DOI 10.20504/opus2016b2204

Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927)

Pedro Aragão (UNIRIO)

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa de pós-doutorado com foco em diálogos musicais entre Brasil e Portugal no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro. Composto por cerca de 6 mil discos em formato 78 rpm, este acervo é considerado um dos mais importantes de Portugal e encontra-se atualmente em fase de catalogação e digitalização na referida universidade. O artigo apresenta um estudo exploratório das gravações mecânicas que refletem fluxos e trocas sonoras entre os dois países, com foco em "gêneros nacionais" – tais como o fado e o maxixe – gravados em Lisboa e no Rio de Janeiro por intérpretes que integravam um sistema de entretenimento comum (formado por teatro de revista, indústria fonográfica e partituras) aos dois países. Tendo por base os conceitos de "Atlântico Negro" tal como proposto por Gilroy (2001) e de "ecologia de saberes musicais do Atlântico Sul" proposto por Sardo (2013), pretendo trazer contributos ao entendimento destes intérpretes e destes fonogramas para a construção de um imaginário sonoro comum entre Brasil e Portugal.

Palavras-chave: Gravações mecânicas. Música popular brasileira. Música popular portuguesa. Diálogos luso-brasileiros.

Luso-Brazilian Mechanical Recordings (1902-1927) in the José Moças Collection at Aveiro University: An Overview

Abstract: This article presents the partial results of a postdoctoral study focused on musical dialogues between Brazil and Portugal from the José Moças Collection at the University of Aveiro (Portugal). Comprising six thousand shellac 78 rpm disc records, this archive is considered the most important sound collection in Portugal and is currently being catalogued and digitized by the University. The article presents an exploratory study of the mechanical recordings that reflect the flows and exchanges between Brazil and Portugal. The study focuses on "national genres"--such as *fado* and *maxixe*–recorded in Lisbon and Rio de Janeiro by artists who were part of a common entertainment system (made up of theatrical revues and the music publishing and recording industries) in both countries. In light of a review of "Black Atlantic" (GILROY, 2001) and "the ecology of musical knowledge of the South Atlantic" proposed by Sardo (2013), we intend to contribute to the understanding of the performers and phonograms to construct an imaginary sonority between both countries.

Keywords: Mechanical recordings; Brazilian popular music; Portuguese popular music; Luso-Brazilian musical dialogue.

ARAGÃO, Pedro. Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927). *Opus*, v. 22, n. 2, p. 83-114, dez. 2016.

Submetido em 04/09/2016, aprovado em 21/10/2016.

Este artigo integra uma pesquisa de pós-doutorado[1] com foco no estudo de diálogos e trocas de práticas musicais entre Brasil e Portugal no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro. Considerada a maior coleção de discos em 78 rotações por minuto em Portugal, o acervo é composto por 17.450 fonogramas gravados entre 1900 e 1950 e abrange um vasto leque de gêneros musicais que vão do fado à música de concerto, além de uma ampla gama de intérpretes. Doado em 2012 à Universidade de Aveiro pelo radialista José Moças, o acervo é peça-chave não apenas para o estudo da implantação da indústria fonográfica em Portugal no início do século XX, como para o entendimento das dinâmicas transnacionais de práticas sonoras no referido período, uma vez que uma parte significativa dos fonogramas aponta para a circulação de gêneros musicais no espaço lusófono.

Partindo dos novos campos de possibilidades epistemológicas surgidas da premissa estabelecida por Gilroy em sua definição do "Atlântico Negro" – a de que os influxos comerciais estabelecidos pelos navios negreiros definiriam formas culturais estereofônicas que estariam para além das fronteiras definidas pelo estado-nação (GILROY, 2001) – e utilizando o conceito de "ecologias de saberes musicais do Atlântico Sul" tal como proposto por Sardo (2013), pretendo trazer contributos para o entendimento dos papéis da indústria fonográfica e de intérpretes – cantores e instrumentistas – na construção de um espaço sonoro comum entre Brasil e Portugal no início do século XX. Na primeira seção do artigo realizo uma breve análise da formação e da trajetória das coleções fonográficas em 78 rpm nos dois países, identificando um percurso que vai desde o relativo menosprezo dado por intelectuais brasileiros e portugueses a estes registros – tidos como "comerciais" e, consequentemente, "impuros" nas décadas de 1920 e 1930 – até a "legitimação" deste *corpus* de gravações como símbolos de autenticidade e identidades nacionais a partir da década de 1980. Este movimento é acompanhado por um processo de institucionalização de muitas coleções discográficas particulares e por um interesse acadêmico crescente pelo tema da fonografia, com vários trabalhos focados no âmbito da instalação da indústria fonográfica nos dois países (FRANCESCHI, 2002. SANTOS, 2011. GONÇALVES, 2013. LOSA, 2014). Ainda que de fundamental importância por seu pioneirismo, estes trabalhos são focados, via de regra, nas dinâmicas da fonografia como conformadoras do "estado-nação", e apresentam pouca ênfase em processos transnacionais ligados às indústrias do disco. Mesmo levando-se em conta a existência de

[1] Pesquisa realizada com bolsa da CAPES (Bolsista CAPES – Processo n. 0267/15-5), na Universidade de Aveiro, entre agosto de 2015 e julho de 2016. Além da CAPES, deixo aqui registrado meu agradecimento às professoras Susana Sardo e Rosário Pestana, da referida universidade, que me ajudaram imensamente com seus vastos conhecimentos sobre os temas aqui apresentados.

estudos recentes que têm como foco a ideia de fluxo contínuo de práticas musicais entre Brasil, Portugal e diversos países africanos (CIDRA; TILLY; MOREIRA, 2010. LUCAS; NERY, 2012. SARDO, 2013. MENEZES BASTOS, 2013), no que se refere ao tema específico da fonografia, esta abordagem ainda é pouco usual.

Desta forma, ao realizar, na segunda parte deste artigo, um estudo exploratório dos registros fonográficos da fase mecânica que refletem estas práticas em trânsito, pretendo trazer novos dados sobre a atuação de intérpretes que construíram pontes sonoras entre Brasil e Portugal no início do século XX e entender de que forma a indústria fonográfica reflete e ao mesmo tempo constrói este processo. Com poucas exceções, a maior parte dos nomes que consta nos rótulos dos discos do período é totalmente desconhecida e suas trajetórias só podem ser parcialmente recompostas através de pesquisa em fontes primárias – notadamente jornais de época. Ao tomar como foco a trajetória de artistas brasileiros e portugueses que continuamente se deslocavam pelos dois lados do Atlântico – integrados a uma indústria do entretenimento formada pelo tripé teatro de revista-indústria de partituras-indústria fonográfica –, pretendo entender de que forma tais atores sociais tiveram papel ativo na construção de um espaço sonoro e de um imaginário compartilhado entre os dois países.

Arquivos discográficos em 78 rpm: entre as "coleções nacionais" e a noção de culturas estereofônicas

Se nos fosse possível sintetizar em uma só palavra ou expressão toda a história da indústria fonográfica na primeira metade do século XX, a escolha do termo "78 rpm" não seria absolutamente despropositada. Ao se configurar como o primeiro suporte tecnológico comercializado mundialmente a partir da ação da indústria fonográfica, o disco 78 rpm tornou-se, de alguma maneira, símbolo da revolução fonográfica que se constituiu como uma das mudanças paradigmáticas da relação da humanidade com as práticas sonoras (TAYLOR, 2001).

Ainda que a trajetória do 78 rpm já tenha sido alvo de diversos estudos, que abrangem desde aspectos técnicos (BRADY, 1999. KATZ, 2005), etnomusicológicos (SHELEMAY, 1991. MALM, 1992. COTRELL, 2010) e comerciais (GRONOW, 1983), no que concerne a sua trajetória no Brasil e em Portugal, o interesse acadêmico é relativamente recente. Por refletirem em grande parte a produção da música popular urbana, as gravações em 78 rpm receberam pouca atenção de intelectuais brasileiros e portugueses da primeira metade do século XX. Mais preocupados em estudar músicas de matriz rural, identificadas em ambos os países como portadoras de "autenticidade" que lhes

dava primazia na construção de um "projeto nacional", tais intelectuais, via de regra, classificavam a produção musical urbana veiculada em discos 78 rpm como "popularescas", "inautênticas", "pastiches", dentre outros termos depreciativos (TRAVASSOS, 1997. SARDO, 2009). Tal desapreço refletiu-se também no trabalho de arquivamento deste material. Sem a chancela do meio intelectual da época, a salvaguarda deste gigantesco *corpus* de gravações veiculadas comercialmente em 78 rpm se deu – tanto no Brasil quanto em Portugal – muito mais por ações isoladas de instituições várias (colecionadores particulares, bibliotecas, museus, universidades) do que por políticas públicas ligadas à constituição de grandes arquivos fonográficos nacionais (LOPES, 2010: 50. ARAGÃO, 2010)

Este processo começou a sofrer significativas mudanças nas últimas décadas do século XX, quando se iniciou um movimento de redescoberta e valorização de gravações de música popular urbana em formato 78 rpm, que passaram a ser identificadas – paradoxalmente – como detentoras e formuladoras de "identidades nacionais". No Brasil, parte desta mudança de paradigma deveu-se ao trabalho realizado por intelectuais e jornalistas das décadas de 1950 e 1960, tais como Lúcio Rangel e Mozart Araújo. Conforme demonstrado por Napolitano e Wasserman (2000), estes intelectuais conseguiram estabelecer *status* de autenticidade a gêneros musicais urbanos, construindo discursos que associavam os mesmos a supostas "raízes rurais" ou "ancestralidades africanas". Surgiram, assim, as primeiras coleções associadas às práticas urbanas: inicialmente constituídas em âmbito particular, reunidas por músicos, radialistas, produtores culturais etc., estas coleções foram, em grande parte, incorporadas por instituições públicas e privadas durante as últimas décadas do século XX[2]. Este movimento de institucionalização também abrangeu as coleções discográficas em 78 rpm, dispersas em arquivos particulares. A publicação da *Discografia brasileira em 78 rpm* pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), em 1982, é sem dúvida uma primeira tentativa institucional de catalogação deste material. Sintomaticamente, a construção do catálogo dependeu de quatro colecionadores particulares, detentores de coleções representativas – Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo Nirez. Apesar da importância deste catálogo, a primeira coleção de grande porte a ser institucionalizada foi a do pesquisador e fotógrafo Humberto Franceschi. No ano de 2001, com financiamento da PETROBRAS, a coleção – com cerca de 6.000 discos – foi totalmente digitalizada e posteriormente incorporada ao Instituto

[2] Como é o caso das coleções do músico Jacob do Bandolim e do radialista Henrique Foréis Domingues, o Almirante, que foram incorporadas ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro na década de 1970, bem como das coleções Pixinguinha, Baden Powell e Elizeth Cardoso, incorporadas ao Instituto Moreira Salles nos anos 2000.

Moreira Salles – entidade cultural privada com sede no Rio de Janeiro –, que a disponibiliza *online*[3].

No contexto português, verificam-se condições bastante similares às brasileiras. Espelhando práticas populares de contextos urbanos, a fonografia em Portugal constituiu-se, pelo menos em seu início, como um dos elos de uma cadeia formada pela indústria de partituras e pela indústria de entretenimento. Como afirma Pestana (no prelo), "o disco vai comercializar, em um novo suporte, músicas já popularizadas pela indústria de partituras [...] e por toda uma atividade performativa em torno dos teatros, jardins e outros espaços públicos". Justamente por reproduzir gêneros musicais populares urbanos – cançonetas, canções populares, fados, dentre outros –, boa parte desta produção veiculada em discos 78 rpm foi ignorada tanto pela elite portuguesa (LOSA, 2014) quanto pelos intelectuais, que viam gêneros urbanos, como o fado, como símbolos de uma suposta degenerescência urbana (PESTANA, 2013: 70). A década de 1950 marca, entretanto, uma mudança de postura em relação a este gênero. De acordo com Sardo (2009: 452), apesar do "discurso oficial" a favor do folclore em detrimento do fado, este "mantém o seu percurso paralelo, num processo de tolerância velada, e começa a adquirir um protagonismo mais evidente e quase institucional, a partir dos anos 1950". Este processo torna "quase obrigatória" sua aceitação pelo Estado Novo, elevando-o a uma "espécie de ícone de portugalidade" (SARDO, 2009).

Nas décadas de 1970 e 1980 surgem – ainda que esparsas – as primeiras coleções institucionais de discos 78 rpm, inseridas em ações mais amplas de constituições de acervos, tais como os Arquivos Sonoros da RTP[4] e o Museu Nacional do Teatro[5]. No âmbito acadêmico, os temas da fonografia e das "indústrias musicais" começam a ser explorados somente a partir da década de 1990. Como afirmam Silva e Pestana (no prelo), os primeiros estudos sistemáticos neste sentido em Portugal foram realizados pelo Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) no contexto da elaboração da *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (CASTELO BRANCO, 2010), trabalho centrado no mapeamento de centenas de agentes de produção em música, o que "permitiu reconhecer o impacto das inovações tecnológicas e dos diferentes processos de

3 Através do *website* <http:www.ims.com.br>.

4 Fundados em 1971, os Arquivos Sonoros da Rádio e Televisão Portuguesa (RTP) comportam cerca de 4.000 discos em formato 78 rpm, bem como cerca de 24.000 CDs originais com música comercializada (BRISSOS, 2010: 62).

5 Fundado em 1982 e sediado em Lisboa, o acervo comporta maquetes de cenários, adereços de cena, trajes, figurinos, cartazes (em um total de 300.000 espécies) que refletem a história do teatro em Portugal desde o século XVIII. Seu arquivo sonoro é composto por cerca de 6.500 discos, em formatos 45, 33 e 78 rpm (BRISSOS, 2010: 61).

organização comercial da produção musical, do teatro de revista à indústria fonográfica, do cinema à rádio e à televisão"[6] (SILVA; PESTANA, no prelo: 3). Dentre os desdobramentos do projeto, encontram-se várias teses e dissertações sobre o tema, dentre os quais se destaca o trabalho de Losa (2014), um estudo etnomusicológico sobre a implantação e desenvolvimento da indústria fonográfica em Portugal de 1900 até meados da década de 1950, quando se inicia o processo de industrialização da produção naquele país.

No Brasil, o primeiro trabalho de grande magnitude sobre o tema da indústria de discos na primeira metade do século XX é o de Franceschi (2002). Ainda que dominado por uma postura mais empírica do que acadêmica, o trabalho apresenta farta documentação inédita sobre o início da fonografia no Brasil, incluindo partituras, documentos e material iconográfico sobre a Casa Edison, a primeira gravadora do Brasil. A partir deste trabalho inicial, o tema passa a ser abordado por dissertações e teses acadêmicas focadas na implantação e desenvolvimento de indústrias fonográficas em São Paulo e no Rio Grande do Sul (GONÇALVES, 2013. SANTOS, 2011), em análises de gravações do período mecânico (ULHÔA, 1999, 2013. SOUZA, 2009) e nos processos de desenvolvimento da indústria na segunda metade do século XX (DIAS, 2008).

Como apontado na introdução deste artigo, a maior parte dos trabalhos sobre a produção discográfica nos dois países apresenta ênfase nos processos de articulação da indústria fonográfica com a formulação de dinâmicas nacionais e regionais – processo que envolve a construção de gêneros musicais entendidos como símbolos de nacionalidade, tais como o fado e o samba, bem como relações entre as transformações sociais verificadas pelo advento da fonografia no âmbito de cada "estado-nação". Não há dúvida de que a ausência de estudos sobre o tema até a década de 1990 nos dois países motivou, em grande parte, o surgimento das produções acadêmicas com foco nas "fonografias nacionais" a partir de então. Mesmo levando-se em conta o pioneirismo e a importância de toda esta gama de trabalhos dedicados ao tema, pode-se constatar, de forma geral, uma ausência de foco nos aspectos transnacionais ligados à geração de fluxos e diálogos musicais entre países como Brasil e Portugal a partir do surgimento da fonografia.

Se é certo que uma gama de trabalhos recentes tem apontado para o estudo de sistemas ou "ecologias" musicais estabelecidas a partir do Atlântico Sul (MENEZES BASTOS, 2013. SARDO, 2013), é também certo que o tema específico do papel das

[6] A partir deste projeto inicial, surgiram diversos desdobramentos de pesquisa tanto em dissertações e teses realizadas no âmbito do INET-md quanto em projetos financiados por agências científicas portuguesas. Dentre eles, destaca-se o projeto "A indústria fonográfica em Portugal no século XX", realizado entre os anos de 2008 e 2012.

indústrias fonográficas na consolidação de tais sistemas musicais transatlânticos permanece paradoxalmente pouco explorado. O qualificativo "paradoxal", aqui utilizado, prende-se ao fato de que a consolidação da fonografia em âmbito industrial e capitalista é normalmente vista como um fenômeno essencialmente transnacional. Como afirma Malm (1992: 351), mesmo levando-se em conta a existência de pequenas indústrias com ações locais durante curtos períodos (principalmente na Europa), a divisão do mercado mundial, a partir do início do século XX, foi feita a partir de seis grandes conglomerados fonográficos europeus e norte-americanos, e até os anos 1990 esta estrutura pouco teria se alterado.

De forma análoga às indústrias de partituras, que durante toda a segunda metade do século XIX criaram fluxos transnacionais de gêneros associados às danças de salão, o sistema fonográfico capitalista do século XX promoverá, com uma intensidade nunca antes vista, o deslocamento de práticas sonoras antes tidas como locais. Se até então este sistema transnacional era baseado apenas nas partituras – registros escritos dos sons –, a fonografia inaugura o transporte das próprias vozes, timbres, fórmulas de oralidade e sonoridades instrumentais dos intérpretes locais – agora "congelados" em discos 78 rpm e disseminados mundo afora.

Desta forma, o sistema capitalista associado à fonografia será mais um poderoso elo na construção das chamadas "culturas estereofônicas", tais como definidas por Gilroy. Para este autor, o estabelecimento de um sistema mercantil e escravocrata entre Europa, Américas e África a partir do século XVI teria sido o responsável pela criação de formas culturais multifocais baseadas "nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória" das diásporas negras espalhadas pelo mundo, que o autor denomina "Atlântico Negro". Assim, ao invés de se focar na ideia de culturas e etnias estanques – vistas como ideologias políticas formadas por agentes interessados na defesa dos "estados-nações" – o autor defende a ideia de cultura como "fluxo":

> Decidi-me pela imagem de navios em movimento pelos espaços entre a Europa, América, África e o Caribe como um símbolo organizador central para este empreendimento e como meu ponto de partida. A imagem do navio – um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento – é particularmente importante na circulação de ideias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chaves: panfletos, livros, registros fonográficos e coros (GILROY, 2001: 38).

A partir desta premissa, Sardo (2013) procura expandir o conceito de culturas estereofônicas para outros campos que vão além da diáspora negra. Para a autora, as rotas mercantis desenhadas a partir dos trânsitos promovidos pela Península Ibérica em contato

com a África e a América do Sul definiriam o que ela denomina "ecologia musical do Atlântico Sul". Tomando como base o conceito de "ecologia de saberes", tal como proposto por Santos (2007), esta ecologia musical definiria uma nova cartografia das relações culturais no triângulo formado por Península Ibéria, África e América do Sul, cartografia que transgrediria as fronteiras físicas dos estados-nações e estabeleceria novas relações de pertencimento e estereofonia cultural entre os vértices deste triângulo. Neste processo, novos sujeitos e modos de representações culturais, antes renegados e silenciados por perspectivas etnocêntricas, passam a se tornar protagonistas na construção destes saberes. As vozes, cosmogonias e ações de indivíduos até então considerados "sem história" – e, portanto, incapazes de pensar sobre si próprios – passam a compor uma ecologia de saberes que integram uma "pluralidade de formas de conhecimento, para além do paradigma ocidental do conhecimento científico" (SARDO, 2013: 49).

Aplicadas ao contexto de nosso objeto de pesquisa, estas perspectivas epistemológicas nos permitem entender o papel das indústrias fonográficas no início do século a partir de novos ângulos. Ao registrarem as vozes e as práticas musicais de indivíduos hoje praticamente desconhecidos – falamos de uma gama de intérpretes associados ao contexto do teatro de revista e da canção popular, tidos como gêneros "menores" pela intelectualidade da época –, os registros fonográficos nos permitem entender de que forma estes atores sociais participaram ativamente na construção de um imaginário sonoro compartilhado entre os dois países. Desta forma, ao realizar, no próximo tópico, um estudo exploratório das gravações mecânicas de intérpretes como Geraldo Magalhães, Medina de Souza, Raul Soares, Sales Ribeiro, dentre outros, pretendo trazer novos contributos para o entendimento do papel destes obscuros artistas na construção desta ecologia de saberes musicais entre Brasil e Portugal no início do século XX.

Fados, maxixes e modinhas em trânsito: um estudo exploratório das gravações mecânicas

Como introdução a esta seção, descreverei de modo sucinto alguns aspectos metodológicos utilizados no âmbito da investigação realizada no Acervo José Moças. A fase inicial da pesquisa consistiu em um estudo detalhado do catálogo da coleção, com o fim de se realizar uma primeira seleção do material. Este catálogo, elaborado pelo próprio colecionador em formato de planilha Excel, contém os seguintes campos (1) registro: número que o próprio colecionador atribuiu para localizar os discos na coleção; (2) intérprete: nome dos intérpretes tais como constam no rótulo dos discos; (3) título: também refletindo o nome que consta no rótulo do disco; (4) data de gravação; (5) local de gravação; (6) número de matriz; (7) nome da gravadora. Os itens (4) e (5)– usualmente não

informados nos rótulos dos próprios discos – foram em parte restabelecidos através de consultas a catálogos de gravadoras disponíveis *online* em *websites* especializados[7].

A partir deste estudo inicial do catálogo, procurou-se realizar uma seleção de fonogramas que refletisse diálogos luso-brasileiros, utilizando-se dois critérios: (1) busca por discos gravados em Portugal com gêneros habitualmente identificados por "brasileiros", tais como maxixes, choros, batuques, tangos-brasileiros, etc. Ainda que o catálogo não contenha um campo específico para gênero musical, os títulos das músicas muitas vezes já trazem a denominação de gêneros (p. ex. *Batuque brasileiro*, *Maxixe aristocrático*); (2) busca por discos gravados no Brasil por intérpretes portugueses.

Estabelecidos os critérios de seleção, a pesquisa revelou um *corpus* de 24 fonogramas da fase mecânica (1900 a 1926) que espelham trânsitos e diálogos entre Brasil e Portugal[8]. Dentre estes, encontram-se 13 maxixes gravados em Lisboa no início do século XX por intérpretes variados (Anexo 1), bem como outros gêneros musicais tais como lundu, modinha, cateretê e batuque (Anexo 2), totalizando 18 gravações representativas de gêneros considerados "brasileiros" gravados em Portugal. Por outro lado, foi possível identificar 6 fonogramas gravados no Brasil por intérpretes portugueses, sendo que 3 fonogramas são identificados como fados (com subdenominações como "fado cômico" e "fado corrido") e 3 sem identificação de gênero (Anexo 3).

Definido o *corpus* inicial de gravações a serem estudadas, procedeu-se a seleção, limpeza, digitalização e processo de filtragem sonora dos discos, trabalho realizado com a ajuda dos técnicos de som da Universidade de Aveiro em parceria com um técnico de som brasileiro especializado no tratamento de discos de 78 rpm[9]. Através de diversas reuniões presenciais e via Internet, estabeleceu-se uma metodologia de trabalho que fixou critérios específicos de limpeza dos discos e digitalização "em bruto" do material (ou seja, realizada sem a utilização de equalizadores ou *softwares* de filtragem eletrônica dos fonogramas). Uma vez realizada a digitalização e guardados os arquivos digitais com o material não tratado, foram definidos parâmetros de filtragem das gravações para uma futura edição do material.

---

[7] Informação prestada pelo próprio colecionador em entrevista em 13 abr. 2016.

[8] Para além destas 24 gravações, o Acervo José Moças apresenta cerca de 60 registros da fase elétrica (1927 a 1945) que espelham trocas luso-brasileiras, dentre os quais as primeiras gravações de Amália Rodrigues. Por questões metodológicas, preferi focar neste artigo apenas os registros da fase mecânica.

[9] Deixo registrado meu agradecimento ao técnico Otacílio Azevedo, um dos maiores especialistas em recuperação e tratamento de 78 rpm no país, responsável pela digitalização do *corpus* de gravações aqui analisada.

Como ponto inicial para o estudo destes fonogramas, partiu-se do pressuposto de que os mesmos não poderiam ser tomados como unidades autônomas, mas sim como integrantes de um sistema complexo que envolvia, desde finais do século XIX, uma rede de entretenimento formada por editoras de partituras, teatros de revista, performances públicas em cafés-concerto, circos, arenas, dentre outros elementos (LOSA, 2014: 104). Segundo Ochoa (2003: 37), este fenômeno estaria intimamente relacionado ao surgimento de uma cultura do espetáculo – nascida em contextos cosmopolitas burgueses a partir de meados do século XIX – que, associada aos novos "meios massivos" do fim do século, tais como o fonógrafo e o cinema, configurariam alguns dos primeiros sistemas de entretenimento transnacionais. Neste processo, músicas antes tidas como locais – tais como o fado e o maxixe – passariam a integrar este grande sistema de espetáculo – operetas, *vaudevilles,* teatros de revista – e transformam-se, elas próprias, em "canais" para construção de imaginários coletivos e em elementos-chave na ressignificação das relações espaço-tempo (ERLMANN, 1996).

No Brasil e em Portugal, a introdução destas novas formas de entretenimento – associada a outros fatores como as reformas urbanas e o surgimento de novas tecnologias[10] – estaria intimamente ligada à procura de um novo *ethos* cosmopolita-modernista característico dos grandes centros urbanos europeus, tais como Paris e Londres. Neste processo, o teatro de revista poderia ser identificado como um dos mais poderosos meios pelos quais esta cultura do espetáculo se desenvolveu no contexto luso-brasileiro (REBELLO, 1984. TINHORÃO, 1998). Comparada aos outros espaços que se constituíam como símbolos da modernidade cosmopolita da época – tais como os cafés-concerto, os *vaudevilles* e os cabarés, usualmente associados a contextos masculinos – o teatro de revista iria se consagrar como uma das poucas opções de lazer popular voltada para as famílias oriundas das classes média e baixa (TINHORÃO, 1998: 181). Para além disso, por sua característica fragmentada – a revista é essencialmente definida como uma peça sem enredo dramático, composta por diferentes "quadros" independentes entre si, agregando esquetes cômicos, números de dança, canto, etc. –, esta forma de entretenimento seria facilmente

[10] Dentre as reformas urbanas e melhorias tecnológicas no Rio de Janeiro da segunda metade do século XX, destacam-se a iluminação a gás (a partir de 1860), as primeiras obras de canalização de esgoto (1864), a inauguração das primeiras linhas telefônicas (1872) e as primeiras grandes avenidas inauguradas no início do século ao modo dos *boulevares* de Paris (TINHORÃO, 1998: 204). Em Lisboa, o engenheiro Ressano Garcia pode ser considerado como o grande responsável pelas reformas urbanas ocorridas a partir de 1874, tal como a abertura de largas vias como a Avenida da Liberdade e a Avenida das Picoas, bem como melhorias nos transportes públicos, com a inauguração de ascensores (como o famoso Elevador de Santa Justa) e a inauguração das primeiras ferrovias ligando a capital portuguesa às principais capitais europeias (SILVA, 2011: 72).

adaptável a diferentes contextos urbanos e ao mesmo tempo funcionaria como instrumento de mediação de elementos locais e transnacionais. Como afirma Silva (2011), ao apresentar lado a lado gêneros musicais locais (como o maxixe e o fado) e gêneros musicais considerados "cosmopolitas", a revista teria de alguma forma conferido legitimidades aos primeiros: retirados de seus contextos de origem (bairros populares como a Cidade Nova e a Alfama, por exemplo, para citar dois lugares emblemáticos do maxixe e do fado no Rio de Janeiro e em Lisboa), tais gêneros passavam a integrar um sistema de entretenimento cosmopolita e desta forma tornavam-se alvo de ressignificação.

Não por acaso, do *corpus* de 24 fonogramas selecionados no acervo José Moças, 18 estão diretamente associados ao teatro de revista. Esta vinculação nos permite realizar algumas constatações: a primeira é a de que uma parte significativa da produção fonográfica da época era subsidiária direta das performances nos palcos. O disco era considerado em muitos casos como um subproduto da montagem teatral, como se comprova pelo fato de que os rótulos traziam, via de regra, o título da peça associada à música (por exemplo: *Maxixe* da revista *A Capital Federal*; *O vatapá* da revista *Fado-Maxixe*, ou ainda *Modinha de Pernambuco* da revista *Fado-Maxixe* – cantada pelo mesmo ator da peça, Sr. Raul Soares"). A segunda constatação é a de que – sendo subsidiários das performances teatrais – estes fonogramas tinham como intérpretes os próprios atores da época, muitos dos quais vinculados a companhias teatrais portuguesas que realizavam constantes turnês ao Brasil. É o caso da Companhia Taveira, fundada pelo empresário Alfredo Taveira, sediada no Teatro da Trindade em Lisboa entre 1909 e 1910, e que reunia atores como Medina de Souza, Delphina Victor, Raul Soares e Sales Ribeiro, nomes que eram frequentemente anunciados na imprensa brasileira da época. A terceira constatação – e talvez a mais importante para o estudo deste *corpus* de fonogramas – é a de que os discos não eram apenas veículos de propagação das músicas das peças, mas de todos os elementos cênicos que, de alguma forma, estavam "embutidos" nas performances vocais gravadas.

Estes elementos cênicos resultam em uma pluralidade de "gestos vocais" – entendidos aqui como cada um dos componentes que integram o conjunto de possibilidades da fala e da palavra cantada em um contexto performativo teatral. Elementos heterogêneos como falas e diálogos satíricos, fragmentos de risadas, interjeições, cantos com voz empostada, cantos masculinos "em falsete", cantos com ênfase em "sotaques" regionais são alguns dos exemplos destes "gestos vocais" encontrados nos dezoito registros fonográficos associados ao teatro de revista no Acervo José Moças. Ainda que não seja objetivo deste artigo uma análise exaustiva destes registros, passaremos em revista algumas destas características presentes nas gravações.

Os registros *Maxixe aristocrático* (Gramophone 64332), *O vatapá* (Gramophone 64336), *Cateretê brasileiro* (Zonophone 054014) e *Corta jaca* (Zonophone 054015), gravados em Lisboa em 1910 pelo duo Geraldo Magalhães e Medina de Souza, exemplificam bem a gama de gestos vocais utilizados na construção de tipologias e imaginários brasileiros na Europa no início do século XX. Um dos primeiros cantores e atores negros brasileiros a fazer carreira internacional, Geraldo Magalhães é ainda um nome pouco explorado tanto pela historiografia musical (com poucas exceções, como Efegê, 2007) quanto pela bibliografia acadêmica brasileira. Natural do Rio Grande do Sul, tendo se estabelecido no Rio de Janeiro já em fins do século XIX, passou a fazer sucesso como cantor em cafés e teatros de variedades. Em 1907 formou o duo Os Geraldos, em parceria com Nina Teixeira, realizando sua primeira excursão para Portugal – em um movimento pioneiro de inserção de artistas brasileiros naquele país, quando o mais comum era o fluxo inverso, ou seja, a presença maciça de artistas portugueses no Brasil. A turnê se tornou um êxito, fato comprovado pela imprensa portuguesa da época. A *Revista Brasil-Portugal* de 1º de agosto de 1908, por exemplo, publicava uma foto do duo, afirmando que o teatro Coliseu dos Recreios "se enchia para ver Os Geraldos em seu inimitável dueto brasileiro" (REVISTA BRASIL-PORTUGAL, 1908). O sucesso em Portugal teve eco no Brasil de modo dúbio: enquanto parte da imprensa festejava a "consagração do artista patrício"[11], o cronista Jota Depê classificava o duo como "dueto beiçudo", que supostamente proclamava em países estrangeiros "o baixo nível financeiro e estético de nossa arte" (LOPES, 2008).

As gravações realizadas em duo com a atriz portuguesa Medina de Souza – integrante da companhia Taveira e com intensa atuação no Brasil – apresentam três características marcantes: a constante remissão a tipos raciais brasileiros (com ênfase em figuras femininas, como "a mulata" e "a negrinha") associadas a uma música sincopada (caracterizada por vezes como "maxixe", "cateretê" ou mesmo "fado") e à ideia de sensualidade ora provocada pela dança, ora resultante de uma duplicidade de sentidos das letras das canções, em um efeito cômico muito apreciado à época. Como dito anteriormente, é possível perceber, nas performances dos dois artistas, uma gama de gestos vocais que colocarão em relevo estas características.

Um primeiro exemplo é o *Maxixe aristocrático* (Gramophone 64332), gravado em Lisboa em 1910. De autoria do compositor brasileiro José Nunes, este maxixe foi um dos números de maior popularidade na revista *Cá e Lá*, de Tito Martins e Bandeira de Gouveia, cuja estreia se deu no dia 15 de março de 1904 no Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro. A intenção cômica da música já está presente no título e ilustra de alguma forma o processo de ressignificação de músicas populares urbanas no contexto do teatro de revista:

[11] Cf. *O Correio da Manhã* de 27 de agosto de 1909.

sendo o termo "maxixe" associado às camadas populares, um "maxixe aristocrático" seria em princípio um contrassenso. É esta ambiguidade que está presente na gama de gestos vocais apresentados pelos cantores. Tomemos como exemplo a primeira frase cantada por Magalhães – "O maxixe tem ciência / ou pelo menos tem arte / Para ter proficiência / Basta mexer certa parte" (Fig. 1). Como a orquestração da época usava normalmente um instrumento de sopro para dobrar a voz do cantor, é possível se observar com exatidão os momentos em que este se distancia da melodia original da música em busca de efeitos cômicos ou dramáticos. Na frase de quatro versos, fica evidente o contraste entre o primeiro e o terceiro versos, cantados com voz empostada à maneira operística (principalmente o terceiro verso "para ter proficiência"), e o segundo e o quarto versos, praticamente declamados em tom satírico. Esta diversidade de gestos vocais em uma mesma frase musical é que confere o contraste cômico proposto pelo próprio título da peça.

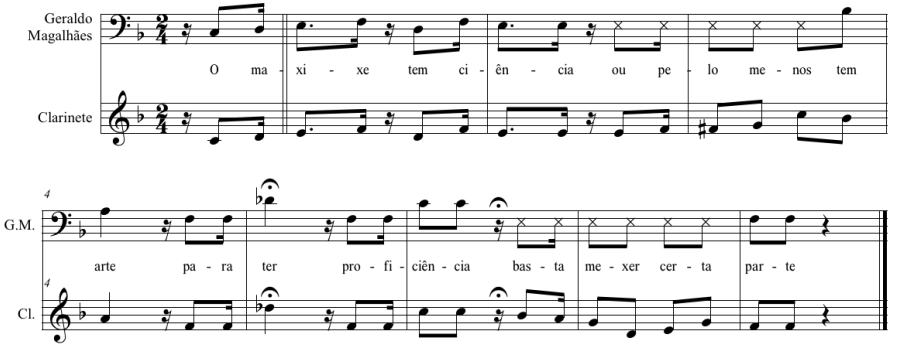


Fig. 1: *Maxixe aristocrático*, de José Nunes, interpretado por Geraldo Magalhães (excerto). Transcrição do autor a partir do fonograma (Gramophone, 64332, Acervo José Moças, Universidade de Aveiro).

Também perceptível na gravação é o uso constante de locuções interjetivas tais como "Quebra mulata, bate nas cadeiras", "Aí minha negra, quebra com gosto!", usadas por Magalhães ao longo da gravação. Tais interjeições reforçam o caráter cênico presente nos fonogramas uma vez que remetem o ouvinte para aspectos coreográficos do que se passava no palco (as expressões "quebra" e "bate nas cadeiras" estão essencialmente ligadas à dança do maxixe). Além disso, como dito anteriormente, elas apontam para a construção de tipos raciais brasileiros femininos que eram vistos como "exóticos", tais como a negra e a mulata.

A mesma variedade de gestos vocais é perceptível no fonograma *O vatapá* (Gramophone Co. 64336), cantado pelos mesmos intérpretes. Ainda que o nome do compositor não apareça no rótulo do disco original, trata-se de música de autoria do compositor brasileiro Paulino do Sacramento, conforme comprova o cotejo da gravação com partituras editadas no início do século[12]. Composta originalmente para a revista *O Maxixe*, de autoria dos brasileiros Baptista Coelho (por alcunha João Foca) e Manuel Bastos Tigre (por alcunha Dom Xiquote), e posteriormente reaproveitado na revista *Fado-Maxixe* (parceria entre o mesmo João Foca e o célebre revistógrafo português André Brun)[13], este maxixe apresenta um curioso diálogo entre os personagens "Maxixe" e a "Bahia" – duas entidades icônicas brasileiras. Seguindo uma tradição típica do lundu brasileiro do século XIX e que posteriormente se consolidaria com compositores como Dorival Caymmi e Ary Barroso, a letra é uma mistura de receita culinária dada pela personagem "Bahia" com a picardia do duplo sentido sexual associado ao personagem "Maxixe":

Bahia: "O vatapá, comida rara – É assim yoyô – que se prepara – Você limpa a panela bem limpa – Quando o peixe lá dentro já está – Bota o leite de coco, gengibre – A pimenta da Costa e o fubá – O camarão torradinho se ajunta - Ao depois da cabeça tirada"

Maxixe: "Mas então a cabeça não entra?"

Bahia: "*Qual* cabeça seu moço, que nada"

Ambos: "Mexe direito – Pra não queimar – Mexe com jeito – O vatapá"

Se a comicidade, as tipologias raciais e a sexualidade se constituem como parte do imaginário ligado ao maxixe em vários dos fonogramas gravados na época, é possível identificar, no *corpus* de fonogramas aqui analisados, gravações que não necessariamente se relacionavam com este imaginário. É o caso de duas composições de Nicolino Milano (1876-1962), outro artista brasileiro que exerceu papel chave na construção de um sistema de trocas musicais entre Brasil e Portugal no início do século. Em um período marcado pela presença massiva de maestros e compositores portugueses no Rio de Janeiro[14], Milano

[12] Cf. a edição encontrada no arquivo de partituras do Instituto Casa do Choro do Rio de Janeiro, sob o número IC 7093.

[13] No Brasil, o maxixe *O vatapá* seria ainda gravado pela Banda do 52º Batalhão de Caçadores (Disco Columbia 80, c. 1908-1912) e também pelos cantores Mário Pinheiro e Pepa Delgado (Disco Columbia 31, c. 1908-1912).

[14] Conforme atesta Tinhorão (1998: 242), o mercado brasileiro era um espaço bastante lucrativo para a atuação das companhias portuguesas de teatro de revista e, por consequência, o número de maestros e compositores portugueses responsáveis por espetáculos musicais do período eram bastante grandes, destacando-se nomes como Gomes Cardim, Francisco Alvarenga, Luz Júnior, dentre outros.

empreendeu o caminho inverso, conquistando expressivo sucesso comercial em Portugal e mais tarde em França. Descendente de italianos migrados para o interior de São Paulo, Milano nasceu na cidade de Lorena, tendo se mudado para o Rio de Janeiro ainda jovem, onde teve aulas de violino com Vincenzo Chernichiaro (1858-1928), um dos mais prestigiados instrumentistas de época e autor de um dos primeiros compêndios sobre a música no Brasil (*Storia dela musica nel Brasile,* publicado em Milão em 1926). A partir de 1890, Milano começou a atuar como violinista e regente de orquestras de teatro de revista, passando a obter sucesso também como compositor. Seu primeiro grande êxito no exterior foi a música para a revista *A Capital Federal*, de Artur de Azevedo (1855-1908), uma das primeiras produções teatrais brasileira a ter grande repercussão em Lisboa, conforme se comprova pelas notícias da imprensa da época. Em geral, os jornais do Rio de Janeiro do início do século XX traziam habitualmente colunas dedicadas ao dia-a-dia das produções teatrais em Portugal. Assim, o jornal carioca *Correio da Manhã* publicava em 5 de janeiro de 1903, na coluna *Carta de Lisboa*, assinada por um certo "Portugal da Silva", a notícia de que a revista *Capital Federal* tivera "ruidosa ovação" no Teatro da Trindade e que "como resultado os bilhetes nas mãos dos contratadores têm enorme ágio e todos querem ver a bem concebida produção e ouvir a música de Nicolino Milano" (PORTUGAL DA SILVA, 1903).

Dentre os números musicais de maior sucesso da peça estava o *Maxixe* da revista *A Capital Federal*, que recebeu pelo menos duas gravações em Portugal (ambas presentes no acervo José Moças), sendo a primeira realizada no próprio ano de 1903, mesmo ano de estreia da peça em Portugal, pela Banda da Guarda Municipal de Lisboa (Gramophone 60174). A popularidade deste maxixe foi enfatizada pelo jornal carioca *A Gazeta de Notícias*, de 2 de junho do mesmo ano, que trazia, em sua coluna dedicada ao panorama teatral em Lisboa, assinada por um certo "João Câmara", o seguinte trecho: "Há um ditado francês que diz: *tout passe, tout lasse, tout casse*. Chegou a vez de morrer o Maxixe da Capital Federal, que reinou todo o inverno no assovio do garoto, o que é a suprema prova da popularidade". Apesar desta afirmativa, o maxixe de Nicolino Milano parece ter sobrevivido no interesse comercial da época, a ponto de ter recebido uma segunda gravação em Portugal[15], desta vez pelo cantor Jorge Bastos, em 1911 (Homokord 9286).

[15] Para além das gravações em Portugal, o *Maxixe* da revista *A Capital Federal* receberia três gravações no Brasil pelos cantores João Barros e Júlia Martins (Disco Victor 98908), pelo já citado Geraldo Magalhães (Disco Odeon 40602), e uma gravação instrumental com grupo não identificado (Disco Odeon 40775).

A segunda composição de Milano presente no Acervo José Moças é o *Maxixe do café*, gravado por uma banda instrumental não identificada, em disco Chanteclair 8008, registro até o presente momento inédito na discografia brasileira em 78 rpm. O rótulo do disco não traz qualquer indicação de autoria, apenas apresenta a informação de que a música pertencia à revista *Ovo de Colombo*. Apesar disso, é possível se comprovar a autoria de Milano através de uma partitura para piano e canto editada pela Casa Sasseti de Lisboa, também presente no acervo José Moças (Fig. 2). Este documento também comprova que a versão original do maxixe tinha letra de Eduardo Schwalbach (1860-1946), um dos mais destacados autores de teatro de revista em Portugal, e responsável pelo libreto da revista *Ovo de Colombo*. A letra do maxixe segue o padrão da época ao apresentar um dueto homem-mulher. Entretanto, ao invés da figura da "mulata" ou da "negrinha", surge agora a personagem genericamente chamada de "a brasileira", enquanto o personagem masculino traz a alcunha de "o café". Ainda que a figura da "brasileira" se aproxime do imaginário da mulher sensual representada nos palcos do teatro de revista ("Feiticeira, brasileira, moquenqueira como o quê! Meu benzinho, que gostinho tão docinho tem você!" é um dos exemplos de fala do personagem masculino), a temática da letra da música é toda centrada no "café", outro elemento icônico da cultura brasileira em Portugal. Um dos símbolos da riqueza econômica do Brasil no início do século XX, o café estava também associado à nova classe burguesa (os chamados "barões do café") que seria responsável em grande parte pelo início da industrialização no novo sistema republicano do país. Para além disso, o hábito de se tomar café estava indissociavelmente ligado a um costume moderno e cosmopolita, e os estabelecimentos especializados na venda da bebida eram muitas vezes associados a lugares de alto luxo tanto em Lisboa quanto no Rio de Janeiro. Tendo em vista todo o exposto, a letra de Schwalbach, além de realçar o sabor do café em uma alusão ambígua à sexualidade do "negrinho" ("Cafezinho do Martinho, tão negrinho, como é bom! Basta o cheiro, seu faceiro, seu brejeiro, pra dar o tom!", canta a personagem "brasileira"), também procura realçar as pretensas propriedades medicinais ("Quando os dotô de medicina, di curá já não tem fé, dão injeção de cafeína, qui os defuntos põe em pé!") associadas à bebida brasileira.

Se a presença de maxixes de compositores brasileiros em discos gravados em Portugal no início do século XX é uma das provas da incorporação deste gênero musical a um grande sistema de entretenimento transnacional, a existência de dois registros de maxixes compostos por não brasileiros, no *corpus* destas gravações, parece reforçar ainda mais o *status* transnacional assumido por este gênero no período. O primeiro deles é identificado no rótulo do disco apenas como *Maxixe*, de autoria do português Carlos Calderón (Disco Jumbo 130043) e é interpretado por um grupo instrumental nomeado como Grande Banda Militar. Ainda que não haja até o presente momento nenhuma

indicação sobre o contexto histórico da composição deste maxixe, é bastante sintomático que sua autoria recaia sobre um dos mais significativos compositores portugueses da época. Mais do que isso, Carlos Calderón (1867-1945) pode ser apontado como um dos primeiros empresários musicais que em Portugal perceberia o potencial comercial da associação entre discos fonográficos, partituras editadas e espaços performativos, tais como os teatros de revista (LOSA, 2014: 74). Conciliando a carreira de compositor com a de homem da indústria, Calderón obteve seus primeiros sucessos musicais a partir de 1900 com músicas para diversas revistas que se consagraram nos teatros portugueses, tais como *De capote e lenço* e *A.B.C.*. Neste mesmo período, tornou-se representante comercial de várias companhias fonográficas europeias em Portugal, tal como a Companhia Francesa de Gramophone (em 1904) e a alemã Beka (com quem cria o selo Ideal a partir de 1905). Na década de 1920 intensificou suas atividades comerciais com a criação da Sociedade Phonográfica Portuguesa, que vendia discos e partituras editadas com base no repertório de música popular da época. Desta forma, Calderón foi um pioneiro na concepção de "um modelo de circulação e comercialização de repertórios que, durante décadas, enformou a produção de música popular em Portugal" (LOSA, 2014: 75).

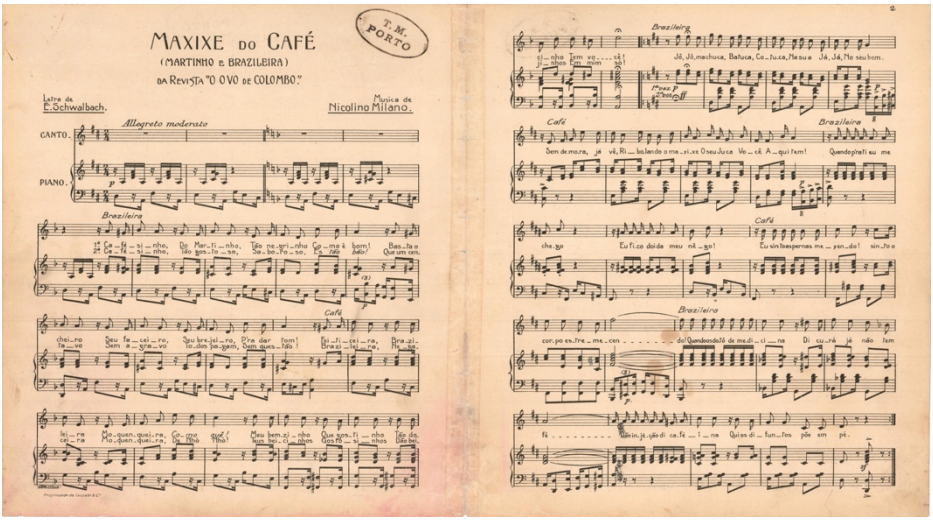


Fig. 2: Partitura do *Maxixe do café*, composição de Nicolino Milano com letra de Eduardo Schwalbach. Acervo José Moças – Universidade de Aveiro.

Esta qualidade de mediador comercial provavelmente terá sido a razão pela qual Calderón adquiriu familiaridade com diversos gêneros musicais que faziam parte do *mainstream* do repertório associado aos sistemas de entretenimento globais da época. Se a própria condição de compositor de teatro de revista já pressupunha uma habilidade para compor gêneros musicais diversos, o fato de ser também dono de uma das mais importantes casas de comércio de partituras e discos da época certamente contribuiu ainda mais para que Calderón aprofundasse seus conhecimentos deste repertório transnacional. Pelo menos é o que se infere a partir da audição do fonograma deste *Maxixe* presente no Acervo José Moças, que apresenta vários elementos típicos de orquestração dos maxixes brasileiros, bem como estrutura melódica sincopada peculiar ao gênero (Fig. 3):

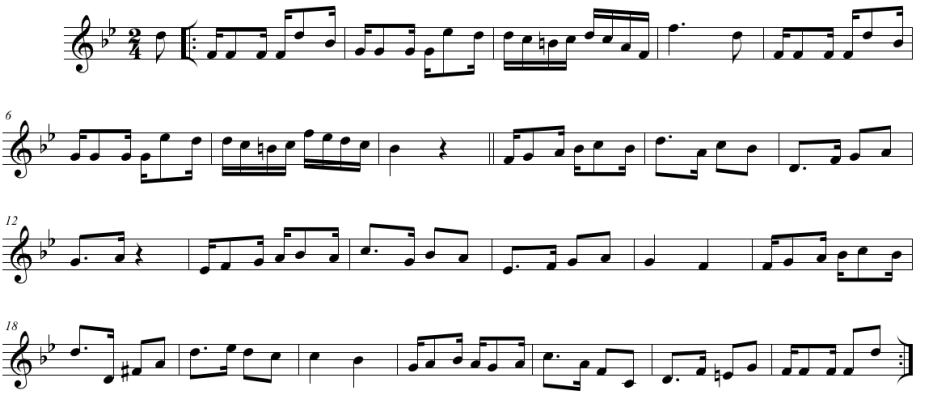


Fig. 3: *Maxixe* do compositor português Carlos Calderón (excerto). Transcrição do autor a partir do fonograma (Disco Jumbo 130043, Acervo José Moças, Universidade de Aveiro).

O segundo maxixe composto por um não brasileiro encontrado no Acervo José Moça pode ser entendido como um exemplo clássico da circulação e dos empréstimos transnacionais de gêneros musicais no contexto do entretenimento da época. Identificado no rótulo apenas como *Maxixe*, cantado por um certo "Farpellas" (Disco Beka 6953), sua música corresponde à composição denominada *La mattchiche*, editada em 1905 pela Librairie Hachette e Co. de Paris, com autoria atribuída ao francês Charles Borel Clerc[16]. A partitura indica ainda a peça como "le grand succès parisien de 1905" e parte integrante da revista *Ça mousse*. Os versos em francês apresentavam o gênero como o novo fetiche do

[16] Partitura disponível em <www.ernestonazareth150anos.com.br>.

momento ("C'est la chanson nouvelle, mademoiselle, c'est la chanson fettiche, c'est la mattchice") e, a partir do sucesso em Paris, a música recebeu diversas gravações na Europa e no Brasil, onde ganhou novas quadras em português[17]. Apesar do enorme sucesso, diversos críticos brasileiros ao longo do século XX – dentre os quais se destaca o radialista Henrique Foréis Domingues (1908-1980), o "Almirante" – ressaltaram que a música não teria nenhuma relação com o maxixe, por não conter a "síncope característica" (formada pelo padrão rítmico semicolcheia-colcheia-semicolcheia) própria do gênero, e que estaria mais próxima do *paso-doble* espanhol[18]. Pesquisa recente de Dias (s.d.), entretanto, revelou que a peça teria sido originalmente composta pelo espanhol Ramón Estellés como parte da opereta *Los inocentes*, estreada em Madrid em 1895. Ainda que não se tenha encontrado qualquer repercussão da opereta em jornais da época, a peça de Estellés (que originalmente não continha qualquer referência à palavra "maxixe" em sua letra original) passou a ser reutilizada – como era hábito na época – em diversas outras operetas europeias até ser adaptada pelo francês Borel-Clerc, que formulou nova letra e a rebatizou como *La mattchiche*, obtendo estrondoso sucesso, a julgar pelo número de gravações que a música recebeu no início do século XX. Apesar de sua extensa pesquisa sobre o tema, Dias não relaciona a gravação de Farpellas em Portugal em sua listagem de registros do tema musical pelo mundo – o que demonstra que esta gravação permanecia até o presente momento desconhecida pelos estudiosos brasileiros. A performance – executada pelo tenor com acompanhamento de piano – segue rigorosamente a melodia das partituras editadas no período. Para além disso, a precária qualidade da gravação – o disco presente no Acervo José Moças encontra-se bastante deteriorado – dificulta a análise do registro: não é possível discernir com clareza a letra cantada, por exemplo. Outro fator ainda por ser averiguado diz respeito à trajetória artística do tenor Farpellas: seu nome não consta em nenhuma obra de referência ou jornal de época em Portugal e, no Brasil, e seus dados biográficos permanecem até hoje completamente desconhecidos[19].

---

[17] Para além da gravação realizada em Portugal por Farpellas, somente na França a peça receberia seis gravações do cantor Félix Mayol (Zonophone X-82160 e 5066 e Gramophone 2-32740, 3-32588, 4-32170 e K-607). No Brasil, a peça foi incorporada em 1906 à revista *O maxixe*, de Bastos Tigre e João Phoca, obtendo enorme sucesso popular, a ponto de receber novas quadras em português (tais como "O santo padre disse que é pecado andar de braço dado sem ser casado").

[18] Conforme informação do próprio Almirante no programa "O Pessoal da Velha Guarda" irradiado em 27 dez. 1951.

[19] Mesmo para alguns dos mais importantes colecionadores de discos 78 rpm em Portugal, a biografia de Farpellas permanece completamente desconhecida. No âmbito desta pesquisa, para além do próprio José Moças, foram consultados os professores Jorge Rino – professor aposentado de biologia da Universidade de Aveiro e especialista em discografia portuguesa em

Ainda que o maxixe tenha sido um dos gêneros musicais brasileiro de maior sucesso em Portugal no início do século XX – sendo, não por acaso, o estilo musical mais representativo no *corpus* de fonogramas aqui analisados –, outros gêneros também tiveram popularidade a ponto de merecerem gravações comerciais na época. Dentre eles, destacam-se práticas musicais associadas ao nordeste do Brasil, genericamente classificadas como "canção nortista" ou "modinha". A seleção aqui analisada apresenta duas gravações que se enquadram nesta categoria: *Modinha de Pernambuco*, gravada pelo tenor Raul Soares (Gramophone 2-62111), e *Cabocla de Caxangá*, gravada por Salles Ribeiro (Odeon A 136282). Nenhum dos dois fonogramas consta na *Discografia Brasileira em 78 rpm* (ALCINO et al., 1988) e ambos permaneciam inéditos até a presente pesquisa.

Como informado no rótulo do próprio disco, *Modinha de Pernambuco* era parte integrante da já citada revista *Fado-Maxixe*, de autoria de João Phoca e André Brun. De acordo com Rebello (1984: 152), esta revista representaria "uma curiosa tentativa de estabelecer uma espécie de intercâmbio luso-brasileiro ao nível da revista", através da apresentação de diversos ícones da cultura dos dois países personificados no palco – o que incluía, na parte brasileira, um desfile dos estados, "das margens do Amazonas aos pampas do Rio Grande" (REBELLO, 1984: 152). Em sua estreia no Rio de Janeiro, realizada no Teatro Recreio em dezembro de 1910, diversos jornais noticiaram que a peça já havia tido "168 apresentações consecutivas em Lisboa", sendo considerada "o maior sucesso da temporada" (CORREIO DA MANHÃ, 1910). Este mesmo jornal afirmava, em sua edição de 4 de janeiro de 1911, que "todos os dias eram bisados diversos números" da revista, dentre os quais a canção *Pernambuco*, pelo personagem de mesmo nome representado pelo ator português Raul Soares. Nome praticamente ignorado pelas enciclopédias de música no Brasil e em Portugal, Soares aparecia frequentemente nas páginas da imprensa carioca nos primeiros anos do século XX como tenor integrante da Companhia de Teatro da Rua dos Condes. Realizada em Lisboa no mesmo ano de 1910, a gravação de *Modinha de Pernambuco* nos apresenta uma estrutura musical muito próxima daquilo que era usualmente definido como coco de embolada, formada por um pequeno estribilho fixo que se alterna com frases improvisadas em formato de semicolcheias rápidas, em um desafio à capacidade prosódica do cantador - daí o nome popular "embolada" (ANDRADE, 1989: 146). Usualmente associado ao cantador rural nordestino, este gênero seria incorporado aos meios urbanos brasileiros no início do século XX de maneira estilizada – usualmente com a substituição do instrumental típico do cantador, limitado a instrumentos de percussão como o ganzá, pelo instrumental característico dos teatros de revista e das

78 rpm – e António Manuel Nunes – especialista em canção de Coimbra e autor do blog *Guitarra de Coimbra*.

primeiras gravadoras da época, formado por piano e instrumentos de sopro. Para além disso, a parte improvisada do coco passava a ser "fixa", ou seja, escrita de antemão pelo compositor urbano que normalmente se utilizava de vocabulário que remetia à temática sertaneja. No caso desta *Modinha de Pernambuco*, a qualidade da gravação não nos permite transcrever a letra cantada; entretanto, a estrutura musical segue o formato típico dos cocos, com um estribilho de quatro compassos binários, que se alternam com as frases de "embolada" de oito compassos binários em semicolcheias:

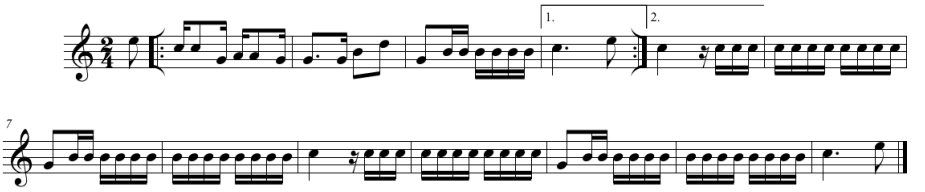


Fig. 4: *Modinha de Pernambuco* da revista *Fado-Maxixe* (excerto). Transcrição do autor a partir do fonograma (Disco Gramophone 2-62111).

É curioso notar que esta mesma estrutura musical se repetirá, de forma idêntica, em um dos maiores sucessos da indústria fonográfica brasileira do período: a canção sertaneja *Cabocla de Caxangá*. Gravada pela primeira vez por Eduardo das Neves, em 1913 (Disco Odeon 120521), teve música e letra registradas como sendo de autoria de Catulo da Paixão Cearense. Posteriormente esta autoria seria questionada por diversos pesquisadores da música popular, dentre os quais o já citado radialista Almirante, que apontava o violonista João Teixeira Guimarães ("João Pernambuco") como o verdadeiro autor da música. Polêmicas à parte, o fato é que *Cabocla de Caxangá* obteve gigantesco sucesso popular no carnaval de 1914 no Rio de Janeiro e passou a ser incorporada em outras esferas musicais – Villa-Lobos a incorporou em seu *Ciclo de canções típicas brasileiras* (sem mencionar os nomes de Catulo e João Pernambuco) e Darius Milhaud a utilizou em sua suíte *O boi no telhado*.

Parte do sucesso da música pode ser atribuída à busca de um "exótico" nordestino por parte das classes médias do Rio de Janeiro – presente também nas vestimentas estereotipadas de "cangaceiros" características de muitos carnavais nas décadas de 1910. A gravação do tenor Sales Ribeiro, realizada em Lisboa, pode ser analisada em certa medida como um processo de "dupla mediação" a partir do âmbito da indústria fonográfica na época. Este processo pode ser descrito com base no seguinte roteiro: inicialmente um gênero musical nordestino – normalmente associado a modos de

sociabilidades específicos da região (festas, bailes, etc.) – serve como base para uma canção urbana que se utiliza de sua estrutura básica, mas que já apresenta modificações expressivas. Os versos, habitualmente improvisados pelos cantadores, são redigidos por um poeta popular urbano que procura evocar gírias e palavras típicas evocativas de um imaginário "exótico" nordestino, como já mencionado. A canção é gravada no Rio de Janeiro tendo como base instrumentos harmônicos – como violão e cavaquinho – usualmente não utilizados nos contextos nordestinos. Tais instrumentos estabelecem um padrão de acompanhamento calcado em quatro semicolcheias com acentos no segundo e no quarto batimentos – um padrão de acompanhamento encontrado no coco mas também típico do maxixe carioca. A partir desta gravação – realizada por músicos populares urbanos e executada a partir de um arranjo musical certamente não escrito – surgem diversas partituras para piano que estilizam esse padrão de acompanhamento e que servirão certamente de base para a gravação realizada em Lisboa.

Neste processo de dupla mediação, é interessante notar a falta de familiaridade do cantor português com o gênero musical de origem, perceptível no evidente descolamento entre a parte vocal e o "dobramento" da parte vocal executado pela clarineta – em outras palavras, o cantor está sempre "atrasado" em relação à parte instrumental. Este descolamento resulta em grande parte da dificuldade prosódica característica do coco e provavelmente da pouca familiaridade do intérprete português com versos recheados de expressões "exóticas" (mesmo para os habitantes do Rio de Janeiro) como "teu coração inda mais duro que o muri amogonguê". Em todo o caso, a semelhança formal entre o *Cabocla de Caxangá* e a *Modinha de Pernambuco* fica patente na comparação entre as duas transcrições (Fig. 5).

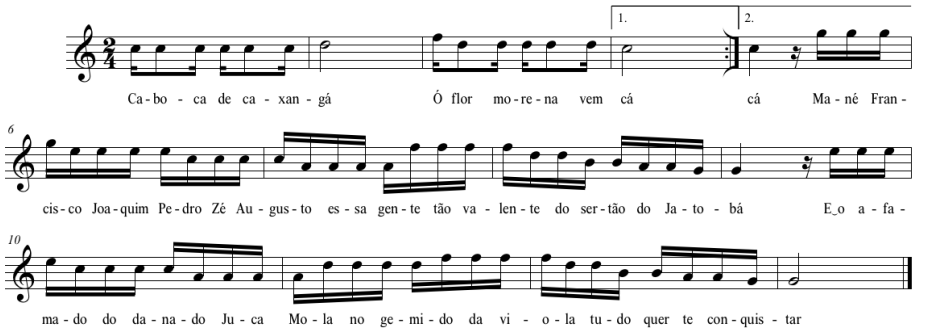


Fig. 5: *Cabocla de Caxangá* (excerto). Transcrição do autor a partir do fonograma (Disco Odeon A 136282).

Se o *corpus* de gravações aqui analisado apresenta em sua maioria gêneros musicais brasileiros gravados em Portugal, este estudo exploratório ficaria certamente incompleto sem uma breve análise dos 6 registros de música portuguesa realizadas no Brasil presentes no Acervo José Moças. O baixo número de gravações desta categoria certamente não reflete a vasta influência portuguesa no início da fonografia brasileira – com centenas de fados gravados apenas na primeira década do século XX –, mas apenas a metodologia adotada pelo próprio colecionador José Moças, que, desde o início de sua carreira como colecionador, priorizou apenas a compra de discos gravados ou produzidos em Portugal[20].

Destas 6 gravações, 5 têm como intérprete o tenor Almeida Cruz, outro nome de relevo na construção de diálogos entre práticas musicais luso-brasileiras no período, mas que permanece pouquíssimo estudado até os dias de hoje. De fato, uma consulta à *Discografia brasileira em 78 rpm* (SANTOS et al., 1982) revela nada menos do que 54 gravações realizadas por Almeida Cruz no Brasil na primeira década do século XX, o que o coloca entre um dos mais importantes cantores portugueses em atuação no país neste período. Em que pese sua relevância, os dados biográficos a respeito deste tenor são tão esparsos e divergentes que pairam dúvidas mesmo sobre sua nacionalidade e filiação. Ainda que seu nome não conste nas principais obras de referências portuguesas e brasileiras[21], algumas fontes na Internet o identificam como artista brasileiro, tais como o *Dicionário Cravo Albin de música brasileira*[22] e o verbete da *Wikipedia* portuguesa[23]. Entretanto, uma das mais importantes pesquisas sobre o tema, feita pelo pesquisador português António Manuel Nunes, refuta esta informação. Para Nunes,

> a documentação brasileira não apresenta provas seguras e irrefutáveis quanto ao nome completo, filiação, naturalidade e carreira artística. Assim vista a situação, Almeida Cruz pode significar que na mesma época existiram dois artistas distintos, um português e outro brasileiro. Ou pode significar que existiu apenas o artista português, o qual está erradamente dado por brasileiro, posição que seguimos neste estudo, concedendo embora que só uma audição de toda a obra fonográfica a que se possa aceder fará prova de estarmos em presença da mesma voz ou de vozes diferentes (NUNES, s.d.).

[20] Conforme informação prestada pelo próprio colecionador em entrevista em 13 abr. 2016.
[21] O nome Almeida Cruz não consta na *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* e nem na *Enciclopédia da música brasileira – popular, erudita e folclórica*, para citar duas obras de referência fundamentais nos dois países.
[22] Disponível em <www.dicionariompb.com.br>.
[23] Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Almeida_Cruz>.

Concordamos com Nunes na afirmativa de que muito provavelmente existiu apenas o artista português, fato corroborado pelas constantes menções a Almeida Cruz como ator e cantor integrante de companhias portuguesas do início do século XX nos periódicos brasileiros – e nenhuma menção a qualquer artista brasileiro com este mesmo nome. De acordo com Nunes, António de Almeida Cruz teria nascido em Tavarede, município de Figueira da Foz, em 1879, e falecido em Lisboa, em 1951. Tendo se mudado para Coimbra em 1895, teria iniciado sua incursão na vida artística no ambiente de serenatas e grupos teatrais amadores da época, ganhando popularidade gradativa até se tornar, por volta de 1903, um nome conhecido em Portugal. Datariam do final da primeira década do século XX, ainda segundo a pesquisa de Nunes, as primeiras temporadas teatrais e musicais no Rio de Janeiro, onde Almeida Cruz teria gravado extenso repertório para a gravadora Columbia, tais como "canções de *vaudeville,* em voga nos meios teatrais, modas-danças do folclore português, fados e diversas árias masculinas enquadráveis na paisagem sonora da Canção de Coimbra" (NUNES, s.d.).

Alguns dos dados colhidos em periódicos do Rio de Janeiro do início do século para a presente pesquisa corroboram e complementam as informações colhidas pelo pesquisador António Nunes. A edição de 26 de setembro de 1901 do jornal *O País,* por exemplo, trazia a notícia da estreia do tenor Almeida Cruz no Teatro da Trindade, em Lisboa, representando o papel de Nicolau na opereta *Os sinos de Corneville*. A estreia no Rio de Janeiro se deu em 1905, conforme noticiava o mesmo periódico em sua edição de 22 de maio do mesmo ano. Anunciando a estreia da ópera cômica *A musa dos estudantes*, no Teatro Apolo, o jornal salientava a "excelente organização" da companhia portuguesa Taveira, que apresentava "excelentes vozes e atores de primeira ordem", alguns dos quais "completamente desconhecidos do público brasileiro", tais como os senhores "Gomes Júnior e Almeida Cruz". Sobre este último, o crítico destacava "a voz de tenor com timbre muito agradável e intensa" (O PAÍS, 1905). Para além da qualidade vocal, os jornais da época dão a entender que Almeida Cruz possuía outros atributos que contribuíram para sua rápida popularidade nos palcos cariocas. Em sua edição de 10 de junho de 1905, *O País* anunciava a "repentina enfermidade do tenor Almeida Cruz" que levou a Companhia Taveira a suspender a peça *Os frades* e a substituí-la às pressas por outro número para aquela noite (O PAÍS, 1905). Segundo o colunista, isso fez com que, no Teatro Apolo, onde se apresentava a companhia teatral portuguesa, "só se ouvissem suspiros: o homem bonito [Almeida Cruz] não cantava e as apaixonadas não se contentavam com a beleza do Gomes Júnior" , em uma referência a outro ator português. Algumas linhas adiante, a coluna mencionava "uma roda muito grande de artistas e curiosos" que discutia, no intervalo da peça que se exibia no lugar de *Os frades*, se seria ou não verdadeira "a versão de quebranto do tenor Almeida Cruz", sendo que alguns dos presentes juravam que "uma artista

brasileira, que usa nome francês, deitara paixão pelo tenor, e que o homem, sob aquela influência combinada com o quarto crescente, perdera a voz" (O PAÍS, 1905). À parte a menção ao sucesso que Almeida Cruz fazia entre o público feminino e ao possível "mau-olhado" de que fora vítima – sugerido pelas expressões populares "quebranto" e "quarto crescente" – a notícia já indicia o início de um sistema de estrelato artístico que viria se intensificar nas décadas seguintes. Para além do caráter polimórfico do produto musical – desdobrado em práticas performativas, gravações em disco e comércio de partituras –, a imprensa passaria a ser um importante elo na construção de uma "aura" de fama ligada aos cantores e atores da época, o que sem dúvida ajudava a alavancar o comércio em torno destas mesmas práticas artísticas.

Dada a sua popularidade nos palcos, não causa espanto o grande número de gravações realizadas por Almeida Cruz no Brasil na primeira década do século XX. Boa parte destas gravações está ligada a gêneros musicais identificados como portugueses – dos 54 registros presentes na *Discografia brasileira em 78 rpm*, 52 são classificados como "fado" ou "canção portuguesa". Dada a grande colônia portuguesa no Rio de Janeiro do período, era natural que as músicas identificadas como portuguesas tivessem atenção especial por parte da indústria fonográfica da época. Os 5 registros encontrados no Acervo José Moças encontram-se todos referenciados na discografia brasileira, sendo que alguns deles receberam também gravações de artistas brasileiros – o que parece reforçar o caráter transnacional deste repertório. A canção popular *Balancê,* por exemplo, para além da gravação de Almeida Cruz (Columbia B 108), recebeu também gravação do cantor Eduardo das Neves (Odeon 108085), o palhaço negro que se firmaria como um dos mais importantes intérpretes do início da fonografia no Brasil. Da mesma forma, *Cobre-me cobre-me*, identificada na gravação de Almeida Cruz (Columbia B 109) como "canção portuguesa", também receberia gravação do dueto Os Geraldos (Odeon 108254) – sendo que o rótulo do disco classifica a música como "mazurca" –, além de duas gravações do cantor português Duarte Silva (Odeon 43229 e Victor Record 98632). Finalmente, as "canções cômicas" *Serapico* e *O prior e o padre cura* (Columbia B 106) e o clássico *Fado da Mouraria* (Columbia B 108) completam os registros das gravações realizadas no Brasil por Almeida Cruz no Acervo José Moças.

Conclusões

Ainda que o desenvolvimento da presente pesquisa aponte para um maior aprofundamento das análises das gravações em questão, cremos já ser possível enumerar algumas conclusões a respeito do papel destes fonogramas para o entendimento das dinâmicas musicais entre os dois países no início do século XX. Em primeiro lugar, ao

combinar análise de registros fonográficos pouco estudados pela bibliografia do período – alguns dos quais inéditos na discografia brasileira – com um primeiro mapeamento de fontes primárias, notadamente jornais de época, este artigo contribui para futuros estudos sobre a atuação destes artistas que criaram "pontes" entre os dois países no início do século. Nomes como Geraldo Magalhães, Medina de Sousa, Raul Soares, Nicolino Milano e Sales Ribeiro – talvez pelo próprio fato de terem sido "artistas em trânsito" – foram, de alguma forma, silenciados e esquecidos em ambos os lados do Atlântico. Em segundo lugar, o raio de atuação destes artistas, para além da circulação em palcos em Lisboa e no Rio de Janeiro, foi ampliada pelos registros fonográficos da época, que contribuíram para a construção de um espaço sonoro compartilhado entre os dois países. Tal espaço, como nos mostra a análise dos registros, era formado não apenas por identidades e partilhas, mas também pela criação de estereótipos, diferenças e alteridades – como nos casos das associações entre o maxixe e tipos raciais brasileiros aliados à ideia de comicidade ou apelo sexual. Em terceiro lugar, a análise dos fonogramas nos mostra que, para além das músicas, os registros fonográficos espelhavam todo o espaço cênico presente nos espetáculos, e que eram indissociáveis das práticas musicais: este aparato cênico está presente na grande gama de gestos vocais que reforçam muitas vezes ideais de diferenças e alteridades – mas que, ao mesmo tempo, compõem o que Sardo denomina "ecologia de saberes" ligados às práticas musicais luso-brasileiras do período.

Finalmente, se os estudos sobre o início da fonografia em Portugal e Brasil basearam-se até agora nas premissas das fronteiras dos estados-nações, talvez seja tempo de focar em aspectos transacionais que nos permitam ir além dos "paradigmas nacionais" tal como apontado por Travassos (2003). Conquanto estudos como os de Menezes Bastos (2013) e Sardo (2013) apontem para um intenso sistema de trocas musicais no triângulo entre Europa, África e América do Sul, o entendimento de tais sistemas passa certamente por novos estudos que enfatizem o papel de intérpretes e fonogramas que promoveram pontes sonoras entre os dois países no início do século.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP/ Edusp, 1989. Coleção reconquista do Brasil, 2, série. v. 162.

ARAGÃO, Pedro. O acervo Pixinguinha no Instituto Moreira Salles. In: PAES LEME, Bia (Org.). *Pixinguinha na pauta*: 36 arranjos para o programa "O Pessoal da Velha Guarda". São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p. 32-40.

BRADY, Erica. *A Spiral Way*: How the Phonograph Changed Ethnography. Jackson: Univ. PressMiss, 1999.

BRISSOS, Ana Cristina. Museu Nacional do Teatro & RDP, Arquivos Sonoros. In: CASTELO-BRANCO, S. (Org.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. p. 61-62.

CASTELO-BRANCO, S. (Org.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

CIDRA, Rui; TILLY, António; MOREIRA, Pedro. Música do Brasil em Portugal. In: CASTELO-BRANCO, S. (Org.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. p. 173-181.

CORREIO DA MANHÃ. Theatro Recreio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1910. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: ago. 2016

COTRELL, Stephen. Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview. *Ethnomusicology Forum*, v. 9, n.1, p. 3-25, 2010.

DIAS, Alexandre. *Os maxixes no exterior:* o caso de "La mattchiche". Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/22>. Acesso em: 8 ago. 2016.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

ERLMANN, Veit. The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s. *Public Culture*, v. 8, n. 3, p. 467-489, 1996.

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

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONÇALVES, Carolina Koshiba. *Música em 78 rotações*: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 1930. São Paulo: Editorial Alameda, 2013.

GRONOW, Pekka. The Record Industry: The Growth of a Mass Medium. *Popular Music*, n.3, p. 53–75, 1983.

KATZ, Mark. *Capturing Sound:* How Technology Has Changed Music. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 2005.

LOSA, Leonor. *Machinas falantes*: a música gravada em Portugal no início do século XX**.** Lisboa: Tinta da China, 2014.

LOPES, Antonio Herculano. Vem cá mulata. *Revista Tempo.* Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, p. 80-100, 2008.

LOPES, Rui Cabral. Música Gravada. In: CASTELO-BRANCO, S. (Org.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. p. 50-51.

LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Org). *As músicas luso-brasileiras do final do Antigo Regime*: repertórios, práticas e representações. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

MALM, Kristen. The Music Industry. In: MYERS, H. (Org). *Ethnomusicology*: An Introduction. London: Macmillan, 1992. p. 349-364.

MENEZES BASTOS, Rafael de. O fado como integrante do sistema de transformações lundu-modinha-fado: notas para um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África. In: VALENTE, H. (Org). *Trago o fado nos sentidos*: cantares de um imaginário atlântico. São Paulo: Letra e Voz, 2013. p. 18-32.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista brasileira de história*. São Paulo, v. 20, n. 19, p. 167-189, 2000.

NUNES, António Manuel. *Rememoração do esquecido serenateiro António de Almeida Cruz (1879-1951)*. Disponível em: <http://guitarradecoimbra4.blogspot.com.br>. Acesso em: 10 ago. 2016.

O PAÍS. Artes e artistas. *O País*, Rio de Janeiro, 1905. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em ago. 2016.

OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

PESTANA, Maria do Rosário. O fado: destinos e oportunidades do 'ser português'. Um estudo sobre fado e emigração. In: VALENTE, H. (Org.). *Trago o fado nos sentidos*: cantares de um imaginário atlântico. São Paulo: Letra e Voz, 2013. p. 66-87.

_____. A música popular, a imprensa e os discos: mobilização política, crítica social e comicidade nos primeiros anos do século XX. No prelo.

PORTUGAL DA SILVA. Carta de Lisboa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1903. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: ago. 2016.

REBELLO, Luís Francisco. *História do teatro de revista em Portugal***.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

REVISTA BRASIL-PORTUGAL. Colyseu dos Recreios: Geraldos e Palácios. *Revista Brasil-Portugal*, Lisboa, n. 229, 1° ago. 1908. Disponível na Hemeroteca Digital Portuguesa, em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: 15 jul. 2016.

SANTOS, Alcindo et al. *Discografia brasileira em 78 rpm:* 1902-1964. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 7, p. 3-46, out. 2007.

SANTOS, Luana. *A Casa Eléctrica e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SARDO, Susana. Música e conciliação. Contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul. O caso das relações Portugal-Brasil In: VALENTE, H. (Org.). *Trago o fado nos sentidos*: cantares de um imaginário atlântico. São Paulo: Letra e Voz, 2013. p. 44-64.

_____. Música popular e diferenças regionais. In: LAGES, Mário F.; MATOS, A. (Orgs.). *Multiculturalidade: raízes e estruturas*. Coleção Portugal Intercultural, v. I. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. 2009. p. 408-476.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Recording Technology and Ethnomusicological Scholarship. In: NETTL, B.; BOHLMAN. P. (Org.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991. p. 277-292.

SILVA, João Luís Meirelles Leitão da. *Music, Theatre and the Nation:* The Entertainment Market in Lisbon (1865–1908). Tese (Doutorado em Música), Newcastle University, London, 2011.

SILVA, Manuel Deniz; PESTANA, Maria do Rosário. *Indústrias de música e arquivos sonoros em Portugal no século XX*: práticas, contextos, patrimônios. Cascais: Câmara Municipal de Cascais. No prelo.

SOUZA, David Pereira. *Banda do Corpo de Bombeiros do RJ - gravações pioneiras*. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TAYLOR, Timothy. *Strange Sounds:* Music, Technologies and Culture. New York-London: Routledge, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *Revista Opus*, v. 9, p. 73-86, 2003.

_____. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bártok. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997

ULHÔA, Martha. Análise de música brasileira popular. *Cadernos do Colóquio* (UNIRIO). Rio de Janeiro, v. III, p.61-68, 1999.

_____. Noite serena: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912). *Música Popular em Revista*, v. 1, p. 6-32, 2013.

ANEXO I – Maxixes na Coleção José Moças (mantidos os títulos tal como aparecem nos respectivos rótulos dos discos)

N. catálogo	Intérpretes	Título	Ano	Local	N. registro	Gravadora
682	Delphina Victor	*Celestial maxixe*	1905	Lisboa	63584	Gramophone
1260	Geraldo Magalhães, Medina de Sousa	*Maxixe restocratico*	30 mar. 1910	Lisboa	64332	Gramophone
1266	Medina de Sousa, Geraldo Magalhães	*Maxixe, o vatapá*	28 mar. 1910	Lisboa	64336	Gramophone
3079	Geraldo Magalhães, Medina de Sousa	*Maxixe com a jacca*	1° abr. 1910	Lisboa	Z-054015	Zonophone
4054	Isabel Costa	*Maxixe da revista "É provisório"*	1911	Lisboa	9568	Homokord
6330	Jorge Bastos	*Maxixe da Capital Federal*	1911	Lisboa	9286	Homokord
7924	Guarda Municipal de Lisboa	*Maxixe – Vem cá mulata*	1908	Lisboa	260151	Gramophone
13591	Banda da Guarda Municipal de Lisboa	*Capital federal (maxixe)*	1903	Lisboa	60174	Gramophone
3567	Grande Banda Militar	*Maxixe*			130043	Jumbo
3839	Farpellas	*Maxixe*	1904		6953	Beka
10815	Banda	*Maxixe do café*			8008	Chanteclair
11051	Rodrigues Vieira, Isabel Costa	*Vem cáa mulata*			2004	Simplex
16052	Silva Paranhos	*Maxixe*			9172	Disco Lisboa

ANEXO 2 – Outros gêneros musicais brasileiros no Acervo José Moças (mantidos os títulos tal como aparecem nos respectivos rótulos dos discos)

N. catálogo	Intérprete	Título	Data de gravação	Local de gravação	N. do disco	Gravadora
1267	Raul Soares	*Modinha de Pernambuco*	29 mar. 1910	Lisboa	2-62111	Gramophone
3080	Geraldo Magalhães, Medina de Sousa	*Catarette brasileiro*	28 mar. 1910	Lisboa	Z-054014	Zonophone
10814	Banda	*Batuque brazileiro*			8007	Chanteclair
11776	Salles Ribeiro	*Choro e poesia*			A 136282	Odeon
11777	Salles Ribeiro	*Caboucla de caxangá*			A 136282	Odeon

ANEXO 3 – Gêneros musicais portugueses gravados no Brasil – Acervo José Moças (fase mecânica - mantidos os títulos tal como aparecem nos respectivos rótulos dos discos)

N. catálogo	Intérprete	Título	Ano de gravação	Local	N. do disco	Gravadora
84	Joaquim Ramos	*O fado* (serenata do 3.º acto)	1904-05	Rio de Janeiro	143022	Odeon
1886	Almeida Cruz, Rosa Pinto	*Serapico*	1904-06	Rio de Janeiro	B 106	Columbia
1887	Almeida Cruz	*O prior e o padre cura* (fado cómico)	1904-06	Rio de Janeiro	B 106	Columbia
1890	Almeida Cruz	*Balance*	1904-06	Rio de Janeiro	B 108	Columbia
1891	Almeida Cruz	*Fado da mouraria* (fado corrido)	1904-06	Rio de Janeiro	B 108	Columbia
4535	Almeida Cruz	*Cobre-me cobre-me*	1904-06	Rio de Janeiro	B 109	Columbia

Pedro Aragão é professor na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil, onde atua na graduação – lecionando prática de conjunto e História da Música Popular Brasileira – e na pós-graduação. Seus interesses de pesquisa incluem música popular brasileira, arquivos sonoros, relações entre indústria fonográfica e música popular e lusofonia. É autor do livro "Alexandre Gonçalves Pinto e 'O Choro'", que recebeu em 2012 o Prêmio Silvio Romero IPHAN – MINC (2ª colocação) e o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. É organizador (com Bia Paes Leme, Paulo Aragão e Marcilio Lopes) dos livros "Pixinguinha, Inéditas e Redescobertas", "Pixinguinha: Outras Pautas" e "Carnaval de Pixinguinha", reunindo arranjos orquestrais desse compositor brasileiro para a rádio nas décadas de 1940 e 1950. Bolsista de pós-doutorado da CAPES desenvolve pesquisas sobre acervos sonoros em 78 rpm em Portugal e Brasil na Universidade de Aveiro, Portugal. pedro.aragao@unirio.br