

## **Música em 78 rotações. Por uma história das gravadoras no Brasil**

**Camila Koshiba Gonçalves**  
**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**  
**da Universidade de São Paulo**  
**Mestranda em História Social**  
**camilakg@uol.com.br**

**Resumo:**As gravadoras de discos 78rpm têm grande importância no contexto da produção musical brasileira da primeira metade do século XX. Ao elaborar um mapeamento da produção bibliográfica existente a respeito das gravadoras, no entanto, identificou-se uma ausência quase total de trabalhos sobre o tema, o que indica a necessidade da realização de estudos mais aprofundados, que procurem desvendar alguns aspectos da história da música popular brasileira a partir da perspectiva das gravadoras. No sentido de indicar um caminho possível, investiga-se uma passagem ainda pouco estudada desta história: a atuação de pequenas gravadoras em São Paulo, na virada dos anos 20 para os anos 30, que compuseram uma trilha sonora peculiar para a cidade.

**Palavras-chave:** história cultural; gravadoras de 78rpm; cidade de São Paulo.

**Abstract:**In the first half of the 20<sup>th</sup> century, the 78rpm disc recording companies were deeply important to the Brazilian musical context. However, after researching the studies regarding the theme, it could be seen that specialists have not given enough attention to their importance yet and that more profound studies should be made on the matter. This suggests that the history of Brazilian popular music should also be written through the point of view of the 78rpm disc recording companies. An attempt to follow this path is the study of four national 78rpm disc recording companies, that existed in Sao Paulo in the end of the 1920's and the beginning of the 1930's, and composed a peculiar "sound track" to the city.

**Key words:** cultural history; 78rpm disc recording companies; city of Sao Paulo.

## Música em 78 rotações. Por uma história das gravadoras no Brasil.

“Infelizmente, uma das maiores dificuldades do pesquisador de hoje é penetrar no mundo confuso das gravações que eram lançadas ao mercado. (...) Ao que parece, nunca houve por parte das gravadoras o propósito alto de colaborar na fixação de pormenores essenciais ao levantamento da história musical do Brasil.” (Alencar, 1968:172)

Esta nota de “pé de página” foi redigida por Edigar de Alencar na última parte do livro em que conta a vida de José Barbosa da Silva, o Sinhô. Trata-se de um comentário referente ao último anexo desta biografia, no qual o autor lista a discografia de Sinhô em duas partes: a primeira, é uma compilação elaborada por Ary Vasconcelos, e a segunda é uma relação suplementar realizada pelo próprio Edigar de Alencar, “com grande esforço através de notícias, registros e informes (...) sujeita além das falhas, a equívocos e lapsos.” (Alencar, 1968:172)

No ano da edição da biografia (1968), Gracio Barbalho, Nirez, Jairo Severiano e Alcino Santos ainda não haviam lançado pela Funarte o catálogo de discos em 78rpm, produzidos no Brasil entre os anos de 1902 e 1964 (Santos, 1982). A *Discografia* não está, obviamente, desprovida de “equívocos e lapsos”<sup>1</sup>, mas indica uma tendência inicial em direção à sistematização da produção das gravadoras de discos no período. A partir desta discografia tornou-se possível organizar, ainda que precariamente, o “mundo confuso das gravações” e extrair um quadro preliminar da história do disco no país.

Para além do registro sonoro, no entanto, as gravadoras tinham suas estratégias de atuação frente ao ouvinte e ao artista, e ampliavam ainda mais suas atividades quando se responsabilizavam também pelo fabrico e pela distribuição dos discos. Eram elas que elaboravam catálogos anuais ou semestrais e distribuíam folhetos com as “últimas novidades” em discos; faziam publicidade nos periódicos, financiavam a instalação de emissoras radiofônicas, que reservavam uma parte de sua programação para as “horas de discos”. Eram também as gravadoras que fechavam contratos com os artistas e com eles definiam o repertório. Para a confecção do fonograma, elas importavam o maquinário e matéria-prima necessários, empregavam certo número de operários, negociavam as concessões e as áreas de comercialização dos discos com suas matrizes na Europa ou nos Estados Unidos, além de registrar patentes, como forma de assegurar os canais de distribuição da sua produção. É isso o que nos revela a farta documentação sobre a Casa Edison e Fred Figner, preservada pelo fotógrafo e colecionador Humberto Franceschi, e recentemente disponibilizada em formato digital em seu livro *A Casa Edison e seu tempo*. (Franceschi, 2002)

O texto de *A Casa Edison...* é uma versão modificada do livro *Registro Sonoro por meios mecânicos no Brasil*, editado em 1984, pela HMF. Estes são os dois únicos trabalhos existentes sobre a produção musical brasileira do início do século XX que tomam a atuação da gravadora como eixo de análise.

---

<sup>1</sup> “Não temos a pretensão de apresentar um livro sem falhas, o que seria uma utopia, considerando-se a quantidade de dados anotados e as dificuldades da pesquisa (advindas, principalmente da *falta de perspectiva histórica da nossa indústria do disco*.)” (Santos, 1982:01, grifos nossos)

A história das demais gravadoras que produziram cerca de 35 mil matrizes entre 1902 e 1964 ainda é uma página em branco. No entanto, tais gravações permitiram aos pesquisadores, entre outras coisas, desvendar aspectos da realidade brasileira, que permaneceriam obscuros se iluminados apenas pela documentação impressa ou escrita; elas também revelaram as relações peculiares do ambiente musical “moderno” – transformado pelo binômio disco-rádio – com as diferentes tradições musicais existentes desde, pelo menos, o século XIX.

Não seria conveniente, neste momento, quebrar o silêncio dos pesquisadores quanto ao tema, já que as gravações constituem peça fundamental para a análise do ambiente musical da primeira metade do século XX? Afinal, ao percorrer o caminho trilhado por essas gravadoras, é possível desvendar a forma de atuação de um meio de comunicação que, ao lado das emissoras de rádio, foi o principal responsável pela difusão da música popular no período. Sob esse ponto de vista, o conteúdo do disco é visto não apenas como produto do compositor, do intérprete, do executante ou de um padrão sonoro de uma época, mas também como produto da própria gravadora, cuja intervenção foi decisiva no processo de produção e difusão da música popular ao longo do século XX.

As dificuldades para percorrer tal caminho já haviam sido indicadas por Edigar de Alencar. O descaso das gravadoras em “colaborar na fixação de pormenores essenciais ao levantamento da história musical do Brasil” obrigam o pesquisador a buscar dados em “notícias, registros e informes”, absolutamente dispersos nos acervos públicos e privados do país. Talvez uma das passagens mais obscuras – e mais interessantes! – da “nossa” história do disco, seja o período inicial do uso da tecnologia elétrica.

No Brasil, a partir de 1927, a tecnologia das gravações mecânicas foi sendo paulatinamente substituída pela gravação elétrica. Além de possibilitar o aumento na qualidade do registro sonoro, a tecnologia da gravação elétrica permitiu o aumento da velocidade da reprodução das matrizes e a conseqüente queda nos preços do disco e de seu aparelho leitor.<sup>2</sup> Foi também nesse período que a cidade de São Paulo abrigou gravadoras denominadas “empresas nacionais” ou “selos nacionais” (Phono-Arte, 15/01/1929:25). A atitude dos pesquisadores diante dessas empresas revela certo desânimo diante da (quase) total ausência de dados. Humberto Franceschi, nas últimas linhas de seu livro *Registro Sonoro...*, escreve:

“Ainda em 1926, Ângelo M. La Porta registra dois títulos [no Diário Oficial] de duração efêmera e de *informação mínima*. São as marcas IMPERADOR com o número de depósito 4400 em 26 de janeiro e a BRAZILPHONE com o número 4401, na mesma data (...)” (Franceschi, 1984:115, grifos nossos)

Alberto Ikeda, indicando alguns caminhos para análise, comenta:

---

<sup>2</sup> Em 1902, um disco poderia custar cerca de 25\$000 e um gramofone, 350\$000. Em 1929 havia discos que custavam 5\$000 e um aparelho reproduzidor sofisticado custava cerca de 230\$000. Embora a queda de preços tenha sido significativa, o consumo *privado* dessas mercadorias ainda era tímido durante a década de 30. (Cf. Catálogo da Casa Edison, 1902:07 e Diário Nacional, 20/01/1929:09).

“Além das gravadoras estrangeiras – Odeon, RCA Victor e Columbia – com as sedes principais no Rio de Janeiro, em São Paulo aconteceram pelo final da década de 20 algumas iniciativas de implantação de gravadoras: discos Imperador, gravadora Ouvidor e posteriormente a gravadora Arte-Fone, que tiveram *pequena repercussão local e por pouco tempo*, não conseguindo sobreviver à concorrência das gravadoras de capital estrangeiro.” (Ikeda, 1988:114, grifos nossos)

Diante da rarefação e dispersão de dados, é possível entrar em contato com a produção destes selos através da audição de cerca de cinco horas de gravação, obtidas junto a um acervo privado em São Paulo<sup>3</sup>. Além disso, o levantamento da *Discografia* constitui uma rica fonte de informação a respeito dos gêneros mais gravados e dos compositores e intérpretes que faziam parte de seu elenco.

Aparentemente, havia uma ligação entre estes quatro “selos nacionais”. A Arte-Fone foi o selo que produziu o maior número de gravações e, enquanto durou, Alberto Marino foi seu diretor artístico. Compositor, regente, instrumentista, descendente de italianos nascido no Brás em 1902, Marino diplomou-se em violino pelo Instituto Musical de São Paulo e lecionou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. É muito provável que sua atuação tenha influência na definição do repertório da gravadora, que conta com um grande número de valsas e choros instrumentais<sup>4</sup> e diversas gravações de orquestras<sup>5</sup>.

Além da presença significativa de música instrumental, modas de viola, toadas sertanejas e humorismo – normalmente envolvendo a figura do caipira – , também eram gêneros recorrentes no repertório da Arte-Fone. José Ramos Tinhorão descreve uma delas:

“Em um disco lançado pela Arte-Fone, (...) o humorista Luís Dias da Silva abria seu *sketch* sob o título *No estúdio da rádio* (onde descrevia o ambiente de uma suposta PRA-JO, (Rádio Amortecedor Juquiaense) dizendo, enquanto se ouvia, ao fundo, cacarejos de galinhas e relinchar de cavalos: ‘Terta, tira esses animar daqui que é preciso começá a irradiação!’.” (Tinhorão, 1981:40, grifos do autor)

Da mesma forma, o suplemento referente ao ano de 1931 do selo Ouvidor, revela que havia três séries editadas simultaneamente: as séries “caipira”, “cantores e cantoras” e os “solos instrumentais”, todas elas interpretadas por um elenco composto por artistas radicados em São Paulo. Como o selo Ouvidor havia sido comprado<sup>6</sup> no início do ano pela Arte-Fone, os nomes dos intérpretes da série instrumentais são praticamente os mesmos. As

---

<sup>3</sup> Acervo Roberto Gambardella.

<sup>4</sup> Com o próprio Alberto Marino ao violino, Pinho, Petit e Chaves nos violões, Nabor Pires Camargo no clarinete, Atílio Grany na flauta, José Rielli no acordeão, entre outros.

<sup>5</sup> *Jazz Arte-Fone, Orquestra Arte-Fone, Orquestra de Danças Arte-Fone, Orquestra Sinfônica Arte-Fone* ou simplesmente, *Orquestra*.

<sup>6</sup> Cf. Junta Comercial do Estado de São Paulo, NIRE 35104378581 e Santos, 1982:458.

duas únicas gravações da série “caipira” identificadas pelos autores da *Discografia*, foram interpretadas pelo mesmo Luís Dias da Silva, da Arte-Fone. A série “cantores e cantoras” do selo Ouvidor teve como principal intérprete Artur Castro, cantor que mais gravou pelo selo Imperador.

Não parece possível, neste momento, fazer uma análise aprofundada das gravações obtidas. No entanto, pode-se sugerir, a partir do que foi exposto, que os chamados “selos nacionais” criaram uma sonoridade peculiar, cuja referência central eram os instrumentistas “de boa capacidade técnica, capazes de improvisar, solar e acompanhar com igual competência” e que “transitavam social e culturalmente por diversos espaços e universos. [O novo ambiente criado pelo disco e pelo rádio necessitava, afinal, de] (...) músicos competentes e capacitados para os quadros permanentes de suas orquestras e regionais” (Moraes, 2000:250, 257).

A “Salada Internacional I e II”, disco Arte-Fone nº. 4038, interpretada por Nabor Pires Camargo e Cherubim, pode ser tomada como “gravação-síntese” das principais características destes “selos nacionais”: humor, recorrência à cultura caipira (e, no caso, também imigrante) e qualidade técnica dos músicos. Na primeira face, um “sírio” e um “italiano” discutem a respeito da qualidade da música de seus países de origem. Como não poderia deixar de ser, ao ouvir a música executada pelo sírio, o italiano afirma que aquilo “non é música, turco”. Na segunda face, o italiano canta uma canção dedicada à sua amada Pimpinela. Nesse momento, surge um caipira, que há “um dilúvio de tempão” ouvia tudo pela janela. O caipira pede desculpas por “meter a cuié na prosa”, afirma que “mecêis num cunhece o que é bonito”, pega a viola e toca uma moda caipira, em cujo início há um curto solo de clarinete, provavelmente executado pelo próprio Nabor Pires Camargo.

Sob essa perspectiva, as pequenas gravadoras paulistas podem ser consideradas como um importante espaço de aprendizado e troca de experiências de artistas radicados na cidade, ampliando suas possibilidades de profissionalização num momento em que o rádio ainda não tinha grande poder de penetração. Além disso, estas empresas existiram por pouco tempo e contavam com poucos recursos financeiros, pois não faziam anúncios, nem “eram notícia” nos principais jornais da época. Assim, dados seu curto período de atuação, os poucos canais de distribuição de seus discos, e a peculiaridade da trilha sonora que compuseram, é possível supor que sua produção foi elaborada e difundida *por e para* um mercado cultural local paulistano.

A produção destes pequenos selos paulistas é apenas um dos vários enfoques que a história da gravação pode suscitar aos pesquisadores. Tomando a atuação destas gravadoras como eixo da análise, é possível identificar gêneros, compositores ou intérpretes “de ocasião”, que não surgem necessariamente vinculados às emissoras de rádio, às grandes empresas fonográficas ou à própria imprensa. Por conta disso, é preciso ouvir cuidadosamente cada fragmento que chegou até nós. Nos discos, é preciso escutar os acordes, os instrumentos, as vozes. E, onde não restaram fragmentos, é preciso compreender os motivos deste silêncio.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alencar, Edigar de. 1968. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Franceschi, Humberto Moraes. 1984. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Estúdio HMF.

\_\_\_\_\_. 2002. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.

Ikeda, Alberto T. 1988. *Música na cidade em tempo de transformação: São Paulo, 1900-1930*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Moraes, José Geraldo Vinci de. 2000. *Metrópole em Sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade.

Santos, Alcino; Barbalho, Gracio; Severiano, Jairo; Azevedo, M. A. (Nirez). 1982. *Discografia Brasileira 78rpm. 1902-1964, vols. I e II*. Rio de Janeiro: Funarte.

Tinhorão, José Ramos. 1981. *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática.

## Fontes

Catálogo da Casa Edison. 1902. Rio de Janeiro.

Diário Nacional. 1927-1933. São Paulo.

Junta Comercial do Estado de São Paulo.

Revista Phono-Arte. 1928-1931. Rio de Janeiro.

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Nabor Pires Camargo e Cherubim. *Salada Internacional I e II*. 1931(?). Arte-Fone. São Paulo. 4.038