

A institucionalização da fonografia

e o papel da Discoteca Pública do Distrito Federal na construção de um ouvinte brasileiro nos anos 1940

The officialization of phonography and the role of the Discoteca Pública do Distrito Federal in the construction of a Brazilian listener in the 1940s

DENISE DA SILVA DE OLIVEIRA

Mestre em História Social e doutoranda em Ciência da Informação
(UFRJ/IBICT)

denise.deoliveira.historia@gmail.com

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo compreender a Discoteca Pública do Distrito Federal, criada no governo municipal de Henrique Dodsworth em 1941, a partir de sua inserção em uma cultura fonográfica institucional. Esta será relacionada com as discussões nacionais e internacionais, desenvolvidas nos anos 20 e 30, referentes ao uso da tecnologia fonográfica como forma de preservar e divulgar sonoridades características e significativas para as nações. No Brasil, a questão ganharia feições de confronto quando grupos associados a instituições musicais e outros atores ligados a modos tradicionais de registro cultural, baseados em um mundo da escrita e da ciência ocidental, se uniram, junto a governos municipais, e colocaram em prática projetos relativos a discotecas públicas, que se formaram como uma trincheira de oposição a uma cultura fonográfica que florescia fora de antigos controles institucionais. Assim, a discoteca carioca surgiria com o propósito fundamental de orientar escutas, construindo ouvintes ideais para o presente e futuro do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Discoteca pública; fonografia; política cultural

ABSTRACT: This article aims to understand the Discoteca Pública do Distrito Federal, created in the municipal government of Henrique Dodsworth in 1941, from its insertion in an institutional phonographic culture, born of national and international discussions regarding the use of phonographic technology in order to preserve and disseminate characteristic and significant sounds for nations. In Brazil, the issue would take on confrontational features when groups related to musical institutions and other actors linked to traditional modes of cultural recording, based on a world of writing and Western science, came together and, with state support, put into practice projects relating to public record library, a kind of institution that was openly an opposition to a phonographic culture that flourished outside old institutional controls. Thus, the public record library from Rio would emerge with the fundamental purpose of guiding listening, building ideal listeners for the present and future of Brazil.

KEYWORDS: Public record library; phonography; cultural policy.

Introdução

Era 21 de agosto de 1941, início da tarde de uma quinta-feira, quando o novo e moderno edifício Andorinha, inaugurado havia apenas sete anos entre as avenidas Almirante Barroso e Graça Aranha (*Revista da Semana*, maio 1941, p. 100), começou a ser cercado por funcionários dos mais diferentes escalões da prefeitura do Distrito Federal, então sediado na cidade do Rio de Janeiro. Além de professores e colaboradores de diversas hierarquias, estariam ali, naquele momento, o secretário de Educação e Cultura da capital, coronel José Pio Borges de Castro, e o próprio prefeito, o engenheiro Henrique de Toledo Dodsworth (*A Manhã*, 22 ago. 1941, p. 11). O motivo para significativa reunião era a abertura de uma discoteca pública municipal, a segunda fundada no Brasil (a primeira havia sido inaugurada em 1935, em São Paulo).

Henrique Dodsworth, até mesmo por fazer parte de uma tradição de prefeitos-engenheiros, acabaria se tornando mais conhecido por um vasto plano de obras públicas implementado na cidade – como a abertura da avenida Presidente Vargas, urbanização da esplanada do Castelo, início da construção do estádio do Maracanã e da estrada Grajaú-Jacarepaguá, entre outros empreendimentos dessa natureza. Os projetos culturais de sua gestão acabaram secundarizados posteriormente na historiografia relativa ao seu governo, que perdurou entre 1937 e 1945, isto é, durante todo o período do Estado Novo brasileiro (PECHMAN, 2014, p. 407). Por extensão, pouco se mencionaria, nos anos subsequentes, sobre seu secretário militar, coronel Pio Borges, que no momento da inauguração da discoteca era um franco entusiasta dos assuntos relativos aos discos fonográficos em consonância com os temas de sua pasta, educação e cultura, cargo que ocupava desde 1939. O militar da reserva, considerado um “atilado administrador e provector educador” (*Gazeta de Notícias*, 15 jun. 1939, p. 6), defendia então que a criação de uma discoteca pública

estava ligada a um “extenso programa educacional traçado pela presente gestão municipal” e tinha como intuito realizar um “meticuloso trabalho para conciliar o gosto do público, o valor artístico das obras e o interesse cultural que se lhes possa atribuir” (*A Manhã*, 22 ago. 1941, p. 11). No entanto, era difícil competir com outro aficionado pela fonografia, ou, mais amplamente, pelo uso de tecnologias de imagem e som associadas a projetos educativos: Francisco Gomes Maciel Pinheiro, o chefe do Serviço de Divulgação do Departamento de Difusão Cultural – subordinado à Secretaria Geral de Educação e Cultura –, que a partir daquele momento se tornaria também o diretor da Discoteca Pública do Distrito Federal.

O médico paraibano Maciel Pinheiro, seu nome mais conhecido, era um discreto funcionário público, professor de Química e História Natural nas escolas técnicas Amaro Cavalcanti e Rivadávia Corrêa que naqueles últimos anos vinha ascendendo em posições ligadas à educação e cultura na capital da República. Seu mentor na municipalidade fora o etnólogo Edgard Roquette-Pinto, com quem Pinheiro havia trabalhado na primeira metade dos anos 30 como assistente na Seção de Museus e Radiodifusão, do próprio setor de Difusão Cultural da Secretaria Geral de Educação e Cultura (*Correio da Manhã*, 30 dez. 1937, p. 9).

Naquela quinta-feira de agosto, o prefeito Dodsworth, o coronel Pio Borges e Maciel Pinheiro, entre outros, chegariam a um edifício Andorinha que vinha então se tornando, desde sua inauguração, sede de várias divisões da Secretaria Geral de Educação e Cultura. Tal opção por alocação era símbolo, com efeito, da relevância da qual revestiram essa pasta naquela gestão municipal, haja vista que se tratava de um dos prédios mais modernos do país. Por ser uma edificação preparada para receber empreendimentos tecnológicos inovadores, comportando iluminação de alto padrão e instalação elétrica de primeira qualidade, abrigava empresas de referência, como a americana General Electric, e seria um espaço ideal para acolher a discoteca pública carioca, um dos símbolos da modernidade de políticas públicas cujo foco eram as então novas tecnologias de

informação e comunicação.

Portanto, à Discoteca Pública do Distrito Federal, antes conhecida como “discoteca da rádio”, por ter servido para abastecer a programação da Rádio Escola Municipal (PRD-5) entre 1934 e 1941, fora conferida grande importância dentro das políticas culturais da cidade do Rio de Janeiro. Não se tratava mais apenas de um arquivo de discos de acesso restrito utilizado com fins específicos e modestos, mas um órgão cultural com objetivos muito mais amplos, como pontuado na resolução municipal que, em julho de 1941, criaria uma discoteca *pública*, aberta a todo o público ouvinte carioca e brasileiro:

[...]

3º - Além das consultas no local, o Serviço de Divulgação poderá organizar *audições públicas de discos*, a fim de incentivar o estudo da música, bem como difundir, ao lado da música exótica, as grandes peças da música brasileira.

4º - Ficam subordinadas à Discoteca Pública do Distrito Federal as atividades de *gravação de discos*.

5º - Anexa, como parte especializada, ficará a Discoteca da Música Brasileira, constituída de gravações feitas no Brasil e no estrangeiro, incluindo as de músicas nacionais da Prefeitura, e destinadas a ser o *índice de cultura musical do país* (*Jornal do Brasil*, 25 jul. 1941, p. 13, grifos nossos).

Objetivos ambiciosos, mas um espaço modesto. A discoteca municipal carioca ocuparia na realidade uma sala simples e limitada em termos espaciais, localizada no sétimo andar do Andorinha. Durante a visita inaugural, o prefeito Dodsworth, o coronel Pio Borges, Maciel Pinheiro e a pequena comitiva municipal tiveram, de fato, de se comprimir em um ambiente diminuto, que comportava um balcão de atendimento onde ficariam as discotecárias – “amáveis e cultas funcionárias” que se encarregariam de atender os ouvintes – com os respectivos catálogos que

organizavam os discos em listas para que os consulentes pudessem escolher o conteúdo de sua audição, além de uma mesa com três cadeiras e três aparelhos de reprodução sonora com seus respectivos fones de ouvido. Mas o ambiente era confortável; graças às possibilidades franqueadas pelo moderno edifício no qual estava abrigada, a discoteca da prefeitura era equipada inclusive com um aparelho de ar-condicionado (*Diário de Notícias*, 11 jan. 1942, p. 9).

O ritual de escuta fonográfica oficial, a partir daquele momento, seria simples: o ouvinte percorreria os fichários de consulta que se encontravam no balcão de atendimento, solicitando, em seguida, os discos de sua preferência para a discotecária – no máximo cinco, o que significava cerca de 30 minutos de audição: seis minutos para cada disco, contando as necessárias trocas de lado e disco. O próprio consulente se encarregaria de colocar a chapa fonográfica na vitrola e, acomodando-se na cadeira e se paramentando com os esquisitos fones que a discoteca lhe cederia – é importante recordarmos que o uso de tal instrumento era incomum à época –, iniciaria a escuta de um som ou música *benéfica* para seu desenvolvimento artístico-cultural. Essa seria a principal ideia que, a princípio, nortearia a fundação de uma discoteca pública na capital da República brasileira: a construção de um ouvinte ideal, que soubesse escutar os sons e as músicas *corretas*; e, mais do que isso, *escolhê-los* diante de uma profusão de conteúdos fonográficos e radiofônicos que invadiam não apenas os lares, mas também ambientes públicos. Mas de onde teria surgido essa necessidade? Por quê? E o que poderia se configurar como uma escuta *benéfica e correta*?

A primeira esquecida “febre” das discotecas (anos 20 e 30)

No final dos anos 1970, a denominada “febre das discotecas” chamava a atenção de empresários, da imprensa e de diversos especialistas (de terapeutas e psicólogos a sociólogos). Considerada uma “alternativa de lazer ao gosto da era tecnológica”, a discoteca da década de 70 atraía pessoas de todas as idades pela cidade, com seu ambiente animado, repleto de luzes, sons, aromas, danças e, claro, música “disco”, saída diretamente dos sucessos fonográfico e cinematográfico norte-americanos (*O Globo*, Rio de Janeiro, 24 set. 1978, p. 10). Mas o que poucos talvez se recordem é que antes dos “embalados” anos 70, o termo “discoteca” denotava outros tipos de práticas, mais comedidas e, curiosamente, voltadas para o desenvolvimento cultural das nações; igualmente inserido em um contexto de grande interesse e agitação em torno de uma nova proposta de atividade voltada para o tempo livre mas com a diferença de ser coordenada pelo Estado.

O ano de 1928 pode ser apontado como o início do estabelecimento dessa “primeira febre de discotecas”. Isso porque dois eventos simultâneos e interligados foram cruciais para que governos e agentes culturais de diversos países atentassem para a possibilidade, e mesmo necessidade, de uso da revolucionária tecnologia fonográfica com fins de preservação e desenvolvimento cultural. O primeiro deles seria a inauguração, no princípio do ano, da Discoteca do Estado da Itália, fato que chamaria bastante atenção no Brasil à época. O escritor Mario de Andrade, por exemplo, apontaria em artigo desse ano, publicado no jornal paulistano *Diário Nacional*, que o “museu de discos” criado pelo Conselho italiano de ministros tinha como finalidade “registrar todas as canções populares regionais e tradicionais italianas que, abandonadas na voz do povo, vão sendo esquecidas e substituídas por outras”, lamentado que uma realização dessa natureza infelizmente ainda estivesse distante do sonho

dos brasileiros de preservar um “tesouro prodigioso, condenado à morte”: a música popular (*Diário Nacional*, 24 fev. 1928, p. 2). Por outro lado, no Rio de Janeiro, capital da República, a perspectiva escolhida para ovacionar tal criação foi diferente. O novo “museu dos sons” seria enfatizado como um triunfo moderno sobre a natureza, no contexto da renovação do antigo desejo de “prolongar a personalidade além dos estreitos e angustiosos limites da vida humana”. Dessa maneira, a fonografia apareceria ao lado de outras tecnologias de preservação cultural, como a estátua, a escrita, a fotografia e a cinematografia, sendo considerada o meio de guardar eternamente a voz, os “ecos de coisas passadas”. A nova discoteca, portanto, possibilitaria que personalidades como o primeiro-ministro Benito Mussolini, o poeta Gabriele D’Annunzio, o físico Guglielmo Marconi e o Papa Pio XI tivessem suas vozes eternizadas, estando, “amanhã, vivos e audíveis nos salões da ‘Discoteca’” (*O Paiz*, 16 dez. 1928, p. 3).

A segunda grande ocorrência foi a realização, em outubro de 1928, do Congresso Internacional de Artes Populares, patrocinado pela Assembleia Geral da Liga das Nações por proposição de seu Instituto Internacional de Cooperação Intelectual. O objetivo desse encontro foi “tornar real” o ideal do organismo internacional, precursor da Organização das Nações Unidas (ONU), “de aproximar os povos do mundo”, promovendo “os interesses da ciência” (INTERNATIONAL, 1928, p. 49). Nesse contexto, a tecnologia fonográfica se tornava uma aliada para consecução desse propósito, tendo em vista que gravar sons *hoje e aqui* significava divulgar culturas em outros tempos e espaços; daí a importância de se formarem instituições que disseminassem sonora e visualmente as diversas manifestações artísticas dos povos, despertando em especial o interesse das massas, ou, mais especificamente, da classe trabalhadora (INTERNATIONAL, 1928, p. 51).

Com efeito, agentes culturais brasileiros já vinham se voltando para a potencialidade da fonografia no contexto de discussões sobre a construção de um país moderno e então denominado “civilizado”, tendo como base um modo de existência científico, ou seja, dentro de um regime de

veridicção (ou maneira de considerar algo como verdadeiro e legítimo) próprio da ciência moderna (LATOURE, 2019, p. 156), cuja apropriação era desejada. Poderíamos citar, em um momento muito anterior, a excursão do etnólogo Edgard Roquette-Pinto aos rincões mais afastados do litoral brasileiro, promovida pelo Museu Nacional em 1912. A ideia era descobrir, e explorar cientificamente, um Brasil desconhecido – mas que representava, ao mesmo tempo, a essência de ser brasileiro –, e levá-lo em forma não apenas escrita, mas também em imagem e som para o centro político do país, para que o brasileiro litorâneo alheado conhecesse seu povo a partir de dados fidedignos da realidade. Algo que foi realizado por meio do livro *Rondônia* e de fonogramas, com sons provenientes da cultura indígena e fotografias (ROQUETTE-PINTO, 1919). Contudo, nessa época, debates sobre a organização de um “arquivo” ou “museu” especificamente sonoro, uma “discoteca” (ainda que a transição massiva de cilindros fonográficos para discos apenas começava), eram praticamente inexistentes. Essa questão apareceria embrionariamente em meados dos anos 1920, em particular, com a chegada ao Brasil da fonografia elétrica em substituição aos antigos fonógrafos mecânicos – um padrão tecnológico que surgiu nos Estados Unidos em 1924, como forma de a indústria fonográfica competir com a então celebrada novidade radiofônica (MORTON JR., 2006, p. 65-66).

Na capital da República, pelo menos dois núcleos de debates se desenvolveram na imprensa local, respectivamente, no final dos anos 20 e no início da década seguinte. Ambos reverberavam o eco do empreendimento oficial fonográfico italiano e das propostas do organismo internacional vinculado à Liga das Nações, além do próprio fascínio que a possibilidade de preservação sonora trazia em seu bojo. O primeiro deles esteve presente na pioneira coluna do periódico *O Paiz* “Discos e máquinas falantes”, que estreou nas páginas de um dos mais importantes jornais nacionais em 1926 com a promessa de levar as novidades da fonografia a ouvintes (reais e potenciais) de música fonográfica, ensinando-os a utilizar o fonógrafo e a lidar com uma gama de instrumentos que conectavam a

máquina ao conteúdo de seu suporte sonoro, disco, braços, agulhas, câmaras amplificadoras, pick-ups, amplificadores, retificadores e alto-falantes. Isso porque a tecnologia fonográfica ainda era desconhecida e a forma de operar corretamente seus artefatos, bem como escutar um som produzido em outros tempos e espaços, precisava ser aprendida ou elaborada (STERNE, 2003). E foi em meio a essas orientações que surgiram intervenções que defendiam o investimento de fábricas na gravação, divulgação e disseminação do folclore brasileiro, além de outras manifestações culturais nacionais importantes para o desenvolvimento cultural da nação, enfatizando-se com frequência uma música considerada verdadeira: a música clássica ou erudita. Não obstante, foi um pouco mais tarde, no início dos anos 30, que uma discreta, mas igualmente relevante coluna apareceria em outro periódico carioca com o objetivo de adentrar mais efetivamente esse terreno: "Discando", escrita pelo crítico artístico e musical Augusto Lopes Gonçalves para o jornal *Correio da Manhã*.

Lopes Gonçalves era respeitado no meio musical carioca, especialmente por músicos e professores vinculados ao Instituto Nacional de Música, a mais importante escola de música da capital federal, com tradição que vinha desde o período do Império (PEREIRA, 2007). Assim, na condição de secretário geral da Associação dos Artistas Brasileiros, o crítico e estudioso se uniu a professores de música renomados, como Francisco Braga e Oscar Lorenzo Fernandez, para tornar realidade um plano de reestruturação do ensino de música no contexto da integração do Instituto à Universidade do Rio de Janeiro em 1931. Sua coluna relativa a assuntos fonográficos surgira um ano antes com o objetivo de defender a legitimidade de discos e fonógrafos no que concerne à preservação e disseminação musical, indo contra um conservadorismo ainda comum entre músicos profissionais que viam a fonografia com suspeição, associando-a a práticas perniciosas ligadas a culturas musicais estranhas, falsas cientificamente, engendradas fora dos ambientes adequados de produção musical, como os conservatórios e escolas de música.

Do argumento de que a fonografia poderia ser usada com o intuito de preservar a cultura legitimamente brasileira – isto é, o folclore nacional, única forma cultural que irrompia espontaneamente do seio do povo brasileiro, segundo entendia-se – e disseminar mais efetivamente a chamada música verdadeira e científica (ou seja, a clássica) para a defesa da constituição de discotecas públicas que favorecessem um programa cultural-educativo, cuja finalidade deveria ser ensinar as massas a escutar som fonográfico, o movimento foi rápido e previsto. No contexto da Revolução de 1930, quando ainda se começava a pensar na criação de um inédito Ministério da Instrução (mais tarde Ministério da Educação e Saúde), Lopes Gonçalves pleiteava uma discoteca do folclore brasileiro em paralelo com outra de cunho pedagógico, voltada para as crianças. A ideia era que esses órgãos fonográficos estimulassem os mais jovens tanto em relação à audição de música erudita quanto de conteúdos de disciplinas escolares como matemática, ciências, história e geografia, tornando o disco um suporte paralelo aos livros de instrução, com o som fonográfico, e sua intrínseca base oral, servindo de aliado à tradicional cultura escrita. Ademais, fazendo eco à solicitação do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual relacionada à atenção que instituições de memória fonográfica deveriam dispensar à classe trabalhadora, o professor doutor Augusto, como era conhecido, frequentemente ponderava sobre o papel de discotecas para a educação auditiva da “massa operária”.

Assim, quando recuperamos uma história das discotecas públicas brasileiras, consideramos que o ideal seria compreender o fenômeno para além dos lugares-comuns que encontramos hoje nas historiografias relativas à fonografia brasileira. Em primeiro lugar, abarcando a discoteca paulista – a conhecida e reconhecida Discoteca Pública Municipal criada por Mario de Andrade em 1935 –, mas indo para além dela. É certo que, no contexto brasileiro, essa instituição se tornou o órgão cultural dessa natureza mais célebre, inclusive internacionalmente, pelo esforço do escritor modernista, em um primeiro momento, e de sua ex-aluna Oneyda Alvarenga, que prosseguiu com o sonho de Andrade de conservar sons

fonográficos brasileiros em uma instituição criada exclusivamente para tal, sendo a diretora da discoteca paulista por várias décadas. Também é inegável a sedução que emana de Mario de Andrade quando o assunto é a organização do mundo fonográfico (institucional) nos anos 30: seus textos sobre fonografia, sua remanescente coleção de discos e sua realização como diretor do então recém-criado Departamento de Cultura de São Paulo (TONI, 2004) colaboram para que haja um encantamento, uma admiração que, ao mesmo tempo, quase reduz todo um empreendimento cultural – de abrangência nacional e internacional, fruto de discussões entusiasmadas dentro do contexto de uma “febre das discotecas” e da institucionalização da fonografia – a um homem ou a um movimento cultural específico (o modernismo paulista), a exemplo de Binazzi (2019), Carozze (2012), Moya (2011) e Sampietri (2009).

Paralelamente, outro lugar-comum se encontra na problemática de uma suposta impossibilidade de abordar o assunto da fonografia brasileira antes da década de 1960 em função da inexistência de uma indústria cultural que daria sentido para a análise da organização fonográfica nacional nesse período anterior, perspectiva presente de algum modo nos trabalhos de Dias (2000), Morelli (2009) e Vicente (2014). A exceção dessa regra tácita presente nas análises, que privilegia o *modus operandi* de uma fonografia comercial pós-1960, se encontra exatamente nos esforços de compreensão da grandiosa obra que Mario de Andrade tentou executar com o apoio de uma instituição fonográfica na década de 30. À Discoteca Pública de São Paulo cabia gravar corais, orquestras, quartetos e trios, enfatizando a música erudita; incentivar a criação de uma música popular genuinamente brasileira a partir de gravações sonoras de música folclórica (labor inspirado, sem dúvida, pela própria expedição de Roquette-Pinto), que seriam processadas recorrendo-se exatamente ao padrão musical erudito, considerado então a forma cientificamente verdadeira de fazer música; além de preservar vozes de personalidades importantes no mundo da imprensa, da política, do teatro, da arte, da literatura e da própria música, aos moldes da discoteca italiana (ALVARENGA, 1942, p. 9). Trata-se

de seleções e escolhas que acabam incompreendidas em sua historicidade haja vista que nosso conhecimento com relação à fonografia, hoje, repousa sobretudo em seu lado comercial, ligado à música popular urbana engendrada a partir da narrativa sobre “indústria cultural” forjada nos anos 1960. Isso talvez se explique devido a um consumo um tanto ou quanto passivo de uma historiografia produzida a partir desse período – com destaque para Tinhorão (2014) – que apagou quase que por completo outras experiências e defesas no que tange à fonografia nacional, entre as quais podemos incluir aquelas referentes às discotecas públicas e todo um esforço de institucionalização da fonografia.

Por outro lado, como enfatizado, voltar-se especificamente para as discotecas públicas brasileiras, criadas nos anos 1930 e 1940, tem sido sinônimo de enfatizar o modernismo paulistano, Mário de Andrade e a discoteca municipal de São Paulo, o que impossibilita igualmente sua compreensão contextualizada, sem as distorções que a historiografia dos anos 60 relativa à fonografia brasileira pode favorecer. Por isso, argumentamos que o fenômeno da discoteca pública não foi engendrado em um espaço restrito, por uma mente específica, mas de um caldo cultural dinâmico, amplo, que, acima de tudo, tinha em seus pressupostos a organização fonográfica brasileira a partir de uma oralidade e uma música consideradas legítimas, dignas de serem institucionalizadas com a finalidade, entre outros pontos, de se produzirem novos ouvintes, aqueles criados com uma nova tecnologia. Esse grande projeto nacional, de fundo internacional, estava assentado na concepção de que esses ouvintes deveriam ser ensinados no que tange à escolha de sua escuta fonográfica devido ao excesso de sons fonográficos – isto é, sons produzidos em outros tempos e espaços – prejudiciais que circulavam e aos quais eles estavam cotidianamente expostos. E o mal dessa nova cultura fonográfica estava em seu afastamento com relação a uma cultura nacional genuína – nascida no seio do povo brasileiro, sem influências estrangeiras – e a uma música verdadeira, conhecida, reconhecida e estudada tradicionalmente em instituições musicais.

A cultura fonográfica institucional na discoteca carioca

Músicos formados em instituições musicais com base na tradição erudita, ao longo dos anos 30, passaram por um processo de absorção de práticas associadas à tecnologia fonográfica, indo de uma oposição ou descrença a um entusiasmo pela possibilidade de se inserir nesse novo mundo. A fala do professor do já mencionado Instituto Nacional de Música, Francisco Albuquerque da Costa, em entrevista de 1931, demonstra essa mudança de perspectiva:

Sou um vencido em matéria de fonografia.

Até há algum tempo tinha verdadeiro horror pelo disco, que considerava uma caricatura de mau gosto da música. Quando ouvia um fonógrafo, sentia-me mal, como se doença súbita e terrível me atacasse na ocasião.

[...]

Mas depois começaram a surgir os vários aperfeiçoamentos e com isso a lenta transmutação do meu horror em crescente curiosidade pelo disco.

Hoje sou forte entusiasta da fonografia, cujos progressos cada vez mais admiro. Já agora é o caso de se não mais saber até onde irá ter esse maravilhoso fruto do engenho humano [...] quando se entra a calcular as possibilidades do disco [...].

[...]

Agora a fonografia é bela manifestação artística, que tem a virtude sublime de transformar o mais humilde recanto em ambiente em que com toda a pujança de vida real ressoam, encantando as obras-primas da música, quer se trate de interpretação por solista ou de grandiosa execução por orquestra com coro (*Correio da Manhã*, 1 mar. 1931, p. 4).

Dez anos depois dessa entrevista, um “humilde recanto” do edifício

Andorinha se transformara em “ambiente em que toda a pujança de vida real ressoam” (sic). Isso porque o órgão cultural criado no governo Dodsworth por um “discípulo” de Roquette-Pinto, Maciel Pinheiro, absorvia em sua integralidade as demandas de um velho mundo musical e intelectual que contemplava a ascensão de novos grupos sociais ligados a uma concepção de cultura sem um respaldo institucional; novos atores que entravam em cena e angariavam espaço por meio de uma novidade tecnológica que dispensava o domínio pleno de sistemas de escrita e suas gramáticas.

Se em 1930, Lopes Gonçalves enxergava nas letras de sambas e marchinhas “verdadeiros apanhados de disparates, sem pé nem cabeça, acervo de frases sem nexos e do mais penoso mau gosto”, que além de sem sentido não obedeciam à gramática (*Correio da Manhã*, 1 jun. 1930, p. 7), em 1942, no contexto de uma defesa relativa à importância da existência da Discoteca Pública do Distrito Federal, a visão não diferia. Para a cronista carioca Ondina Dantas, “os sambas” eram uma “música perniciosa e desairosa para a moralidade do nosso povo”, não tendo “permissão para participar da Discoteca Pública” por se tratar de uma “batucada indisciplinada e grosseira” cujas letras colaborariam para o “aleijamento da linguagem brasileira” (*Diário de Notícias*, 13 jan. 1942, p. 6).

Assim, era compreendido que a música e a oralidade fonográficas tinham de ser domadas por meio de recursos tradicionais e institucionalizados de registro cultural. E locais como a Discoteca Pública do Distrito Federal foram fundados com essa finalidade principal: organizar a fonografia do país, gravando, divulgando e colaborando para a preservação de algumas sonoridades, aquelas consideradas legítimas e importantes para o desenvolvimento histórico-cultural do Brasil, enquanto excluía outras, em especial as que, segundo defendia-se, vinham recebendo mais atenção de um comércio fonográfico cujo foco era apenas o lucro.

Nesse contexto, era comum se acusarem gravadoras comerciais de, além

de não colaborar para a divulgação de “obras-primas nacionais”, assinadas por compositores eruditos, ou eruditizados, como Carlos Gomes, Francisco Braga, Ernesto Nazareth, Mignone e Villa-Lobos, ignorar músicos intérpretes formados em importantes escolas de música do país (*Jornal do Brasil*, 25 jul. 1941, p. 13). Por isso, após um pouco mais de um ano de existência, a direção do órgão fonográfico da prefeitura passaria a investir em gravações de música erudita interpretada especialmente por jovens mulheres pianistas formadas no antigo Instituto Nacional de Música – que mudara sua denominação para Escola Nacional de Música em 1937, quando passou a fazer parte da Universidade do Brasil (*Correio da Manhã*, 17 jun. 1937, p. 11) – ou indicadas por professores da centenária instituição musical. Em parceria com a Rádio Transmissora Brasileira e com a radiodifusora do Ministério da Educação e Saúde, a discoteca carioca também patrocinaria, em 1944, o concurso “Artistas Novos do Brasil”, concedendo aos jovens músicos vencedores, como um dos prêmios, uma gravação fonográfica com selo do governo municipal (*Diário de Notícias*, 23 mar. 1944, p. 8).

Esse investimento da prefeitura do Distrito Federal tinha o propósito de, como enfatizado na resolução que criou a discoteca, formar uma seção fonográfica de “Músicas Brasileiras” que se tornaria um verdadeiro “índice de cultura musical do país”, tendo como finalidades a pesquisa, a fruição e o aprendizado sonoro-musical de todos os brasileiros – e mesmo estrangeiros que visitassem a cidade. Sobre os turistas, vistos como potenciais ouvintes, é curioso atentar para a atenção dispensada a eles por Maciel Pinheiro e sua equipe. Para a consulta local do acervo “Músicas Brasileiras” que estava então sendo constituído, com o objetivo de apresentá-lo para visitantes estrangeiros, bem como orientá-los com relação a alguma pesquisa realizada no que tange ao tema, foram produzidas listas relativas a cada disco da coleção com comentários em cinco línguas (*A Manhã*, 18 jan. 1942, p. 9), numa medida muito celebrada por Ondina Dantas, que via como nociva a prática de condução de turistas a escolas de samba e favelas cariocas, dando-os a entender que nesses

espaços se encontravam a música e a poesia nacionais (*Diário de Notícias*, 13 jan. 1942, p. 6). Segundo a colunista do *Diário de Notícias*, em consonância com as vozes oficiais e com os que apoiavam igualmente essa cultura fonográfica institucional, a discoteca pública carioca tinha de ser um centro irradiador da cultura brasileira, composta de música erudita (a base musical por excelência) e literatura. Com relação ao investimento na literatura nacional em formato fonográfico, podemos citar os esforços empreendidos concernentes a gravações de poetas como Gabriela Mistral, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Murilo Araújo, Araújo Jorge, Adalgisa Nery, Cecília Meireles e Álvaro Moreyra, que deixariam não apenas sua poesia, mas, aproveitando-se dessa possibilidade franqueada pela tecnologia fonográfica, também suas próprias vozes fixadas nos discos fonográficos do órgão municipal (*A Manhã*, 8 ago. 1943, p. 5).

Com efeito, o objetivo principal era construir um ouvinte *brasileiro* ideal, com base nessa “escuta benéfica” fundamentada especialmente em música erudita e literatura, ambas as formas culturais que advinham de um registro previamente escrito, mais controlado e controlável do que a oralidade fonográfica. Assim, assumindo um papel que a própria cidade do Rio de Janeiro historicamente possuía de centro cultural e político do país (FERREIRA, 2015), a Discoteca Pública do Distrito Federal era revestida de uma aura de órgão fonográfico nacional – aquele que o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações recomendava que todos os países tivessem e que o governo federal colocara no papel, mas nunca fora fundadoⁱ. Mas como esses discos da prefeitura da capital da República poderiam chegar aos brasileiros para transformá-los nesses “ouvintes ideais”?

A primeira opção seria investir em trocas fonográficas com instituições similares instaladas em várias partes do país. Não obstante, essa forma de difusão cultural, por ora, naquele início dos anos 40, estava interdita em função do número exíguo de discotecas locais distribuídas pelo Brasil.

Outro caminho seria lançar mão do rádio para divulgação dos discos da prefeitura do Distrito Federal, o que já vinha ocorrendo tendo em vista que, oficialmente, a discoteca pública carioca seguia como uma espécie de arquivo fonográfico que abastecia a PRD-5. A diferença era que, como naquele momento se tratava de um arquivo público, por meio da Discoteca Pública do Distrito Federal, a prefeitura da capital passou a empreender gravações sonoras com o fim também de ceder cópias de discos para outras rádios, comerciais e públicas, com o intuito de os sons selecionados pelas autoridades e especialistas ligados à municipalidade viajarem o mais longe possível dentro das fronteiras nacionais, contando com o recurso das ondas hertzianas.

Contar com o rádio para a divulgação de seus discos nunca deixou de ser importante para a discoteca municipal carioca. Mas havia uma paradoxal mescla de conciliação e choque entre o rádio e a fonografia que marcava não apenas as práticas fonográficas de usuários comuns e a indústria comercial como também a própria instalação de órgãos fonográficos e radiodifusoras públicas. A primeira discoteca pública latino-americana, por exemplo, foi criada para abastecer uma emissora de rádio: a Discoteca Pública de Montevideu, criada pelo musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, em 1930, para servir de suporte para a rádio educativa do Serviço Oficial de Difusão Radioelétrica (SODRE). No entanto, 25 anos mais tarde, o próprio Curt Lange (1955, p. 49-50) lamentaria que, se inicialmente o rádio se mostrara como uma forma de difusão fonográfica interessante, devido a um contato direto com o público onde quer que ele estivesse, com o passar dos anos essa relação se mostraria nociva, em parte pela falta de controle que os organizadores culturais oficiais naturalmente tinham sobre os ouvintes radiofônicos. Por outro lado, as discotecas públicas eram locais fisicamente preparados: como descrito no início desse texto, os ouvintes chegavam, selecionavam seus discos, sentavam-se e obrigatoriamente escutavam atentamente, presos em cadeiras e por fones de ouvido, as meia-hora de conteúdo sonoro. Não havia muitas oportunidades, sob os olhares de discotecárias e funcionários municipais, para distração como no

caso de uma audição privada de rádio doméstico, que favorecia uma escuta desatenta, realizada simultaneamente a outras atividades.

Desse modo, além de ter acesso a todo um aparato tecnológico inacessível para a maioria da população carioca e brasileira¹¹, o ouvinte que visitava a Discoteca Pública do Distrito Federal no edifício Andorinha era ensinado a entrar no mundo fonográfico consumindo conteúdos que propiciariam um desenvolvimento cultural benéfico para a construção de uma raça brasileira sadia (a forma biológica ainda predominava quando o assunto era a característica de cada um dos diferentes povos), sendo instado a se comportar de uma maneira correta frente aos conteúdos sonoros adequadamente selecionados e aos equipamentos tecnológicos frequentemente desconhecidos; disciplinado e, como um leitor de livro, atento ao que estava “escrito” nas linhas sonoras que invadiam seus ouvidos.

Mas quem eram esses ouvintes que frequentavam a discoteca municipal no início dos anos 40? O escritor Marques Rebelo (1941, p. 27), desde os primeiros meses de existência do órgão fonográfico, já havia percebido que se tratava de pessoas com um nível cultural “bastante elevado”, tendo em vista que, de acordo com sua percepção, o carioca não era propriamente um “apreciador de música erudita”. Mais tarde, uma matéria do jornal *Diário de Notícias* enfatizaria que a maioria dos consulentes advinha de uma classe média formada de “estudantes, advogados, comerciários, soldados da Polícia Militar bem como oficiais, aspirantes da Armada, marinheiros, enfim, cavalheiros e senhoras de um modo geral” (*Diário de Notícias*, 2 jun. 1942, p. 9). Ou seja, a Discoteca Pública do Distrito Federal se encontrava, naquele início de jornada, distante de uma camada mais ampla da população, aquela que representantes da Liga das Nações, no fim dos anos 1920, indicavam como público favorito de instituições voltadas para a divulgação e preservação sonora e visual de culturas nacionais: a classe trabalhadora.

Esse problema foi considerado, de fato, um ponto fraco da discoteca pela sua diretoria. Desse modo, a forma de tentar dirimir essa falha foi investir mais fortemente em uma diretriz que já se encontrava preconizada na supracitada resolução municipal de julho de 1941, a saber, a necessidade de organização de “audições públicas de discos, a fim de incentivar o estudo da música, bem como difundir, ao lado da música exótica, as grandes peças da música brasileira”, prática que era bastante difundida em outras discotecas públicas, como a de São Paulo, que desde seu início patrocinava os chamados “concertos fonográficos”. Assim, a Discoteca Pública do Distrito Federal e o Serviço de Divulgação da prefeitura passaram a organizar as denominadas audições coletivas com o propósito de ter um controle ainda maior sobre os ouvintes no que tange à sua atividade de escuta, haja vista que nas audições individuais, mesmo com todo o gerenciamento dos funcionários municipais, aparentemente era comum que alguns consulentes lançassem mão de táticas que os afastavam de todo o ritual fonográfico que fora preparado para eles. No início de 1942, por exemplo, um ouvinte enviaria uma colérica carta ao jornal *Diário de Notícias* reclamando dos consulentes que iam à discoteca pública da cidade apenas para ficar sentado desfrutando do ambiente fresco da sala do Andorinha, que era equipada, como mencionado, com um aparelho de ar-condicionado (*Diário de Notícias*, 23 mar. 1942, p. 3). Ou seja, não é difícil vislumbrar que nem todas as pessoas que visitavam o órgão cultural da prefeitura tinham como objetivo principal se tornar um “ouvinte ideal”, escutando música erudita, literatura nacional e outros conteúdos selecionados por especialistas e autoridades do Estado.

Por isso, as audições passaram a ser encaminhadas, paulatinamente, para o auditório do Serviço de Divulgação da Secretaria Geral de Educação e Cultura, na rua Evaristo da Veiga, no próprio centro da cidade, local que já vinha sendo utilizado como gravadora da prefeitura. Era lá que os ouvintes, em conjunto, dispostos em cadeiras enfileiradas (como em uma sala de cinema), escutavam as seleções de discos feitas por eles mesmos ou pela direção da discoteca. No primeiro caso, um indivíduo poderia representar

no mínimo 50 ouvintes e indicar um programa musical contendo discos do acervo da discoteca. Mas o mais comum era a própria chefia do departamento municipal montar um itinerário de escuta, prática que daria origem aos “Concertos Populares”, que passaram a ocorrer nas tardes de sábado em junho de 1942 (*Diário de Notícias*, 2 jun. 1942, p. 9).

Com o passar dos meses, as audições coletivas se tornaram “verdadeiros cursos de música” ministrados por cronistas cariocas como Álvaro Salgado, que explicavam antes ou depois da escuta de cada disco particularidades sobre as composições que estavam sendo reproduzidas, contando ainda com o auxílio de folhetos explicativos que eram distribuídos entre a plateia de ouvintes e continham a biografia dos compositores contemplados e comentários críticos relativos às peças.

Apesar desse foco que acabou se direcionando de forma crescente para a música erudita, podemos afirmar que outros elementos característicos de uma cultura fonográfica institucional que vinha sendo construída desde o final dos anos 1920 fizeram parte da discoteca pública carioca. Ainda não citamos a gravação das vozes de grandes homens brasileiros, mas mencionaremos melhor essa faceta mais adiante, quando enfatizarmos a construção de um acervo voltado para um ouvinte do futuro. Por ora, cabe destacar que o folclore nacional, talvez o componente sonoro mais distintivo desses tipos de instituição, não foi totalmente esquecido: no início de 1942, uma pesquisa sobre cultura e música típicas brasileiras foi encomendada pela prefeitura à escritora Cecília Meireles, trabalho que daria origem a gravações de música e literatura folclóricas (*A Manhã*, 18 jan. 1942, p. 9). Não obstante, essa iniciativa, até onde a documentação remanescente acerca da Discoteca Pública do Distrito Federal nos permite conjecturar, não foi adiante, muito em função dos caminhos que a guerra mundial então em curso abria para os trabalhos implementados no órgão fonográfico carioca, que a partir de 1943 teria como função divulgar para além das fronteiras uma cultura brasileira em formato fonográfico.

Os discos fonográficos oficiais e a Segunda Guerra Mundial

A construção de uma cultura fonográfica oficial, institucionalizada pelo Estado por meio do acionamento de um corpo de especialistas ligados a instituições consolidadas no campo do conhecimento e da cultura, originou-se de um movimento internacional de defesa da preservação e disseminação de uma memória audiovisual dos povos, consubstanciada especialmente no esforço do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, organismo associado à Liga das Nações, de construir a paz por intermédio da compreensão mútua entre países. Como vimos, a ideia era que instituições nacionais voltadas para a criação, preservação e disseminação desse material em formatos fonográfico e cinematográfico empreendessem um intercâmbio com entidades de nações amigas. Com isso, podemos afirmar que o coração dos trabalhos realizados em discotecas públicas, sob essa ótica, estaria nas trocas de discos que deveriam ser efetuadas com órgãos fonográficos e afins de outros lugares, outros países e culturas.

Nesse contexto, a Discoteca Pública do Distrito Federal participaria, desde o início de seus trabalhos, de uma verdadeira diplomacia fonográfica, ainda que marcada por um ambiente bélico e de disputa, muito distante da proposta da Liga das Nações. Ainda em novembro de 1941, a Kokusai Bunka Shinkokai (Sociedade para o Desenvolvimento das Relações Culturais Internacionais) de Tóquio encaminhou para a Secretaria Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal, por intermédio da embaixada japonesa sediada na capital brasileira, uma coleção de discos com canções e livros musicados escolares, para audição de crianças e jovens estudantes brasileiros (*Diário de Notícias*, 28 nov. 1941, p. 6). Esse seria, até onde a documentação remanescente nos permite depreender, o único envio

fonográfico realizado por um país do lado do Eixo na guerra. Os seguintes, em especial a partir de 1943, seriam realizados essencialmente pelos Aliados.

Com relação aos Estados Unidos, após a entrada do Brasil na guerra, os americanos passariam a enviar dezenas de discos para o governo municipal da capital brasileira por meio da Coordenação dos Negócios Interamericanos no contexto do programa de intercâmbio cultural conduzido por Nelson Rockefeller. Esses conteúdos fonográficos eram compostos essencialmente de música americana – de compositores com formação erudita, como George Gershwin, Ethelbert Nevin, Vitor Herbert e Aaron Copland – e poemas de Walt Whitman, sempre que possível com comentários sonoros explicativos feitos em português por narradores brasileiros, além de gravações realizadas em salas de concerto como Carnegie e Town Hall, um deles com regência de Heitor Villa-Lobos, e composições folclóricas; ou seja, três dos elementos que formavam a cultura fonográfica institucional: música erudita, literatura e folclore. Para a alocação desses discos, a direção da discoteca carioca criou a “Seção Norte-Americana”, que de pronto passou a fornecer conteúdo para audições coletivas realizadas no auditório da Evaristo da Veiga e para o programa de rádio da PRD-5 “Tesouro Musical pela Vitória” (*Diário de Notícias*, 11 fev. 1943, p. 7).

Um pouco mais tarde, em 1945, os ingleses também se representariam através de sua rádio British Broadcasting Corporation (BBC), enviando ao Brasil discos com “documentação musical inglesa” que, fazendo parte de uma “Seção Inglesa” da Discoteca Pública do Distrito Federal, acabariam sendo transmitidos, igualmente, pela PRD-5 e escutados pelos ouvintes cariocas em um curso de verão, composto de sete palestras de 45 minutos, chamado “A música inglesa através dos séculos” (*Diário de Notícias*, 10 jan. 1945, p. 7).

Também à “Seção Inglesa” já haviam sido destinados discos de

“reportagens sonoras sobre a vida inglesa”, cuja finalidade era aproximar o ouvinte brasileiro dos “hábitos e costumes da velha e nova Inglaterra que se apresentam muito ao vivo, com as reportagens sob os títulos ‘Oxford e a Guerra’, ‘A Torre de Londres’, ‘Canções do País de Gales’, ‘Uma fazenda inglesa’, ‘Black out em Londres’ e ‘As quatro rosas da Inglaterra’”, ademais de imagens sonoras da guerra que tinha como palco a Europa:

Como no momento todas as atenções do mundo estão voltadas para a guerra, esta tem sido abundantemente aproveitada no trabalho que realiza a BBC. Seus aspectos modernos e mais interessantes foram gravados, facilitando aos que lutam na frente interna um contato mais vivo com o ‘front’ de batalha ou a visão mais próxima dos fenômenos sociais que resultam da guerra. Dessa série podem ser destacadas as gravações ‘Minas Magnéticas’, ‘Bombardeios da RAF’, ‘Voluntárias francesas’, ‘Dia da Bélgica’ e ‘A Polônia e a Escócia’ (*A Manhã*, 30 abril 1943, p. 3).

Dessa maneira, o propósito era que o ouvinte brasileiro, alcançado pela discoteca por meio de suas audições ou mesmo de transmissões da PRD-5, se aproximasse sonoramente da guerra com o intuito de melhor conhecê-la, se envolvendo na causa. Por outro lado, um movimento inverso também seria realizado pela prefeitura do Distrito Federal: levar para a guerra o som relativo ao Brasil e aos brasileiros.

Em 1944, o diretor da discoteca carioca se incumbiria de organizar uma coleção de discos composta de música, trechos cívicos, hinos oficiais e outros conteúdos sonoros de cunho nacionalista. Esse material fonográfico seria em seguida encaminhado para o general Mascarenhas de Moraes, comandante da Força Expedicionária Brasileira (FEB) enviada para a campanha na Itália, para que se constituísse um “núcleo inicial da Discoteca do Expedicionário Brasileiro”, que teria o objetivo de aproximar os soldados brasileiros de sua terra, fazendo-os “recordar a Pátria e bem

assim os grandes empreendimentos nacionais” (Gazeta de Notícias, 19 jul. 1944, p. 12).

Os “empreendimentos nacionais” vinham sendo contemplados na formação da coleção da discoteca municipal carioca de maneira bastante enfática naquele contexto. Provavelmente com o objetivo de disseminar o mais amplamente possível, pelo Brasil e por outros países, as realizações dos governos federal e municipal, a seção “Reportagens Sonoras Sobre a Atualidade Brasileira” passou a ser um dos focos da direção da Discoteca Pública do Distrito Federal em 1944. Nela, foram inseridos discos fonográficos relativos a gravações de eventos oficiais como a Primeira Olimpíada de Servidores Públicos e a Concentração Trabalhista no estádio do Pacaembu em 1º de maio de 1944 (abarcando, portanto, duas preocupações fulcrais do Estado Novo: os trabalhadores públicos e privados), além daqueles de natureza privada, mas que incorporavam, igualmente, o interesse comum de desenvolvimento nacional ao contemplar questões educacionais e científicas, como o Primeiro Congresso Nacional de Diretores de Estabelecimentos de Ensino Primário, a Instalação da reunião Pan-Americana de consulta sobre Geografia e Cartografia e o Décimo Congresso de Geografia e Estatísticaⁱⁱⁱ.

A existência dessas gravações sonoras, assim, possibilitava uma escuta coetânea, isto é, os ouvintes brasileiros daquele presente – estivessem no Rio de Janeiro, em outros estados, ou mesmo combatendo na guerra – poderiam ser alcançados pelos discos gravados para a discoteca carioca por meio de audições coletivas ou individuais e, ainda, por meio de transmissões da PRD-5 e outras emissoras de rádio que quisessem divulgar o conteúdo da prefeitura do Distrito Federal. No entanto, quando abordamos a questão da fonografia na primeira metade do século XX, uma categoria temporal não pode ser deixada de lado, principalmente se quisermos compreender significados importantes da cultura fonográfica oficial naquele contexto: o futuro.

A audição fonográfica de amanhã: os historiadores do futuro e as crianças do presente

Música erudita, literatura, folclore nacional, realidade política e social do presente: esses eram alguns dos elementos que caracterizavam a fonografia institucional dos anos 30 e 40. A esse rol de ingredientes podemos acrescentar ainda as vozes de personalidades importantes para o desenvolvimento nacional, que deveriam ser escutadas e conhecidas pelos ouvintes do futuro. Se para a discoteca italiana foram gravadas, no fim da década de 20, as vozes do primeiro-ministro, de um poeta, de um físico e do papa, no órgão fonográfico carioca as atenções relativas à captação vocal se concentrariam em autoridades estatais, civis e militares. Como evidência, hoje podemos escutar nos discos remanescentes da Discoteca Pública do Distrito Federal, que se encontram no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, as vozes do prefeito Dodsworth, do coronel Pio Borges (secretário de Educação e Cultura), do general Eurico Gaspar Dutra (então ministro da Guerra) e mesmo de atores mais obscuros, mas que pareciam ter uma relevância digna de registro fonográfico naquela conjuntura política, como policiais da capital da República, que se dedicaram a discorrer oralmente sobre questões de segurança. Também há registros de que jornalistas foram convidados pela diretoria do órgão fonográfico da prefeitura para gravar suas vozes, prestando uma homenagem à Quintino Bocaiúva no contexto da celebração da Proclamação da República em 1942; foram eles, Herbert Moses, Paulo Filho, Mario Magalhães, Vieira de Melo, A. Ataíde, Cassiano Ricardo, Rodolfo Carvalho, André Carrazoni, Roberto Marinho, Elmano Cardim e Heitor Muniz (*Diário de Notícias*, 14 nov. 1942, p. 5).

Essas gravações eram consideradas importantes principalmente devido ao seu valor histórico, peso que se imporia aos discos, segundo acreditava-se, ao longo do tempo. Isso significava que era especialmente no futuro que

residia a relevância desses objetos fonográficos e outros que eram gravados também com esse propósito de construir um documento historiográfico, como foi o caso da gravação dos desfiles da FEB, antes da partida dos soldados brasileiros para a Itália, em 1944.

A Discoteca Pública do Distrito Federal gravou, ontem, em discos, toda a reportagem radiofônica sobre o desfile da Força Expedicionária Brasileira, bem como o discurso proferido pelo presidente da República. Essa gravação assim como a que foi feita quando do desfile anterior, apenas da Infantaria Divisionária, constituirão *documentos de alto valor histórico* por ser esta a primeira vez que o Brasil envia tropas para lutar em ultramar. As suas gravações farão parte da seção 'Documentos Brasileiros' da referida Discoteca (*Diário de Notícias*, 25 maio 1944, p. 8, grifo nosso).

A seção "Documentos Brasileiros", conforme desejava-se, deveria se transformar na fonte por excelência dos historiadores que, no futuro, quisessem revisitar e entender aquele presente, tendo acesso aos sons relativos a eventos históricos encenados espontaneamente, como nesses casos sublinhados na última citação, ou às vozes de grandes homens da República, lendo disciplinadamente um texto preparado acerca de alguma questão ou "herói" da história política nacional. Como é sempre bom recordar, a fonografia institucional era então muito próxima de um ideal de registro escrito, mais controlável do que a espontaneidade que caracteriza a oralidade.

Outro ponto de atenção relativo a uma concepção de futuro estava no investimento em um projeto fonográfico com e para as crianças. Apenas um mês após a inauguração da Discoteca Pública do Distrito Federal, em 1941, Maciel Pinheiro, pessoalmente, dirigiria uma série de gravações chamada "Caixinha de Música", voltadas "para infância, apresentando

músicas de autores brasileiros e estrangeiros (principalmente brasileiros), com literatura especial e apropriada ao espírito das crianças" (*Diário de Notícias*, 24 set. 1941, p. 8). A partir desse momento, outras iniciativas voltadas para os pequenos ouvintes brasileiros seriam desenvolvidas no contexto dos trabalhos do órgão fonográfico carioca.

Em um primeiro momento, as crianças e jovens eram convidados a visitar a discoteca municipal no edifício Andorinha. Mas logo, viu-se a necessidade de, com relação aos "petizes", se concentrarem as audições em sua forma coletiva e no estúdio da Evaristo da Veiga haja vista que, reunindo-os em grupos, de preferência com o apoio de suas escolas, o controle seria mais efetivo. Até por isso, não tardou em haver um esforço de se preparem programas de audição pública para o magistério com o objetivo de apresentar aos professores da capital federal o trabalho fonográfico empreendido pela discoteca, bem como introduzi-los ao mundo da música erudita através do "depoimento crítico analítico" de cronistas musicais presentes em "tardes de música selecionada" patrocinadas pelo órgão fonográfico municipal (*A Manhã*, 28 ago. 1943, p. 5). Com efeito, a adesão de estudantes e professores demonstrou que era não somente possível como necessário que esse público tivesse um espaço próprio, o que deu origem a uma discoteca pública infantil anexa à Biblioteca Central de Educação, localizada também no centro da cidade, na avenida Venezuela (*Diário de Notícias*, 2 jul. 1944, p. 5).

A centralidade dos jovens ouvintes brasileiros se realizaria, igualmente, em gravações que tinham como foco suas "vozes moças". Nesse sentido, o Serviço de Divulgação municipal, com o apoio da discoteca pública, passou a empreender fixações sonoras do canto de estudantes tanto em eventos cívicos ocorridos pela cidade, a exemplo do dia da Independência (*O Globo*, 8 set. 1943, p. 5), quanto em estúdios, dando origem a álbuns musicais como "A Juventude Brasileira a seu Guia", em homenagem ao presidente Getúlio Vargas, e o "Música nas Escolas Brasileiras", contendo cantos orfeônicos executados por alunos de diversas escolas municipais do Rio.

A finalidade primordial era que esses discos, assim como todos os outros, alcançassem ouvidos distantes geográfica e temporalmente, isto é, que as disciplinadas e benéficas sonoridades produzidas por estudantes da capital da República chegassem a outros jovens, brasileiros e estrangeiros, e, ao mesmo tempo, aos historiadores do futuro, cumprindo uma das mais importantes tarefas da fonografia naquele contexto: preservar a história de uma cultura e disseminá-la para um outro que deseja ou precisa conhecê-la, ultrapassando os limites da distância e da vida humana.

Conclusão

Segundo Michel de Certeau (2013, p. 88-89), a operação histórica é constituída de um recorte de um conjunto de dados que nos coloca frente a frente com um outro cuja existência é regida por normas diferentes das nossas. Esse encontro com o diferente, espera-se, resulta em uma compreensão mais profunda com relação a mudanças que permitiram o distanciamento entre um momento histórico e outro, o que significa que um dos efeitos desse movimento é historicizar o atual e apresentar uma imagem do passado em seu valor primeiro – um valor que representa, na realidade, o que nos falta hoje.

Nessa perspectiva, estudar os processos histórico-sociais que permitiram a existência de uma discoteca pública na cidade do Rio de Janeiro, ainda em sua condição política de capital brasileira, significa se deparar com vários outros. E as comparações são inevitáveis. A primeira diz respeito ao fascínio com relação à fonografia. Hoje, ela nem sequer existe em nossos discursos; trata-se de mais uma tecnologia invisibilizada pela rotinização de sua presença em nossas vidas – não precisamos mais aprender a nos relacionar com os aparatos que a compõem e a selecionar conteúdo benéfico de discos para o desenvolvimento cultural da nação. Aliás, qual a

relevância de um “desenvolvimento cultural” dessa natureza se não mais concebemos a divisão social humana em termos de raças superiores e inferiores, logo, em culturas avançadas e primitivas, numa visão explicitamente grafocêntrica e cientificista?

Se olharmos para o passado e, vendo-o como um outro, percebemos diferenças, elas precisam ser desdobradas ao máximo: cada termo estranho, cada afirmação, cada objeto descrito, deveria nos levar a adentrar ainda mais um mundo que percebemos que não é mais o nosso – ou o é de maneira muito distinta. De certa forma, a nosso ver, as historiografias relativas à fonografia brasileira não seguiram esse caminho.

O caminho talvez tenha sido tratar a diferença a partir de uma ideia reducionista: as discotecas públicas podem ser explicadas recorrendo-se à definição de modernismo ou como não havia uma indústria cultural antes dos anos 1960 não há uma cultura fonográfica digna de nota antes desse período. Esse é o preço de ser diferente: ser reduzido a uma ínfima parte ou, simplesmente, ser apagado.

Contudo, o passado diferente, essa grande redundância, merece ser desembrulhado completamente, em benefício do próprio presente. E, para isso, o historiador precisa retirar todas as peças que estavam dentro do embrulho encontrado, desconfiando de relatos anteriores que apenas olharam a caixa e desenlaçaram a fita.

Assim, sob essa ótica, explicitamos o objetivo desse artigo: descrever ao máximo, dentro do limite de caracteres permitido, as peças que encontramos quando desembrulhamos esse passado esquecido da “primeira febre das discotecas”. Com isso, ao narrarmos em parte o cotidiano da discoteca pública carioca no início dos anos 40 – introduzindo-a em um contexto cultural amplo, com muitas conexões, e enfatizando o ouvinte (real ou imaginado) que, também, foi base de sua construção –, o caminho aberto nos conduz, cremos, à historicização de instituições e

tecnologias reconhecíveis no presente, pensando que um dia elas poderão ser, igualmente, reduzidas ou apagadas, até um historiador ir além dos atos de somente olhar a caixa e desenlaçar a fita.

NOTAS

ⁱ A intenção do governo federal de fundar uma discoteca nacional pode ser demonstrada recorrendo-se ao artigo 136 do decreto-lei número 1.949 de dezembro de 1939, que, prescrevendo sobre a atividade de imprensa e propaganda em todo o Brasil, determinou que “À Discoteca do D.I.P. incumbe gravar em discos fonográficos e conservar para as futuras gerações a voz dos grandes cidadãos da pátria, os cantos regionais, as interpretações das obras principais dos nossos compositores ou quaisquer manifestações, que sirvam aos fins de propaganda patriótica. Parágrafo único. Os fabricantes de discos fonográficos deverão fornecer à Discoteca do D.I.P. uma cópia de cada gravação”.

ⁱⁱ Os discos de música erudita, por exemplo, chegavam a custar, em meados dos anos 40, 10% do salário mínimo então vigente no Distrito Federal, que era o mais alto do país, 380 cruzeiros, e os aparelhos de reprodução sonora iam de aproximadamente metade desse valor a três vezes ele, sem contar o acesso à energia elétrica (Dados relativos ao salário mínimo foram extraídos de Wentrcovitch (1944) e os relacionados aos valores de discos e fonógrafos, de diversas fontes da imprensa periódica da época, tais como: *Diário Carioca*, 23 jun. 1946, p. 3; *Jornal do Brasil*, 25 maio 1943, p. 9; *Correio da Manhã*, 27 jan. 1944, p. 5).

ⁱⁱⁱ Esse levantamento foi possível devido à existência desses discos no acervo referente à Discoteca do Distrito Federal do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em conjunto com um cotejamento na imprensa periódica da época, que deixou registradas as características da seção “Reportagens

Sonoras Sobre a Atualidade Brasileira”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, O. A Discoteca Pública Municipal. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 87, 1942.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

INTERNATIONAL Congress of Popular Arts. *The Journal of the English Folk Dance Society*, n. 2, p. 49-52, 1928.

LANGE, F. La discoteca pública: una necesidad impostergable. *S.O.D.R.E*, Montevideo, n. 2, 1955.

LATOUR, B. *Investigação sobre os modos de existência: uma antropologia dos Modernos*. Petrópolis: Vozes, 2019.

MORELLI, R. C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 2009.

MORTON JR, D. L. *Sound recording: the life history of technology*. Baltimore: The John Hopkins University, 2006.

MOYA, F. Nunes. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

PECHMAN, Robert. Henrique Dodsworth. In: ABREU, A. A.; PAULA, C. J. de (coords.).

-
- Dicionário da Política Republicana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora FGV; Cpdoc, 2014.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- REBELO, Marques. Discoteca. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 4 set. 1941.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondônia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919 [1917].
- SAMPIETRI, C. E. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1935-1945)*. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University, 2003.
- TONI, Flávia Camargo. Eu victrolo, tu victrolas, ele victrola. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac, 2004.
- VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao IPOD: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.
- WENTRCOVITCH, Estanislau. O novo regime de vencimentos. *O Observador Econômico e Financeiro*, Rio de Janeiro, n. 97, fev. 1944, p. 95.