

Gravações comerciais do início do século XX como fontes de estudo entre música e racialização: um estudo das linhas de cor sonoras aplicadas ao contexto brasileiro¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música e Pensamento Afrodiaspórico

Pedro de Moura Aragão
UNIRIO
pedro.aragao@unirio.br

Resumo. Este artigo investiga como as gravações comerciais realizadas no Brasil em formato de 78 rpm podem ser utilizadas como fontes para o estudo das relações entre música e racialização. A partir da análise de fonogramas em 78 rpm, defende-se que a indústria fonográfica brasileira foi atravessada, desde seus primórdios, pela construção de “linhas de cor sonoras” – dispositivos que atribuíam valores pejorativos a timbres, vozes e repertórios associados a artistas e práticas musicais afro-brasileiras. Apesar disso, argumenta-se que o período das gravações mecânicas, marcado pelo predomínio da Casa Edison, apresentou certa porosidade que permitiu a inserção de práticas musicais afro-brasileiras no circuito comercial, ainda que mediadas por estratégias de “domesticação” e controle sonoro. O artigo combina abordagens da etnomusicologia, dos estudos culturais e da história social da música, dialogando com autores como Jennifer Stoeber (2016) e Santos Santos (2020), além de recorrer a registros fonográficos históricos, charges de época e fotografias de grupos musicais negros. Conclui-se que tais gravações, embora inseridas em uma lógica comercial, constituem documentos históricos valiosos para a compreensão dos processos de construção e contestação de identidades raciais por meio do som na sociedade brasileira do início do século XX.

Palavras-chave. Racialização sonora; arquivos sonoros: etnomusicologia.

Commercial Recordings from the Early 20th Century as Sources for the Study of Music and Racialization: A Study of Sonic Color Lines in the Brazilian Context

Abstract. This article investigates how commercial recordings produced in Brazil in the 78 rpm format can be used as sources for studying the relationship between music and racialization. Through the analysis of 78 rpm phonograms, it argues that the Brazilian phonographic industry has been shaped, since its inception, by the construction of “sonic

¹ Este artigo integra o projeto de pesquisa intitulado “Memórias afro-atlânticas no contexto da música popular urbana brasileira (1850-1950)”, desenvolvido pelo prof. Dr. Pedro Aragão, com financiamento do CNPq, através do programa de Bolsa de Produtividade Acadêmica.



color lines” – mechanisms that assigned pejorative values to timbres, voices, and repertoires associated with Afro-Brazilian artists and musical practices. Nonetheless, the period of mechanical recordings, marked by the dominance of Casa Edison, revealed a certain porosity that allowed Afro-Brazilian musical practices to enter the commercial circuit, although mediated by strategies of “domestication” and sonic control. The article combines approaches from ethnomusicology, cultural studies, and the social history of music, engaging with authors such as Jennifer Stover (2016) and Santos Santos (2020), while also drawing on rare phonographic records, period caricatures, and photographs of Black musical groups. It concludes that, despite being embedded within a commercial logic, such recordings constitute valuable historical documents for understanding the processes of construction and contestation of racial identities through sound in early twentieth-century Brazilian society.

Keywords. Sonic Racialization, Sound Archives, Ethnomusicology

Introdução

O presente artigo investiga as relações da indústria fonográfica brasileira da primeira metade do século XX com as músicas de tradição afro-diaspórica. Argumenta-se que, apesar da grande presença de gêneros musicais afro-brasileiros na discografia brasileira em suporte 78 rpm (tais como lundus, maxixes e sambas), tais gêneros foram paulatinamente “filtrados” pela indústria em um processo que marginalizou progressivamente vozes e timbres de artistas e grupos musicais negros, ao mesmo tempo em que “domesticava” gêneros musicais afro-brasileiros por meio da mediação de artistas e produtores brancos.

A tese central deste artigo sustenta que a fonografia no Brasil foi já desde o seu início marcada pela construção de linhas de cor sonoras (Stover, 2017), que estabeleciam – através de marcadores sonoros socialmente constituídos, uma diferenciação entre sons “brancos” e sons “negros” racializados. Apesar disso, o período das gravações mecânicas, entre 1902 e 1927 — marcado pelo quase monopólio da Casa Edison, sediada no Rio de Janeiro — constituiu um cenário sonoro relativamente poroso, que possibilitou uma maior inclusão das vozes e timbres de artistas negros. Apesar de seu caráter comercial, essas gravações compartilham certas características com registros etnográficos, uma vez que frequentemente documentaram artistas de rua e grupos afro-brasileiros, como os cantores negros Geraldo Magalhães e Eduardo das Neves e os ranchos carnavalescos Ameno Resedá e Flor do Abacate. Em contraste, a introdução da gravação elétrica e a atuação de grandes gravadoras internacionais, como Victor e Odeon, a partir de 1928, inauguraram uma nova era de profissionalização, caracterizada pelo



estabelecimento de uma linha de produção que envolvia arranjadores, músicos profissionais e a homogeneização de vozes e timbres em conformidade com estéticas sonoras internacionais. Essa transição resultou na segregação entre timbres “civilizados” e “primitivos”, silenciando e marginalizando, de forma sistemática, as expressões sonoras afro-brasileiras.

Embora a bibliografia recente tenha avançado significativamente na exploração das interseções entre música e racialização no Brasil, argumenta-se que a maior parte dos estudos tendem a privilegiar abordagens históricas e sociológicas, frequentemente negligenciando a centralidade dos elementos sonoros na constituição de experiências musicais racializadas. Obras pioneiras, como Abreu (2017), que examina as representações visuais de músicos negros nas capas de partituras, e Hertzman (2013), que investiga as condições socioeconômicas de músicos negros no Rio de Janeiro do início do século XX, oferecem contribuições valiosas, mas não tomam a dimensão sonora como foco principal de suas análises.

Com o objetivo de suprir essa lacuna, a seção inicial deste artigo discute os aspectos metodológicos envolvidos na utilização de gravações sonoras como fontes primárias para o estudo das relações entre racialização e música. Paralelamente, dialoga-se com referenciais teóricos propostos por estudiosos recentes, como o conceito de linhas sonoras da cor (*Sonic Color Lines*) de Stover (2017) e o trabalho de Santos Santos (2020) sobre o uso de “dispositivos” (a partir de um conceito de Foucault) para atribuição de características muitas vezes pejorativas às músicas de tradição afro-diaspórica. Tais ferramentas conceituais servirão como base para a análise subsequente de um corpus de gravações em 78 rpm produzidas no Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Arquivos fonográficos e estudos entre música e racialização

Apesar da importância crucial das músicas de tradição afro-diaspóricas para a sociedade brasileira contemporânea, as gravações etnográficas dedicadas às práticas musicais afro-brasileiras só tiveram início de forma sistemática a partir da década de 1930.. As expedições folclóricas conduzidas pelos musicólogos brasileiros Mário de Andrade, em 1938²,

² A Missão de Pesquisas Folclóricas foi instituída por Mário de Andrade em 1938, na ocasião de sua passagem como chefe do Departamento de Cultura de São Paulo. A Missão percorreu, segundo Sandroni (2014) os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, nas regiões Nordeste e Norte do país tendo realizado



e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, na década de 1940³, resultaram em algumas centenas de registros — mas constituem um dos poucos exemplos de gravações de campo realizadas no Brasil na primeira metade do século XX.

Em contraste, o Brasil desenvolveu uma sólida indústria fonográfica desde o início do século XX. Em 1902, foi criada no Rio de Janeiro a primeira gravadora — a Casa Edison —, seguida, em 1913, pela primeira fábrica industrial dedicada à produção de discos de goma-laca. Entre 1902 e 1964, foram produzidos cerca de 64 mil fonogramas no Brasil (Francheschi, 2002) Essa vasta produção musical concentrou-se principalmente em estilos musicais urbanos populares, com presença maciça de práticas musicais afro-brasileiras, como lundus, maxixes e sambas. O contraste entre o número relativamente reduzido de gravações etnográficas, por um lado, e o número significativo de gravações comerciais realizadas por artistas e grupos negros, por outro, nos leva a uma série de questionamentos: de que forma as gravações comerciais do início do século se confundem com gravações etnográficas, ao registrar grupos e práticas musicais afro-brasileiras do início do século XX? Quais são os limites entre as gravações comerciais e as gravações de campo? Seria possível aplicar análises etnomusicológicas a estas primeiras gravações comerciais?

Uma resposta pragmática e simples a todas essas questões poderia ser um categórico “não”. Como apontado por Cottrell (2010), há diversas razões para se considerar gravações etnográficas e gravações comerciais como pertencentes a categorias distintas: a mais óbvia diz respeito ao fato de que as gravações etnográficas foram realizadas sob perspectivas pretensamente científicas e preservacionistas, enquanto os registros fonográficos realizados por gravadoras comerciais foram publicados ou vendidos com fins de lucros. Além disso, era senso comum no âmbito dos estudos musicológicos – pelo menos até a primeira metade do século XX – que as gravações realizadas por musicólogos e etnógrafos ofereciam uma perspectiva “neutra” do campo em virtude de sua abordagem “científica” (Garcia, 2011). Em contrapartida, os discos comerciais de 78 rpm em goma-laca eram frequentemente vistos pelos musicólogos como “impuros” devido ao seu caráter mercadológico (Cottrell, 2010).

cerca de 30 horas de gravação de registros etnográficos, em sua maior parte de música afro-diaspórica como cocos, emboladas e maracatus.

³ Para maiores informações sobre as gravações realizadas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo leia-se Aragão, 2006.



Entretanto, é possível apresentar argumentos para questionar essa dicotomia entre gravações etnográficas e gravações comerciais realizadas no início do século XX. Em primeiro lugar, a ideia da neutralidade das gravações de campo tem sido fortemente contestada por estudos recentes (como Garcia, 2017), que destacam como perspectivas eurocêntricas e etnocêntricas foram aplicadas não apenas à análise dos arquivos sonoros, mas também aos próprios processos tecnológicos de coleta dos sons. Em segundo lugar, é impossível ignorar o forte impacto cultural que as indústrias fonográficas exerceram sobre as práticas musicais que os musicólogos comparativos pretendiam preservar. Citando Cottrell (2010),

enquanto os musicólogos comparativos preservavam, em parte, tradições musicais em registros porque sentiam que as mudanças musicais estavam ocorrendo com tanta rapidez que tais tradições estavam se perdendo, talvez estivessem menos conscientes de que tanto a própria tecnologia de gravação quanto as empresas que a exploravam forneciam, ao menos em parte, algumas das influências aculturativas que frequentemente impulsionavam tais mudanças.

Um exemplo desse impacto pode ser encontrado nos diários de Fred Gaisberg, engenheiro de som que trabalhou para a Gramophone Company no início do século XX. Em 1903, segundo Gronow (1981, p. 251), Gaisberg já havia realizado 1.700 gravações de músicas indianas, birmanesas, siamesas, malaias, javanesas, chinesas e japonesas. Em seus diários, Gaisberg anotou que, ao retornar à Índia cerca de 30 anos após sua visita inicial, encontrou músicos locais que, em alguns casos, estavam aprendendo seus repertórios a partir dos discos de gramofone (Cottrell, 2010).

No entanto, não pretendo, neste artigo, afirmar que as gravações comerciais realizadas pela Casa Edison no Rio de Janeiro do início do século possuem o mesmo estatuto que as gravações etnográficas realizadas posteriormente por musicólogos como Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Apesar disso, creio ser possível afirmar que parte destes discos gravados entre as décadas de 1900 e 1920 oferecem uma “janela sonora” por onde podemos analisar timbres, vozes e características musicais de artistas e grupos afro-brasileiros do Rio de Janeiro do início do século XX. Ao mesmo tempo, a análise destes registros comerciais também nos permite entender os processos de silenciamento e “filtragem” destas práticas musicais afro-diaspóricas através da agentes brancos como produtores, empresários e imprensa ao longo do tempo.



Neste sentido, a presente pesquisa se alinha com correntes recentes da antropologia, etnomusicologia e estudos da música popular que vêm destacando o conjunto de estratégias que as indústrias fonográficas, em escala global, utilizaram para construir representações raciais por meio do som. Um exemplo marcante é o trabalho da antropóloga americana Jennifer Stoever: tendo como base a ideia de que a racialização é frequentemente analisada a partir de fenômenos essencialmente visuais – características fenotípicas como cor da pele e textura dos cabelos, por exemplo – a autora chama atenção para o fato de que a dimensão sônica também teria tido papel crucial para o estabelecimento de fronteiras raciais na sociedade. Neste sentido, Stoever propõe o conceito de “linha sonora da cor” (“Sonic Color Line”) para designar o conjunto de estratégias sonoras que permitem aos ouvintes construir e discernir identidades raciais com base em vozes, sons e timbres, mobilizando marcadores sonoros codificados racialmente para fins discriminatórios. Nas palavras da autora:

A linha sonora da cor produz, codifica e regula a diferença racial por meio do ouvido, permitindo-nos ouvir a raça tanto quanto vê-la. Trata-se de uma fronteira socialmente construída que codifica racialmente fenômenos sonoros como timbres vocais, sotaques e tons musicais (Stoever, 2016).

É também esta a perspectiva apresentada por Santos Santos (2020) em seu estudo sobre o termo “batuque” no contexto brasileiro. Amparado pelo conceito de *dispositivo* proposto por Foucault – que pode ser entendido como o conjunto de estratégias narrativas utilizadas pelas elites dominantes e coloniais para fins de dominação e controle social – o autor analisa como a palavra “batuque” foi racializada através construção de imaginários sonoros, ideológicos e socioeconômicos que associavam o termo à ideia de “ruído”, “primitividade” e “rudeza”, por oposição aos sons europeus frequentemente caracterizados como “harmônicos”, “melodiosos” e “sonoros”. Em resumo, ambos os trabalhos apontam para a construção de marcadores sonoros de racialização que foram socialmente construídos com o fim de segregação da população afro-diaspórica.

Linhas de cor sonoras aplicadas à fonografia comercial brasileira

No contexto brasileiro, estes marcadores de racialização estão presentes tanto nos discursos de imprensa quanto nos primeiros estudos musicológicos produzidos no país. Em um dos primeiros relatos musicológicos brasileiros, o livro *A música no Brasil*, escrito por Guilherme de Melo e publicado em 1908, seu autor afirma que a música dos grupos étnicos



africanos ainda era “impregnada de sentimentos bárbaros e selvagens e de superstição cabalística”, mas que isso não deveria nos surpreender, “uma vez que ainda hoje se encontram traços de crenças supersticiosas entre a população pobre que ainda não se depurou, e em cujas veias ainda corre o sangue inulto do africano (Melo, 1908).

Tal racismo estrutural também pode ser observado nas formas como as populações negras eram geralmente retratadas em jornais e revistas da época, como foi fartamente documentado por estudos recentes como o de Abreu (2017). Dentre os muitos exemplos que abundam na imprensa brasileira do início do século, podemos destacar uma charge publicada na revista brasileira *O Malho* em 1908: trata-se de uma caricatura intitulada “Um choro nos cafundós do subúrbio”. A charge enfatiza os aspectos “primitivos” e “cômicos” associados ao choro, uma prática musical e de dança majoritariamente associada às populações negras dos subúrbios cariocas neste período.

Figura 1 – Charge retratando “Um choro nos cafundórios do subúrbio”. Revista O Malho, 15 de fevereiro de 1908, ano VII, n. 28, p. 24



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Se tais marcadores raciais são fartamente encontrados na imprensa e nos discursos institucionalizados do período, como analisar estes mesmos procedimentos a partir da dimensão sonora no contexto da incipiente indústria fonográfica do início do século XX? Em trabalho anterior (Lemos & Aragão, 2023), procuramos demonstrar como a fonografia brasileira desde seus primórdios estabeleceu caricaturas sonoro-raciais que estabeleciam claramente linhas de cor sonoras delimitando o que seriam sons “primitivos” e “rudes” associados ao universo afro-diaspórico. Um exemplo marcante é o fonograma intitulado “Imitação de um batuque africano” (disco Victor R 98702), registrada em 1907 por César Nunes, cantor e ator branco que gozava de grande prestígio no Brasil da primeira década do século XX. A gravação é repleta de vocalidades que evocam ambientes primitivos associados às populações negras (com uso de interjeições como “ih, ih, ih”), frases musicais em semicolcheias sobre textos onomatopaicos que simulam dialetos africanos seguidos de vocalizações (Figura 2), bem como uso de letra com remissões pejorativas e satíricas relacionadas à sexualidade afro-brasileira (“o preto com mais a preta, foi abaixo de uma bananeira, o preto diz para a preta, vamos fazer brincadeira?”) (Figura 3).

Figura 2 – Transcrição de um trecho do fonograma “Imitação de um batuque africano” (disco Victor R 98702)



5
Ma-ga-ri ka-ri - wi-ka di ka-ro-ko di ka - za-ka di ka - za-ka di ka - ro-ko_a-ku - a - ka za

9
ih Ah ah ah ah ah

Fonte: Lemos & Aragão (2023).

Figura 3 – Transcrição de um trecho do fonograma “Imitação de um batuque africano” (disco Victor R 98702)





47
8
O pre-to com mais a pre-ta O pre-to com mais a pre-ta Foi a-bai-xo de u' ba-na-nei-ra Foi a-

54
8
bai-xo de u' ba-na-nei-ra O pre-to que diz pa-ra_a pre-ta O pre-to que diz pa-ra_a pre-ta Vá - mos fa-zer _ brin-ca-

61
8
dei-ra? Jo-ão de ma - dei-ra que Ma - ga-ri wi-ka di ka-to-ka di ka - ro-ka ra ka-ra qüe qüe Ah___

Fonte: Lemos & Aragão (2023).

Tal como argumenta Lisa Gitelman (1999), as primeiras tecnologias de gravação deram início a uma nova geração de menestres *blackface* no contexto norte-americano, em que o “soar negro” se tornou mais importante para os artistas brancos do que o “aparentar negro” tingindo o rosto com cortiça queimada. No Brasil, gravações como a de César Nunes são exemplos de como a fonografia participou da construção de alteridade racial por meio de dispositivos sonoros específicos, constituindo um análogo audível das caricaturas que acentuavam traços fenotípicos e das imagens de primitivismo pretensamente associadas aos modos de vida da população afro-brasileira.

Apesar disso, é fundamental constatar o papel de artistas negros que procuraram subverter esta linha de cor sonora, atuando como agentes fundamentais no processo de inserção e legitimação de gêneros afro-brasileiros como maxixes, sambas, cateretês e lundus no contexto da fonografia. Para além do nome de Eduardo das Neves, alvo de estudos importantes como os de Hertzman (2013) e Abreu (2017), chama-se a atenção para outro nome fundamental: o do cantor Geraldo Magalhães. Nascido em 1878 na cidade de São Gabriel, no Rio Grande do Sul, Magalhães iniciou sua trajetória como cantor e cancionista no Rio de Janeiro nos últimos anos do século XIX. No início do século XX, já atua como um dos principais cantores da Casa Edison do Rio de Janeiro, gravando canções, lundus e sambas: a partir de 1908 começa a atuar internacionalmente em parceria com a cantora negra Nina Rodrigues em um dueto intitulado “Os Geraldos”, que realiza turnês em diversos países europeus. Conforme afirmo em trabalho anterior (Aragão, 2016), o sucesso na Europa ecoou no Brasil de modo dúbio: enquanto



parte da imprensa festejava a “consagração do artista patricio”, o cronista Jota Depê, no periódico brasileiro *O Degas*, em mais uma demonstração do preconceito racial do período, classificava o duo como “dueto beijudo”, que pretensamente proclamava em países estrangeiros “o baixo nível financeiro e estético de nossa arte” (revista *O Degas*, 9 maio 1908). A partir de 1910, Geraldo Magalhães se radica definitivamente em Portugal, tendo deixado dezenas de fonogramas gravados em Lisboa.

Como procuramos demonstrar em trabalhos anteriores (Aragão, 2016; Lemos & Aragão, 2023) a análise das gravações realizadas por Geraldo Magalhães são relevantes das estratégias de inserção dos cantores negros no contexto da indústria fonográfica: se por um lado tais cantores são peças chave para a incorporação de gêneros afro-brasileiros no contexto do disco (como sambas, lundus e maxixes), por outro lado esta inserção se dá através de dispositivos que associam estas mesmas práticas à sexualidade e à comicidade. A constante menção aos corpos e à sensualidade da mulher negra ou mulata nas canções gravadas revela-se sem dúvida parte fundamental nesse processo de construção de alteridade, alinhando-se ao conceito de “Sonic Color Line” tal como proposto por Stoeber (2016, p. 11) em que “sons particulares são identificados, exagerados e “combinados” com corpos racializados”. Um segundo dispositivo é o recurso a textos de duplo sentido, que mesclam de forma ambígua itens ou gestos culinários e referências sexuais – recurso que aliás foi utilizado em diversas culturas populares muito antes do advento do disco, e que teve grande expressão no teatro de revista no contexto luso-brasileiro. Tal recurso, apontado por Sandroni (2001, p. 44) - que elenca alguns exemplos do uso de alimentos como metáfora sexual em lundus e sambas de fins do século XIX até gravações da década de 1940 - é bastante frequente nas gravações de Magalhães e pode ser considerado como mais uma das estratégias de inserção das músicas afro-brasileiras no mercado fonográfico, que foram de alguma forma apropriadas por cantores negros nos primórdios da fonografia.

Em que pese a constatação de que esta linha de cor sonora sempre esteve claramente presente no contexto da fonografia brasileira do início do século, uma análise do extenso *corpus* de gravações em discos no formato 78 rpm no Brasil nos permite perceber – ao menos no período de gravações mecânicas, entre os anos de 1902 e 1927 – momentos de afrouxamento desta linha de cor sonora em determinadas gravações protagonizadas por grupos afro-brasileiros. Estas gravações nos permitem suspender temporariamente o ambiente da caricatura,



da sátira e do amplo uso de dispositivos que tinham como objetivo associar sons negros a cargas de significado pejorativos e abrir “frestas” para a audição destes mesmos grupos no Rio de Janeiro no início do século. De certa forma, é como se a caricatura fosse temporariamente substituída pela fotografia real: compare-se por exemplo a charge anteriormente mostrada na Figura 1 com a fotografia do Conjunto Africanos de Vila Isabel, grupo de choro formado majoritariamente por operários da Fábrica de Tecidos Aliança em Vila Isabel (Figura 4), ou com a fotografia da Rancho Carnavalesco Filhas da Jardineira, de 1907 (Figura 5)

Figura 4 – Fotografia do Conjunto “Africanos de Vila Isabel”



Fonte: Acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Salles.

Figura 5 – Fotografia do Rancho “Filhas da Jardineira”





Grupo Carnavalesco Filhas das Jardineiras

Fonte: Acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Salles.

A comparação da charge satírica intitulada “Um choro nos cafundós do subúrbio” e as fotos reais de grupos musicais negros do início do século deixa patente a crueza e a perversão dos processos de construção de fronteiras raciais no Brasil: a charge apresenta os corpos negros como “primitivos”, exagerando traços fenotípicos como lábios, texturas dos cabelos e ilustra a dança como algo pueril ou infantilizado, e com caráter ao mesmo tempo sexualizado pelos requebros dos movimentos dos quadris de homens e mulheres negras. Já as duas fotos apresentam dois grupos afro-brasileiros em perspectivas muito diferentes: não há aqui qualquer sinal de “primitivismo”, de sexualização ou de infantilização: o que se percebe são músicos com seus instrumentos em postura de completo comprometimento com o coletivo musical, reforçando uma autorrepresentação que desafia os estereótipos raciais amplamente difundidos pela cultura visual da época. As imagens fotográficas, nesse sentido, funcionam como documentos contra-hegemônicos que denunciam o viés caricatural da charge e evidenciam a complexidade, o refinamento e a agência dos sujeitos negros nas práticas musicais urbanas do início do século XX.

Em processo análogo, a comparação entre os registros fonográficos deixados por estes mesmos grupos e aqueles marcados pela linha de cor sonora, como é o caso de “Imitação de um batuque africano”, deixa patente as diferenças sonoras. O grupo de músicos “Africanos de Vila Isabel”, por exemplo, formado por músicos negros do mesmo bairro, foi criado em 1924 sob o comando de Jorge Seixas conforme informações de Vasconcelos (1977, p. 306). Com o nome de “Pessoal do Bloco” o grupo deixou dezenas de gravações realizadas entre 1911 e 1913 acompanhando o flautista negro Pedro Galdino, também operário da Fábrica de Tecidos Aliança. A audição destes discos não revela nenhum dos aspectos caricaturais, satíricos ou cômicos presentes tanto nas charges da época quanto em fonogramas como “Imitação de um batuque africano”. Ao contrário, os discos apontam para um processo consistente de inserção de práticas musicais afro-brasileiras na indústria fonográfica: ainda que os discos gravados trouxessem em seus rótulos designações de gêneros europeus como polca, schottisches e valsas, a execução musical do conjunto aponta para a fusão destes gêneros com práticas musicais afro-brasileiras como lundus e maxixes através da incorporação de melodias e padrões de acompanhamento contramétricos executados por violões e cavaquinhos.

Da mesma forma, o grupo Filhas da Jardineira era um rancho carnavalesco do bairro do Catumbi, que contava com as presenças de Irineu de Almeida, músico negro da Banda do Corpo de Bombeiros e de seu aluno Pixinguinha, que teve sua estreia musical como Diretor de Harmonia neste agrupamento carnavalesco com apenas 14 anos. Infelizmente não há registros de gravações do Filhas da Jardineira. A análise, entretanto, de gravações de outros ranchos na década de 1910 demonstram uma completa ausência de elementos sonoros que denotem aspectos cômicos, satíricos ou que possam apontar para uma atmosfera “primitiva” ou “rústica”. Por outro lado, a análise dos padrões vocais do coro utilizado pelo rancho – formado pelos próprios elementos do rancho – aponta para uma série de características tímbricas e padrões vocais que fogem completamente ao padrão que seria imposto pela indústria fonográfica a partir dos anos 1920, sobretudo a partir da introdução elétrico de gravações em 1927. Ouçam-se por exemplo os registros das marchas “Carnaval de 1906” (Brasil Records, 70244), e “Sobre as ondas” (Brasil Records 70255), ambos gravados em 1910. O padrão vocal, sobretudo do coro feminino, aponta para características sonoras de projeção, nasalização e granulação vocal que podem ser hoje associados às vozes das pastoras dos grupos de “velhas-guardas” das escolas de samba. Este mesmo padrão aparece em raras gravações de escolas de samba da década de



1940 (como a realizada por Leopold Stokowski no navio Uruguai em 1941 e lançada nos Estados Unidos pela coleção intitulada “Native Brazilian Music”), mas está completamente ausente do padrão estabelecido pela indústria fonográfica a partir de 1927.

Conclusões

Embora este estudo não pretenda ser conclusivo, dado os limites espaciais do artigo e a complexidade do tema, é possível delinear algumas considerações que apontam caminhos para pesquisas futuras. Em primeiro lugar, buscou-se destacar a relevância das gravações comerciais em 78 rpm como fontes importantes para o estudo das dinâmicas das práticas musicais afro-brasileiras no início do século XX. Em um contexto no qual as gravações etnográficas só se tornaram sistemáticas a partir da década de 1930, os fonogramas comerciais representam muitas vezes registros únicos de determinadas práticas musicais afro-brasileiras em um momento crucial da história da música brasileira.

Como se procurou demonstrar ao longo do artigo, muitas dessas gravações devem ser analisadas de forma crítica e contextualizada, reconhecendo seu papel na veiculação de estereótipos raciais e na construção de "linhas de cor sonoras" — dispositivos simbólicos que associavam determinados timbres, vozes e repertórios a categorias raciais inferiorizadas. Exemplos como o fonograma “Imitação de um batuque africano” evidenciam os mecanismos de racialização presentes na indústria fonográfica brasileira, que colaboravam para a naturalização de hierarquias raciais por meio do som.

Ao mesmo tempo, esses registros também revelam a atuação ativa de músicos negros nos processos de inserção, circulação e legitimação de práticas musicais afro-brasileiras no mercado fonográfico. Fonogramas de artistas como Geraldo Magalhães não apenas testemunham formas de resistência e agência cultural, mas também nos permitem compreender o complexo sistema de estratégias e concessões inerentes ao processo de aceitação destas práticas no contexto fonográfico. Como vimos, aspectos como comicidade e sexualização faziam parte da aceitação de gêneros como lundus, sambas e maxixes pela indústria do disco.

Por fim, é possível afirmar que os arquivos sonoros do início do século XX não apenas documentam práticas musicais racializadas, mas podem também ser mobilizados como



instrumentos para repensar as relações entre som, memória, raça e poder. Nesse sentido, o estudo crítico de fonogramas comerciais abre novas perspectivas para o reposicionamento de vozes silenciadas da história, sobretudo em contextos como o brasileiro, marcados por heranças coloniais persistentes.

Referências

ABREU, Martha. *Da Senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1940)*. Campinas: Editora UNICAMP, 2017.

ARAGÃO, Pedro de Moura. 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.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil*. Dissertação (Mestrado). Escola de Música da UFRJ, 2006.

CARNAVAL DE 1906. Rancho Ameno Resedá. Disco Brazil Records 70244. Gravação de 1910. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/23355/carnaval-de-1906>

COTRELL, S. J. Ethnomusicology and the Music Industries: an overview. *Ethnomusicology Forum*, n. 19, v.1, p.3-25, 2010.

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

GARCIA, Miguel. Archivos sonoros o la poetica de un saber inacabado. *Revista ArteFilosofia*, Universidade Federal de Ouro Preto, n. 11, 2011.

_____. Sound archives under suspicion. In: ZIEGLER, Susanne; AKESSON, Ingrid; SARDO, Susana (org.). *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2017.

_____. Sound archives under suspicion. In: ZIEGLER, Susanne; AKESSON, Ingrid; SARDO, Susana (org.). *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2017.



GITELMAN, Lisa. *Scripts, grooves, and writing machines: representing technology in the Edison Era*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.

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

HERTZMAN, Marc. *Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil*. Duke University Press: Durham and London, 2013.

HOFFMANN, Anette. Introduction: listening to sound archives. *Social Dynamics*, n. 41, v.1, p. 73-83, 2015.

IMITAÇÃO DE UM BATUQUE AFRICANO. (César Nunes). César Nunes. Disco Victor R 98702. Gravação de 1907. Disponível em:
<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/12506/imitacao-d-um-batuque-africano>.

LEMOS, Maya Suemi & ARAGÃO, Pedro. A cor do som: construção de alteridade e racialidade na fonografia brasileira em 78 rotações na primeira metade do séc. XX. *Revista de História da USP* (São Paulo), n.182, a09422, 2023. Disponível em:
<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2023.200561>

MELLO, Guilherme de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947 [1908].

SANTOS, Marcos dos Santos. *Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2020.

SOBRE AS ONDAS. Rancho Ameno Resedá. Disco Brazil Records 70255, 1910. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/23628/sobre-as-ondas>

STOEVER, Jennifer Lynn. *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*. New York: New York University Press, 2016.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações no samba carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.



_____. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação em Música da Unirio*, n. 12, 2014.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da música brasileira na Belle Epoque. Rio de Janeiro: Livraria Santanna, 1977.

