, matriz 65027, gravada em 19 novembro de 1930, lançamento dezembro 1930. — EIB-USP / Gonçalves, 2013.
- 56) *Rebentô a revolução* (modas de viola) interpretada por Lourenço e Olegário. Victor n° 33394-A, matriz 65023, lançamento dezembro 1930. [fragmento] — EIB-USP.
- 57) *Isidoro já vortô* (modas de viola) Lourenço e Olegário. Victor n° 33394-B, matriz 65024, lançamento dezembro 1930. [fragmento] — EIB-USP.
- 58) *Jorginho do sertão* (moda de viola) gravado por Cornélio Pires [e dupla anônima]. Disco Columbia, discos n° 20006-A, matriz 380259, lançamento outubro 1929. — IMS-RJ / IEB-USP.
- 59) Edição de recortados de Benedito Adão (Negrão)
 - a) *O zepelin* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20026, matriz n° 380692, lançamento em julho 1930 (fragmento);
 - b) *O submarino* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20026, matriz n° 380693, lançamento em julho 1930 (fragmento);
 - c) *Moda do rio Tietê* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20028, matriz n° 380694, lançamento em julho 1930 (fragmento);
 - d) *Leilão das moças* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20030, matriz n° 380695, lançamento em julho 1930 (fragmento);
 - e) *Moda da mariquinha* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20029, matriz n° 380696, lançamento em julho 1930 (fragmento);
 - f) *Jardim florido* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires e João Negrão. Disco Columbia n° 20030, matriz n° 380697, lançamento em julho 1930 (fragmento).
- 60) Edição de introduções de Mandy e Sorocabinha:
 - a) *Imposto do Selo* (moda de viola) interpretada por Mandy e Sorocabinha. Disco Parlophon n° 13233, matriz n° 3746, lançamento em novembro 1930 (fragmento);
 - b) *Pra cantá gostoso* (moda de viola) interpretada por Mandy e Sorocabinha. Disco Odeon n° 11856, matriz n° 5765, lançamento 1938 (fragmento);

- c) *A muie e o rádio* (moda de viola) interpretada por Mandy e Sorocabinha. Disco Columbia n° 8315, matriz n° 8348, lançamento 1937. Reimpressa em disco n° 55061, do mesmo selo.
- d) *Joaquim Carreiro* (moda de viola) interpretada por Mandy e Sorocabinha. Disco Columbia n° 8318, matriz n° 3549, lançamento 1937. Mais tarde, impressa no disco n° 55029, do mesmo selo, e lançada em junho de 1939 (fragmento).
- 61) Edição de introduções de Mariano e Caçula
- a) *Nintinho Soares* (moda de viola) interpretada por Cornélio Pires, Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20014, matriz 380500, lançamento em outubro 1929 (fragmento);
- b) *O jogo do bicho* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20035, matriz 380842, lançamento em setembro 1930 (fragmento);
- c) *O futebol da bicharada* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20036, matriz 380853, lançamento em setembro 1930 (fragmento);
- d) *O meu viva eu quero dá* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20046, matriz 380926, lançamento em novembro ou dezembro 1930 (fragmento);
- e) *Se os revoltoso perdesse* (moda de viola) interpretada por Mariano e Caçula. Disco Columbia n° 20046, matriz 380927, lançamento em novembro ou dezembro 1930 (fragmento);
- f) *Mecê diz que vai casá* (moda de viola) atribuída a Cornélio Pires. Discos Columbia n° 20008, matriz 380284, lançamento em outubro 1929 (fragmento).
- 62) *Chora, Nenê* (toada paulista) interpretada por Quarteto dos Calugas. Disco Victor n° 33381-B, matriz 50486, gravado em 16 setembro 1930, lançamento 1930. — IMS-RJ.
- 63) *Caipira paulista* (lundu) interpretado por Eduardo das Neves, Discos Odeon n° 120124, matriz XR-1664, c. 1912-1915. — IMS-RJ.
- 64) *Toada sertaneja* (toada) interpretada por Francisco Alves e Gastão Formenti, composição de Valdemar de Oliveira. Discos Odeon n° 10156-A, matriz 1928. — IMS-RJ.

CAPÍTULO 11: OS SONS DO CATERETÊ

- 65) *Cateretê*. Grupo de Lambari (MG). Gravação realizada em São Paulo em 1937. In: *Missão: as pesquisas folclóricas*. [São Paulo]: Sesc; Centro Cultural São Paulo; Secretaria de Cultura, Prefeitura de São Paulo, 2007. CDs.
- 66) *Cateretê paulista* (cateretê) interpretado por Arlindo Santana e Cornélio Pires. Disco Columbia n° 20014, matriz 380475, lançamento dezembro 1929. — IMS-RJ.
- 67) *Cateretê* (dança típica) interpretada por Turma caipira Victor. Discos Victor n° 33235-A, matriz 50084, lançamento dezembro 1929. — IMS-RJ / IEB-

USP.

- 68) *Cateretê* (cateretê) interpretado por Bahiano. Disco Zon-o-phone n° X-720, c. 1902-1903. — IMS-RJ.
- 69) *Cateretê caipira* (Cateretê) interpretado por Grupo dos Chorosos. Discos Odeon n° 121286, c. 1918. — IMS-RJ.
- 70) *Cateretê paulista* (dança cabocla) interpretada por Eduardo das Neves e Bahiano, composta por Aureo Ferraz. Disco Odeon n° 121055, matriz s/d., c. 1915-6. — IMS-RJ.
- 71) *Uma noite na roça* (cateretê). Interpretado por Canhoto. Disco Odeon n° 10265, matriz 1604, gravado em março 1928, lançamento outubro 1928. — Coleção particular Gilberto Gonçalves, São Paulo (SP)
- 72) *Arrepiado* (cateretê), interpretado e composto por Glauco Viana e Josué de Barros, Disco Parlophon n° 12886, matriz 2142, lançamento dezembro 1928. — IMS-RJ.
- 73) *Nós dois* (cateretê) ao violão Glauco Viana e Hélio Medeiro, Disco Parlophon n° 13123-B, lançamento março 1930. — Coleção particular Sandor Buys, Rio de Janeiro (RJ).
- 74) *Cateretê paulista* (cateretê) Discos Parlophon n° 12898, interpretado por Francisco Alves e Rogério Guimarães, composto por Rogério Guimarães, 1929. — IMS-RJ.
- 75) *Tuim, tuim* (cateretê) interpretado ao violão e composto por Mozart Bicalho. Discos Odeon n° 10421, lançado julho 1929. — IMS-RJ.
- 76) *Festa na fazenda* (cateretê) interpretado ao violão por Antônio Jacomino. Disco Artefone n° 4037, c. 1931. — Coleção particular Gilberto Gonçalves, São Paulo (SP).
- 77) *Um cateretê na roça* (bate-pé), interpretado Arlindo Santana [e algum colega]. Disco Columbia n° 8204-A, matriz s/d, lançamento 1936. — IMS-RJ.
- 78) *Cateretê dos almofadinhas* (Cateretê) interpretado por Francisco Alves e Orquestra Pan American Cassino Copacabana, composto por P. L. Hallier. Disco Odeon n° 10155-B, matriz 1509, lançamento abril 1928. — IMS-RJ.

REFERÊNCIAS

Artigos de jornais

- "4º Club de novidades." *Echo phonographico*, setembro 1905. p. 16.
- "450 violinos." *O Estado de S. Paulo*, 17 novembro 1920. p. 11.
- A. P. "Cornelio Pires e a alma cabocla." *A vida moderna*, nº 476, 23 maio 1924. p. 2.
- "Adelina Patti." *A Provincia de São Paulo*, v. 15, nº 4179, 8 março 1889. p. 1.
- "Almoço." *O Estado de S. Paulo*, 19 outubro 1929. p. 5.
- "Aluguel de discos." *O paíz*, 19 setembro 1926. p. 12.
- "Aluguel de discos «Pathé». Novidade sensacional." *O paíz*, 8 agosto 1926. p. 6.
- AMARAL, AMADEU. "Patacoadas." *O Estado de S. Paulo*, 3 setembro 1926. p. 3.
- AMARAL, AMADEU. "Poesia poular. Corrente urbana e corrente rústica." *O Estado de S. Paulo*, 27 dezembro 1924. p. 4.
- ANDRADE, MÁRIO DE. "Dansas populares." *O Estado de S. Paulo*, 23 abril 1937. p. 8.
- ANDRADE, MÁRIO DE. "Um inquerito de costumes." *O Estado de S. Paulo*, 10 abril 1937. p. 7.
- "Anuncios." *O Estado de S. Paulo*, 23 fevereiro 1893. p. 3.
- "Ao commercio!". *Estado de S. Paulo*, 2 março 1919. p. 11.
- "Aos revendedores! Maneira certa e errada de uma demonstração." *O paíz*, 8 janeiro 1928. p. 13.
- "Apprehensão de discos falsificados." *O Estado de S. Paulo*, 23 maio 1910. p. 6.
- ARINOS, AFFONSO. "A música popular." *Kosmos*. v. 2, nº. 4, (abril) 1905.
- "Artes e Artistas." *O Estado de S. Paulo*, 30 agosto 1916. p. 4.
- "As novas instalações de P. J. Christoph Co." *O Estado de S. Paulo*, 24 março 1929. p. 3.
- "As palestras caipiras em toda a parte serão postos à venda hoje. Os discos de Cornélio Pires para a Columbia." *Diario Nacional*, 26 abril 1929. p. 7.
- "Atenção." *O Estado de S. Paulo*, 4 junho 1915. p. 10.
- "Aviação Nacional." *O Estado de S. Paulo*, 8 dezembro 1920. p. 5.

- "Aviso aos srs. amadores phonographistas." *O Estado de S. Paulo*, 1 maio 1900. p. 4.
- "Avisos commerciaes." *Correio paulistano*, 1 agosto 1929. p. 15.
- "Baptista Junior." *O Estado de S. Paulo*, 1 dezembro 1923. p. 10.
- "Baptista Junior." *Correio Paulistano*, 14 janeiro 1920. p. 4.
- "Bazar Columbia." *O Estado de S. Paulo*, 3 abril 1920. p. 9.
- BERNADELI, MARIA MADALENA. "Breve histórico da música caipira." *D.O. Leitura*, n° 110. São Paulo, fevereiro 1992. pp. 8-9.
- "Bragança, 13." *O Estado de S. Paulo*, 15 julho 1904. p. 2.
- BRIERI, HENRI. "Uma sogra no phonographo." *O Estado de São Paulo*, 23 junho 1893. p. 2.
- "Brunswick." *O Estado de S. Paulo*, 29 novembro 1929. p. 3.
- "Busca e apprehensão. Discos de grammophones falsificados — em diversas casas commerciais." *O Estado de S. Paulo*, 22 maio 1910. p. 4.
- "Cajuru." *O Estado de São Paulo*, 7 julho 1901. p. 1.
- "Campinas." *A Província de São Paulo*, v. 5, n° 1392, 12 outubro 1879. p. 2.
- "Campinas." *O Estado de S. Paulo*, 25 julho 1917. p. 2.
- "Campinas." *Correio Paulistano*, v. 25, n° 6535, 25 agosto 1878. p. 2.
- "Canções populares brasileiras." *O paíz*, 10 outubro 1926. p. 14.
- "Cantadores e violeiros paulistas." *Diario Nacional*, 9 março 1929. p. 1.
- "A cantareira." *O Estado de S. Paulo*, 29 maio 1910. p. 4.
- "Casa «novidades americanas»." *O Estado de S. Paulo*, 28 julho 1899. p. 5.
- "Casa assaltada." *O Estado de S. Paulo*, 8 março 1931. p. 8.
- "Casa Brancato." *O Estado de S. Paulo*, 29 outubro 1919. p. 2.
- "Casa Edison." *O Estado de S. Paulo*, 27 outubro 1909. p. 10.
- "Casa Edison." *O Estado de S. Paulo*, 11 novembro 1909. p. 5.
- "Casa Edison." *O Estado de S. Paulo*, 4 setembro 1914. p. 8.
- "Casa Edison de S. Paulo." *O Echo*, julho 1916. p. 27.
- "Casa Edison de S. Paulo [catálogo]." *O Echo*, São Paulo, julho 1916. p. 29.
- "Casa Edison, Figner Irmãos." *Echo phonographico*, n° 19. São Paulo, outubro 1903. p. s/d.
- "Casa Figner." *O Estado de S. Paulo*, n° 15344, 12 janeiro 1921. p. 11.
- "Casa Heliopolis." *O Estado de S. Paulo*, 19 dezembro 1925. p. 13.
- "Casa Odeon." *O Estado de S. Paulo*, 18 agosto 1915. p. 12.
- "Casa Phoenix." *O Echo*, n° 1. São Paulo, julho 1916. p. 26.
- "Casa Record." *O Estado de S. Paulo*, 9 dezembro 1926. p. 4.
- "A casa Rodde." *A Província de São Paulo*, v. 4, n° 1047, 20 agosto 1878. p. 3.

- "Casa Silva Monteiro ". *O Estado de S. Paulo*, 7 fevereiro 1928. p. 14.
- "Casas de ensino." *O Estado de S. Paulo*, 24 novembro 1916. p. 7.
- "Chegada de novidades." *O Estado de S. Paulo*, 11 agosto 1918. p. 7.
- "A cidade do ruído. Barulhos antigos e barulhos novos — Automoveis, bondes, grammophones e alto-falantes." *O Estado de S. Paulo*, 23 dezembro 1926. p. 6.
- "Cinematographo Phonographo." *O Commercio de São Paulo*, nº 1587, 2 agosto 1898.
- "Columbia." *O Estado de S. Paulo*, 16 maio 1917. p. 9.
- "Columbia." *O Estado de S. Paulo*, 16 abril 1929. p. 1.
- "A Columbia no Brasil." *Revista Phono-Arte*, Rio de Janeiro, 28 fevereiro 1929. pp. 3-5.
- COMPANHIA BRUNSWICK DO BRASIL S.A. "Aos artistas e compositores brasileiros." *O Estado de S. Paulo*, 12 outubro 1928. p. 1.
- "Concerto de violão." *O Estado de S. Paulo*, 12 abril 1917. p. 5.
- "Conferencia - Itapetininga." *O Estado de S. Paulo*, 3 junho 1911. p. 4.
- "Conferencias caipiras." *O Estado de S. Paulo*, 23 março 1915. p. 4.
- "Conferencias caipiras." *O Estado de São Paulo*, 3 junho 1915. p. 5.
- "Continua a grande venda de grammophones e discos." *O Estado de S. Paulo*, 10 outubro 1907. p. 6.
- "Convem lêr." *O Commercio de São Paulo*, 27 setembro 1900. p. 4.
- "Cornélio Pires." *O Pirralho*, nº 188. São Paulo, 22 maio 1915. p. 5.
- "Cornélio Pires." *O Pirralho*, nº 190. São Paulo, 5 junho 1915. p. 6.
- "Cornelio Pires." *O Estado de São Paulo*, 15 junho 1917. p. 5.
- "Cornelio Pires." *O Estado de São Paulo*, 28 julho 1917. p. 6.
- "Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 6 dezembro 1920. p. 4.
- "Cornelio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 26 outubro 1925. p. 1.
- "Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 23 novembro 1925. p. 2.
- "Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 29 maio 1927. p. 5.
- "Cornélio Pires." *Diario Nacional*, 28 abril 1929. p. 7.
- "Cornélio Pires." *Phono Arte*, nº 45. Rio de Janeiro, 30 julho 1930. pp. 31-32.
- "Cornélio Pires." *Phono Arte*, nº 47. Rio de Janeiro, 30 setembro 1930. p. 37.
- "Cornelio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 5 outubro 1930. p. 5.
- "Cornélio Pires." *O Estado de São Paulo*, 30 maio 1934. p. 6.
- "Cornélio Pires commerciante." *Diario Nacional*, 17 junho 1930. p. 5.
- "Cornelio Pires continua no Paulistano." *Diario Nacional*, 14 março 1929. p. 7.
- "Cornélio Pires e seus violeiros." *Diario Nacional*, 19 agosto 1931. p. 4.

- "Cornelio Pires em Itanhaem." *Diario Nacional*, 9 outubro 1927. p. 4.
- "Cornelio Pires. Com sua turma caipira, elle apparecerá no cine Paulistano." *Diario Nacional*, 3 março 1929. p. 1.
- "Correio." *Diario Nacional*, 30 dezembro 1928. p. 8.
- "Correio." *Diario Nacional*, 10 janeiro 1929. p. 7.
- "Correio. Sr. Cornelio Pires (S. Paulo)." *Diario Nacional*, 27 janeiro 1929. p. 7.
- "Correspondencia." *O paíz*, 17 julho 1927. p. 19.
- "Cotia." *O Estado de S. Paulo*, 8 julho 1901. p. 3.
- "Curiosidades brasileiras." *Diario Nacional*, 21 agosto 1927. p. 5.
- "Cylindros para phonographos e graphophones." *Echo Phonographico*, nº 21. São Paulo, dezembro 1903. p. s/d.
- "Dance Muito." *O Estado de S. Paulo*, 19 outubro 1919. p. 9.
- "De camarote. Boa Vista." *O Pirralho*, nº 237, 12 maio 1917. p. 16.
- "Declaração." *O Estado de S. Paulo*, 29 novembro 1913. p. 11.
- "Demetrio Checon o beffe da Saudade." *Correio paulistano*, 26 dezembro 1937. p. 18.
- DENADA. "De tudo." *O paíz*, 22 agosto 1926. p. 10.
- DENADA. "De tudo." *O paíz*, 5 setembro 1926. p. 17.
- DENADA. "De tudo." *O paíz*, 26 setembro 1926. p. 13.
- DENADA. "De tudo." *O paíz*, 24 outubro 1926. p. 12.
- DENADA. "De tudo." *O paíz*, 23 janeiro 1927. p. 14.
- "Desde o claro trinar do rouxinol até as notas graves do contrabaixo." *O Estado de S. Paulo*, 25 julho 1937. p. 5.
- "A discomania em São Paulo." *Diario Nacional*, 4 agosto 1928. p. 5.
- "Discos artisticos." *Echo phonographico*, v. IV, nº 43, setembro 1905. p. 13.
- "Discos artisticos para grammophones e zonophones." *Echo Phonographico*, setembro 1905. p. 13.
- "Discos Brunswick, Victor, Odeon e Imperador." *O Estado de S. Paulo*, 6 janeiro 1927. p. 6.
- "Discos de Cornelio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 7 junho 1929. p. 11.
- "Discos de Cornelio Pires." *Diario Nacional*, 18 setembro 1929. p. 12.
- "Discos Duplos. Aviso ao público." *O Estado de S. Paulo*, 20 novembro 1915. p. 10.
- "Discos e Músicas." *Diario Nacional*, 11 maio 1930. p. 8.
- "Discos gratis." *O Estado de S. Paulo*, 1 maio 1928. p. 16.
- "Discos gratis." *O Estado de S. Paulo*, 4 abril 1912. p. 12.
- "Discos Nacionaes." *O Estado de S. Paulo*, 3 janeiro 1930. p. 7.

- "Discos Nacionaes. Inauguração da fabrica «Arte-fone» de gravação eléctrica." *O Estado de S. Paulo*, 20 outubro 1931. p. 6.
- "Discos Odeon." *O Estado de S. Paulo*, 7 junho 1914. p. 12.
- "Discos patri[ó]ticos." *Phono Arte*, n° 49. Rio de Janeiro, 30 dezembro 1930. p. 16.
- "Discos roubados." *O Estado de S. Paulo*, 24 março 1909. p. 3.
- "Discos Victor." *Echo*, v. VIII, n° 75, maio 1908. p. [17].
- "Discos Victor a 6\$500." *O país*, 6 fevereiro 1927. p. 13.
- "Discotheca. O que ha de novo nas casas de discos." *Diario Nacional*, 30 setembro 1928. p. 8.
- "Discotheca. O que ha de novo nas casas de discos." *Diario Nacional*, 22 novembro 1928. p. 7.
- "Dois relógios notáveis." *O Commercio de São Paulo*, v. I, n° 105, 31 maio 1893. p. 1.
- DON GINGADAS EL CHICO. "Chronica Semanal." *A provincia de São Paulo*, 18 outubro 1887. p. 1.
- "Dupliphono." *O Estado de S. Paulo*, 16 março 1901. p. 3.
- "Engs. Toth & Cia." *O Estado de S. Paulo*, 14 maio 1938. p. 8.
- "Entra Sympathico!!!". *Correio da manhã*, 25 fevereiro 1907. p. 6.
- "A expansão da industria do phonographo." *O Estado de S. Paulo*, 16 setembro 1928. p. 8.
- "A fabrica Columbia e o seu reclame." *O país*, 13 março 1927. p. 6.
- "Fábrica de discos «Odeon»." *O Estado de S. Paulo*, 11 abril 1913. p. 7.
- "Faça a sua escolha destas Victor-Victrolas." *Correio Paulistano*, 20 maio 1915. p. 7.
- "Falleceu hontem." *O Estado de São Paulo*, 16 maio 1915. p. 5.
- "Festival de despedida de Odulvado e Abigail." *O Estado de S. Paulo*, 29 outubro 1929. p. 2.
- FIGNER, FREDERICO. "Discos Odeon." *O Estado de S. Paulo*, 7 junho 1914. p. 12.
- FILINDAL. [Sem título]. *O Estado de São Paulo*, 3 fevereiro 1890. p. 1.
- "Fim do mundo!". *O Commercio de São Paulo*, v. 3, n° 590, 26 fevereiro 1895. p. 3.
- "Foi inaugurada hontem a casa de Cornélio Pires." *Diario Nacional*, 19 junho 1930. p. 5.
- "El fonógrafo de Edison." *El siglo diez y nueve* 1878.
- "A fundação do Christoph Club em São Paulo." *Revista Phono Arte*, n° 1. Rio de Janeiro, julho 1928. p. 29.
- "Galerias Edison. Uma grande casa commercial." *O Estado de S. Paulo*, 13 junho 1920. p. 6.

- GALVÃO, MANOEL A. "O tempo de eleição." *Almanach Litterario de São Paulo* São Paulo, 1884. pp. 105-106.
- "Grammophones e Discos." *O Estado de S. Paulo*, 30 junho 1927. p. 11.
- "Gramofones Victor n. 2 a 5\$000." *O Estado de S. Paulo*, 11 julho 1912. p. 11.
- "Graphophones e Phonographos." *O Estado de S. Paulo*, 27 dezembro 1899. p. 5.
- "Graphophones e phonograpos (sic)." *O Estado de S. Paulo*, 26 novembro 1899. p. 3.
- "Gravação nacional." *O paíz*, 15 abril 1928. p. 12.
- "Grippa." *O Estado de S. Paulo*, 26 setembro 1924. p. 7.
- "Grupo do Lenço Preto." *Arte Fone*, v. 3, n° 48, 30 novembro 1930. pp. 28 - 29.
- "Hontem, ás 4 horas da tarde, [...]." *O Estado de S. Paulo*, 23 março 1909. p. 3.
- "A importancia crescente dos portateis." *O paíz*, 7 novembro 1926. p. 17.
- "A impossibilidade realizada. Theatro em familia." *Echo phonographico*, v. 2, n° 15, junho 1903. p. 12.
- "Interessa-lhe." *O Estado de S. Paulo*, 22 dezembro 1928. p. 17.
- "Jeronymo Arantes." *Fono Arte*, v. 3, n° 49, 30 dezembro 1930. pp. 30, 34.
- "José e Rodolpho - A. Sant'Anna e Joaquim Teixeira - Lázaro e Machado." *Phono Arte*, n° 47. Rio de Janeiro, setembro 1930. p. 26.
- "Lazaro e Machado." *Phono Arte*, n° 43. Rio de Janeiro, 30 maio 1930. p. 32.
- "Lazaro e Machado." *Phono Arte*, n° 44. Rio de Janeiro, 30 junho 1930. p. 32.
- "Lazaro e Machado." *Phono Arte*, n° 47. Rio de Janeiro, 30 setembro 1930. p. 24.
- "Lazaro e Machado." *Phono Arte*, n° 50. Rio de Janeiro, 28 fevereiro 1931. p. 21.
- "Literatura e conferencias." *O Estado de S. Paulo*, 16 novembro 1916. p. 7.
- "Loja na Rua São Bento." *O Estado de S. Paulo*, 10 abril 1935. p. 11.
- "M. R. Lourenço e Olegario de Godoy — Zico Dias e Ferrinho." *Phono Arte*, n° 49. Rio de Janeiro, 30 dezembro 1930. p. 16.
- "A maior novidade da época." *Correio da Manhã*, 5 agosto 1902. p. 6.
- "Mandy e Sorocabinha." *Phono Arte*, n° 48. Rio de Janeiro, 30 novembro 1930. pp. 26-27.
- "Mandy e Sorocabinha." *Phono Arte*, n° 49. Rio de Janeiro, 30 dezembro 1930. p. 29.
- "Miscellanea." *Revista Phono Arte*, n° 20. Rio de Janeiro, 30 maio 1929. p. 32.
- "Mogy Mirim." *Estado de S. Paulo*, 11 outubro 1903. p. 2.
- "Momento literario." *A vida moderna*, n° 408, 9 junho 1921. p. 20.
- "A. Moraes & Comp." *O Estado de S. Paulo*, 24 maio 1910. p. 7.
- MOTOR DE PETROLEO. "De automovel." *Correio da Manhã*, n° 586, 18 janeiro 1903. p. 2.
- "Musa caipira." *O Estado de S. Paulo*, 13 agosto 1910. p. 10.

- "Musica." *O Estado de S. Paulo*, 23 fevereiro 1916. p. 5.
- "Música para carnaval." *O Estado de S. Paulo*, 14 fevereiro 1909. p. 11.
- "Música Popular. Gravação Nacional." *Phono Arte. A primeira revista brasileira do phonographo*, n° 20. Rio de Janeiro, 30 maio 1929. p. 32.
- "Na exposição. Semana sertaneja no Palacio das festas." *O paíz*, 18 outubro 1922. p. 2.
- "Na Penha." *O Commercio de São Paulo*, n° 1306, 5 setembro 1897. p. 1.
- "Negociantes de grammophones." *O Estado de S. Paulo*, 1 setembro 1919. p. 7.
- "Negocio lucrativo." *O Estado de S. Paulo*, 27 agosto 1919. p. 9.
- "Notas e informações." *O Estado de S. Paulo*, 16 dezembro 1921. p. 3.
- "Notas e informações." *O Estado de S. Paulo*, 3 dezembro 1900. p. 1.
- "Noticias diversas." *O Estado de S. Paulo*, 9 maio 1913. p. 6.
- "Noticias Diversas." *O Estado de S. Paulo*, 5 julho 1912. p. 7.
- "Noticias diversas." *Diario Nacional*, 23 dezembro 1928. p. 6.
- "Noticias diversas. Estrangulada." *O Estado de S. Paulo*, 27 setembro 1913. p. 6.
- "Noticias theatraes." *O Estado de S. Paulo*, 20 outubro 1928. p. 7.
- "Noticias theatraes." *O Estado de S. Paulo*, 16 novembro 1920. p. 4.
- "Noticias theatraes." *O Estado de S. Paulo*, 24 agosto 1928. p. 3.
- "Noticias theatraes. Recita de Canhoto." *O Estado de São Paulo*, 4 julho 1918. p. 2.
- "A nova fabrica de discos de São Paulo." *Diario Nacional*, 21 outubro 1928. p. 8.
- "Novas e velhas." *O Estado de S. Paulo*, 18 novembro 1925. p. 2.
- "Novidades, Surpresas, Brinquedos e Objectos de Utilidade." *Echo Phonographico*, n° 11, setembro 1902. p. 4.
- "Novo e aperfeiçoado Graphophone «Columbia»." *Echo*, v. VIII, n° 75, maio 1908. p. [21].
- "Nupcias." *O Estado de S. Paulo*, 26 março 1929. p. 6.
- "O echo." *Echo phonographico*, v. IV, n° 44, outubro 1905. p. 2.
- "O melhor de todos os presentes!". *O Estado de S. Paulo*, 30 abril 1915. p. 9.
- "O melhor presente." *O Estado de São Paulo*, 14 dezembro 1926. p. 11.
- "O monturo." *O Estado de S. Paulo*, 10 abril 1911. p. 8.
- "O phonographo." *A província de São Paulo*, 2 fevereiro 1890. p. 1.
- "O phonographo de Edison." *O Commercio de São Paulo*, n° 673, 6 junho 1895. p. 2.
- "O phonographo e o microphone." *Correio Paulistano*, v. 25, n° 6530, 20 agosto 1878. p. 2.
- "O phonographo e o microphone." *Correio Paulistano*, v. 25, n° 6529, 18 agosto 1878. p. 2.

- "O phonographo em Sorocaba." *Correio Paulistano*, v. 26, nº 6906, 29 novembro 1879. p. 2.
- "O que há de novo nas casas de discos." *Diario Nacional*, 9 março 1929. p. 6.
- "O que há de novo nas casas de discos." *Diario Nacional*, 14 março 1929. p. 7.
- "O representatne geral da «Columbia Phonograph Company» no Rio." *O paíz*, 3 outubro 1926. p. 20.
- "O Rio conta com mais um estabelecimento de discos e phonographos." *O paíz*, 9 outubro 1927. p. 13.
- "O tango, pelo que nos dizem varias casas do centro, é a paixão do paulista." *Diario Nacional*, 5 outubro 1928. p. 7.
- "O telephono." *A Provincia de São Paulo*, v. 4, nº 1046, 18 agosto 1878. p. 3.
- "O trabalho nas granjas e o cuidado com o gado. O commercio do leite e sus distribuição." *O paíz*, 25 março 1926. p. 1.
- "O vitoscopio." *O Commercio de São Paulo*, v. 4, nº 1034, 13 agosto 1896. p. 2.
- "O vitoscopio." *O Commercio de São Paulo*, v. 5, nº 1175, 26 janeiro 1897. p. 2.
- "O X da phonographia." *Echo phonographico*, nº 2. São Paulo, setembro 1902. p. 1.
- "Odeon." *Phono Arte*, nº 5. Rio de Janeiro, 15 outubro 1928. p. 27.
- "Ofertas verdadeiramente vantajosas para os possuidores de grammophones." *O Estado de S. Paulo*, 2 agosto 1915. p. 12.
- "Offerta Espacial." *O Estado de S. Paulo*, 2 maio 1925. p. 8.
- "Offertas especiaes." *O Estado de S. Paulo*, 6 julho 1926. p. 12.
- "Optimo leilão de solidos moveis." *O Estado de S. Paulo*, 8 março 1899. p. 4.
- "Os caipiras." *O Estado de S. Paulo*, 17 dezembro 1914. p. 6.
- "Os cylindros paulistas." *Echo Phonographico*, outubro 1905. p. 4.
- "Os discos do dia estão na filial da Casa Fuchs, á rua Direita, em frente á Confeitaria Fasoli." *O Estado de S. Paulo*, 1 junho 1929. p. 9.
- "Os melhores grammophones Columbia ao alcance de todos." *Echo*, v. VIII, nº 75, maio 1908. p. [14].
- "Os novos discos impressos nas duas faces. Patente brasileira n. 3465. As primeiras remessas." *Echo Phonographico*, nº 11. São Paulo, setembro 1902. p. 1.
- "Os raios de Röntgen." *O Commercio de São Paulo*, v. 4, nº 970, 29 maio 1896. p. 5.
- "Palcos e circos." *O Estado de S. Paulo*, 5 agosto 1915. p. 5.
- "Palcos e circos." *O Estado de S. Paulo*, 13 junho 1891. p. 2.
- "Palcos e Salões." *O Commercio de São Paulo*, nº 02739, 28 outubro 1901. p. 2.
- "Palestra caipira." *O Estado de S. Paulo*, 13 maio 1924. p. 4.
- "Palestra de Cornélio Pires." *O Estado de S. Paulo*, 5 agosto 1917. p. 6.

- "Palestras caipiras." *O Estado de São Paulo*, 22 junho 1917. p. 5.
- "Para grandes males, grandes remedios." *Echo Phonographico*, v. III, n° 22, janeiro 1904. p. 2.
- "Para o sucesso de um disco popular." *Phono Arte*, n° 46. Rio de Janeiro, 30 agosto 1930. pp. 3-4.
- "Parlophon." *O Estado de S. Paulo*, 6 abril 1929. p. 11.
- "A Parlophon no Brasil. A importante companhia alemã monta fabrica no Rio. ." *Revista Phono Arte*, n° 1. Rio de janeiro, julho 1928. pp. 23-24.
- "Parte Commercial." *O Estado de S. Paulo*, 1 novembro 1900. p. 4.
- PAUL J. CHRISTOPH COMPANY. "Victrolas." *O Estado de S. Paulo*, 11 novembro 1925. p. 11.
- "Pedro Vaz." *A Província de São Paulo*, 22 outubro 1887. p. 3.
- "Phonografo Joia." *O Commercio de São Paulo*, 19 outubro 1899.
- "Phonographo." *O Estado de S. Paulo*, 23 março 1890. p. 1.
- "Phonographo." *O Estado de S. Paulo*, 12 agosto 1893. p. 2.
- "Phonographo." *Correio Paulistano*, v. 36, n° 10015, 24 janeiro 1890. p. 1.
- "Phonographo." *O Estado de S. Paulo*, v. 18, n° 5237, 3 setembro 1892. p. 1.
- "Phonographo." *O Estado de S. Paulo*, 9 março 1897. p. 3.
- "Phonographo «Edison»." *O Estado de S. Paulo*, 14 setembro 1900. p. 4.
- "Phonographo de Edison." *O Estado de S. Paulo*, 5 janeiro 1896. p. 3.
- PHONOPHILO. "Discos e machinas falantes. Uma nova secção do «Paiz»." *O paiz*, 20 junho 1926. p. 6.
- PHONOPHILO. "Uma audição da nova victrola «Orthophonica»." *O paiz*, n° 15225, 27 julho 1926. p. 6.
- "Pianista para bailes." *O Estado de S. Paulo*, 10 junho 1916. p. 10.
- PIRES, CORNÉLIO. "Appelo aos mineiros." *Diario Nacional*, 14 julho 1932. p. 2.
- PIRES, CORNÉLIO. "Dansas populares." *O Estado de S. Paulo*, 5 maio 1937. p. 9.
- PIRES, CORNÉLIO. "Paulistas e mineiros." *Diario Nacional*, 5 março 1931. p. 3.
- PIRES, CORNÉLIO. "Um folclorista caipira." *Diario Nacional*, 5 agosto 1931. p. 5.
- "Politica de Cotia. À Comissão Central do Partido Republicano." *O Estado de S. Paulo*, 22 fevereiro 1900. p. 3.
- "Porque não troca seu grammophone?". *O Estado de S. Paulo*, 28 abril 1918. p. 3.
- "A' praça." *O Estado de S. Paulo*, 2 novembro 1902. p. 4.
- "A' praça." *O Estado de S. Paulo*, 24 abril 1921. p. 9.
- "A' praça." *O Estado de S. Paulo*, 1 agosto 1928. p. 12.
- "A prospera industria da alegria." *O Estado de S. Paulo*, 19 junho 1930. p. 5.
- "Publicações." *O Estado de S. Paulo*, 5 julho 1930. p. 6.

- "A Radio Diffusora São Paulo." *O Estado de São Paulo*, 1 dezembro 1936. p. 4.
- "Radiotelephonia." *Correio paulistano*, 17 março 1929. p. 7.
- "Ramalho Ortigão." *A Província de São Paulo*, 22 outubro 1887. p. 3.
- "Raul Torres com o grupo Chorões sertanejos." *Phono Arte*, n° 43. Rio de Janeiro, 1930. p. 35.
- "Real Theatro." *O Estado de S. Paulo*, 4 janeiro 1916. p. 6.
- "Real Vantagem." *Jornal do Estado de S. Paulo*, 8 agosto 1908. p. 7.
- "Relogios que dizem horas." *O Estado de S. Paulo*, 27 julho 1896. p. 2.
- "S. Carlos." *Jornal Nacional*, 8 janeiro 1930. p. 7.
- "S. Sebastião da Grama." *O Estado de S. Paulo*, 6 setembro 1909. p. 3.
- "Santa Barbara." *O Estado de S. Paulo*, v. 25, n° 7494, 29 maio 1899. p. 1.
- "Santo Antonio da Alegria, 20 - (Correspondente)." *O Estado de S. Paulo*, 24 julho 1904. p. 1.
- "São Paulo." *Deutsche Zeitung für São Paulo*, 2 august 1914. p. 2.
- "Sarau regionalista." *Correio paulistano*, 28 abril 1920. p. 3.
- "Sarau regionalista." *O Estado de S. Paulo*, 24 abril 1920. p. 3.
- "Seção científica. O Phonographo." *A Província de São Paulo*, v. 4, n° 1047, 20 agosto 1878. p. 1.
- "Seção científica. O Phonographo (continuação)." *A Província de São Paulo*, v. 4, n° 1048, 21 agosto 1878. p. 1.
- "Seção científica. O Phonographo (continuação)." *A Província de São Paulo*, v. 4, n° 1050, 23 agosto 1878. p. 1.
- "Selecta caipira." *O Estado de S. Paulo*, 9 abril 1925. p. 1.
- "[sem título]." *O Estado de S. Paulo*, 10 agosto 1899. p. 6.
- "[sem título]." *O Estado de S. Paulo*, 29 novembro 1894. p. 2.
- "[sem título]." *O Estado de S. Paulo*, 13 julho 1900. p. 2.
- "[sem título]." *O Commercio de São Paulo*, v. 4, n° 1095, 22 outubro 1896. p. 1.
- "[sem título]." *O Commercio de São Paulo*, v. 3, n° 634, 21 abril 1895. p. 1.
- "[sem título]." *O Commercio de São Paulo*, v. 4, n° 988, 19 junho 1896. p. 1.
- "[sem título]." *O Estado de S. Paulo*, 20 setembro 1908. p. 5.
- "[sem título]." *O Commercio de São Paulo*, v. I, n° 125, 24 junho 1893. p. 2.
- "[sem título]." *O Commercio de São Paulo*, n° 83, 5 maio 1893. p. 1.
- SERTANEJO. "O grammophone." *Echo phonographico*, v. 2, n° 15, junho 1903. pp. 2-3.
- SILVEIRA, VALDOMIRO. "A poesia caipira." *O Estado de S. Paulo*, 5 outubro 1907. p. 1.
- "Sorocaba." *O Estado de S. Paulo*, 14 dezembro 1913. p. 10.

- T. "Cantadores." *Diario Nacional*, 19 janeiro 1930. p. 7.
- "Taquaritinga." *O Estado de S. Paulo*, 11 maio 1913. p. 3.
- "Teatro Variedades." *O Estado de S. Paulo*, 20 setembro 1912. p. 13.
- "Temporada Lyrica 1903. Casa Edison." *Echo phonographico*, v. 2, n° 15, junho 1903. p. 12.
- "Theatro Boa Vista." *O Estado de S. Paulo*, 29 abril 1917. p. 4.
- "Theatro Brasil." *O Estado de S. Paulo*, 12 junho 1915. p. 2.
- "Theatro Provisorio." *Correio Paulistano*, v. 26, n° 6846, 19 setembro 1879. p. 3.
- "Theatro Provisorio." *Correio Paulistano*, v. 27, n° 6995, 19 março 1880. p. 3.
- "Theatro Provisorio." *Correio Paulistano*, v. 27, n° 7005, 3 abril 1880. p. 2.
- "Theatro S. José." *O pirralho*, São Paulo, 2 maio 1914. p. 16.
- "Tito Schipa e a Victor." *O paíz*, 4 setembro 1927. p. 9.
- "Todos." *O Estado de S. Paulo*, 16 fevereiro 1911. p. 10.
- "Treze de maio." *O Estado de S. Paulo*, 13 maio 1911. p. 8.
- "A turma caipira." *O Estado de S. Paulo*, 7 março 1929. p. 8.
- "Turma caipira Cornélio Pires." *Diario Nacional*, 26 fevereiro 1929. p. 7.
- "A turma caipira Cornelio Pires no Paulistano." *Diario Nacional*, 6 março 1929. p. 6.
- "A «Turma caipira Cornélio Pires» no Paulistano." *Diario Nacional*, 12 março 1929. p. 7.
- "Turma Caipira Victor." *Phono Arte*, n° 32. Rio de Janeiro, 30 novembro 1929. p. 21.
- "A «Turma» de Cornélio Pires, no S. José." *Diario Nacional*, 20 março 1929. p. 9.
- "Um grammophone em pleno sertão. A «Tosca» e o «Guarany» fazendo as delicias dos coroados." *O echo*, n° 75, maio 1908. p. 3.
- "Um minuto!!". *Echo phonographico*, v. IV, n° 43, setembro 1905. p. 5.
- "Um novo habito." *O Telescópio*, junho 1907. p. 7.
- "Uma nova invenção de Edison." *O Commercio de São Paulo*, v. 2, n° 342, 26 abril 1894. p. 1.
- "Vai por conta de uma folha de Lisbôa." *O Commercio de São Paulo*, v. I, n° 246, 24 novembro 1893. p. 1.
- VAMPRÉ, JOÃO. "Factos e festas na tradição." *O Estado de S. Paulo*, 12 junho 1909. p. 1.
- "Varias." *O paíz*, 22 outubro 1920. p. 5.
- "Vende-se." *O Commercio de São Paulo*, v. 3, n° 640, 28 abril 1895. p. 3.
- "Victor - Victrola." *A Cigarra*, abril 1914.

VICTOR TALKING MACHINE COMPANY DO BRASIL. "Aos srs. artistas e compositores musicas nacionais e ao público brasileiro." *O Estado de S. Paulo*, 14 outubro 1928. p. 12.

VICTOR TALKING MACHINE COMPANY OF BRAZIL. "Studio Victor." *O Estado de S. Paulo*, 10 maio 1930. p. 4.

VICTOR TALKING MACHINE COMPANY OF BRAZIL. "Victor Talking Machine Company of Brazil." *O Estado de S. Paulo*, 20 abril 1930. p. 5.

"Victor-Victrola." *O Estado de S. Paulo*, 1 novembro 1911. p. 8.

"A Victor. A voz mais inspiradora do mundo." *O Estado de S. Paulo*, 27 julho 1910. p. 8.

"A victrola." *O Estado de S. Paulo*, 25 maio 1924. p. 11.

"A Vida Paulista." *Echo phonographico*, v. 2, n° 19, outubro 1903. p. 6.

"A vida se ia extinguindo." *O Estado de S. Paulo*, 18 agosto 1929. p. 17.

"Vida social." *O país*, 20 outubro 1920. p. 5.

"Vida social." *O país*, 25 outubro 1920. p. 4.

"Visita á fábrica de discos musicas da Victor Talking Machine Company of Brazil com sede em São Paulo." *Diario Nacional*, 3 janeiro 1930. p. 12.

"Visitando a família «Resmundo - Chorão»." *Carioca*, Rio de Janeiro, 13 março 1937. pp. 47-49.

"W. U. Ridge." *O país*, 25 setembro 1927. p. 20.

Partituras

BITÚ, ZÉ. *A caipirinha* (cateretê), São Paulo: Levy & Irmãos, s/d, 3 p. [partitura piano e voz].

FERRAZ, AUREO. *Cateretê paulista* (cateretê), São Paulo: Sotero de Souza, c. 1915 [piano e voz].

GODINHO, BELMACIO POUSA. *Madrugada chegô* (maxixe). Texto de Baptista Júnior, São Paulo: Campassi & Camin, 1920, 2 p. [partitura piano e voz].

GREGÓRI, AURÉLIO. *A queimada* (maxixe). Texto de Baptista Júnior, São Paulo: A. Di Franco, s/d, 2 p. [partitura piano e voz].

MORAES, BENEDITO DE. *O mandy* (tango - maxixe). Texto de Baptista Júnior, São Paulo: Levy & Irmãos, 1920, 2 p. [partitura piano e voz].

PARANAGUÁ, MARCELO. *A araponga e o jury* (canção maxixe). Texto de Baptista Júnior, São Paulo: A. Di Franco, s/d, 2 p. [partitura piano e voz].

PONZIO SOBRINHO, FRANCISCO. *Canção do carreiro* (maxixe). Texto de Baptista Júnior, São Paulo: Levy & Irmãos, s.d, 3 p. [partitura piano e voz].

PONZIO SOBRINHO, FRANCISCO. *Na coiêta* (maxixe - canções). Texto de Baptista Júnior, São Paulo: Levy & Irmãos, 1920, 2 p. [partitura piano e voz].

PONZIO SOBRINHO, FRANCISCO. *Quadria encencada* (tango). Texto de Baptista Junior, São Paulo: s.e., s/d, 3 p. [partitura piano e voz].

- RUSSO, FRANCISCO. *A cigarra e o rouxinol* (fox-trot). Texto de Baptista Júnior, São Paulo: Mignon, s/d, 9 p. [partitura piano e voz].
- SOUTO, EDUARDO. *Chororó* (cateretê paulista), Rio de Janeiro: Carlos Gomes, s/d, 3 p. [partitura piano e voz].
- SOUTO, EDUARDO. *Piracicaba* (cateretê). Texto de Eduardo Souto, Rio de Janeiro: Carlos Gomes, s/d piano e voz].
- TUPINAMBÁ, MARCELO. *Barbuleta! barbuleta!* (modinha sertaneja). Texto de Arlindo Leal, São Paulo: Cemb, s/d, 3 p. [partitura piano e voz].
- TUPINAMBÁ, MARCELO. *Que sôdade* (cena sertaneja). Texto de José Eloy, Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, s/d, 3 p. [partitura piano e voz].
- TUPINAMBÁ, MARCELO. *São Paulo Futuro* (maxixe curtindo). Texto de Danton Vampré, São Paulo: Casa Levy, s/d, 2 p. [partitura piano e voz].
- TUPINAMBÁ, MARCELO. *Viola cantadêra* (Canção sertaneja). Texto de José Eloy, São Paulo: Campassi & Camin, [1915-1920], 3 p. [partitura Piano e voz].
- WANDERLEY, EUSTÓRGIO, E P. L. HALLIER. *Cateretê dos almofadinhas* (cateretê), Rio de Janeiro: Casa Bevilacqua, s/d, 3 p. [partitura piano e voz].

Bancos de dados

- BESSA, VIRGÍNIA DE ALMEIDA. *Teatro de revista paulistano no início do século XX*. Entre a memória e a história da música. Departamento de História, USP, Disponível em <www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados> (26 setembro 2017).
- Catálogo eletrônico IEB/USP. Fondo Mário de Andrade. Série Discos*. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) - Universidade de São Paulo (USP), Disponível em <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/> (24 jan. 2015).
- DIAS, ALEXANDRE (CORD.). *Acervo Digital Eduardo Souto*. Disponível em <www.eduardosouto.com.br/p/creditos.html> (04/12/2017).
- DIAS, ALEXANDRE, E MARCELO TUPINAMBÁ. *Acervo Digital Marcello Tupynambá*. Disponível em <www.eduardosouto.com.br/p/creditos.html> (21/04/2016).
- Discography of American Historical Recordings*. Regents of the University of California, Disponível em <<http://adp.library.ucsb.edu/index.php>> (20 mai. 2016).
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Pesquisa nos acervos do IMS - Biblioteca e música*. Disponível em <<http://acervo.ims.com.br/>> (30/05/2015).
- LEMONS, CARLOS A. C.; MENDES, RICARDO. *São Paulo de Vincenzo Pastore. Fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles Kiko Farkas / Máquina Estúdio, 1997.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. Disponível em <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> (1/04/2016).
- SYRACUSE UNIVERSITY. *Belfer Cylinders Digital Connection*. Syracuse University Libraries, Disponível em

<<https://library.syr.edu/scrc/collections/digitalasset/cylinders.php>>
(10/03/2017).

UNIVERSITY OF CALIFORNIA. *UCSB Cylinder Audio Archive*. UC Santa Barbara Library, Disponível em <<http://cylinders.library.ucsb.edu/index.php>> (

Manuscritos

ANDRADE, MARIO DE. *Toadas sertanejas, modas caipiras*. São Paulo: Arquivo do IEB, Fundo Mário de Andrade, Série Manuscritos, Caixa 193, MA-MMA-119, s.d.

ANDRADE, MÁRIO DE. *O disco popular no Brasil*. São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP), Fundo Mário de Andrade, Série Manuscritos, Caixa 057, MA-MMA-040, s.d.

DIAS, ZICO. *Carta de Zico Dias para Paulo Ribeiro de Magalhães, Piracicaba, 27 de novembro*. São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP), Fundo Mário de Andrade, Correspondência, Caixa 251, MA-C-CTMMA24, 1930.

DIAS, ZICO, E FERRINHO. *Carta de Zico Dias e Ferrinho para Paulo Ribeiro de Magalhães, Piracicaba, 20 de novembro*. São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP), Fundo Mário de Andrade, Correspondência, Caixa 251, MA-C-CTMMA25, 1930.

JÚNIOR, BATISTA. *Carta de Batista Júnior para Nenê [Emília Natalino Grandino]. Franca 1 de julho, 1932*. Rio de Janeiro: Acervo Museu da Imagem e do Som (Sede Lapa), Coleção manuscritos.

MAGALHÃES, PAULO RIBEIRO. *Carta de Paulo Ribeiro de Magalhães para Mário de Andrade, Piracicaba, 6 de novembro*. São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP), Fundo Mário de Andrade, Correspondência, Caixa 229, MA-C-CPL4414, 1930.

ZICO DIAS. *Revolução Getúlio Vargas / Morte de João Pessoa*. São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros IEB-USP Toadas sertanejas, modas caipiras, Fundo Mário de Andrade, Série Manuscritos Caixa 193, s/d.

Entrevistas

CALAZANS, JOSÉ LUIZ RODRIGUES, E CARVALHO. SEVERINO RANGEL DE. “Depoimento de Jararaca e Ratinho”. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som (MIS), Depoimentos para a posterioridade, 1968.

GODÓI, OLEGÁRIO JOSÉ DE. “Depoimento do músico Sorocabinha”. Entrevistadores José Ramos Tinhorão, (et al.). São Paulo: Museu da Imagem e do Som (MIS), 6 agosto 1981.

LOURENÇO, MANUEL RODRIGUES. “Entrevista com Mandi”. Entrevistador s/d. c. 1982. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=SGoZVq86gNM&list=FLGDaShDMKWlsCEengb5njgg>>

ODMAR AMARAL GURGEL, GAÓ “Entrevista de Maestro Gaó”. Entrevistadores Zuza Homem de Mello, (et al.). São Paulo: Museu da Imagem e do Som (MIS), 1987.

PARAGUASSU. “Depoimento de Paraguassú - Roque Ricciardi”. Entrevistadores João Luiz Ferrete, (et al.). São Paulo: Museu da Imagem e do Som (MIS), 1974.

Livretos

LEAL, ARLINDO, PEDRO CAMIN, SOTERO DE SOUZA, et al. *Scenas da roça. Opereta sertaneja em 2 actos. Première em 10 de maio de 1918*. São Paulo: José Napoli, s.d.

LEAL, ARLINDO, E MANOEL DOS PASSOS. *O boato. Revista dos acontecimentos de S. Paulo nos anos 1897-98 em 1 prologo, 3 actos e apotheoses*. São Paulo: Carlos Zanchi, 1899.

Dicionários

ANDRADE, MÁRIO DE. *Dicionário Musical Brasileiro*. Oneyda Alvarenga, et al. (eds.) Belo Horizonte, Brasília, São Paulo: Itatiaia, Min. da Cultura, IEB, EDUSP, 1989.

BLUTEAU, RAPHAEL. *Supplemento ao vocabulario portuguez e latino... pelo P. D. Rafael Bluteau,...* *Texte imprimé*. Lisboa: J. A. da Sylva (-na patriarcal officina da musica), 1727 (Disponível em <<http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>>).

MARTIUS, CARL FRIEDRICH PHIL V. *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens*. Leipzig: Friedrich Fleischer, 1867.

MORAES SILVA, ANTONIO DE. *Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813 (Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00299210-page/270/mode/lup>>).

Bibliografia

Almanak Laemmert (São Paulo) Annuario commercial, industrial, agricola, profissional e administrativo da República dos Estados Unidos do Brasil. Vol. 77, Rio de Janeiro: Officinas typographicas do Almanak Laemmert, 1921.

ALMEIDA, BENEDICTO PIRES DE. *Marcelo Tupinambá. Obra musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Anglotec Comercial, c. 1986.

ALMEIDA, VINÍCIUS SOARES DE. *A caipirinha (1880-1928): representações do caipira na paça teatral de Cesário Motta Junior*. (Dissertação) São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História, 2011.

AMARAL, AMADEU. *O dialeto caipira. Gramática - vocabulário*. [1920], São Paulo: Anhembi limitada, 1955.

AMARAL, AMADEU. *Tradições populares*. [1948] (fascimular) 3ª ed. Paulo Duarte (ed.), São Paulo: Hucitec / INL, 1982.

ANCHIETA, JOSÉ DE. *A arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*. [1595], Salvador: Universidade Federal da Bahia 1980.

- ANDRADE, MARIO DE. "A menina e a cabra." [1924] In: Diléa Zanotto Manfio (ed.) *Poesias completas*. São Paulo; Belo Horizonte: Universidade de São Paulo; Itatiaia, 1987. p. 141.
- ANDRADE, MARIO DE. "O movimento modernista." Carlos Eduardo Berriel (ed.) *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. pp. 15-39.
- ANDRADE, MÁRIO DE. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1928] 3ª ed. Obras Completas de Mario de Andrade, Vol. IV, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- ANDRADE, MÁRIO DE. "Marcelo Tupinambá." [1924] In: Oneyda Alvarenga (ed.) *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976. pp. 115-120.
- ANDRADE, MÁRIO DE. *Melodias do boi e outras peças*. Oneyda Alvarenga (ed.) Obras Completas de Mario de Andrade, São Paulo: Duas Cidades - Brasília INL, 1987.
- ANDRADE, MÁRIO DE. "A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico." [1936] In: Oneyda Alvarenga (ed.) *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. pp. 162-188.
- ANDRADE, MÁRIO DE. "A música no Brasil." [1931] In: Oneyda Alvarenga (ed.) *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976. pp. 17-24.
- ANTUNES, GILSON. *Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. (Dissertação) São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Música. Escola de Comunicações e Artes, 2002. 164 pp.
- APROBATO FILHO, NELSON. *Kaleidosfone. As novas camadas sonoras da cidade de São Paulo, fins do século XIX - início do XX*. São Paulo: Edusp - Fapesp, 2008.
- ARINOS, AFFONSO. "A música popular." *Kósmos*. v. 2, n.º. 4, (abril) 1905.
- BAIA, SILVANO FERNANDEZ. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. (Tese) São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. História Social., 2010. 278 pp.
- BARBOSA, ALEXANDRE DE OLIVEIRA. *Edição anotada de Mucufos, coletânea de contos inédita de Valdomiro Silveira*. (Mestrado) São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007. 237 pp.
- BARBOSA JUNIOR, CICERO FRANCISCO "Tinhorão e a "circularidade" das idéias na música popular brasileira." In Simpósio Nacional de História, 25. Fortaleza: Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética, 2009.
- BARBOSA, ORESTES. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. [1933] 2ª ed., Rio de Janeiro: Livraria Educadora, MPB reedições Funarte, 1978.
- BARBUY, HELOÍSA. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.

- BASTOS, RAFAEL JOSÉ DE MENEZES. "Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte." *Mana*. v. 13, n.º. 2, (oct) 2007, pp. 293-316.
- BEHAGUE, GERARD. "Brazil." In Grove Music Online. Oxford Music Online: Oxford University Press, 2001.
- BERNADELI, MARIA MADALENA. "Breve histórico da música caipira." *D.O. Leitura*, n.º 110. São Paulo, fevereiro 1992. pp. 8-9.
- BERNARDO, MARCO ANTONIO. *Nabor Pires Camargo. Uma biografia musical*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A., 2002.
- BESSA, VIRGÍNIA DE ALMEIDA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. (Tese) São Paulo: Universidade de São Paulo, FFLCH, 2012. 358 pp.
- BINDA, ENRIQUE, E OMAR GARCÍA BRUNELLI. "El problema de la velocidad de los discos de 78 rpm. Su incidencia en la historia estética del tango." *Revista Argentina de Musicología*. v. 15-16, 2014-2015, pp. 45-54.
- BRITO, DIOGO DE SOUZA. *Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo*. Uberlândia: Edufu, 2010.
- BUDASZ, ROGÉRIO. "Uma tablatura para saltério do século XIX." *Revista Eletrônica de Musicologia*. v. 1, n.º. 1, (setembro) 1996, p. s/d.
- CALDAS, WALDENYR. *Acorde na aurora. Música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Cia. Editorial Nacional, 1977.
- CAÑARDO, MARINA. "Max Glücksmann and Odeon Records in Argentina." Pekka Gronow, et al. (ed.) *The Lindström project: contributions to the history of the record industry = Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*. Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2011. pp. 40-49.
- CARNEIRO, JOÃO PAULO JEANNINE ANDRADE. *O último propagandista do Império. O "barão" de Santa-Anna Nery (1849-1901) e a divulgação do Brasil na Europa*. (Doutorado) São Paulo: Universidade de São Paulo, Geografia Humana - FFLCH, 2013. 256 pp.
- CARVALHO, MARTHA DE ULHÔA. *Música popular in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: a study of middle class popular music aesthetics in the 1980s*: Cornell University, 1991.
- CASTAGNA, PAULO, E GILSON ANTUNES. "1916: o violão brasileiro já é uma arte." *Cultura Vozes*. v. 88, n.º. 1, (jan.- fev.) 1994, pp. 37-51.
- CASTAGNA, PAULO, MARIA JOSÉ FERRO DE SOUZA, E MARIA TERESA GONÇALVES PEREIRA. "Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica." Maria Elisabeth Lucas, et al. (ed.) *As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calousete-Gulbenkian, 2012. pp. 667-704.
- Catalogo geral dos discos brasileiros. Columbia notas mágicas*. Rio de Janeiro: Byington, 1931.
- CESCHIN, OSVALDO HUMBERTO. "O dialeto caipira." *Língua e Literatura*. n.º. 25, 1999, pp. 41-80.

- CHIARINI, JOÃO. "Cururu." *Revista do Arquivo Municipal*. v. 13, n.º. 115, 1947, pp. 81-198.
- CHINDEMI, JULIA; VILA, PABLO. "La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folclórica, canción federal y tango." *ArtCultura*. v. 19, n.º. 34, (jan-jun.) 2017, pp. 9-26.
- CORTES, JOÃO CARLOS D'AVILA PAIXÃO *Aspectos da música e fonografia gauchas*. Porto Alegre: Represom, 1984.
- COSTA, ÂNGELA MARQUES DA, LILIA KATRI MORITZ SCHWARCZ, E LAURA DE MELLO E SOUZA. *1890-1914 no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COSTA-LIMA NETO, LUIZ. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e o aleluia*. (Tese) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Música, 2014. 355 pp.
- DAHER, JOSÉ (PROF. NAZIR). "Voltei." In *Paginas escolhidas*. Morretes: Blogspot, 2011.
- DANTAS, MACEDO. *Cornélio Pires, criação e riso*. São Paulo: Duas cidades / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- DEBES, CÉLIO. *Júlio Prestes e a Primeira República*. São Paulo: Imprensa Oficial, Arquivo do Estado, 1982.
- DUARTE, GENI ROSA. "Sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/40." *Revista de História Regional*. v. 8, n.º. 2, (Inverno) 2003, pp. 9-47.
- DUPRAT, RÉGIS. "A nova onda da música sertaneja." *D.O. Leitura*, n.º 110. São Paulo, fevereiro 1992. pp. 6-7.
- EDISON, THOMAS A. "The Phonograph and Its Future." [1878] In: Mark; Taylor Katz, Timothy D.; Grajeda, Tony (ed.) *Music, Sound and Technology in America*. Durham and London: Duke University Press, 2012. pp. 29-36.
- ELÍAS, GUILLERMO CESAR. *Historias con voz. Una instantánea fonográfica de Buenos Ayres a principios del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Industrias Culturales Argentinas, 2015.
- ESTEPHAN, SÉRGIO. *Viola minha viola. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928)*. (Tese) São Paulo: PUC, História, 2007. 255 pp.
- FABBRI, FRANCO. *Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications*. (Doctor of Philosophy): University of Huddersfield, 2012.
- FADIÑO ALONSO, XAIME; LÓPEZ PENA, ZÓSIMO; NEIRA PEREIRA, HENRIQUE. "A popularización do fonógrafo en Galicia: 1878 - 1895." *Adra. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*. v. 8, 2013, pp. 117-129.
- FAUSTINO, JEAN CARLO, E RAFAEL MARIN DA SILVA GARCIA. "A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola." *Debates*. n.º. 16, (jun.) 2016, pp. 63-89.
- FERREIRA, ANTONIO CELSO. *A epopéia bandeirante. Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

- FERREIRA, ELTON BRUNO. *Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)*. (Dissertação) São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, História, 2013.
- FERREIRA, LILIANE CARNEIRO DOS SANTOS. "A ópera no Rio de Janeiro do início da República: reflexões sobre seus múltiplos significados e possibilidades de abordagem histórica." In *Anais XXVIII Simpósio nacional de História*. Florianópolis, 2015.
- FERRETE, J[OÃO] L[UIZ]. *Capitão Furtado. Viola caipira ou sertaneja?*, Rio de Janeiro: Funarte / INM, 1985.
- 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) São Paulo: FFLCH-USP, Mestrado, História Social, 2014. 255 pp.
- FONSECA, DENISE SELLA. *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017.
- FORBES, ELIZABETH. "Patti." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online: Oxford University Press, 2016.
- FRANCESCHI, HUMBERTO. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FRANCESCHI, HUMBERTO. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.
- FREIRE, PAULO DE OLIVEIRA. *Eu nasci naquela serra. A história de Angelino Oliveira, Raul Torres e Serrinha*. São Paulo: Paulicéia, 1996.
- FREIRE, RAFAEL DE LUNA. "Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes." *Estudos históricos*. v. 26, n.º. 51, (jan.-june.) 2013, pp. 113-131.
- GARCIA, RAFAEL MARIN DA SILVA. *Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. (Dissertação) São Paulo: Universidade Estadual Paulista UNESP, Instituto de Artes, 2011. 335 pp.
- GARCIA, RAFAEL MARIN DA SILVA. "Um paradoxo entre o existir e os resistir: a moda de viola através dos tempos." *Estudos avançados*. v. 31, n.º. 90, (maio/agosto) 2017.
- GARRIDO ESCOBAR, FRANCISCO J., E RENATO MENARE ROWE. "Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile." *Revista Musical Chilena*. v. LXVIII, n.º. 221, (enero-junio) 2014, pp. 52-78.
- GERODETTI, JOÃO EMILIO, E CARLOS CORNEJO. *Lembranças de São Paulo. A capital paulista nos cartões-postais e álbum de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.
- GONÇALVES, CAMILA KOSHIBA. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.
- GONÇALVES, CAMILA KOSHIBA. "Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho." José Geraldo Vinci de Moraes, et al. (ed.) *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. pp. 321-368.

- GONÇALVES, EDUARDO. *Phonographos e gramophones: a Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 e 1913*. (Dissertação) Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2011. 161 pp.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO, E CLAUDIO ROLLE. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.
- GRONOW, PEKKA. "Lindström abroad: the development of a German multinational." [2009] In: Pekka Gronow, et al. (ed.) *The Lindström project: contributions to the history of the record industry = Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*. Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2011. pp. 43-46.
- GRONOW, PEKKA. "Odeon." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2016 (Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49762> (22/09/2017)>).
- GRONOW, PEKKA. *The Recording Industry: an Ethnomusicological Approach*. (Thesis) Tampere, Finland: University of Tampere, Department of Folk Tradition, 1996.
- GRONOW, PEKKA, E CHRISTIANE HOFER. *The Lindström project: contributions to the history of the record industry / Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*. Vol. 4, Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2009-2012.
- GRONOW, PEKKA, E ILPO SAUNIO. *An International History of the Recording Industry*. London; New York: Cassell, 1998.
- GUTEMBERG, JAQUELINE SOUZA. *Entre modas e guarânias: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950-1980)*. (Dissertação) Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2013. 258 pp.
- HIGA, EVANDRO RODRIGUEZ. *Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil, décadas 1940/50*. (Doutorado) São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. Música, 2013. 446 pp.
- HIGA, EVANDRO RODRIGUEZ. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé. Estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande - MS*. Campo Grande: Ed. URMS, 2010.
- IKEDA, ALBERTO TSUYOSHI. "Celebrações populares paulistas: do sagrado ao profano." Maria Alice Setubal Setubal (ed.) *Terra paulista: história, arte e costumes*. São Paulo: CENPEC Imprensa Oficial, 2004. pp. 169-209.
- IKEDA, ALBERTO TSUYOSHI. *Folias de reis, sambas do povo*. Cadernos de Folclore, São José dos Campos: Cecp; Fccr, 2011.
- IKEDA, ALBERTO TSUYOSHI. "Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica." Maria Alice Setubal Setubal (ed.) *Terra paulista: história, arte e costumes*. São Paulo: CENPEC Imprensa Oficial, 2004. pp. 141-167.
- JORDÁN GONZÁLEZ, LAURA. *Enjeux de la cueca chilienne: vocalité et représentations sociales*. (Ph D) Québec: Université Laval, Musique, 2016.

- JÚNIOR, ALAOR IGNÁCIO DOS SANTOS. *Cascatinha e Inhana. Uma história contada às falas e mídia*. São Paulo: Annablume, 2010.
- KATZ, ISRAEL J. "Fandango." In Grove Music Online. Oxford Music Online: Oxford University Press, 2001.
- KENNEY, WILLIAM HOWLAND. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. New York: Oxford University Press 1999.
- LACERDA, MARCOS BRANDA; TONI, FLÁVIA CAMARGO; COLI, JORGE. *Mário de Andrade. Missão de Pesquisas Folclóricas*[Sao Paulo]: Sesc; Centro Cultural São Paulo; Secretaria de Cultura, Prefeitura de São Paulo, 2007.
- LAGO, MANOEL CORRÊA DO. "Música brasileira e construção formal." Samuel Araújo, et al. (ed.) *Música em debate. Perspetivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad, Fapesp., 2014.
- LAIRD, ROSS, COMPANY BRUNSWICK BALKE COLLENDER, E CORPORATION BRUNSWICK RADIO. *Brunswick Records: a Discography of Recordings, 1916-1931*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2001.
- LAIRD, ROSS, E BRIAN RUST. *Discography of Okeh Records, 1918-1934*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2004.
- LEITE, SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Unesp, 1996.
- LEVITIN, DANIEL J. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. [2006], Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- LIMA, EDILSON DE. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- LIMA, GIULIANA SOUZA DE. *Almirante «a mais alta patente do rádio», e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2014.
- LIMA, SANDRA CRISTINA FAGUNDES DE. *Memória de si, história dos outros: Jerônimo Arantes, educação, história e política em Uberlândia nos anos de 1919 a 1961*. (Tese (doutorado)) Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.
- LOBO, EULÁLIA. M. L., OCTAVIO CANAVARROS, ZAKIA FERES, et al. "Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro 1820-1930: resultados preliminares." *Revista Brasileira de Economia*. v. 25, n.º. 4, (out.-dez.) 1971, pp. 235-265.
- LOPES, ISRAEL. *Turma Caipira Cornélio Pires - Os pioneiros da moda de viola em 1929*. São Borja: Editora do autor, 1999. (Disponível em <http://www.recantocaipira.com.br/cornelio_pires_100_anos_musa_caipira.html>).
- LOSA, LEONOR; BELCHIOR, SUSANA. "The Introduction of phonogram market in Portugal: Lindström labels and local traders (1879-1925)." Pekka Gronow, et al. (ed.) *The Lindström project: contributions to the history of the record industry = Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*. Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2010. pp. 67-72.
- LOTZ, RAINER E. "On the History of Lindstrom AG." [2009] In: Pekka Gronow, et al. (ed.) *The Lindström project: contributions to the history of the record industry =*

- Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*. Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2011. pp. 11-21.
- MACHADO, CACÁ. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAGALHÃES, JOSÉ VIEIRA COUTO DE. "Anchieta, as raças e línguas indígenas." [1897] In: *O Selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. pp. 289-330.
- MAGALHÃES, JOSÉ VIEIRA COUTO DE. *O Selvagem*. [1876] 3ª ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- MAGALHÃES, JOSÉ VIEIRA COUTO DE. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876.
- MANZONI, FRANCIS MARCIO ALVES. "Campos e cidades na capital paulista: São Paulo no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX." *História & Perspectiva*. v. 36-37, (jan. dez.) 2007, pp. 81-107.
- MANZONI, FRANCIS MARCIO ALVES. *Os trabalhadores «caipiras» em mercados e feiras-livres: São Paulo (1867-1914)*. (Dissertação) Assis: Unesp, Faculdade de Ciências e Letras - História, 2004. 231 pp.
- MARTINS, JOSÉ DE SOUZA "Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados." *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975. pp. 103-161.
- MELO, CÁSSIO SANTOS. *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. (Dissertação) Assis: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp, Faculdade de Ciências e Letras. Departamento de História, 2007.
- MELO, CÁSSIO SANTOS. "São Paulo Futuro: o caipira na projeção de uma metrópole." *Revista Histórica*. v. 36, (junho) 2009, p. s/p.
- MENDOÇA, CECILIA DE. *A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. (Dissertação) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro (UFRJ), Memória Social, 2007. 134 pp.
- MOHNSAM, ROSE. "Paul J. Christoph." Find A Grave Memorial, Disponível em <<https://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=88916733>>, (30 agosto)
- MORAES, JOSÉ GERALDO VINCI DE. *As sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- MORAES, JOSÉ GERALDO VINCI DE. "Cantar e contar o cotidiano: as modinhas paulistanas (anos 20/30)." Cláudia Neiva de Matos, et al. (ed.) *Palavra Cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Faperj 7 Letras, 2008. pp. 181-191.
- MORAES, JOSÉ GERALDO VINCI DE. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MORAES, JOSÉ GERALDO VINCI DE. "Prefácio." *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017. pp. 9-14.
- MORAES, JULIO LUCCHESI. *São Paulo capital artística: a cafeeira e as artes na belle époque (1906-1922)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

- MORAES, JULIO LUCCHESI. *Sociedades culturais, sociedades anônimas, distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)* São Paulo: Universidade de São Paulo, USP, Departamento História Econômica - FFLCH, 2014. 380 pp.
- MOREIRA, WILTON CARDOSO. "Literatura e variedade caipira: os caboclos de Valdomiro Silveira." *Linguagem*. v. 4, 2008.
- A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade. Flávia Camargo Toni (ed.) São Paulo: SESC SENAC, 2004.
- NAVARRO, EDUARDO. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.
- NAXARA, MÁRCIA REGINA CAPELARI. *Estrangeiro em sua própria terra. Representações do brasileiro, 1870-1920*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 1998.
- NEGUS, KEITH. "Cultura, industria, género: condiciones de la creatividad musical." [1999] In: *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005. pp. 35-64.
- NEGUS, KEITH. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. [1999], Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.
- NEPOMUCENO, ROSA. *Música caipira. Da roça ao rodeio*. [1999] 2ª ed., São Paulo: Editora 34, 2005.
- NEVES, EUGENIO PACELLI DA COSTA. *Análise contrastiva do discurso da música sertaneja: a música sertaneja caipira e a sua variante moderna*. (Dissertação) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2002.
- OLIVEIRA, ALLAN DE PAULA. *Miguelim foi pra cidade ser cantador: uma antropologia da música sertaneja*. (Tese) Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Antropologia Social. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.
- PAOLETTI, MATTEO. *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*. (Doutorado) Bologna: Università di Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Sistemi Dipartimentali e Documental, 2015. 498 pp.
- PARAGUASSU. "Depoimento de Paraguassú - Roque Ricciardi". Entrevistadores João Luiz Ferrete, et al. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, MIS -SP, 1974.
- PEIXOTO, J. B. SILVEIRA. *Falam os escritores*. 2ª ed., Vol. 1, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971. (Disponível em <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/CornelioPires.htm>>).
- PEREIRA, ODIRLEI DIAS. *No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica*. (Dissertação) Marília: Universidade Estadual Paulista, Departamento de Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia e Ciências, 2008.
- PÉREZ GONZÁLEZ, JULIANA. *Da música folclórica à música mecânica. Mário de Andrade e o conceito de música popular*. São Paulo: Intermeios, 2015.

- PÉREZ GONZÁLEZ, JULIANA. "El mito del origen indígena - jesuítico del cateretê en la historiografía brasileña." *Resonancias*. v. 20, n.º. 38, (enero-junio) 2016, pp. 37-54.
- PÉREZ GONZÁLEZ, JULIANA. "«Ô de casa!» gramofones na roça e caipiras na fonografia (1929)." *ArtCultura*. v. 19, n.º. 34, (jan-jun.) 2017, pp. 39-56.
- PETERSON, RICHARD A. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1997.
- PIRES, CORNÉLIO. *Sambas e Cateretês*. [1932] *Conversa caipira*, Itú (SP): Ottoni Editora, 2004.
- PIZA, JOSÉ GABRIEL DE TOLEDO. *Contos da roça, precedidos de carta literaria*. São Paulo: Andrade & Mello, 1900.
- REILY, SUZEL ANA. "Música Sertaneja and Migrant Identity: The Stylistic Development of a Brazilian Genre." *Popular Music*. v. 11, n.º. 3, 1992, pp. 337-358.
- RIBEIRO, JOSÉ HAMILTON. *Música caipira. As 270 maiores modas*. [2006] 2ª ed., Santos: Realejo Edições, 2015.
- RODRIGUES, SONIA MARIA BRAUCKS CALAZANS. *Jararaca e Ratinho. A famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- SAENGER, OSCAR. *The Oscar Saenger Course in Vocal Training*. Camden, New Jersey: The Victor Talking Machine Company, 1916.
- SALIBA, ELIAS THOMÉ. "Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana." Paula Porta (ed.) *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004. pp. 555-588.
- SALIBA, ELIAS THOMÉ. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: São Paulo Companhia das Letras, 2002.
- SALVADOR PERES, JOÃO (TONICO). *Da Beira da Tuai ao Teatro Municipal. A dupla coração do Brasil*. São Paulo: Ática, 1984.
- SAMSON, JIM. "Genre." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2017 (Disponível em <www.oxfordmusiconline.com (10/05/2017)>).
- SANCHES JÚNIOR, NELSON MARTINS. *Ponteio na cidade: música caipira e identidade social* (Dissertação) Assis: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 1997.
- SANJEK, RUSSELL. *American popular music and its business: the first four hundred years. From 1900 to 1984*. Vol. III, New York; Oxford: Oxford University Press, 1988.
- SANT'ANNA, ROMILDO. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência (Marília, SP) Ed. Unimar, 2000.
- SANTA ROSA, SÉRGIO. *Prosa do cantador: a história e as histórias dos cururueiros paulistas*. Botucatu: Fapef, 2007.

- SANTIAGO, GERALDO JOSÉ. "O rádio do interior brasileiro começou em Ribeirão Preto." In XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 15. Porto Alegre, 2004.
- SANTIAGO, GERALDO JOSÉ,; E ANDRÉ LUIZ REZENDE. *PRA-7: a primeira rádio do interior do Brasil*. Ribeirão Preto: [edição dos autores], 2014.
- SANTOS, ALCINO, GRACIO BARBALHO, SEVERINO JAIRO, et al. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. Vol. 2, Rio de Janeiro: Funarte. Fundação Joaquim Nabuco, 1982.
- SANTOS, ALCINO; BARBALHO, GRACIO; SEVERINO JAIRO; AZEVEDO (NIREZ), MIGUEL ÂNGELO DE. *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*. Vol. 1, Rio de Janeiro: Funarte. Fundação Joaquim Nabuco., 1982.
- SANTOS, CARLOS JOSÉ FERREIRA DOS. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza, 1890-1915*. São Paulo: Annablume, 2008.
- SANTOS, ELISÂNGELA DE JESUS. *Nas melodias da toada: riso e performance no cururú paulista*. (Dissertação) Araraquara: Universidade Estadual Paulista, Sociologia, 2008.
- SANTOS, ELISÂNGELA DE JESUS. "«São velhas agonias, novas tecnologias»: processos criativos e produtivos em meio à canção no cururú paulista." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n°. 59, (dezembro) 2014, pp. 229-260.
- SANTOS, ELIZETE IGNÁCIO DOS. *Música Caipira e Música Sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas* (Dissertação) Rio de Janeiro: Universidade Federal de Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2005.
- SCHMIDT, AFONSO. *São Paulo de meus amores*. [1954] Paula Porta (ed.) Coleção São Paulo, São Paulo: Terra e Paz, 2003.
- SCHMIDT HORNING, SUSAN. *Chasing sound: technology, culture, and the art of studio recording from Edison to the LP*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2015.
- SEVCENKO, NICOLAU. "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio." *História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 513-619.
- SEVCENKO, NICOLAU. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, MARIA IMMACULADA DA. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. São Paulo: Scortecci Editora, 2011.
- SOUSA, WALTER DE. *Moda inviolada. Uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005.
- SOUZA, JONAS SOARES DE. "Pioneirismo telefônico." *Campo & Cidade*. n°. 85, (jul/ago) 2013.
- SOUZA, PABLO BRÁULIO DE. *Vida Paulista (1903-1905): seminário ilustrado de humorismo, crítica e arte*. (Dissertação) São Paulo: Universidade de São Paulo, FFLCH, 2013. 318 pp.

- STERNE, JONATHAN. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, N.C.; London: Duke University Press, 2003.
- STEVENSON, ROBERT, MARICARMEN GÓMEZ, LOUISE K. STEIN, et al. "Spain." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online: Oxford University Press, 2001.
- STRADELLI, ERMANNNO. *Vocabulário Português-Nheengatu – Nheengatu-Português*. [1929], Cotia SP: Ateliê Editorial, 2014.
- SUISMAN, DAVID. *Selling Sounds: the Commercial Revolution in American Music*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2009.
- SÜSSEKIND, FLORA. *Cinematógrafo das letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TABORDA, MARCIA. *Violão e identidade nacional. Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. "Apresentação." Sonia Maria Braucks Calazans Rodrigues (ed.) *Jararaca e Ratinho. A famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. pp. [5-6].
- TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. *História social da música popular brasileira*. [1990], São Paulo: Editora 34, 1998.
- TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. *Pequena história da música popular: da modinha a canção de protesto*. [1974], Petropolis: Vozes, 1974.
- TOTA, ANTONIO PEDRO. *A locomotiva no ar. Rádio e Modernidade em São Paulo 1924-1934*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- TRAPERO, MAXIMILIANO. "El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión." *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz, 2007. pp. 6-33.
- TUMA, SAID. *O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: Base de um projeto de modernidade*. (Dissertação) São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, Escola de Comunicação e Artes - ECA, 2008.
- ULHÔA, MARTA TUPINAMBA "Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990." *ArtCultura*. v. 9, 2004, pp. 56-65.
- VASCONCELLOS, SIMÃO. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*. [1663] 2ª ed., Vol. 1, Lisboa: A. J. Fernandes Lopes, rua Aurea, 132-134, 1865.
- VEDANA, HARDY. *A Eléctrica e os discos gaúcho*. Porto Alegre: Scp, 2006.
- VEIGA, JOFFRE MARTINS. *A vida pintoresca de Cornélio Pires*. São Paulo: Edições O Livreiro, 1961.
- VERNON, PAUL. *Ethnic and Vernacular Music, 1898-1960: a Resource and Guide to Recordings*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1995.
- VILELA, IVAN. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013.
- VILELA, IVAN. "Vem viola, vem cantando." *Estudos avançados*. v. 24, nº. 69, 2010, pp. 323-347.

- WERNECK, ANA CRISTINA. *O violino na música popular urbana carioca 1850-1950* Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, 2013.
- ZAN, JOSÉ ROBERTO. "Da roça a Nashville." *RUA. Revista de Arquitetura e Urbanismo*. v. 1, (março) 1995, pp. 113-136.
- ZAN, JOSÉ ROBERTO. "Tradição e assimilação na música sertaneja." In IX Congresso Internacional da Brazilian Studies Association (BRASA). Louisiana, 2008.