

Recensão: Leonor Losa, *Machinas fallantes: A música gravada em Portugal no início do século XX* (Lisboa, Tinta da China, 2014), 240 pp. + 1 CD, ISBN: 978-989-671-164-1

Martha Tupinambá de Ulhôa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
mulhoa@unirio.br

OS ESTUDOS DA MÚSICA GRAVADA SÃO RECENTES, seja no âmbito da música popular, tomando como marco inicial a criação da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) em 1982, seja no âmbito da música de concerto, considerando como central o desenvolvimento do projeto ligado ao estudo da *performance* gravada propulsionado pelo Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), criado em 2004. Em Portugal há dois marcos paralelos, com a institucionalização da etnomusicologia na Universidade Nova de Lisboa (NOVA), em 1982, e no âmbito do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), criado em 1995, com o desenvolvimento do projeto que resultou na edição da *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, publicado em 2010, mas iniciado em 2003.

O livro *Machinas fallantes* é produto deste esforço coletivo de coleta sistemática de fontes e depoimentos de pessoas ligadas à indústria musical. A autoria é de Leonor Losa, investigadora do INET-md, tendo como suporte a equipe que participou do projeto de investigação sobre a história da indústria fonográfica em Portugal sob a coordenação de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, também autora do prefácio do livro. A investigação original que deu origem ao livro foi conduzida pela autora e por Susana Belchior, que auxiliadas por Ricardo Andrade e Hugo Silva recolheram as fontes iconográficas que ilustram fartamente a publicação. A ficha técnica do CD acompanhante, essencial para o contato estético com as gravações pioneiras de Portugal, aponta para a digitalização realizada pelos já citados Belchior e Andrade, além de Ricardo Ferreira e Ricardo Araújo. Aos três últimos se une António Tilly (também diretor técnico do projeto) para a condução do restauro

realizado no laboratório de áudio do INET-md - NOVA. Este esforço de coleta documental (fonogramas, iconografia, partituras, catálogos, anúncios, e. o.) levado a cabo de forma sistemática por projetos do INET-md, acrescido de entrevistas e análise interpretativa, tornou possível a escrita de uma história da indústria fonográfica em Portugal, com ênfase nas primeiras décadas do século XX. Com esta base estabelecida, espera-se a continuidade das investigações, em termos da construção e disponibilização de discografias, bem como o aumento do número de mestrands e doutorandos a se dedicarem à análise crítica dos materiais recolhidos. Por outro lado, a leitura de *Machinas fallantes* me remete, como não podia deixar de ser, a uma comparação com a trajetória da música gravada em 78 rpm no Brasil. Assim, ao longo do texto, de quando em quando aponto para pontos de semelhança ou diferença entre as duas histórias.

O livro está dividido em três partes, precedido por um prefácio e uma introdução. A primeira parte, com um histórico da introdução da fonografia em Portugal durante a fase mecânica de gravação. A segunda tratando a música gravada como prática social e a terceira fazendo uma análise do impacto da fonografia após a introdução da gravação elétrica.

O prefácio com o subtítulo sugestivo de «Para o estudo da música gravada em Portugal» situa o trabalho no contexto da etnomusicologia, propondo uma investigação da trajetória da música gravada em Portugal enquanto prática social (no caso, relacionando contextos político e social, inovações tecnológicas e a indústria fonográfica transnacional). O cerne metodológico é descrito como «uma etnografia histórica interpretativa» (p. 8), ou seja, pesquisar os comportamentos musicais dos atores históricos através das suas falas – ou ausência delas nas primeiras décadas do século XX – em contraste com os muitos vestígios da vida material da época, incluindo além de todos agentes da cadeia produtora do fonograma, a própria sonoridade dos fados, cançonetas e «excêntricos» [*sketches* teatrais]. De certa maneira, o tipo de análise preconizado por um dos pioneiros da etnomusicologia, Alan Merriam no seu *Anthropology of Music* (Evanston - Illinois, Northwestern University Press, 1964): o cruzamento comparativo entre prática musical, comportamento humano e conceitos.

Diferentemente dos debates em torno da gravação e a modernidade após a introdução da gravação elétrica pós 1930, o «silêncio das fontes» nas primeiras décadas do século XX em Portugal, em contraste com a «multiplicidade de lojas de discos, de gravações em circulação comercial no país e de intérpretes cuja prática de gravação foi central[,] representou um elemento de tensão entre a realidade e a sua simbolização, entre *práticas e discursos*» (p. 24). A «mobilidade social da fonografia» é o tema da terceira parte do livro, onde são discutidos os agentes e estratégias da consolidação de uma indústria musical moderna local, em torno das fábricas de discos, a rádio, e os discursos onde a modernidade tecnológica se torna um valor de civilização e bom gosto.

Interessante que, partindo de referenciais teóricos distintos, se possa chegar a resultados semelhantes. Nos caminhos da interpretação cultural pode-se dizer que «todos os caminhos levam a Roma». Falo do conceito de *articulação* (ref. a Gramsci, Stuart Hall e Middleton), para entender como a cultura popular pode ser articulada ou desarticulada (ou silenciada, como na fase da gravação mecânica em Portugal) pela cultura dominante, tornando-se, em certas épocas, um elemento hegemônico que se inscreve na história oficial, como no caso do fado em Portugal e o samba no Brasil, ambos transformados em símbolo de identidade nacional. Na primeira fase da história da música gravada em Portugal, as classes superiores, com acesso ao teatro clássico, à ópera e ao teatro de revista ignoraram a fonografia enquanto parte dos seus padrões de bom gosto (p. 55). Apenas após a introdução da gravação elétrica e em conjunção com o rádio é que a fonografia passa a ter aceitação social mais ampla, rodeando-se de uma aura de distinção, luxo e modernidade.

A primeira parte do livro é dedicada à implantação do mercado de fonogramas em Portugal, inicialmente de forma tímida, uma vez que no início do século XX o país tinha um perfil eminentemente rural, com apenas quinze por cento da população vivendo nas cidades. No entanto, as tecnologias de gravação (o fonógrafo de Edison e o gramofone de Berliner) foram sendo progressivamente adotadas pela população. Impulsionados por pequenos lojistas de Lisboa (Casa Santos Dinis) e do Porto (Centro Phonografico Portuguez de Ricardo Lemos) as «machinas fallantes» recriavam «a sonoridade dos teatros da cidade, as canções boémias das tabernas [...], tanto quanto as canções regionais das aldeias de onde migrava grande parte da população urbana» (p. 31).

Como parte de um mercado transnacional empresas como a Gramophone e a partir de 1908 o grupo Lindström, faziam a oferta, em Portugal, de aparelhos de fonógrafos – para gravar e reproduzir cilindros – e gramofones – para reprodução de discos (para uma breve explicação sobre o processo de gravação fonográfica ver o texto de Roger Beardsley e Daniel Leech-Wilkinson no sítio do CHARM mencionado acima). Diferente da história da música gravada no Brasil, onde o empreendedor Frederick Figner conseguiu um terço da patente Zon-o-phone (rival da Gramophone/Victor) para a produção de discos duplos para o Brasil e recebia os técnicos alemães na sua Casa Edison para gravar as matrizes em cera, as quais eram levadas para a Alemanha para produção em massa (o que termina em 1914 com a construção de uma fábrica Odeon no Rio de Janeiro), em Portugal foram as companhias estrangeiras que, da mesma forma que faziam no resto do mundo, recolhiam em expedição o repertório local. Entre elas a Gramophone inglesa (parceira da norte-americana Berliner's, com discos gravados somente de um lado).

Mas foi a filial francesa da Gramophone que se instalou em Portugal, empreendendo uma campanha intensa de divulgação no periódico *Ilustração Portuguesa* (p. 51), bem como a contratação de agentes comerciais no país, como Carlos Calderon em Lisboa e Artur Barbedo no

Porto (p. 56). No catálogo, bem como na publicidade, a empresa privilegia repertórios de prestígio de circulação restrita (como música clássica e ópera), enquanto o lucro comercial estava alhures, em gravações de música «efêmera», para usar uma terminologia adotada por Beardsley e Leech-Wilkinson, tais como gravações de bandas de sopro e canções populares (p. 56). A Companhia Franceza do Gramophone, fundada em 1904, em Lisboa, sobrevive apenas dois anos, o mesmo acontecendo com a Pathé no Porto, estabelecida a partir de 1905 e descontinuada provavelmente ainda na primeira década do século XX (p. 57).

Fonogramas de outros selos (Beka, Dacapo, Favorite, Fidelio Records, Dalia Records, Parlophone, Homokord, todas a partir de 1908 integrando a alemã Lindström) são vendidos por agentes comerciais em lojas estabelecidas. A autora menciona seis desses comerciantes em Lisboa (Francisco Santos Dinis, José Castelo Branco, Carlos Calderon, João Lacerda, Eduardo Baptista e Loureiro Martins) e onze no Porto (Ricardo Lemos, Artur Barbedo, Pinto e Meireles, Herbert Cassels, Joaquim Leal Braga, Artur Eduardo Barros, Hermínios, Manuel José Paiva, J. F. Barbosa Gouveia, José Navarro e Oliveira e Filho) (p. 63). Como exemplos desses agentes empreendedores, Losa seleciona as figuras de José Castelo Branco, criador de uma marca exclusiva, os Discos Simplex, recorrente nas coleções de disco existentes em Portugal, ao lado das alemãs Beka e Homokord, para introduzir no mercado em especial o repertório cantado no teatro (p. 67). Outro exemplo destacado por Leonor Losa é Carlos Calderon (1867-1945), responsável pela Sociedade Phonographica Portuguesa, e juntamente com Artur Barbedo pela marca Ideal, para edição e comercialização de partituras, além de coedição de fonogramas com a marca Beka. Nos anos 1920 a Sociedade Phonographica Portuguesa passa a ser conhecida como Casa Odeon, por conta da conexão da Transoceanic Trading Company, de fato um braço da Lindström.

Em continuidade, Leonor Losa discute a distribuição de discos pelos Grandes Armazéns do Chiado (pp. 74-81) e o impacto da implantação da República em 1910 e da eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914 (pp. 91-5), além do surgimento de um agente ao qual a autora destaca, Valentim Pereira Botelho de Carvalho (1888-1957), agente que irá exercer numa época posterior um papel central na autonomização da indústria fonográfica em Portugal. Nesta fase inicial, a qualidade técnica das gravações era precária; a elite, preferindo frequentar os concertos e teatro ao vivo, ignorando a produção fonográfica, praticamente invisível das representações hegemônicas registrada nos jornais e literatura de época, deixava o consumo dos gramofones e discos mecânicos para o «seio de uma classe intermediária com algum poder económico [mas] de capital cultural enfraquecido, como as classes socioprofissionais do comércio e dos serviços» (p. 90).

A segunda parte do livro (pp. 97-155) discute a música gravada como prática social. Tomando como fonte os catálogos de discos, a autora estabelece, inicialmente, o tipo de repertório mais procurado, centrado em canções populares, cançonetas e fados. Posteriormente, irá observar que,

muito mais que o gênero musical é o contexto e mídia de suporte que sinaliza sua inserção social: as partituras circulando nos salões da burguesia, tanto mais pela introdução no Conservatório de Lisboa, em 1901, da cadeira de acompanhamento ao piano (p. 100); os discos circulando em circuitos menos prestigiosos, mas com o mesmo tipo de repertório de fado e música de teatro.

As primeiras gravações em Portugal foram feitas por Sinkler Darby (1878-1950) no Porto, a serviço da Gramophone. Imprimiram um repertório de bandas de sopros (danças de salão, marchas, o Hino Nacional), fados com várias denominações (Coimbra, Beira, da Madrugada, Hilário, «fado popular», e.o.), além de gêneros regionais (chula, cantos, moda, vira). A música com voz e piano foi selecionada a partir de arranjos de César das Neves para músicas populares, coletadas por ele e Gualdino de Campos e publicada no *Cancioneiro de músicas populares* de 1893 (ver capa na p. 124). Está dado o modelo para a noção de popular a ser adotada em Portugal nas primeiras décadas do século XX, remetendo tanto a «cantigas dos campos e das ruas» quanto a «cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal».

Gravações posteriores (especialmente Simplex e Homokord) consolidam o tipo de repertório «protagonista» das primeiras décadas do século XX, inicialmente as categorias canção popular e cançoneta e, a partir de 1910, o fado (p. 115). Apesar de a maioria dos cantores nas gravações em 78 rpm em Portugal serem praticamente desconhecidos, destaca-se como cantor de cançonetas Duarte Silva (1863-1927), ator/cantor de opereta, revista, teatro e cinema mudo e predecessor da figura da «vedeta» ou *star system* posterior (pp. 126-9).

Duarte Silva é o intérprete de um dos exemplos inseridos no disco que acompanha o livro, uma gravação que aponta aliás para o compartilhamento de repertório entre o Brasil e Portugal, provavelmente disseminado através do teatro. Falo de «Bolim bolacho», identificado como cançoneta na faixa 4 do CD *Machinas fallantes*, com Duarte Silva e piano, Beka Grand Record (48040), s. d., [Museu Nacional do Teatro]. O leitor pode escutar no sítio do Instituto Moreira Salles versões desta mesma peça gravadas por Bahiano (Manuel Pedro dos Santos, 1870-1944) como lundu, pela Zon-o-phone (10.002) em 1902 [datação feita por Nirez] e Mário Pinheiro (1880-1923), também como lundu, pela Victor Record (98.912) em 1910.

A cançoneta (no Brasil, identificada às vezes como cançoneta e às vezes como lundu) é um número isolado inserido em espetáculos teatrais, estruturado em estrofes soltas (sem relação narrativa com as outras estrofes do número) e um refrão curto, geralmente de duplo sentido (como «Bolim bolacho, bole em cima, bole em baixo» ou «Isto é bom, isto é bom, isto é bom que doi»). A versão de «Bolim bolacho» gravada por Duarte Silva apresenta ainda outros indícios. A gravação inicia com os versos cantados: «Eu cá tive um papagaio, que me deu uma sinhá; Era cor de verde gaio, e natural do Pará [...]». A seguir falado: «Que graça de papagaio este, que cabeça, que bico! E depois que cantigas sabia ele, hem?». Sabendo que Duarte Silva esteve no Brasil algumas vezes (p.

127) já é possível imaginar que ele tenha se apresentado em Belém do Pará, centro cultural florescente com o ciclo econômico da borracha. Hipótese confirmada com a notícia de Duarte Silva se apresentando no Teatro da Paz, na Companhia Sousa Bastos com a opereta *A Noite e o Dia* (*Diário de Notícias*, Belém, 10 de julho de 1897). Este desvio do que é efetivamente tratado no livro é apenas para realçar uma de suas qualidades – a abertura de novas possibilidades de pesquisa sobre a música gravada no circuito luso-brasileiro.

Outro gênero musical que ocupa praticamente metade do CD *Machinas fallantes* é naturalmente o fado. Em termos de datação, além de uma faixa da International Talking Machine sem registro de data, dos outros oito exemplos, o mais antigo aparece como «posterior a 1907» e o mais recente «ca. 1916». Felizmente, no caso do fado o leitor poderá encontrar grande parte do repertório mencionado no livro disponível no recém-inaugurado Arquivo Sonoro Digital do Museu do Fado.¹ No Brasil, há registro de fados em disco a partir de 1902, o mais antigo sendo o Zonophone 10.009, intitulado *Fado Português* com o já referido Bahiano. Como mostra o pesquisador Alberto Boscarinho sobre o fado no Rio de Janeiro (ver a coletânea *Made in Brazil* (Routledge, 2015) p. 88), entre 1902 e 1927, ou seja, exatamente na fase de gravações mecânicas, intérpretes brasileiros gravaram cerca de 134 fonogramas de fado, a grande maioria na gravadora local, a Casa Edison.

Dentre os intérpretes de fado, Leonor Losa destaca Reinaldo Varela (1867-1940) com gravações de fado desde 1900 (captadas na expedição da The Gramophone Company). No livro são mencionados um grande número de intérpretes que gravaram fados, embora poucos tenham sido reconhecidos como fadistas. Segundo a autora, no âmbito da fonografia os intérpretes são progressivamente reconhecidos socialmente e mesmo com o Estado Novo, após a introdução da gravação elétrica e a «forte congruência entre os diversos domínios da produção musical», o fado acaba por se tornar autônomo no âmbito da fonografia (p. 138).

Na última seção, que trata da música gravada como prática social, é discutido o papel central exercido pelo teatro musical, não só no comércio de partituras simplificadas dos sucessos de palco para o consumo doméstico (p. 141), como também na ponte estabelecida entre o teatro de revista e o disco. Em alguns momentos os dois formatos são articulados, sendo o exemplo comentado no livro a revista *De capote e lenço*. Aqui o agente mediador é Carlos Calderon, simultaneamente compositor, editor de partituras e discos na sua Sociedade Phonográfica Portuguesa. Outro produtor de discos também envolvido na gravação de sucessos do teatro de revista é José Castelo Branco, dos Discos Simplex (p. 149). A conclusão a que chega a autora é que a gravação de discos em Portugal nas primeiras décadas do século XX se configurou como uma alternativa local, mesmo que em

¹ Ver <arquivosonoro.museudofado.pt>.

pequena escala, para a implantação de «uma economia de mercado assente na subdivisão e articulação entre agentes» musicais e teatrais (p. 149). Adicionalmente, apesar da invisibilidade de representação da fonografia como «espaço de expressão social» (p. 152), a identificação de repertório (canção, canção popular e fado) mostrou que os mesmos circulavam em vários espaços sociais (o salão e o teatro), se diferenciando apenas na mídia (partituras ou gravação). Assim, o aparato tecnológico teria «instituído novas sonoridades e novos modos de relação com a música enquanto prática social» (p. 153).

A terceira parte do livro expande sobre a trajetória da fonografia em Portugal a partir da gravação elétrica até a consolidação da indústria de discos local, passando brevemente pela criação e impacto da rádio e do cinema. A figura de destaque nesta fase de modernização em Portugal é o já mencionado Valentim de Carvalho, que promove a venda de fonogramas, não mais junto a bicicletas e outros produtos do mesmo tipo, mas ao lado de instrumentos musicais e partituras, sustentada por publicação periódica dedicada à música gravada, além de ser o fundador de uma das três fábricas de discos em Portugal no final da década de 1940. As cinquenta e duas páginas dessa seção, fartamente ilustrada com fotos, têm um caráter informativo, uma vez que não é possível em tão pouco espaço haver um aprofundamento sobre os processos históricos e culturais relacionados com a fonografia pós 1930, como a própria autora admite (p. 127).

No entanto, independente desse desequilíbrio de densidade entre as partes do livro, não se pode negar a importância inaugural da obra. Esperamos que, além de etnomusicólogos, também historiadores, sociólogos e profissionais de comunicação se interessem por explorar o papel e implicações da fonografia para a história de Portugal.

Martha Tupinambá de Ulhôa é, atualmente, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq). Alguns dos seus textos sobre o estudo da música gravada no Brasil podem ser encontrados no endereço <<https://unirio.academia.edu/MarthaUlhoa>>, e um CV completo em <<http://lattes.cnpq.br/5378800627543781>>.

