



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO  
INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA – IBICT  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – PPGCI

**DENISE DA SILVA DE OLIVEIRA**

**LER SONS, IMAGINAR MUNDOS:  
DISCOTECAS NACIONAIS E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA FONOGRAFIA  
MECÂNICA ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E A PRIMEIRA METADE DO  
SÉCULO XX**

Tese de Doutorado

Outubro de 2025



**DENISE DA SILVA DE OLIVEIRA**

LER SONS, IMAGINAR MUNDOS:  
DISCOTECAS NACIONAIS E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA FONOGRAFIA  
MECÂNICA ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E A PRIMEIRA METADE DO  
SÉCULO XX

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do convênio entre o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict) e a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Eco-UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Ciência da Informação.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha.

Rio de Janeiro

2025

## CIP - Catalogação na Publicação

0481 Oliveira, Denise da Silva de  
Ler sons, imaginar mundos: discotecas nacionais e a institucionalização da fonografia mecânica entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX / Denise da Silva de Oliveira. -- Rio de Janeiro, 2025.  
416 f.

Orientador: Gustavo Silva Saldanha.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, 2025.

1. Arquivo sonoro. 2. Documento sonoro. 3. Tecnologia de reprodução sonora. 4. História sociotécnica das mediações documentárias. 5. Instituições documentais. I. Saldanha, Gustavo Silva, orient. II. Título.

DENISE DA SILVA DE OLIVEIRA

**LER SONS, IMAGINAR MUNDOS:  
DISCOTECAS NACIONAIS E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA FONOGRAFIA  
MECÂNICA ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E A PRIMEIRA METADE DO  
SÉCULO XX**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do convênio entre o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict) e a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Eco-UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Ciência da Informação.

Rio de Janeiro, 24 de outubro de 2025.

Documento assinado digitalmente  
 **GUSTAVO SILVA SALDANHA**  
Data: 06/01/2026 15:40:09-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha (Orientador) PPGCI Ibict/Eco-UFRJ

Documento assinado digitalmente  
 **ROSALI FERNANDEZ DE SOUZA**  
Data: 13/01/2026 07:11:57-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dra. Rosali Fernandez de Souza (Membro interno) PPGCI Ibict/Eco-UFRJ

Documento assinado digitalmente  
 **RICARDO MEDEIROS PIMENTA**  
Data: 13/01/2026 11:26:23-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

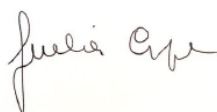
---

Prof. Dr. Ricardo Medeiros Pimenta (Membro interno) PPGCI Ibict/Eco-UFRJ

Documento assinado digitalmente  
 **MARIETA DE MORAES FERREIRA**  
Data: 13/01/2026 12:45:51-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dra. Marieta de Moraes Ferreira (Membro externo) IH-UFRJ



---

Prof. Dra. Giulia Crippa (Membro externo) Unibo

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus amores maiores: minha mãe e meu companheiro de vida. A ela, que me ensinou o valor da sabença, de uma inteligência que não se limita à expressão escrita ou a um conhecimento institucionalmente chancelado. Aprendi, graças também a ela, que esse saber, embora importante e até fundamental, não deve se tornar autoritário nem orgulhoso de si a ponto de apagar o colorido de uma experiência humana, que é sempre intrincada, contraditória e, acima de tudo, bela em seus próprios termos. A ele, pela escuta atenta a cada detalhe do que digo, pelas conversas intermináveis que também moldaram esta tese, com seus questionamentos constantes – às vezes difíceis de responder, mas sempre feitos com respeito e vontade sincera de ver meu amadurecimento intelectual e profissional. A ambos, agradeço sobretudo pela paciência diante de minhas ausências ao longo do demorado e exaustivo processo que tornou possível a produção deste trabalho acadêmico.

Ao meu orientador, Gustavo Saldanha, que com dedicação incomum instigou e apoiou uma pesquisa da qual eu própria vinha tentando fugir, por não conseguir enxergar plenamente seu potencial. Entre panegíricos e reconstruções constantes de rotas, aprendi não apenas o sentido de bonitas palavras (“panegírico” foi minha favorita), mas também o do exercício de escutar atentamente, respeitosamente, humanamente – mesmo em um ambiente que tantas vezes tende à desumanização numérica. Graças a essa parceria, pude revisitar minha basilar formação de bibliotecária, como desejava desde o início, e reencontrar-me também como historiadora.

À Marieta de Moraes, minha professora e orientadora honorária, que não apenas me apoiou, mas também concebeu o desafio que me conduziu à Ciência da Informação. Ao longo de dez anos acompanhou meu desenvolvimento como pesquisadora em torno dessa tarefa, ao mesmo tempo deliciosa e árdua, de compreender o que eram afinal essas discotecas que não se confundiam com o sentido mais corrente da palavra. Sempre acessível e atenta a essa caminhada, mostrou-se presente de forma constante. A Denise de doze anos atrás jamais imaginaria que aquela historiadora que tanto admirava se tornaria uma referência tão fundamental em sua vida.

Aos demais membros da banca de qualificação e defesa de doutorado, professoras Rosali de Souza e Giulia Crippa e professores Marco Schneider e Ricardo Pimenta, que, com seus trabalhos intelectuais e suas contribuições, ajudaram a ampliar os horizontes desta pesquisa, oferecendo críticas enriquecedoras, questionamentos instigantes e sugestões que certamente continuarão a reverberar em meu percurso acadêmico e pessoal.

A todas as professoras e professores que marcaram minha trajetória ao longo dos dezessete anos em que cresci como pessoa, profissional e pesquisadora no ensino superior público brasileiro – na Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ e, por fim, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, do convênio entre a UFRJ e o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict).

Aos meus colegas de trabalho na Editora FGV e, especialmente, no programa FGV Ensino Médio, Clarissa França, Felipe Barbosa, Luiza Arce e Viviane Tanaka, com quem compartilho aprendizados, desafios e momentos de alegria todos os dias. Da Fundação, agradeço também a Angela Ruediger e Charlotte Riom, pelo apoio, pelos diálogos e pelas escutas atentas que muito contribuíram para esta pesquisa e para tantas outras reflexões ao longo do caminho.

Aos meus amigos de sempre, cuja presença é um presente que não encontro palavras suficientes para agradecer. São muitos anos de amizade, durante os quais me ouviram com paciência falar de discotecas, música, fonógrafos e tantas outras obsessões que me acompanharam ao longo desse percurso cheio de voltas e encontros que chamamos vida. Registro aqui, com gratidão e carinho, os nomes de Beatriz Rio, Carlos Côrtes, Clarice Wionosky, Jessika Alves, Louise Folgiarini e Valéria Neves, além da pequena Isabela, que agora não me deixa mais “brincar com a comida”.

Aos servidores e funcionários que me acolheram com dedicada atenção, mesmo diante de algumas adversidades, em minhas interlocuções com a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, com o Centro Cultural de São Paulo (CCSP) e com o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Sou especialmente grata a Anderson Figueiredo (UFRJ), Rafael Vitor Sousa (CCSP), Valéria Valente e Silvana Bonifácio (IEB/USP).

Agradeço, *in memoriam*, ao meu pai e ao casal Luzia e Edson Correa, meus sempre presentes segundos pais.

A existência, persistência e resistência de cada pessoa, coletivo e instituição aqui lembrados se encontram em todas as esquinas das palavras e defesas que se seguem.

*I*

*[...]*

*Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios –.*

*II*

*Desinventar objetos. O pente, por exemplo.*

*Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.*

*Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.*

*III*

*Repetir repetir – até ficar diferente.*

*Repetir é um dom do estilo.*

*“Uma didática da invenção”, In: O livro das ignorâncias (Manoel de Barros, 1993).*



## RESUMO

OLIVEIRA, Denise da Silva de. **Ler sons, imaginar mundos**: discotecas nacionais e a institucionalização da fonografia mecânica entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Orientador: Gustavo Silva Saldanha. 2025. 416 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

A tese investiga a institucionalização da fonografia mecânica entre a virada do século XIX e a primeira metade do século XX, que culminou na criação de discotecas nacionais, instituições de preservação e difusão internacional do som fonográfico como documento de conhecimento. Vinculados ao projeto da Liga das Nações de promover um mundo culturalmente integrado em nome do conhecimento e da paz universais, esses empreendimentos questionaram ideais coloniais que basearam os antigos *phonogrammarchives* europeus, materializando experiências como a da Discoteca Pública de São Paulo. No Brasil, a imaginação de intercâmbios fonográficos articulou-se às vanguardas artísticas latino-americanas e ao gesto antropofágico de devorar repertórios estrangeiros sem renunciar à autonomia intelectual. Essa perspectiva configurou um projeto pedagógico: formar ouvintes-leitores capazes de recombina referências heterogêneas para a construção de uma cultura própria. A pesquisa compreende a fonografia mecânica como uma rede sociotécnica, envolvendo humanos e não humanos (fonogramas e seus suportes, máquinas fonográficas, saberes, políticas, negócios) cujos entrelaçamentos produziram estabilizações locais e provisórias de confiabilidade tecnológica. Sustentada por uma abordagem relacional e pragmática, analisa práticas e relatos que concretizaram essas associações, ressaltando o papel da escuta na formulação de argumentos mobilizados tanto no passado quanto no presente. O método combina análise documental e bibliográfica com a elaboração de um glossário analítico, composto de categorias que sistematizam articulações empíricas por meio de conceitos operativos, tais como tecnofagia, colonialismo fonográfico, lutas de institucionalização tecnológica e imaginação de substituição tecnológica. Os resultados mostram que a institucionalização da fonografia mecânica não seguiu uma sequência linear de avanços técnicos – como sugerem narrativas tecnológicas sobre arquivos sonoros, entre outras –, mas operou por releituras e reativações, numa lógica de espiral temporal que evidencia recombinações de passados sociotécnicos e desestabiliza dicotomias como centro/periferia, primitivo/avançado e verdadeiro/falso. Conclui que a consolidação fonográfica resultou de um processo profundamente relacional de legitimação sociotécnica, cuja compreensão histórica contribui para repensar desafios contemporâneos de preservação, organização e apropriação da documentação cultural e epistêmica com mediação tecnológica.

**Palavras-chave:** Arquivo sonoro; Documento sonoro; Tecnologia de reprodução sonora; História sociotécnica das mediações documentárias; Instituições documentais.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Denise da Silva de. **Ler sons, imaginar mundos: discotecas nacionais e a institucionalização da fonografia mecânica entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX.** Orientador: Gustavo Silva Saldanha. 2025. 416 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

This dissertation investigates the institutionalization of mechanical phonography from the turn of the nineteenth century through the first half of the twentieth century, a process that culminated in the creation of national sound archives (*discothèques nationales*), institutions dedicated to the preservation and circulation of phonographic sound as a document of knowledge. Closely associated with the League of Nations' project to promote a culturally integrated world in the name of universal knowledge and peace, these initiatives challenged the colonial ideals of earlier European *phonogram archive*, materializing experiences such as the *Discoteca Pública de São Paulo*. In Brazil, the imagination of phonographic exchanges intersected with Latin American artistic *avant-gardes* and with the anthropophagic gesture of appropriating foreign repertoires without relinquishing intellectual autonomy. This perspective took shape as a pedagogical project: to form listener-readers capable of recombining heterogeneous references in the construction of a culture of their own. The research conceives mechanical phonography as a sociotechnical network of human and non-human actors (phonograms, machines, bodies of knowledge, business) whose entanglements produced local and provisional stabilizations of technological reliability. Grounded in a relational and pragmatic approach, it analyzes practices and accounts that took shape within these associations, highlighting the role of listening in the formulation of arguments mobilized in both the past and the present. The methodology combines documentary and bibliographic analysis with the development of an analytical glossary. This glossary comprises categories that systematize empirical articulations through operative concepts such as technophagy, phonographic colonialism, struggles over technological institutionalization, and imagination of technological substitution. The findings show that the institutionalization of mechanical phonography did not follow a linear sequence of technical advances—as suggested by technological narratives about sound archives, among others—but operated through re-readings, according to a logic of temporal spirality that destabilizes dichotomies such as center/periphery, primitive/advanced, and true/false. This investigation concludes that phonographic consolidation emerged from a relational process of sociotechnical legitimation, whose historical understanding reframes contemporary challenges in the preservation, organization, and appropriation of cultural and epistemic documentation through technological mediation.

**Keywords:** Sound archives; Sound recordings; Sound reproduction technologies; Sociotechnical history of documentary mediation; Documentary institutions.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                                                                                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Quadro 1 – Problema de pesquisa .....                                                                                                                                                                                       | 17  |
| Quadro 2 – Hipóteses principal e secundárias .....                                                                                                                                                                          | 23  |
| Quadro 3 – Objetivos geral e específicos .....                                                                                                                                                                              | 24  |
| Figura 1 – Rede sociotécnica da institucionalização da fonografia mecânica .....                                                                                                                                            | 29  |
| Quadro 4 – Desconexão 1: epistemológica .....                                                                                                                                                                               | 77  |
| Gráfico 1 – Resultado de levantamento bibliográfico a partir dos descritores “arquivo sonoro” e “documento sonoro” nas bases de dados Brapci (português), Iibi-Unam (espanhol), Cairn.info (francês) e Lista (inglês) ..... | 82  |
| Quadro 5 – Desconexão 2: sociotécnica .....                                                                                                                                                                                 | 83  |
| Quadro 6 – Desconexão 3: cultural .....                                                                                                                                                                                     | 84  |
| Figura 2 – As máquinas de Scott e Edison na dança das agências .....                                                                                                                                                        | 95  |
| Figura 3 – Grafofone: a máquina com uma perspectiva de usuário .....                                                                                                                                                        | 99  |
| Figura 4 – Gramofone e a multiplicação de máquinas e suportes inspirada no comércio fotográfico .....                                                                                                                       | 103 |
| Figura 5 – Fonotografia: a verdade visível de uma escrita, a completude do som .....                                                                                                                                        | 116 |
| Figura 6 – O ruidoso fonógrafo na imaginação ameríndia .....                                                                                                                                                                | 121 |
| Figura 7 – Réplica do fonógrafo de arquivo vienense: modelo universal de remix fonográfico .....                                                                                                                            | 131 |
| Figura 8 – Representação esquemática do registrador de Verdin: um dispositivo fonográfico desenvolvido para aplicações científicas .....                                                                                    | 144 |
| Figura 9 – Ferdinand Brunot na Paris-Disques: a confluência entre autoridade epistêmica e mercado fonográfico .....                                                                                                         | 152 |
| Figura 10 – Ficha improvisada de registro elaborada por Brunot para a sessão de gravação malograda com Émile Durkheim .....                                                                                                 | 161 |
| Figura 11 – Registro catalográfico padronizado de origem comercial sobre documentação fonográfica de estudante estrangeira .....                                                                                            | 166 |
| Figura 12 – Mapa com marcação de regiões de interesse fonográfico-dialetológico .....                                                                                                                                       | 173 |
| Figura 13 – Brunot e Bruneau com os cocriadores de sua exploração dialetológica: o automóvel e a máquina fonográfica .....                                                                                                  | 177 |

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 14 – Registro catalográfico padronizado de origem acadêmica para documentação fonográfica de falantes de dialetos .....                    | 184 |
| Figura 15 – Três modalidades de transcrição da cantiga “Pinião”: progressão do registro comercial à análise prosódica .....                       | 220 |
| Figura 16 – O universo temático da fonografia crítica em fichas de leitura do fichário analítico de Mário de Andrade .....                        | 230 |
| Figura 17 – A América do Sul, representada pela Argentina, no repertório fonográfico crítico de Charles Wolff.....                                | 242 |
| Figura 18 – O sistema de continuidade como dispositivo documental nos envelopes dos discos da Discoteca Nacional do Uruguai .....                 | 265 |
| Figura 19 – Envelope dos discos da Discoteca Pública de São Paulo, inspirado no modelo da congênere uruguaia.....                                 | 283 |
| Figura 20 – Mostruário do sistema de fabricação de discos elétricos da Continental, incluindo o “original em metal” ou matriz fonográfica.....    | 289 |
| Figura 21 – Carregadores de piano em contexto simulado de trabalho no Recife (1938) .....                                                         | 303 |
| Figura 22 – Aula de Dina Lévi-Strauss convertida em ficha: descrição ideal dos objetos etnográficos coletados .....                               | 305 |
| Figura 23 – Esquema interdocumentário: articulações entre expressões materiais, visuais e escritas para formar uma realidade cultural.....        | 309 |
| Figura 24 – Ficha modelo 4, referente aos informantes e às múltiplas categorias documentais às quais poderiam estar ligados .....                 | 320 |
| Figura 25 – Inquérito preenchido sobre prática de cura de terçol com anel: sabenças brasileiras nos circuitos para um conhecimento universal..... | 332 |
| Figura 26 – A máquina fonodeik e uma fotografia do som graficamente uniforme produzido por um diapasão.....                                       | 345 |

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALA – *American Library Association*

Brapci – Base Referencial de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação

CBS – *Columbia Broadcasting System*

CCSP – Centro Cultural de São Paulo

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

Fiocruz – Fundação Oswaldo Cruz

Iasa – *International Association of Sound and Audiovisual Archives*

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros

IIB – Instituto Internacional Bibliográfico

IIBI – *Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información*

IID – Instituto Internacional de Documentação

Ince – Instituto Nacional de Cinema Educativo

Jstor – *Journal Storage*

ONG – Organização Não Governamental

ONU – Organização das Nações Unidas

RBU – Repertório Bibliográfico Universal

RCA – *Radio Corporation of America*

Sema – Superintendência de Educação Musical e Artística

SEF – Sociedade de Etnografia e Folclore

Sodre – *Servicio Oficial de Difusión Rádio Eléctrica*

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Unesco – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

Unam – *Universidad Nacional Autónoma de México*

USP – Universidade de São Paulo

## Sumário

|          |                                                                                                   |            |
|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO – IMAGINAÇÃO EM ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA.....</b>                                 | <b>15</b>  |
| <b>2</b> | <b>PASSADOS, PRESENTES E FUTUROS TÉCNICOS, EPISTÊMICOS E POLÍTICOS ATRAVÉS DA FONOGRAFIA.....</b> | <b>34</b>  |
| 2.1      | O documento sonoro na imaginação otletiana do conhecimento universal .....                        | 37         |
| 2.2      | Os gritos de paz do universalismo: de Kant à Liga das Nações .....                                | 49         |
| 2.3      | Buscando o diapasão do conhecimento, ligando as nações pelo som .....                             | 59         |
| 2.4      | Para tecer conexões (fono)gráficas: narrativas tecnológicas ontem, hoje e amanhã .....            | 73         |
| <b>3</b> | <b>ESCREVENDO O SOM COM CANETA, PAPEL E CIÊNCIA .....</b>                                         | <b>88</b>  |
| 3.1      | O nome do som: relatando e reconstruindo o passado .....                                          | 91         |
| 3.2      | A verdade da técnica e da ciência na construção de consensos.....                                 | 107        |
| 3.3      | “Povos primitivos”, máquinas avançadas: conhecendo-se pelo outro.....                             | 117        |
| 3.4      | Institucionalizando a técnica na disputa pelo arquivo de fonogramas modelo .....                  | 126        |
| <b>4</b> | <b><i>LES TABLETTES</i> DA REVOLUÇÃO FONOGRAFICA E OUTROS RETORNOS .....</b>                      | <b>137</b> |
| 4.1      | Promessas científicas e pactos sonoros na biblioteca viva da Sorbonne.....                        | 139        |
| 4.2      | Microscópios da fala e escritas do passado sob os ruídos do progresso .....                       | 153        |
| 4.3      | Expedições fonográficas francesas: entre laços improváveis e escutas errantes .....               | 168        |
| <b>5</b> | <b>FONOGRAFIAS, NACIONALIDADES E COCRIAÇÕES LATINO-AMERICANAS ....</b>                            | <b>189</b> |
| 5.1      | Imaginações de vanguardistas latino-americanos como teoria para o conhecimento.....               | 192        |
| 5.2      | Documentação no cardápio: o movimento antropofágico entre grafias e fonografias.....              | 210        |
| 5.3      | Fonografia crítica: construções francesas em leituras sul-americanas .....                        | 228        |
| 5.4      | Selvageria técnica, escuta reflexiva e a discoteca radiofônica do Uruguai .....                   | 246        |
| <b>6</b> | <b>POLIFONIAS À LA BRASILEIRA NO LIVRO SONORO UNIVERSAL .....</b>                                 | <b>270</b> |
| 6.1      | Uma instituição fonográfica para formar “nossa gente futura” .....                                | 274        |
| 6.2      | Os sons da nossa gente presente: de matéria-prima a documento-registro .....                      | 296        |
| 6.3      | Brasilidades sonoras em fluxos de conhecimento universal .....                                    | 316        |
| 6.4      | Tecnofagia e a devoração tecnológica de experiências e sabenças.....                              | 333        |
| <b>7</b> | <b>CONCLUSÃO – DEVORAR, REIMAGINAR, QUESTIONAR O ANO NOVO .....</b>                               | <b>351</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                                          | <b>364</b> |
|          | <b>APÊNDICE A – Glossário do desenvolvimento sociotécnico da fonografia mecânica .....</b>        | <b>399</b> |
|          | <b>APÊNDICE B – Espiral do tempo da institucionalização da fonografia mecânica .....</b>          | <b>415</b> |
|          | <b>APÊNDICE C – Índice de documentos sonoros .....</b>                                            | <b>416</b> |

# 1 INTRODUÇÃO – IMAGINAÇÃO EM ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA

[...] a imaginação, geralmente, é menos livre e menos arbitrária do que se supõe. A pobre tem sido muito difamada e muito deformada. Alguns a creem mais ou menos louca; outros a julgam ilimitada e até infinita. Na realidade, a imaginação é assaz modesta. Como todas as coisas humanas, a imaginação tem também seus confins. Em todos os homens, nos mais geniais, como nos mais idiotas, se encontra condicionada por circunstâncias de tempo e de espaço. O espírito humano reage contra a realidade contingente. Mas, precisamente quando reage contra a realidade, é quando talvez mais depende dela. Luta para modificar o que vê e o que sente; não o que ignora. Logo, só são válidas aquelas utopias que nascem da entranha mesmo da realidade.

(Mariátegui, 1924).

[A imaginação sociológica] é a capacidade de mudar de uma perspectiva para outra – da política para a psicológica; do exame de uma única família para a avaliação comparativa dos orçamentos nacionais do mundo; da escola teológica para o estabelecimento militar; das considerações sobre uma indústria petrolífera para estudos de poesia contemporânea. [...] É a capacidade de transitar das transformações mais impessoais e remotas até as características mais íntimas do ser humano – e de ver as relações entre ambas.

(Mills, 2000 [1959], p. 7).

Presa a circunstâncias de tempo e espaço, dependente da realidade, expressão de luta para modificar o que se vê e se sente, percurso que leva de uma perspectiva a outra: eis o que conforma a imaginação na concepção de arte engajada do escritor peruano Mariátegui e na definição teórica do sociólogo americano Wright Mills. Princípio de qualquer reflexão ou ação (na arte, na ciência ou na tecnologia), acreditamos que ela precisa ser colocada em seu devido lugar. Quantas vezes não nos deparamos com narrativas em que os produtos concebidos nos contextos dessas esferas sociais parecem surgir, no papel, na tela ou em qualquer outro suporte de expressão, como que vindos de um vácuo intelectual e criativo emanado de uma “mente” isolada no tempo e espaço? Citações, evidências, pensamentos, abstrações e fantasias poéticas se misturam a afirmações peremptórias que celebram o verdadeiro ou o belo, apresentados em obras acabadas – acadêmicas ou artísticas.

Colocar a imaginação em seu lugar significa, ao contrário, percorrer o que existe entre a tal “mente” e suas obras, bem-sucedidas ou fracassadas, perguntando-se, no caminho: o que foi conjecturado antes? Como essa conjectura se transformou em anotações e pensamentos e como estes, por sua vez, se tornaram materialidades que, em maior ou menor medida, entraram no mundo da vida e o transformaram?

Jacques Derrida (2017, p. 227) definiu esse impulso fundador que é a imaginação como “não presença na presença”, como “origem da diferença entre a potência e o desejo”. Essa diferença pode ser entendida, nesse contexto, como um conjunto de elementos conhecidos e

reconhecidos que, articulando-se criativamente e de modo paradoxal conforme a conjuntura que os envolve, formam cadeias ou estruturas capazes de conferir sentido social às experiências. Isso significa que, entre a coerência de uma ação ou ideia já executada e validada por outros e a simples vontade de concretizar um pensamento registrado no papel – ou apenas formulado em vozes e diálogos internos –, existe um vasto mundo de relatos e práticas em movimento, moldando o que, como coletividades múltiplas, conhecemos, vivemos e ratificamos cotidianamente. Como observou Mariátegui, a imaginação, tantas vezes difamada e deformada, não é tão livre e arbitrária quanto se supõe. Dependente, em alguma medida, de acontecimentos conhecidos, ela opera sobretudo como ponte entre presente e futuro, a partir da conexão entre presente e passado – essa imbricação necessária entre horizonte de expectativa e espaço de experiência, nos termos do historiador Reinhart Koselleck (2006).

O intercruzamento entre o horizonte de expectativa e o espaço de experiência configura aquilo que projetamos no presente visando a um futuro sempre referenciado por um passado. Segundo Koselleck (2006), quanto mais solidamente alicerçados estivermos na interação passado-presente (espaço de experiência), mais estreitas tendem a ser as possibilidades de mudanças drásticas que eliminem vivências pretéritas; por outro lado, também se ampliam as chances de absorção social da “nova” arte, do “novo” problema científico, da “nova” política ou da “nova” ferramenta proposta, em razão da expectativa de reciprocidade e reconhecimento que lhes é subjacente.

Com essa discussão, buscamos evidenciar a centralidade das questões da imaginação e da concepção de tempo não apenas no estudo de criações científicas e artísticas, mas também no próprio desenho da investigação que antecede tal análise. A temporalidade – que aqui entendemos como interpretação sociocultural da passagem do tempo – constrói pontes entre artefatos, pessoas e contextos, orienta seleções, decisões, ações e interpretações, ressaltando certos aspectos enquanto omite outros e moldando, de maneira mais ou menos consciente, as compreensões possíveis a partir da ênfase temporal adotada.

No enredo desta pesquisa, optamos por selecionar questões e imaginar encadeamentos sociais a partir de rastros oriundos de um contexto tecnológico aparentemente distante no tempo – rastros que poderíamos, e que muitas vezes efetivamente preferimos, retirar do espaço de experiência (ao menos em termos de configuração de narrativas) em favor de uma visão voltada para um presente superlativo de “novidades”, percebido como mais urgente de ser compreendido. Aqui, no entanto, o propósito é outro: responder a uma pergunta mais ampla, que se dirige, num primeiro momento, a um passado tecnológico, a saber, como a institucionalização da fonografia mecânica, na primeira metade do século XX, se relacionou



com disputas políticas, sociais e culturais que impactaram a produção, a organização e a disseminação de conhecimentos? A essa questão soma-se outra, secundária, mas igualmente relevante: por que isso nos importa hoje? Em relação a esta última, torna-se necessário explicitar nosso ponto de vista sobre as temporalidades que, de forma muitas vezes sub-reptícia, orientam imaginações e escolhas acadêmicas no presente, com especial atenção ao campo da Ciência da Informação.

### **Quadro 1 – Problema de pesquisa**

A institucionalização da fonografia mecânica como um processo atravessado por disputas políticas, socioculturais e epistemológicas que impactou modos consagrados de legitimar, organizar e disseminar culturas e saberes registrados na primeira metade do século XX.

**Fonte:** Elaboração própria.

Em vertentes historiográficas amplamente difundidas, a Ciência da Informação costuma ser apresentada, de forma geral, como um campo que teria nascido institucionalmente apenas na segunda metade do século XX, em resposta a novas demandas informacionais decorrentes do surgimento e popularização do computador e, posteriormente, da tecnologia digital. Essa perspectiva, marcada por certo a-historicismo, ao desconsiderar práticas e reflexões anteriores à Segunda Guerra Mundial, tem sido contestada por diferentes autores, entre eles os chamados neodocumentalistas, que buscaram reabilitar um passado de preocupações documentárias obscurecido pelas narrativas de fundação de um campo tido como muito recente. Recuperando figuras como Paul Otlet e Suzanne Briet, esse grupo propôs uma revalorização das práticas materiais e da trajetória documental como base de produção de conhecimento. Nesse contexto, Bernd Frohmann (2004, p. 388; 406), por exemplo, criticou a abstração que o termo “informação” carrega e argumentou que a filosofia da informação deveria integrar-se a uma filosofia mais ampla da documentação, capaz de dar conta dos modos históricos e sociais de construção do mundo informacional.

De modo convergente, Gustavo Saldanha (2020) argumentaria que a narrativa institucional dominante na Ciência da Informação promoveu uma espécie de apagamento histórico, reduzindo a história da área a um recorte estreito e recente, em nome de um conceito unificador e simplificador. Segundo o autor, a adesão acrítica à teoria dos paradigmas de Thomas Kuhn reforçou esse “simulacro de ineditismo”, relegando espaços epistemológicos construídos em torno da Documentação, Bibliografia ou da própria Biblioteconomia à margem do cenário e instaurando a “informação” como categoria central, adaptada aos imperativos de

um presente contínuo e produtivista, impulsionado por expressões como “sociedade da informação”. No entanto, o problema central em destaque nesse contexto – “guardar, sistematizar, sintetizar, assegurar, interpretar, preservar e prover acesso aos artefatos humanos e aos seus conteúdos” (Saldanha, 2020, p. 190) – não seria novo e o próprio termo anglo-saxônico *Library and Information Science* evidenciaria que os alicerces históricos do campo permaneceriam em cena, ainda que disfarçado de um ineditismo fundamental (Saldanha, 2020, p. 126).

Sob essas perspectivas, poderíamos caracterizar a temporalidade predominante na área de Ciência da Informação como “presentista”, retomando, ainda que parcialmente, a proposta do historiador François Hartog. Este define o “presentismo” como uma concepção de tempo social centrada na busca de ganhos imediatos, em que o presente, ao comandar narrativas e ações, tende a ignorar passado e futuro ou, quando muito, a descrevê-los na medida em que sirvam a um aqui e agora (Hartog, 2013, p. 14-15). No contexto desta tese, tanto o termo “presentismo” quanto o adjetivo “presentista” serão empregados de forma mais situada e contextual do que na formulação original de Hartog, para quem o conceito integra todo um regime de historicidade inaugurado no mundo ocidental após a queda do Muro de Berlim.

Dessa forma, a concepção de “presentismo tecnológico” é aqui entendida como um modo localizado, embora passível de generalização, de formular argumentos no campo da Ciência da Informação e narrativas sobre a interação com suportes e máquinas que, em grande medida, anulam experiências anteriores em nome de uma organização social supostamente mais eficiente e aprimorada, legitimada por readaptações ou mudanças técnicas. Trata-se de uma argumentação que exalta entusiasticamente um presente situado em um vácuo temporal, omitindo-se os processos imaginativos e concretos que estruturam nosso mundo sociotécnico. No caso de tecnologias, há ainda uma vertente inversa, mas de efeitos semelhantes: aquela que, movida pelo temor de que inovações venham, em breve, a destruir modos de vida passados (tidos como melhores ou, ao menos, mais estáveis), alimenta um tipo de especulação que, mais do que costumamos reconhecer, aproxima análises acadêmicas de perspectivas cotidianas automatizadas.

Nesses casos, as visões costumam se dividir entre otimismo e pessimismo, como se caminhos intermediários fossem impossíveis de conceber. Ambas se apoiam em “‘suposições de enquadramento’ ontológicas e epistemológicas básicas da tradição ocidental moderna” – com destaque para a clássica separação natureza e cultura – que “tornam impossível caracterizar adequadamente nossas relações reais com tecnologias e sistemas tecnológicos” (Sharff; Dusek, 2014, p. 241-242). Subjacente a esse pensamento está a noção de cumprimento de um destino

natural, em que a técnica é vista ora como um objeto inerte a serviço do ser humano – visão otimista –, ora como um senhor ativo que o escraviza, governa e controla – visão pessimista (Tiles; Oberdick, 2014, p. 254; 257).

Essas divisões dicotômicas – entre otimismo e pessimismo, antigo e novo, tradicional e inédito, passado e presente – manifestam-se, com maior ou menor grau de reflexão, tanto em narrativas em geral quanto nas do próprio campo. Luciano Floridi (2014, p. 6), por exemplo, ao estabelecer uma separação indelével entre técnicas pré-digitais e digitais – que denomina, respectivamente, de históricas e hiper-históricas –, apresenta a passagem do tempo como um movimento que nos conduziria a um corte histórico absoluto em relação a realidades anteriores. Tal leitura é formulada em termos de crescimentos e decrescimentos quantitativos de distintas ordens, sempre se ressaltando, com base em números, a suposta superioridade do presente.

Elevação da expectativa de vida, diminuição das taxas mundiais de pobreza, lei de Moore (sobre a obsolescência de transistores e circuitos integrados) compreendida em períodos cada vez mais curtos, redução do custo de ferramentas digitais e de seus componentes, além do aumento da conectividade, do acesso e da circulação de dados (Floridi, 2014): todos esses fatores são mobilizados para sustentar a ideia de que nos afastamos, de forma irreversível, do passado, enquanto luzes se voltam para um presente superlativo e para um futuro concebido como contínuo acúmulo de avanços – avanços constituídos, essencialmente, no próprio presente, ao que parece. Curiosamente, o mesmo Floridi (2014, p. 65), em *The 4th Revolution*, reconhece que diversas questões apresentadas por sua narrativa são “tão antigas quanto a questão filosófica ‘quem sou eu?’” – em geral, aspectos que escapam à lógica valorativa do “maior”, “melhor”, “mais rápido” e “em maior número”. Embora admita ser necessário “colocar as coisas em perspectiva” porque “cada geração pensa que é especial apenas porque está viva” (Floridi, 2014, p. vi-vii), essas mesmas “questões antigas” acabam relegadas a segundo plano diante da grandiosidade dos números. Ao longo desta tese, veremos como esse argumento, que reduz o passado a uma série numérica sempre inferior e transforma o onipresente presente em uma cifra desmedida, é recorrente em debates sobre a circulação de mensagens, conhecimentos e culturas mediadas, especialmente em cenários de controvérsias tecnológicas. Para caracterizar tal postura, desenvolvemos a concepção de “quantificismo infodocumental”.

Nesse sentido, apocalípticos e integrados das novas tecnologias, como os definiria Umberto Eco (1979), aproximam-se não apenas por compartilharem a concepção de um presente perpétuo e saturado, encerrado em si mesmo, mas também por eliminarem, no plano de seus relatos, qualquer noção de processo concebido e construído em um tempo dilatado e

multivalente – aquele que demanda mais do que a simples menção a números descontextualizados. De forma análoga, a imaginação de um “passado melhor” também recorre a um uso dogmático das experiências pretéritas, subordinando-as inteiramente a necessidades performativas percebidas de imediato (e o “mais” também pode significar “pior”). Para compreender de maneira adequada essa ideia de “eliminação discursiva”, recorreremos aqui a uma interpretação abrangente de tempo social, que utilizaremos não apenas em sentido contextual, mas também metodológico.

Bruno Latour (1994), em “Jamais fomos modernos”, sustenta que os relatos dos modernos – entendidos como europeus e seus satélites epistêmicos, cujas ações e modos de pensamento tendemos a reconhecer de forma panorâmica – têm sido marcados por uma dissociação em relação à própria prática. Por essa razão, os modernos jamais teriam sido, na prática, aqueles que aparecem descritos em sua Constituição, isto é, nos textos canônicos que delineiam oficialmente as características de sua organização, bem como seus deveres e obrigações. Essa premissa geral também se aplicaria à concepção de tempo. Na chamada Modernidade, teria surgido, no papel, nos relatos e tratados, uma teoria do progresso avassaladora – uma forma de “compreender o tempo que passa como se ele realmente abolisse o passado antes dele”, como numa caderneta de poupança na qual sempre se deposita, mas nunca se retira (Latour, 1994, p. 67-68). Cada pressuposta nova experiência passaria, assim, a ser interpretada como marcada por cortes e revoluções que impõem recomeços contínuos; como observou Michel Serres, num “efeito Descartes” narcisista – “Ninguém nunca pensou antes de mim” – que recorre à ruptura para promover uma expulsão dogmática (Serres; Latour, 1998, p. 49-50).

Nessa perspectiva, as práticas e os fazeres concretos constituem uma chave fundamental de compreensão, ao lado de sentenças, argumentos e relatos, seja na análise de processos sociotécnicos atuais, seja naqueles desenvolvidos no passado – ou ainda na imbricação de ambos em um mesmo espaço de experiência. Isso porque tais práticas revelam uma imaginação desdobrada – como já afirmamos, na concepção aqui privilegiada, toda ação pressupõe uma imaginação prévia – que exige descrição e análise de detalhes referentes a uma dada trajetória, forjando um realismo narrativo autoquestionador, capaz de entrelaçar imagens e sons não apenas como recursos ilustrativos, mas sobretudo como meios de suscitar experiências sensoriais e emocionais (Poyatos, 1994, p. 119). Nesse movimento, a narrativa nos coloca em contato mais estreito com personagens e situações, ao mesmo tempo em que demanda que repensemos nossa própria temporalidade e aquelas que outros, em diferentes contextos, também elaboraram.

Formulamos nossas hipóteses e definimos conceitos centrais partindo do pressuposto de que as experiências a serem examinadas por meio de uma pesquisa histórico-social estão profundamente alicerçadas na materialidade das relações e afastadas de presentismos tecnológicos e quantificismos infodocumentais. A própria noção de “tecnofagia” que aqui forjamos foi concebida como forma de materializar o célebre conceito modernista de “antropofagia”, diretamente vinculado à imaginação fonográfica que, em 1935, deu origem à Discoteca Pública de São Paulo. Mantém-se, assim, a metáfora da devoração, mas, com a substituição da partícula inicial da palavra, explicita-se que nos referimos a práticas realizadas com técnicas: devorar o outro para constituir a si mesmo passa a significar – como veremos na investigação dos fazeres que marcaram diversos contextos de institucionalização da fonografia mecânica – lançar mão de recursos tecnológicos e de máquinas, entendidos também como produtos de devorações, para concretizar ações que antes existiam apenas no papel, no campo da imaginação.

Para que se concretizassem as discotecas nacionais – ápice do processo de institucionalização da técnica fonográfica, materializado em um projeto internacional articulado pela Liga das Nações no final da década de 1920 –, foram necessários inúmeros devoramentos materiais no tempo e no espaço, acionando-se relatos atravessados por categorias temporais (passados, presentes e futuros) que se desdobravam mutuamente da Europa e dos Estados Unidos à América Latina – e vice-versa. Nesse percurso, povos nacionais deveriam, de forma autônoma, produzir documentos sonoros capazes de registrar sua própria cultura, arte e conhecimento, integrando um intercâmbio internacional de registros fonográficos que, no espírito de um pacifismo científico, buscava prevenir conflitos bélicos futuros, à luz dos traumas da Primeira Guerra Mundial. Eis a imaginação do conhecimento universal.

É nesse emaranhado caótico e contraditório – voltado a instituir uma ordem para o mundo da organização internacional do conhecimento, em cujo centro esteve a atuação intelectual de Paul Otlet, como veremos ao longo desta tese – que surgem discotecas e arquivos de fonogramas. Estes últimos, precursores daquelas, foram concebidos principalmente para reunir documentos sonoros e hoje, no vocabulário da Ciência da Informação, são reconhecidos sob a categoria de arquivos sonoros. Como arquivos ou discotecas, esses órgãos fonográficos do início do século XX apareciam nas narrativas como espaços voltados não apenas ao aprendizado da escuta, mediado por circuitos culturais abertos por uma nova técnica, mas também a uma prática ideal de leitura, entendida em sua apreensão mais comum, como decifração e interpretação de dado signo visível numa busca pelo sentido de um discurso mais geral (Marin, 2011, p. 118-119). Como veremos ao longo da tese, esse novo ato de ler era

apresentado como distinto do exercido no passado – afinal, remetia a princípio à escuta, não à visão – e, ao mesmo tempo, semelhante a ele, ao menos nas imaginações.

No processo de devoramento institucional ligado à técnica fonográfica, o passado muitas vezes negado em alegações era, na prática, acionado: velhas formas bibliotecárias e antigas práticas de leitura eram retomadas, sempre com o objetivo de angariar reconhecimentos e facilitar incorporações. Com isso, imaginações da substituição tecnológica, tão enfaticamente proclamadas, revelavam-se incompatíveis com as realidades cotidianas dos comitês da Liga das Nações, dos trabalhos de campo de etnógrafos e antropólogos, dos laboratórios de Fonética Experimental e das discotecas latino-americanas. Nesses contextos concretos, não somente dicotomias se desfaziam diante de necessidades pragmáticas e a temporalidade linear-progressiva se via ofuscada por um espaço de experiência ao qual as imaginações necessariamente recorriam para se traduzirem em ação, como também razão e emoção se distribuíam de forma mutuamente permeável nas narrativas e argumentos, elaborados em meio a disputas e alianças, prováveis e improváveis.

Nesse contexto, alargar as tramas do relato científico, incorporando aspectos que, na lógica argumentativa dos modernos, se configuram como antíteses da ciência – como aqueles ligados às artes e às emoções –, é um movimento que também defenderemos, no intuito de reimaginar uma configuração sociocultural para a documentação sonora do mundo desprendida dos presentismos tecnológicos e dos quantificismos infodocumentais que, de modo sorrateiro, tendem a orientar narrativas. A objetividade científica, nesse sentido, não será entendida pela ótica da ausência de emoções, mas como um ideal historicamente situado, forjado também a partir de tensões éticas, estéticas e emocionais (Daston; Galison, 2007). No caso desta pesquisa, tais tensões tiveram como palco os arquivos de fonogramas e as discotecas nacionais, concebidos, no plano imaginativo, como guardiães, ainda que provisórios, de um conhecimento universal, em um processo técnico e epistemológico construído, como veremos, entre muitas frustrações e algumas alegrias.

## Quadro 2 – Hipóteses principal e secundárias

A institucionalização da fonografia mecânica na primeira metade do século XX, ocorrida em torno principalmente do que conhecemos hoje como arquivos sonoros, não se desenvolveu por ruptura com o passado, mas através de estratégias de ressignificação e apropriação temporal e epistemológica em que o som fonográfico foi imaginado e incorporado como forma legítima de organização e universalização do conhecimento, em meio a disputas locais e globais de distintas naturezas.

- a) A incorporação do passado em processos de imaginação e compreensão tecnológica se desenvolveu por meio da mobilização de saberes e materialidades de diferentes temporalidades, conferindo legitimidade à técnica como forma para arquivamento e inteligibilidade do mundo.
- b) A ideia de “novidade técnica” foi sustentada por relatos apocalípticos ou celebratórios que ocultavam parcialmente, no plano da narrativa, reconfigurações híbridas, continuidades e negociações epistemológicas que ocorriam na prática.
- c) A institucionalização da técnica na América Latina foi atravessada por disputas tecnofágicas que desafiaram dicotomias estabelecidas, como centro e periferia, primitivo e avançado, verdadeiro e falso, revelando formas complexas de organizar, apropriar e imaginar culturas e conhecimentos através de dinâmicas desdobradas pela fonografia mecânica e seus locais preferenciais de estabilização sociotécnica: as discotecas nacionais.

**Fonte:** Elaboração própria.

Porque a ciência em ação – aquela que não se confunde com as obras acabadas, mas diz respeito a processos, a tudo o que, empiricamente acessível, se situa entre a imaginação e a realização concreta lançada ao mundo (Latour, 2011) – pressupõe menos a eliminação da subjetividade do que a sua reorganização, em nome de um esforço moral, visual e, por que não afirmar também, auditivo, voltado a alcançar a confiabilidade científica (Daston; Galison, 2007, p. 198). Essa dinâmica se deu no passado, com os atores que acompanharemos em suas jornadas em prol da construção tecnofágica de um conhecimento total por meio do documento sonoro, mas também se manifesta no presente, através da narrativa desta própria pesquisa.

Ao aproximarmos arte e ciência, colocando em diálogo defesas de origem aparentemente dispar, como as de Mariátegui e Wright Mills, abrimos espaço – e, em certo sentido, atendemos a uma necessidade, dado que as discotecas nacionais estiveram diretamente ligadas à música moderna e a movimentos de vanguarda artística do início do século XX – para imaginar formas de produzir e organizar conhecimentos menos hierarquizadas e mais atentas

às dimensões sensíveis, contraditórias e até errantes de construção do mundo. Afinal, como afirmaria Robert Estivals (1970), para quem ciência, arte e técnica são dimensões inseparáveis da produção estética, política e intelectual, na epistemologia da criação, a esquematização que cria mundos – sejam eles denominados políticos, científicos ou artísticos – é válida por sua aderência dinâmica e provisória a uma realidade histórica específica, essa mesma que, na prática, pode ignorar rótulos ou fronteiras rigidamente delimitadas.

Um de nossos objetivos, com isso, é propor uma forma distinta de observar, no âmbito da Ciência da Informação, o desenrolar do processo de institucionalização de uma técnica, máquina ou recurso tecnológico considerado novo. Buscamos demonstrar como pensar em termos de espaço de experiência e horizonte de expectativa – conceitos nos quais as categorias temporais (passado, presente e futuro) nunca estão isoladas, mas se reforçam mutuamente – nos torna mais conscientes dos relatos produzidos tanto no passado, por outros, quanto no presente, por nós mesmos. A proposta é, seguindo pista de Paul Ricœur (2010), identificar, nas próprias narrativas escrutinadas, configurações temporais mais plurais do que aquelas implícitas em expressões e termos de efeito isolados – como, em exemplos atuais, “sociedade da informação”, “quarta revolução” e “transformação digital” –, que, no plano concreto, em que decisões precisam ser tomadas e cenários necessitam de implementação efetiva, pouco oferecem além da reprodução da imaginação da substituição tecnológica que aproxima apocalípticos e integrados.

### **Quadro 3 – Objetivos geral e específicos**

Compreender como a fonografia mecânica foi institucionalizada como tecnologia para produção e organização do conhecimento na primeira metade do século XX, analisando usos estratégicos do passado, relatos sobre novidade técnica e modos tecnofágicos de imaginação e apropriação no contexto do delineamento do projeto das discotecas nacionais.

- a) Analisar como a institucionalização da fonografia mecânica se desenvolveu por meio de ressignificações do passado e da mobilização de práticas, relatos e materialidades de diversas proveniências espaciais e temporais.
- b) Apreender as narrativas de ruptura e aceleração tecnológica como construções performativas que encobriram parcialmente práticas híbridas e reconfigurações temporais espiraladas, relacionadas à produção de saber técnico-sonoro.
- c) Investigar como instituições e agentes latino-americanos negociaram ou devoraram projetos fonográficos globais, propondo formas locais e complexas de organização dos conhecimentos artístico e científico por meio de suas próprias discotecas, imaginadas e concretas.

**Fonte:** Elaboração própria.



Com isso, para construir uma narrativa mais autorreflexiva, capaz de questionar declarações extremadas em torno de tecnologias, propomos uma abordagem materialista, distinta da perspectiva fisicalista que hoje predomina na Ciência da Informação nos estudos sobre arquivos e documentos sonoros, como veremos ao final da seção 2. Enquanto o “material” aqui apreendido supõe considerar máquinas, suportes e técnicas fonográficas como parte de um emaranhado de relações complexas, situado em uma temporalidade espiralada – na qual elementos narrativos e materiais não avançam linearmente nem simplesmente passam, mas se enroscam e se interpenetram –, a abordagem centrada no “físico” reduz esses mesmos contextos a uma ótica presentista. Nessa perspectiva, os artefatos herdados do passado aparecem isolados de seus processos sociais e técnicos, sendo lembrados apenas como existências em si, ao passo que os relatos privilegiam “tecnologias revolucionárias” do momento. Nesse enquadramento, engendram-se argumentos voltados, como também veremos adiante, à expectativa de salvar formas físicas descontextualizadas – e que, talvez justamente por isso, acabam profundamente desvalorizadas socialmente.

Nesse sentido, retomamos as separações teórico-metodológicas entre o dizer e o fazer, que não devem jamais ser interpretadas como uma hierarquização – a prática como superior ao relato, por exemplo –, mas como dimensões igualmente complexas da expressão humana, que se entrelaçam mutuamente. Afinal, para desdobrar práticas, é necessário recorrer a argumentos e narrativas, que aqui funcionam não apenas como matéria-prima de análise (a própria escrita, técnica associada ao narrar e relatar, não é acessória, secundária ou “natural”, tampouco deve estar isenta de reflexão), mas também como uma base fundamental para a construção de sentido nas manifestações socioculturais e políticas examinadas. Como veremos, especialmente na seção 3, os jogos de linguagem – compostos por processos de uso das palavras, pela “dominação das pedras”, ou seja, dos elementos que devem ser corretamente movidos para conduzir um jogo de tabuleiro, e pela repetição (Wittgenstein, 2022, p. 14) – foram fundamentais para a legitimação social e científica da técnica fonográfica.

Para articular de forma mais consistente relatos e práticas, reconhecendo seus complementos e interdependências fundamentais, reafirmamos a importância de um espaço de experiência ampliado, no qual também nos compreendemos como produtores não apenas de narrativas, mas igualmente de fazeres, realizados em conjunto com aqueles que estudamos – ou com os vestígios que deixaram em documentos das mais diversas naturezas que tivemos acesso. Nesse sentido, a imaginação prática que orientou sensivelmente esta pesquisa esteve ligada à necessidade de concretizar, neste texto, três gestos que correspondem ao que defendemos no

plano propositivo: articular ciência e arte como forma de produção de relatos e argumentos; mostrar que não apenas é possível, mas também mais coerente, construir uma narrativa cronologicamente espiralada; e, por fim, entrelaçar, como faziam atores do início do século XX, grafias e fonografias por meio de pontos de escuta distribuídos ao longo da tese.

Com relação à articulação entre ciência e arte, essa se concretizará por meio de um parágrafo, no início de cada seção primária, que tomará como ponto de partida excertos de expressões artísticas variadas – de um trecho de peça teatral tcheca de 1920 e de uma poesia musicada brasileira de 2000, passando por um fragmento de conto argentino de 2009 e de romance inglês de 1831, até chegar a um diálogo de filme mexicano de 2017. O propósito é demonstrar, de forma concreta, como produções artísticas, em seus formatos gráficos, sonoros e narrativos, podem igualmente constituir fontes para a construção teórico-epistemológica, acionando formas, concepções e conceitos elaborados por escritores, poetas, músicos e cineastas no esforço de compreender, academicamente, desdobramentos histórico-sociais complexos.

Para construir uma narrativa em que o tempo se desdobre de forma espiralada, e não linear-progressiva, as seções não seguirão uma ordem cronológica. Conscientes da importância dessa escolha para trilhar um caminho de pesquisa histórico-social na Ciência da Informação, organizamos contextos narrativos que, em alguns casos, abarcam períodos mais longos – como a seção 2, que constitui o nosso espaço de experiência acadêmico relativo a arquivos e documentos sonoros, analisando-se textos do século XIX até o presente – e, em outros, intervalos mais curtos – como a seção 4, que cobre apenas dois anos de atividades dos *Archives de la Parole*, o arquivo de fonogramas francês inaugurado em 1911. A característica determinante é não seguir, nas partes estruturais, a linearidade cronológica: a seção 3 percorre de meados do século XIX até a década de 1930, enquanto as seções 5 e 6 partem dos anos 1920, recuam ao início do século e avançam até o início da década de 1940. Trata-se de um vaivém temporal intencional e experimental, voltado à reflexão sobre práticas e relatos alheios que, ao mesmo tempo, inspiram práticas e relatos nossos.

Por fim, os pontos de escuta terão duas funções complementares. A primeira é concreta: designam trechos da redação acompanhados por um *QR code* que remete a uma página online com um documento sonoro digitalizado (perceba a tecnofagia!), escolhido por sua fácil acessibilidade e afinidade com o texto escrito que o precede, convidando o leitor da tese a tornar-se também ouvinte fonográfico – assim como, no passado, os ouvintes eram instigados a se tornarem leitores para aprender a escutar corretamente. Essa estratégia busca articular grafias e fonografias habitualmente dissociadas: as primeiras, núcleo de nossas investigações e

parte de nós mesmos quando nos tornamos potencial fonte bibliográfica por meio da publicação de uma tese ou artigo, mas que raramente são tematizadas; as segundas, quase sempre ignoradas como formas legítimas de construção de conhecimento acadêmico, inclusive no campo da Ciência da Informação (Stewart-Robertson, 2024, p. 549). A segunda função é metafórica: “pontos de escuta” também evocam a importância de escutar – no sentido sinuoso da oralidade, de prestar atenção e acompanhar o que se diz, reconhecendo a sabedoria ou experiência ali contida – aquilo que lemos. Por mais paradoxal que pareça, trata-se de integrar o ato de leitura a uma escuta atenta, fazendo com que o texto lido participe não apenas da narrativa, mas do próprio processo de construção de sentido que propomos.

Essa postura é fundamental diante de nossas escolhas teórico-metodológicas, formadas principalmente pela teoria ator-rede e por uma filosofia da linguagem pragmática, já mencionadas, e completadas pela etnometodologia. Enquanto os dois primeiros aportes nos oferecem instrumentos para buscar os contextos de uso prático – das máquinas à própria linguagem, sempre em contextos relacionais –, acompanhando o comum e o rotineiro nas instituições para compreender como se formam realidades tecnossociais conectadas em rede, a etnometodologia aprofunda, ou radicaliza, essa perspectiva ao propor um caminho eminentemente indutivo de pesquisa. Nesse enfoque, a teoria social é construída a partir da racionalidade – permeada por emoções e desvios – dos atores estudados; em outras palavras, são suas ações que moldam as estruturas teóricas e não o inverso (Garfinkel, 2018).

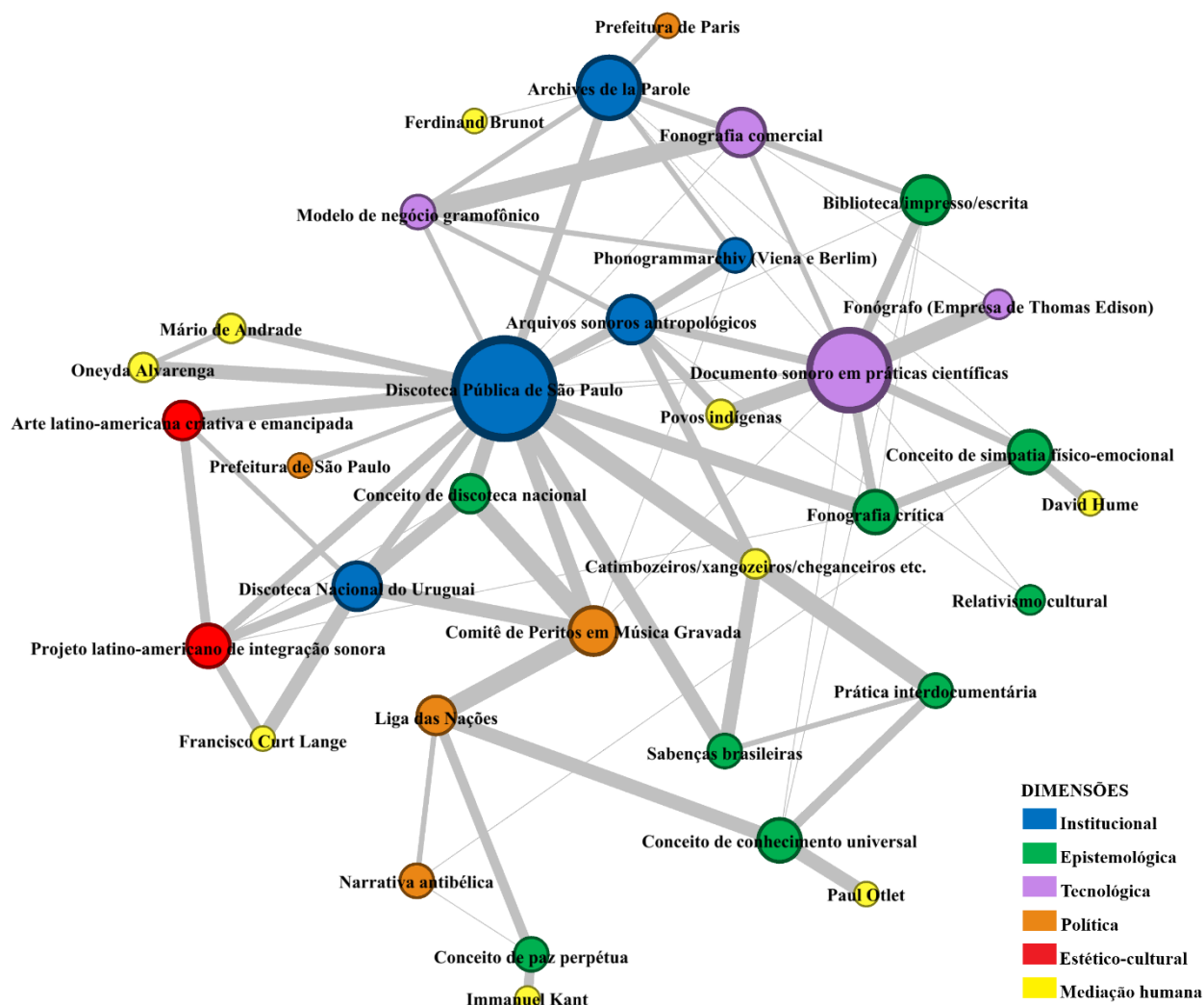
Em nosso caso, seguimos parcialmente essa orientação, pois mantivemos diálogos com conceitos externos à empiria, como aquele referente ao fonocentrismo, de Jacques Derrida. Ainda assim, nossa apropriação da contribuição sociológica de Harold Garfinkel opera sobretudo como um aporte ético: o de respeitar experiências alheias, especialmente aquelas que não conhecemos ou compreendemos previamente e se mostram fundamentais para a construção da rede sociotécnica da fonografia mecânica, simpatizemos ou não com elas. Trata-se, portanto, de uma postura assumidamente contrária aos presentismos tecnológicos e aos quantificismos infodocumentais, que tendem a considerar outros como menores ou menos relevantes simplesmente por não se dispor a escutá-los.

A representação de uma rede sociotécnica reproduzida na Figura 1, que sugerimos ser consultada ao longo da leitura da tese para melhor compreensão das ligações temáticas, foi elaborada como um exercício de etnometodologia gráfica, visto que sua construção se baseou no princípio básico da teoria ator-rede de seguir os atores estudados, na medida de nossas possibilidades, através de seus próprios termos, defesas e práticas, forjando uma ampla cadeia de ação e concebendo entre eles ligações fortes e fracas. O diagrama não busca estabilizar

posições, pelo contrário, surge do desejo de acompanhar a espiralação dos gestos, isto é, os modos como ideias, técnicas, instituições e pessoas se reconfiguraram mutuamente ao longo do processo de institucionalização da fonografia mecânica. Cada nó corresponde a um desses momentos de mediação – uns mais conceituais, outros materiais ou organizacionais – e as arestas, de espessuras variáveis, indicam a intensidade e a direção histórica dessas relações (Bastian; Heymann; Jacomy, 2009). A centralidade da Discoteca Pública de São Paulo não representa um ponto de origem, mas a condensação tecnofágica de experiências anteriores: a apropriação, digestão e recriação de modelos europeus (como os arquivos fonográficos de Viena e Paris ou as práticas documentais da Liga das Nações) em um projeto latino-americano de reeducação auditiva e imaginação técnica.

Portanto, a forma em rede traduz a própria lógica que perpassa esta tese: uma história construída por contágios e negociações que se sobrepõem em movimento espiral – nem linha reta, nem círculo, mas um percurso relacional, marcado por retornos diferenciais, recombinações contingentes e reencaixes sucessivos entre imaginações, tempos, práticas e materialidades. A disposição dos nós revela a coexistência de camadas institucionais, epistemológicas, tecnológicas, políticas e estético-culturais, cujas fronteiras se desfazem na medida em que os atores se traduzem uns aos outros (Latour, 2012, p. 159-160). As conexões mais densas entre “Discoteca Pública de São Paulo” e “Documento sonoro em práticas científicas” – além, secundariamente, dos arquivos sonoros em formato histórico de *phonogrammarchiv*, nos quais incluem-se os *Archives de la Parole* – indicam o percurso de transformação do som em documento e deste em instrumento de conhecimento; já as ligações que envolvem “Sabenças brasileiras”, “Catimbozeiros/xangozeiros/cheganceiros etc.” e “Povos indígenas” expõem a atitude ético-política de devolver à rede as vozes que também foram devoradas para institucionalizar uma nova máquina. Mais que uma representação, o grafo encena o próprio movimento tecnofágico e espiralado de fabricação do conhecimento, no qual escutar se torna também, e sobretudo, escrever e relacionar.

**Figura 1 - Rede sociotécnica da institucionalização da fonografia mecânica**



**Fonte:** Esquema de rede elaborado via Gephi / Dados próprios.

Escutar, no sentido metafórico e literal, outras experiências – desenvolvidas em diferentes cenários e tempos – para construir essa rede sociotécnica não significou nutrir um fascínio ingênuo pelos atores, por suas ideias ou por seus contextos, muito menos endossá-los. Significou, antes, assumir a condição de leitores, no sentido ambivalente que essa prática ganhará ao longo desta tese: não apenas como aqueles cujas experiências foram apropriadas, pelos “integrados” da fonografia mecânica, para legitimar científica e socialmente sua “novidade técnica”, mas também como decifradores de grafias que, em seus gestos, carregam as vivências de tantos outros. Em nosso caso, ser leitores de rastros do passado significou, ao mesmo tempo, recorrer a esses rastros para legitimar uma posição que sabemos não ser predominante e assumir a responsabilidade, ao escrever, de carregar conosco muitos outros.

Em sua posição ambígua com relação à técnica escrita – que refletia a postura de boa parte de artistas e cientistas do período, divididos entre a aproximação e o afastamento quanto ao emprego da escrita fonética, o passado dos registros de conhecimento –, o vanguardista brasileiro Mário de Andrade manifestou-se de forma enfática a favor da escrita do som inscrita nas partituras. Defendendo a escrita musical, o modernista questionaria a prática de tocar um instrumento de cor, afirmando que seria “utilíssimo que se voltasse ao costume de ler música nos concertos. Tocar de cor é, socialmente falando, uma desonestidade moral” (Andrade, 2013e), pois a música, sendo expressão coletiva, deveria ser sempre feita junto com o outro, mesmo quando o intérprete fosse um solista. Ter a partitura diante de si significava entrar em contato direto com uma técnica, um suporte, um conhecimento, uma configuração cultural formal, um compositor – elementos que representavam a sociedade construída coletivamente, não hoje, nem ontem, mas talvez desde sempre, sem origens nem localidades, em um movimento cumulativo que nunca voltava a ser o mesmo, mas espiralava em torno de um “mesmo” que estava continuamente se transformando.

No entanto, na composição de um texto acadêmico – ou de um quadro, música, peça teatral, filme ou romance –, é preciso delimitar uma origem narrativa. Aqui, ela se estabelece, na seção 2, a partir da definição do universo do documento sonoro por Paul Otlet, de sua ausência à presença marcante como “documento substituto do livro” ligado ao conhecimento universal e, portanto, potencial promotor da paz perpétua universal, ideia concebida por Immanuel Kant no século XVIII e posta em prática pela Liga das Nações após a Primeira Guerra Mundial. Trata-se de dimensões político-epistemológicas, como podemos ver na Figura 1, de grande relevância no contexto da vascularização das conexões relativas ao processo de institucionalização da fonografia mecânica, intimamente ligadas às construções estético-institucionais latino-americanas que serão abordadas ao final da tese. Isso porque o desenvolvimento do projeto da discoteca nacional – “projeto” entendido no sentido mais forte do termo, como política de Estado claramente definida, imaginada como instrumento de mobilização e transformação social e efetivamente implementada – ocorreu em meio a formulações que defendiam a criação de organizações científicas e culturais universais. Estas deveriam apreender o nacional (fonte dos documentos originais de cada povo) e, sobretudo, dialogar num espírito fraternal por meio da visão e da escuta dos diversos outros que habitavam o planeta. Esse vasto projeto, que abrangia de modo importante o que hoje reconhecemos como arquivos sonoros, perdeu-se quase por completo no tempo, ao menos no plano narrativo. Como veremos na seção 2.4, a produção acadêmica em Ciência da Informação reflete esse desconhecimento generalizado ao tratar documentos sonoros antigos, chamados “analógicos”,

a partir de declarações marcadas pelo presentismo tecnológico e por uma atenção preservacionista centrada em fisicalidades sobreviventes de um passado obscuro.

Na seção 3, acompanharemos os primeiros momentos de controvérsias sociotécnicas em torno da máquina fonográfica, anteriores à concepção de discoteca nacional formulada pela Liga das Nações no início dos anos 1930: das tentativas iniciais das empresas envolvidas em seu desenvolvimento técnico de obter reconhecimento – sobretudo aproximando-se de cientistas e de um passado já legitimado –, passando pelos primeiros usos acadêmicos e científicos, com destaque para a Antropologia americana, até a criação dos inaugurais arquivos de fonogramas (*phonogramarchive*) oficialmente estabelecidos na Europa, em Viena (1899) e Berlim (1900) – todos esses elementos ligados ao segundo nó mais relevante da rede sociotécnica apresentada, aquele relativo ao uso de documento sonoro em práticas científicas. A seção 4, de certo modo, dá sequência a esse percurso, transitando entre inaugurações, experimentações e interesses comerciais, com foco no arquivo de fonogramas francês, instituído em 1911 para o desenvolvimento da Fonética Experimental na Universidade de Paris. A opção por enfatizar essa iniciativa de fonografia institucional específica foi, a princípio, pragmática: trata-se da única para a qual localizamos documentação histórica completa disponível online, na Gallica da Biblioteca Nacional da França. Contudo, essa ênfase revelou-se particularmente oportuna, pois, como veremos nas duas seções seguintes, as experiências fonográficas latino-americanas foram amplamente moldadas pela influência institucional e intelectual francesa.

Na seção 5, partindo das concepções teóricas de conhecimento formuladas por vanguardistas da arte latino-americanos – com seus conceitos, escolas e defesas de transformações sociais –, buscaremos compreender também como esses autores definiram perspectivas sobre a documentação de culturas locais, visando à construção epistemológica em diálogo com discussões ditas universais, frequentemente associadas ao campo intelectual francófono, mas também elaborando definições próprias a partir das especificidades de seus países. Nessa elaboração, moviam-se entre o mimético – a inspiração profunda nas construções intelectuais europeias – e o criativo – a necessidade de apoiar-se no instinto latino-americano para buscar originalidade –, utilizando-se os termos do poeta chileno Vicente Huidobro.

Nesse contexto, encontramos, por exemplo, uma noção tripartida de “documento” na obra de Mário de Andrade, que, apenas para fins diferenciação contextual nas narrativas desenvolvidas nas seções 5 e 6, denominamos documento-autoridade, documento-fato e documento-registro. O primeiro corresponde aos registros culturais do século XIX, paradoxalmente considerados total ou parcialmente falsos, mas ainda assim úteis; o segundo,

às realidades vistas e ouvidas que existiam, mas não haviam sido registradas (ainda); e o terceiro, ao registro em si de uma manifestação cultural, principalmente no formato escrito (fonético e musical), mas cada vez mais concebido também em outros suportes, especialmente os resultantes das novas máquinas de reprodução de imagem e som que dariam origem às discotecas locais. Essas instituições, voltadas à coleta e difusão de expressões latino-americanas, teriam no Uruguai, como veremos na seção 5.4, sua primeira manifestação na região. A discoteca uruguaia foi criada por um alemão de nascimento que também afirmava almejar ver a América Latina liberta dos múltiplos colonialismos a que fora submetida ao longo dos séculos, em diálogo com a perspectiva estético-cultural de integração sonora latino-americana por meio de uma arte local criativa e emancipada que estava ligada, por intermédio das discotecas, à fonografia crítica francesa então em construção.

Por fim, na seção 6, examinaremos a primeira experiência centralizada de fonografia institucional brasileira, desenvolvida a partir de 1935: a Discoteca Pública de São Paulo. Embora não recebesse o título de “nacional” – por se tratar de um projeto de governo municipal, alinhado ao vanguardismo paulistano forjado a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 –, a iniciativa concebida por Mário de Andrade e por sua ex-aluna e amiga Oneyda Alvarenga representou um conceituado exemplar da imaginação político-institucional de discoteca nacional defendida em Genebra em 1931, nas discussões do Comitê de Peritos em Música Gravada do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações.

Apesar das dificuldades políticas, especialmente após o golpe civil-militar de 1937, entre 1935 e 1940, o Departamento de Cultura e sua Discoteca – projetos pioneiros no campo da cultura no Brasil – promoveram ações como a Missão de Pesquisas Folclóricas, o Congresso de Língua Nacional Cantada e concertos fonográficos destinados à formação sonoro-musical dos novos ouvintes fonográficos, os quais se pretendia transformar em disciplinados e reflexivos leitores de som. Entre discos, partituras, objetos etnográficos, fotografias e esboços gráficos; entre passados da língua e do folclore e presentes de máquinas; entre interlocuções com o Norte e o Nordeste do Brasil e com a Inglaterra e os Estados Unidos às vésperas da Segunda Guerra Mundial, os processos que se desdobraram no âmbito da Discoteca Municipal de São Paulo, materialização de uma arte de ação, oferecem um cenário rico em questões documentárias, epistemológicas, políticas, culturais e raciais (no sentido social contemporâneo do termo) para o presente, sempre em conexão com práticas mais consolidadas de documentação sonora na ciência – empreendida principalmente em arquivos sonoros antropológicos americanos e nos *phonogrammarchive* europeus – e com a concepção de



conhecimento universal. Não por acaso, foi nela que nos inspiramos para a formulação do conceito de “tecnofagia”.

Além de “tecnofagia”, outros conceitos foram forjados no contexto desta pesquisa, sempre em torno da narrativa aqui construída acerca dos processos de institucionalização da fonografia mecânica, com destaque para “colonialismo fonográfico”, “modelo de negócio fonográfico”, “fonografia crítica” e “lutas de institucionalização tecnológica”. Considerando a heterogeneidade vocabular da tese, que incorpora sobretudo termos incomuns ou de uso inicialmente mais restrito, elaboramos um glossário do desenvolvimento sociotécnico da fonografia mecânica, apresentado como apêndice deste trabalho. Seu objetivo é, unicamente, por ora, contextualizar termos relacionados à temática utilizados ao longo da tese, sendo, portanto, concebido para uso interno à sua leitura. Por essa razão, as entradas não incluem citações nem detalhamentos que caracterizariam um documento mais robusto e voltado a funções de consulta geral sobre o assunto da fonografia, por exemplo.

O que buscamos demonstrar – com a presença de um glossário, dos pontos de escuta e das reflexões sobre nossa própria escrita – é que escutar amplia horizontes, oxigena ideias e confere vida e sentido a um passado que é mais que uma cifra reduzida ou um número sempre inferior. Com isso, a capacidade de imaginação também se dilata, pois a circunscrição a tempo e espaço se expande, multiplicando igualmente as formas de expressão e as possibilidades de luta por transformação. Trata-se de um superlativo de outra ordem, que, diferentemente do quantificismo infodocumental, vai muito além dos números: abarca experiências em sua qualidade humana, sejam elas nomeadas como locais, nacionais ou universais, mas sempre arraigadas em relações concretas e em práticas vividas. É nesse entrelaçamento que reside o sentido desta tese: mostrar que imaginar e escutar – no texto, nos arquivos, nas máquinas e nos outros – são também formas de agir sobre o mundo.

## 2 PASSADOS, PRESENTES E FUTUROS TÉCNICOS, EPISTÊMICOS E POLÍTICOS ATRAVÉS DA FONOGRAFIA

Domin: Porque queremos ampliar a fabricação de robôs.

Helena: Mas agora... justo agora, depois dessa revolta?

Domin: Sim, exatamente depois dessa revolta. Exatamente agora vamos começar a fabricar robôs novos.

Helena: De que tipo?

Domin: Robôs nacionais.

Helena: O que isso quer dizer?

Domin: Quer dizer que de cada fábrica vão sair robôs de cores diversas, cores de cabelos diversas, línguas diversas. Que serão alheios, alheios uns aos outros, como pedras; que nunca mais vão poder entender uns aos outros; e que assim nós, nós, humanos, vamos educá-los minimamente para esse objetivo, entende? Para que um robô, até a tumba, sempre odeie mortalmente outro robô com um selo de fábrica diferente.

(Čapek, 2024 [1920], p. 138-139).

A peça de teatro do escritor tcheco Karel Čapek, “R.U.R.: os robôs universais de Rossum”, lançada em 1920, é reconhecida atualmente por haver introduzido ao vocabulário mundial o termo “robô” (da palavra de origem eslava *robota*, que significa trabalho forçado). Contudo, a preocupação explicitada ao longo de seu texto tem um tom mais político do que tecnológico no contexto que sucedeu a Primeira Guerra Mundial. A narrativa apresenta um mundo onde robôs criados pelo filósofo Rossum, e depois produzidos em massa em uma fábrica administrada por seu sobrinho, realizam trabalhos rotineiros, liberando os humanos de enfadonhas tarefas. No entanto, a história evolui para um conflito quando esses seres, caracterizados por sua homogeneidade e coesão, começam a se revoltar contra uma humanidade em declínio, que havia deixado de se reproduzir e estava dividida por interesses conflitantes. A tentativa de destruir os robôs por meio da criação de divisões nacionalistas entre eles não se efetiva e a solução surge apenas no último ato, quando o único humano sobrevivente naquele mundo pós-apocalíptico, Alquist, cria dois robôs com características humanas fundamentais: a capacidade de amar e, juntos, procriar. A obra transmite uma mensagem implícita e complexa sobre a importância do equilíbrio entre universalidade e singularidade, além da concretização ambígua do amor e do ódio entre não semelhantes, sugerindo que a verdadeira força emergiria da apologia e união das diferenças – uma mensagem que encontraria eco, contemporaneamente, nas soluções altamente técnicas e científicas propostas por Paul Otlet e pela instituição cuja principal atribuição foi, entre os anos 1920 e 1930, institucionalizar essa concepção ambivalente de universal: a Liga das Nações.

Nesta seção, buscaremos evidenciar como a ambivalência em torno da concepção de “universal” – ou, mais precisamente, de “conhecimento universal” – foi também produto e

produtora da presença social das novas máquinas de reprodução de imagem e som, com destaque para a fonografia mecânica. Na seção 2.1, examinaremos a imaginação de conhecimento universal formulada por Paul Otlet em algumas de suas obras, com atenção especial ao papel do documento sonoro nessa construção intelectual. A análise terá como base três de seus textos mais relevantes para o tema – *Conférence Bibliographique Internationale* (1895), *L'organisation des travaux scientifiques* (1919) e *Traité de documentation: le livre sur le livre: théorie et pratique* (1934) – articulados a debates da neodocumentação, a marcos históricos ligados ao conceito de “cosmopolitismo” (tomado como sinônimo de universalismo) e às teorias atômicas de que Otlet também se valeu. Produzidos em contextos distintos, esses escritos permitem acompanhar a passagem do documento sonoro de ausência à presença marcante em seu horizonte documental, inserindo-se no movimento de ampliação da noção de documentação forjado pelo documentalista belga em diálogo com a criação de um organismo internacional precursor – projeto que, de certo modo, materializou a imaginação kantiana de uma paz perpétua entre os povos.

Na seção 2.2, promoveremos um diálogo entre Paul Otlet – com *Constitution mondiale de la Société des Nations: le nouveau droit des gens* (1917) – e Immanuel Kant – a partir das obras “À paz perpétua: um projeto filosófico” (1796) e “Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita” (1784) – em torno das ideias de universalismo e paz perpétua. Nesse percurso, recuperaremos, bibliograficamente, marcos históricos ligados às chamadas comunidades imaginadas, para usar expressão de Benedict Anderson, formadas ao longo de séculos para congregar determinados grupos humanos em torno de ideais de proximidade material e coesão social: da religião, passando pela nação, até chegar ao cosmopolitismo que, antes de ser institucionalizado pela Liga das Nações, já existia nas imaginações desde pelo menos o século XVI. Ao fim da Primeira Guerra Mundial, a organização dessa busca por uma paz duradoura entre os povos se apresentou, simultaneamente, como novidade e como herdeira de concepções antigas – como revelam artigos publicados no periódico do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga, ativo entre as décadas de 1920 e 1930 e hoje digitalizado na Gallica da Biblioteca Nacional da França. Nessa devoração do passado, somaram-se à herança kantiana a noção humeana de simpatia físico-emocional – para pensar formas de aproximação entre diferentes por meio do uso ativo de sentidos como visão e audição – e o exemplo de empreendimento “universal” de cooperação intelectual concebido por Francis Bacon no século XVII.

Na seção 2.3, focalizaremos os trabalhos desenvolvidos, inicialmente, na Subcomissão de Letras e Artes do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual – posteriormente

transformada em comitê permanente –, que reuniu figuras como Karel Čapek, criador do mundo robótico de Rossum, e o compositor Béla Bartók, então detentor da mais antiga coleção de fonogramas folclóricos. A partir da análise de documentos disponíveis no site da Organização das Nações Unidas (ONU), herdeira da Liga das Nações – em especial os reunidos na subsérie *Music* da pasta *Intellectual Cooperation* (Société des Nations, 2025) –, e do fundamental Guia de Documentação Internacional de 1935, examinaremos como, por meio de suas seções e comitês voltados às artes e à música, o organismo internacional buscou retirar o universalismo do campo da imaginação para inscrevê-lo na prática. Alicerçada cada vez mais na concepção de proximidade visual e auditiva como caminho para construir simpatias entre diferentes povos, a seção aproximou-se das novas técnicas de reprodução mecânica, como a fonografia e a cinematografia, para tentar concretizar esse ideal. Não por acaso, em 1931, foi criado o Comitê de Peritos em Música Gravada, encarregado de levantar a situação naquele momento da fonografia institucional mundial – aquela sob responsabilidade de Estados nacionais – e definir diretrizes para fomentar a criação de discotecas nacionais que, inspiradas no modelo da Discoteca Nacional da Itália fascista, inaugurada três anos antes, promovessem o intercâmbio fonográfico e a escuta de outros nacionais, ainda que reconhecidas como instituições provisórias. Na lógica da época, marcada pela imaginação da substituição tecnológica, previa-se que as discotecas desapareceriam e dariam lugar às cinematecas.

Tal substituição técnica jamais se concretizou: os arquivos sonoros, sua denominação atual, continuaram a existir ao lado de bibliotecas e cinematecas, ainda que perpassados, a partir dos anos 1980, por argumentos de urgência preservacionista forjados no âmbito da *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Unesco). Na seção 2.4, veremos como essa política internacional de preservação voltada ao audiovisual acabou absorvendo as discussões específicas sobre documentos sonoros e passou a orientar defesas e relatos desenvolvidos na Ciência da Informação. A essas formulações, marcadas pelos habituais presentismos tecnológicos, somou-se, nas últimas décadas, uma preocupação com registros sonoros remanescentes do passado de arquivos de fonogramas e discotecas – preocupação, contudo, mais voltada à sua fisicalidade do que à sua materialidade. Para explorar esse cenário, realizamos um levantamento bibliográfico amplo, de análise predominantemente qualitativa, mas também quantitativa, a partir dos descritores “arquivo sonoro” e “documento sonoro”. As buscas foram conduzidas na Base Referencial de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação (Brapci), no repositório do Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información da Universidad Nacional Autónoma de México (Iibi-Unam), na Cairn.info e na

Library, Information Science & Technology Abstracts (Lista), resultando em um corpus de 200 artigos publicados entre 1980 e 2024, nos idiomas português, espanhol, francês e inglês.

Dessa maneira, examinaremos como as tensões entre o nacional e o universal, o próximo e o distante, o local e o global vêm sendo desdobradas em torno da técnica fonográfica desde o século XIX. Tal como no mundo pós-apocalíptico dos robôs de Rossum, o complexo universo da fonografia institucional que analisaremos, teórica e historicamente, também foi, em certa medida, esvaziado de humanos – de suas ânsias, medos e expectativas tecnológicas –, sentimentos frequentemente tratados como exclusivos de um presente isolado e hiperfocalizado. A intenção central, portanto, é reinscrevê-los nessa história, recuperando-os narrativamente por meio da atenção a imaginações, tanto do passado quanto do presente.

## **2.1 O documento sonoro na imaginação otletiana do conhecimento universal**

Nas primeiras décadas do século XX, duas criações a princípio separadas pela compartimentalização cartesiana entre arte e ciência se entrelaçavam como idealismo transformador: a criação ficcional dos robôs de Rossum e o projeto bibliográfico de Paul Otlet. Ambos os exercícios de imaginação – um literário, outro científico – buscavam ordem em um mundo fragmentado por cicatrizes de antagonismos e guerras. Esses dois universos imaginativos compartilhavam a promessa de que autômatos e documentos, respectivamente, poderiam transcender as limitações humanas através de uma tecnologia própria, promovendo um instável, mas necessário equilíbrio entre o particular e o universal. Criando e sendo criada nessa conjuntura, a questão bibliográfica – caracterizada pela descrição sistemática de materiais produzidos e analisados pela comunidade científica em contextos específicos, visando a uma disseminação universal do conhecimento – apareceu como uma preocupação fundamental no início do século XX, tendo sido tema de diversos congressos ainda no fim do século XIX (Otlet, 1895, p. 5).

Segundo argumentação de Otlet, exposta no contexto do Congresso Internacional de Bibliografia, ocorrido em 1895, a preocupação bibliográfica cercava a questão da organização racional dos livros e da produção científica desde pelo menos o século XV, quando humanistas, verdadeiros bibliógrafos, recolheram os vestígios da Antiguidade clássica para produzir glosas e anotações que serviriam como índices para consulta. Desse modo, da era das grandes Enciclopédias, no século XVIII, até metade do século XIX, quando as práticas bibliográficas se tornaram instrumentos parcialmente oficiais, com os países tomando como dever do Estado e de associações independentes o investimento no registro de sua produção literária, o esforço

de instituições nacionais nessa esfera se mostrara pujante e promissor – com destaque para o empenho da *American Library Association* (ALA) de forjar um sistema de cooperação de informações sobre documentos científicos em língua inglesa (Otlet, 1895, p. 10-12).

Para o pensador belga, a bibliografia já carregava uma trajetória notável, mas seu verdadeiro potencial ainda estava por se realizar, desde que houvesse uma convergência metodológica inspirada no modelo americano. Otlet vislumbrava uma organização sistemática e padronizada do conhecimento científico que transcendesse fronteiras nacionais, estabelecendo critérios universais para a catalogação e disseminação de saberes produzidos localmente. Essa visão contrastava com as práticas vigentes em países como a França, onde as bibliografias tendiam a seguir lógicas disciplinares isoladas, desprovidas de uma concepção integradora que as situasse como componentes de um sistema mundial de conhecimento. Tal fragmentação metodológica, na perspectiva otletiana, representava um obstáculo à própria natureza da ciência, cuja vocação universal demandava instrumentos bibliográficos igualmente abrangentes e interconectados, capazes de refletir a unidade fundamental do empreendimento científico (Otlet, 1895, p. 13-14).

Nesse sentido, para Otlet, os serviços oferecidos isoladamente por agências privadas, com seus focos muito localizados, não eram suficientes. Por isso, ainda em 1895, sua proposta girava em torno da generalização do serviço de bibliografia, por meio de um Repertório Bibliográfico Universal (RBU), que deveria ser organizado com a finalidade de responder à pergunta “quais obras existem, em qualquer lugar do mundo, sobre tal tema?”, seguindo ademais os próprios motes colocados pela ciência: “Passar do conhecido ao desconhecido, usar o trabalho de todos os antecessores para levar mais longe a investigação científica, evitar repetições involuntárias e desperdício de tempo precioso” (Otlet, 1895, p. 8). Com o trabalho científico se tornando cada vez mais especializado e internacionalizado, sendo composto de esforços de cientistas de todos os países e com as mais variadas competências, não faria mais sentido cada fio dessa rede se manter desconectado, tendo em vista que a ciência seria essencialmente uma totalidade coesa. Desse modo, para se conhecerem os fatos já descobertos e registrados, de maneira rápida e precisa, em primeiro lugar, seria necessário abraçar a universalidade existente na própria ideia de ciência (Otlet, 1895, p. 21).

O RBU idealizado por Otlet estabelecia parâmetros rigorosos para sua constituição efetiva. Esse sistema deveria preservar a integralidade dos documentos, mantendo-os meticulosamente organizados segundo critérios temáticos consistentes. A multiplicidade de exemplares figurava como requisito fundamental, pois garantia a disponibilidade e a preservação do conhecimento registrado. A exatidão e a precisão, tanto no que concernia ao

conteúdo quanto aos métodos classificatórios empregados, constituíam fundamentos primordiais, visto que possibilitavam não apenas uma recuperação documental eficiente, mas também a elaboração de análises estatísticas sobre a produção intelectual e a salvaguarda dos direitos autorais. O projeto culminava no estabelecimento de um inventário detalhado dos repositórios documentais, permitindo o acesso célere e sistemático ao conhecimento em um âmbito mundial, independentemente de sua localização física original (Otlet, 1895, p. 6-7). O resultado dessa coordenação seria a criação de uma conexão forte entre diferentes documentos científicos e a necessidade prática de seu uso, no que seria denominado mais tarde, no contexto da teoria da documentação retomada no fim do século XX, como ligação indexical (Day, 2021, p. 8).

Mas no crepúsculo do Oitocentos, consolidava-se uma imaginação do empreendimento bibliográfico que transcendia fronteiras nacionais. A bibliografia universal emergia como síntese colaborativa transnacional, representando a convergência dos esforços intelectuais de todas as nações, o que iria requerer a unificação de sistemas de classificação e coordenação de empreendimentos individuais que, apesar de existirem naquele momento, não estavam conectados. No primeiro caso, até pelo acúmulo paulatino de material impresso, o que havia eram vários sistemas de classificação paralelos, organizando cada documento científico por nome do autor, lógica de assunto ou ordem alfabética, frequentemente dispostos em formato de dicionário (Otlet, 1895, p. 15; 28). Na visão de Otlet, nenhum deles havia alcançado a perfeição, principalmente quando se pensava em uma organização que deveria ultrapassar barreiras linguísticas e nacionais.

Para enfrentar esse dilema, a melhor proposta, novamente, despontaria dos Estados Unidos, que, por meio do pensamento prático de bibliotecários como Melvil Dewey, teriam revelado ao mundo uma nova linguagem, a mais aglutinante e universalizante possível, composta de uma ordenação com base numérico-decimal. A Classificação Decimal era considerada como um código internacional que alicerçava suas leis na própria lógica científica, com a promessa de assumir o papel agregador que o latim teria tido no passado (Otlet, 1895, p. 16-19) como uma linguagem do cosmopolitismo, que fornecia bases para uma coesão sociocultural extraordinariamente ampla (Ricuperati, 2010, p. 299). A ideia era que, por meio de instrumentos que visassem a um acesso global aos mais diversos tipos de registros intelectuais e culturais, todos se beneficiassem, inclusive o comércio livreiro e seu universo de publicidade, que precisavam de informação segura, rápida e fácil para divulgar, comercializar e prosperar alcançando não somente mercados locais como aqueles situados em outras partes

do mundo (Otlet, 1895, p. 10). Nessa perspectiva, o mundo dos negócios e da ciência necessariamente deveriam se cruzar para o avanço de ambos.

Mais tarde, em 1919, com o fim da chamada Grande Guerra, Paul Otlet seguiria defendendo a existência dessa organização mundial do livro, “serviço nacional, parte pública, parte colaborativa”, que abarcaria “tudo o que diz respeito à sua conservação, circulação e utilização” (Otlet, 1919, p. 19). Eram tempos um tanto ou quanto diferentes, distanciados em quase 30 anos da fundação do Instituto Internacional Bibliográfico (IIB), concebido por Otlet e Henri La Fontaine após o notório Congresso de 1895.

Após a guerra, Otlet perceberia um movimento de retorno a um enquadramento nacional, diferente daquele proposto por ele mesmo no final do século, até em função dos ânimos que acompanhavam o desfecho do conflito bélico europeu. Mas se, por um lado, os debates científicos voltavam a se concentrar em escopos mais locais, em pontos tidos como desagregadores, por outro, a proposta do Instituto de Otlet e La Fontaine – que vinha realizando, desde sua criação, um trabalho não apenas teórico, mas também prático, de apoio a movimentos particulares e a atividades de execução (Otlet, 1919, p. 5-6), a exemplo daquelas desenvolvidas por Manoel Cícero Peregrino da Silva na Biblioteca Nacional do Brasil no início do século (Juvêncio, 2016) – ganhava novo fôlego naquele contexto. Seu plano maior de coordenação de organizações existentes, unificação de práticas recomendáveis e generalização das melhores experiências alcançava uma renovada dimensão diante da concepção de um recém-criado organismo internacional mais geral, cuja finalidade seria instituir um ponto de vista universal a reflexões levadas a cabo nos mais distintos setores sociais, sempre com o intuito de patrocinar a paz entre os países mediante elementos que os uniam, que uniam a humanidade, principalmente após a extenuação e as frustrações advindas do contexto de combate. Assim, se a Liga das Nações significava a possibilidade de construção de uma Civilização Universal, o movimento internacional pela organização do livro que antecederia a guerra, agora em uma conjuntura diferente, passaria a expressar o desejo, a imaginação de uma documentação universal que seria a base material para a concretização dessa ordem mundial mais unificada e interdependente (Otlet, 1919, p. 16; 20).

Por conseguinte, a proposta de uma bibliografia universal que estabelecesse vínculos que gerariam uma rede de organismos documentários, abrangendo todos os países (Otlet, 1919, p. 34; 37), se tornava parte de um plano global coordenado por uma entidade maior e de cunho ainda mais amplo do que se vira até então, como observaremos mais adiante. Com isso, a expectativa de que, no futuro, as publicações, os documentos científicos, estariam em perfeita conexão para que descobertas e fatos fossem conhecidos e utilizados ao máximo com vistas ao



avanço da ciência, e da sociedade mundial como um todo, se tornava mais realizável devido a essa escalada institucional do projeto.

Com a proposta de um sistema de documentação universal lançada para outro nível, a própria concepção de documento, aos poucos, ganharia outras dimensões, igualmente superlativas. Paul Otlet (1919, p. 16) definiria documentação como “o conjunto de meios adequados para transmitir, comunicar e divulgar informações e dados científicos (livros, periódicos, revistas, circulares, catálogos etc.): em uma palavra, documentos de todos os tipos, compostos de textos ou imagens”. Efetivamente, os “documentos de todos os tipos” compreendiam um universo tão abrangente quanto aquele que baseara a concepção de RBU anteriormente: em 1895, o repertório universal idealizado, que também abarcaria todo o conhecimento humano, deveria ser composto de “artigos de periódicos, memórias inseridas em grandes coleções, livros e brochuras” (Otlet, 1895, p. 7). Quase um quarto de século mais tarde, o escopo documental guardaria essas mesmas proporções, com apenas uma novidade: uma pequena ampliação que passou a comportar a fotografia.

Após a guerra, Otlet admitiria que os documentos fotográficos haviam assumido grande importância devido à existência de órgãos estatais como o serviço fotográfico e cinematográfico do Exército da França, o que vinha redundando na necessidade crescente de classificação e recolha desse tipo de coleção e de construção de novos métodos para lidar com ela, principalmente em função do abalo que o antigo sistema burocrático sofrera com o conflito bélico (Otlet, 1919, p. 14). Os documentos para ver, sem dúvida, tiveram seus domínios ampliados, mas não existia espaço, até então, para os documentos para escutar – Paul Otlet não os mencionaria, pelo menos.

Os fonogramas, sejam em formato de cilindros ou discos, apareceriam de maneira mais enfática na teoria otletiana bem mais tardiamente, apenas em 1934, em sua notória obra-síntese *Traité de documentation*. Nesse momento de sua vida intelectual, Otlet havia desenvolvido uma visão muito mais ampla de documento, alargamento que Michael Buckland (1997, p. 805) afirma estar em consonância com a perspectiva propagada pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações, organismo que examinaremos mais detidamente em breve. “Documento”, nessa obra, seria definido como “um conjunto de fatos ou ideias apresentados em formato de texto ou imagem e ordenados segundo uma classificação ou um plano determinado pelo objeto ou o propósito a que se propõem seus redatores” (Otlet, 1934, p. 6). Embora a definição mais ampla ainda se concentrasse nas categorias de “texto” e “imagem”, tal omissão relacionada à reprodução sonora seria efêmera, pois, em seção posterior, o autor belga expandiria o conceito para incluir “documentos além dos bibliográficos e

gráficos”, incorporando explicitamente o “pensamento falado (fonógrafo, disco, discoteca)” nessa concepção mais abrangente (Otlet, 1934, p. 7).

No contexto de sua preocupação de definir os parâmetros de uma ciência bibliológica, Otlet se ocuparia também de fazer redefinições terminológicas com o objetivo de alcançar maior precisão metodológica – e o lugar do documento fonográfico nesse ecossistema do conhecimento universal se estava, por um lado, garantido, por outro, seria ocupado de maneira aparentemente dúbia. Por exemplo, ao mencionar os cinco elementos que compunham o livro – entendido mais amplamente como unidade da documentação –, o último componente arrolado por Otlet nessa lista, relativo à materialidade do conhecimento, abarcaria o “pensamento fixado pela escrita das palavras ou imagens de coisas, signos visíveis fixados num suporte material”, sendo o “documento” descrito, mais adiante, como “mecanismo de transmissão do pensamento por meio da escrita e da leitura”, enquanto fora afirmado anteriormente que a bibliologia teria um caráter enciclopédico universal porque seu objeto (os documentos) se referia ao conjunto de todas as coisas (Otlet, 1934, p. 10; 12; 14).

Como “todas as coisas” poderia significar abrangência total e, ao mesmo tempo, restrição imposta pela necessidade de existência de escrita e signos visíveis que fariam parte de uma prática de leitura, processos que, em tese, excluía o mesmo documento fonográfico que, paradoxalmente, acabara de ganhar um espaço inédito na teoria documental otletiana? Poderíamos apontar que se trata da associação forte de sempre, que até hoje relaciona a noção de documento prioritariamente a documentos escritos (Buckland, 1997, p. 805), enquanto outros formatos, não obstante serem igualmente fontes de evidência em determinado cenário cultural (Buckland, 2018, p. 6), necessitam de denominações mais precisas, e por vezes exclusivas, para fazerem parte desse mundo de indícios de verdade reconhecidos por profissionais da informação, da comunicação, historiadores e outros.

Mas esse não foi o caso de Otlet, que, até por ter vivido no contexto em que a fotografia, a fonografia e a cinematografia se encontravam em um processo lento e instável de institucionalização, percebia essas relações distintamente se compararmos à nossa percepção atual; nós, que nos encontramos imersos na opacidade narrativa que envolve essas técnicas, relegadas à condição de artefatos obsoletos, defasados ou destituídos de relevância investigativa, aos quais se nega até mesmo a dignidade da classificação como “tecnologias”, conforme a aceção que o termo assume nos debates públicos atuais<sup>1</sup>. Para o pensador da

---

<sup>1</sup> Com opacidade narrativa ligada a técnicas ditas antigas, referimo-nos ao fato de que, apesar de utilizarmos todos os dias recursos associados ao desenvolvimento de técnicas de imagem e som, de várias épocas, elas não costumam aparecer em termos tecnológicos em nossos relatos e argumentos acadêmicos ou cotidianos por já haverem sido

documentação, o escrito significava o “duradouro e exato”, enquanto o oral, na compreensão de um som original, se associava a “palavras fugidias” (Otlet, 1934, p. 35). Contudo, ao mesmo tempo, o mundo da escrita, em sua perspectiva, era composto de uma “multidão de documentos” que iam além da ideia tradicional de livro, essa unidade da documentação que, em sua teoria, era percebida como um instrumento múltiplo, feito fundamentalmente para despertar diversos sentidos:

As vibrações são visíveis, audíveis ou táteis. Os dispositivos permitem a transformação de umas em outras. Existem, portanto, documentos visíveis, audíveis e táteis. [...] por meio da visão, do ouvido e do tato, o livro tornou-se um instrumento para despertar os sentidos, a todo instante, numa ordem determinada, e também para suscitar no espírito um encadeamento de ideias e sentimentos (Otlet, 1934, p. 56).

A multiplicidade dos documentos – defendida muito mais tarde por Bernd Frohmann em termos de formatos e configurações institucionais e culturais, contrapondo-se à visão estanque e abstrata que encerra o conceito de informação (Frohmann, 2007, p. 2) – seria colocada por Otlet como um avanço a mais, de cunho material, no contexto do desenvolvimento científico. Para o autor, a ação a ser realizada diria respeito à saturação dos textos, impregnando-se neles, gradualmente, mais realidade, o que implicaria travar uma luta contra o “livresco”, “contra a letra que mata o espírito” (Otlet, 1934, p. 36), contra essas realidades criadas artificialmente, parcialmente, a partir de concepções monolíticas e monossensoriais. Por isso a máquina fonográfica e o rádio consistiriam em ferramentas tão extraordinárias, que contribuíam para a benéfica concorrência entre a palavra baseada na audição e a escrita associada à visão, cujo vencedor seria o elemento ou amálgama que se mostrasse mais preciso, rápido, seguro, agradável, direto e econômico (Otlet, 1934, p. 87).

Portanto, como Otlet argumentava, os chamados documentos substitutos do livro, com destaque para o suporte de fonogramas, não deixavam de ser documentos, ainda que muitas vezes suas definições mencionassem signos visíveis e os colocassem em uma enumeração específica. A restrição é apenas aparente. A amplitude, o “todas as coisas” e a documentação universal – universal não apenas em relação a acesso e circulação, mas também em termos de circunscrição abrangente de todos os suportes existentes – se encontram contraditoriamente nessa narrativa porque os sentidos e as diferentes técnicas e tecnologias operavam, na prática, em constante simbiose e interdependência, refletindo o preceito de que nações e avanços científicos deveriam progredir em colaboração harmônica. O conceito de livro de Otlet (1934,

---

rotinizadas em nossas práticas ordinárias, profissionais e acadêmicas, tornando-se parte de uma segunda natureza ou caixa-preta tomada como dada. Como Bruno Latour (2001, p. 211) costuma comentar em suas obras, ferramentas antigas ganham visibilidade apenas quando param de funcionar, quebrando a cadeia de ações das quais participam habitualmente sem que nos demos conta.

p. 217), com suas diversas formas e mobilização de acepções, incorporava plenamente o ideal da presença de múltiplas vozes, sons, visões e idiomas, manifestando-se tanto em sua “expressão direta e presente, seja diferida ou gravada (fonograma)”, quanto na dimensão imaginativa, como “uma voz que nos fala, que conquista nossa confiança, principalmente quando se insinua mais calmamente, mais intimamente” (Otlet, 1934, p. 44).

Mas a imaginação do ideal da voz real que ecoa de um documento funcionaria apenas como uma metáfora provisória. Pois, sim, os denominados documentos substitutos do livro, em especial aqueles que comportavam uma realidade sonora, potencialmente substituiriam o livro devido à sua fidedignidade, assim como o termo “livro” poderia ser intercambiado por expressões mais globalizantes, como “documento”. Por essa razão, a terminologia que basearia a ciência bibliológica que se desejava inaugurar a partir dali teria de acompanhar esses progressos, tornando-se mais especializada para, deste modo, se criarem leis, ou seja, relações constantes e comprovadas entre elementos dispersos. Nesse sentido, as práticas do mundo do livro, em sua acepção mais restrita, eram vistas como atrasadas, não somente por equivocadamente não abranger outros tipos de evidências, ainda superiores à escrita, a exemplo do som, como “por não terem evoluído de modo suficientemente rápido” no que tange à criação de “uma nomenclatura à parte para objetos e noções dos quais ele se desinteressou inicialmente” (Otlet, 1934, p. 12-13).

Se o próprio Otlet havia se desinteressado inicialmente pelas questões fonográficas – que, como veremos mais adiante, já havia décadas ocupavam distintamente empresas capitalistas e cientistas de diversas áreas do conhecimento –, em sua obra mais reconhecida, a escrita da voz real, não metafórica, assumiria seu espaço no contexto da organização universal dos documentos. De antemão, o autor vaticinaria que o “disco é de grande importância para a difusão internacional”, apontando para a necessidade de a sociedade se envolver com a produção de material sonoro devido ao interesse de apropriação desse tipo de documento por parte de grandes trustes e corporações financeiras (Otlet, 1934, p. 220-221). Nesse sentido, ele citaria o exemplo de uma associação cooperativa sueca:

Há um conglomerado internacional, cuja posição foi consolidada com a recente fusão das empresas Gramophone e Columbia [ocorrida em 1931]. A produção cooperativa de discos fonográficos começou, como reação contra esse conglomerado, por iniciativa da “Koooperativa Förbundet”, sueca, que vende os discos por dois terços do preço do monopólio (Otlet, 1934, p. 221).

Se as grandes empresas fonográficas detinham um poder de decisão superlativo, contando com “estúdios, equipamentos de gravação e processos próprios, além de artistas contratados”, aqueles institucionalmente interessados em sua dimensão documental, mesmo

que com menos recursos, não deixavam de ter um mundo imenso aberto à sua frente. Como suportes de música e das chamadas letras vivas, os discos fonográficos, que na década de 1930 já haviam se consolidado no mercado como a forma fonográfica por excelência, poderiam compor verdadeiras coleções, sendo catalogados e documentados a partir de métodos comuns aos livros e outros específicos, ainda em construção. A esse respeito, seriam citadas quatro discotecas que naquele momento faziam esse tipo de trabalho de gestão documental: o *Musée de la parole et du geste* (os antigos *Archives de la Parole* do Instituto de Fonética da Universidade de Paris, sobre os quais discutiremos em minúcia na seção 4), a *Phonogram-Archiv-Kommission des K. Akademie der Wissenschaften* de Viena, o arquivo fonográfico da Universidade de Berlim e a coleção nacional de discos fonográficos do *British Museum*. Incorporando esse agora reconhecido tipo de coleção, a proposta consistia em estabelecer fonotecas, discotecas ou, conforme denominadas nos Estados Unidos, *recorded libraries* (bibliotecas fonográficas), visando criar, em um nível superior de organização em rede, uma Fonoteca Universal cujo catálogo internacional de discos seria integrado ao catálogo universal de livros (Otlet, 1934, p. 221-222).

A conexão entre publicações, independentemente do suporte em que estivessem, seria o ato fundamental dentro desse contexto de criação de uma rede universal de documentação. Ainda no final da Primeira Guerra, antes da consolidação da Liga das Nações, Otlet afirmaria que eram necessários órgãos e agentes especiais que agissem de modo a “ligar qualquer obra particular à obra universal da ciência”, tornando-a “claramente encontrada por qualquer pessoa”, em qualquer lugar do mundo (Otlet, 1919, p. 22). Nesse sentido, a palavra de ordem era cooperação, baseada em novos processos que visassem transformar massas incoerentes e aparentemente díspares em um todo homogêneo, superando uma fase de organização do conhecimento anterior, criticada desde o fim do século XIX devido à falta de coordenação, duplicidade de ações e lacunas que prevaleciam nos trabalhos (Otlet, 1934, p. 6-8).

Dessa maneira, a concepção de organização universal do livro e da bibliografia estava condicionada a uma participação ativa de todos, inclusive da “massa dos cidadãos” (Otlet, 1934, p. 30), e abarcava uma noção de documento ampliada – entendida como meio de transmissão de conhecimento, pensamento e cultura em distintos contextos espaço-temporais e agente de vinculação inteligível entre as coisas (Otlet, 1934, p. 25). Essa imaginação de um conhecimento recíproco e universal, portanto, impunha alguns princípios e ações, além da cooperação já citada, com destaque para a necessidade de completude e multiplicação de órgãos de documentação a partir da reordenação de organismos documentários previamente existentes, sempre dentro de uma rede constituída orgânica e hierarquicamente, partindo de pontos

localizados até a posição mais alta da hierarquia, a repartição central universal (Otlet, 1934, p. 8).

Para Otlet, sendo o empreendimento da ciência um esforço essencialmente comum, único, ao se descreverem e compararem todos os documentos de todos os países e idiomas, seria possível conectar os diversos atores que compunham a divisão do trabalho (Otlet, 1934, p. 22; 25), compreendendo que as “unidades intelectuais elementares muito pequenas”, resultantes de atividades localizadas, ao serem reunidas e processadas, redundariam no conhecimento universal. Ele havia dado o nome de “método unitário” para descrever essa maneira internacional e enciclopédica de conectar todas as formas documentais. A ideia, nesse sentido, era dissecar esses documentos atomizados até encontrar seus elementos unitários, os dados científicos ou metadados, que seriam, por sua vez, redistribuídos em quadros unificados, ou seja, como monografias (Otlet, 1919, p. 23-25).

Essa redução máxima a uma essência proposta por Otlet faz parte do cerne de toda a sua defesa, que se caracteriza por buscar uma documentação cada vez mais científica (Day, 2016, p. 1), hierarquizando os formatos que a compõem por meio de uma linguagem de competição, à maneira do que faria o teórico de mídias Friedrich Kittler nos anos 1980 e 1990, ao associar o desenvolvimento de películas cinematográficas e fonogramas à trajetória histórica do livro utilizando um vocabulário bélico de vencedores e perdedores midiáticos (Kittler, 1990; 1999). Isso porque a verificação impessoal de fatos que deveriam ser transmitidos em distintos tempos e espaços via documentos, comportando sempre uma relação de não presença, somente seria possível, nessa perspectiva, a partir do exame de pormenores, do específico que seria a base para generalizações fundamentadas na realidade – e qual dessas formas teria maior capacidade de oferecer esse átomo? Essa seria a questão. Por isso, a exemplo do que aconteceu com os elementos ínfimos e essenciais, então debatidos intensamente no contexto científico, deveria ocorrer o mesmo com a menor parte do documento, o *biblion*:

O *biblion* será para nós a unidade intelectual e abstrata, mas que podemos encontrar, concreta e realmente, assumindo diferentes formas. O *biblion* pode ser imaginado como se fosse o átomo (*ion*) em física, a célula em biologia, o espírito em psicologia, o agregado humano (o *socion*) em sociologia. O átomo propiciou uma representação cada vez mais precisa, com base na qual se realizam todas as pesquisas e discussões (Otlet, 1934, p. 43).

A perspectiva de construção de uma ciência fundamentada em uma matéria composta de partículas indivisíveis separadas pelo vazio demonstra que o pensamento de Otlet, baseado em um realismo científico, não representava apenas uma transposição de ideias a partir de um positivismo estrito, como frequentemente se defende. As teorias atomísticas de sua época eram fortemente rejeitadas pela corrente positivista, que as considerava especulações metafísicas por

se desenvolverem a partir de elementos invisíveis. Pelo contrário, o pensador belga, concentrado em diversas contribuições intelectuais de seu tempo, na verdade se mostraria distante de unidimensionalidades pressupostas ao incorporar o conceito de átomo em sua construção teórica, adotando um entendimento de evidência indireta em uma abordagem que trazia consigo não apenas uma suposta invisibilidade especulativa (alvo de questionamentos positivistas), mas uma visão de realismo multidimensional. Ao integrar em suas ideias o atomismo científico, Otlet se alinhava, assim, a uma perspectiva que não apenas discutia sobre a importância das entidades teóricas para explicar fenômenos empiricamente observados, mas também a uma compreensão metodológica que defendia o poder unificador da ciência (permitindo que diversos campos de conhecimento trabalhassem em conjunto), a integração de múltiplos níveis de explicação e a interação entre teoria e experimento (Pullman, 1998), pontos que, indiscutivelmente, se harmonizavam com a visão de Otlet. Com isso, construía-se em torno de uma ciência da documentação nascente, uma abordagem muito mais complexa do que comumente se reconhece – uma visão onde a realidade poderia ser acessada por variados caminhos complementares, contrastantes e sem formato tão facilmente nomeável e definível.

Suprimir ou atenuar deformações, criando meios múltiplos de se perceber a realidade a partir de sua forma mais básica, ainda que invisível a olho nu, significava também chegar, no percorrer de um processo temporal, a um formato evidencial mais perfeito (Otlet, 1934, p. 44). A própria noção de “documentos substitutos dos livros” presente em boa parte do *Traité* permite antever essa concepção linear de tempo, base da ideia de progresso e avanço que acompanha qualquer argumento referente aos planos e atividades desdobrados nos mundos da ciência e tecnologia – desde os contextos de apresentação e institucionalização das máquinas fonográficas do final do século XIX à primeira metade do XX, como veremos ao longo desta tese, passando pelas propostas de organização do conhecimento do IIB ou, posteriormente, da Liga das Nações até as conclusões recentes de que a inteligência artificial irá substituir 80% da força de trabalho humana (Inteligência..., 2023).

O próprio Paul Otlet desenvolveu sua teoria inteiramente alicerçado na teoria do progresso que sub-repticiamente, sem menções ou citações, se dissemina até hoje nos meandros de nossas narrativas. No que tange à ciência, por exemplo, existiriam três níveis de desenvolvimento concernentes às suas descobertas: “1º Registro dos fatos quando eles acontecem; 2º Previsão dos fatos e estabelecimento das consequências úteis antes de seu pleno desenvolvimento; 3º Ação em vista de produzir ou modificar os fatos”. É nessa medida que, sendo sistematizada em torno das ideias de continuidade, adição, comparabilidade e capitalização (Otlet, 1934, p. 31-32), a atividade científica necessitaria da documentação,

recurso que se encontraria, por sua vez, em uma outra escala de progresso, ligada às fases da evolução humana, cujos canais de comunicação se encontraram, sucessivamente, nas sensações, na inteligência, na linguagem e, por fim, na documentação baseada na escrita, que, segundo Otlet insinuaria, antevendo o futuro, progrediria para um mundo além-escrita possibilitado pelos suportes “substitutos” (Otlet, 1934, p. 27).

Com relação aos pensamentos refletidos nos documentos, o autor usaria mais uma vez a linha reta temporal como ilustração, afirmando que as modalidades de conhecimento evoluíam “segundo uma progressão crescente de precisão e generalização abstrata”, seguindo a hierarquia: folclore, literatura, ciência e filosofia. Não obstante, apesar da concepção tacitamente aceita do progresso que embasava essa ordenação, existia paradoxalmente uma ideia de que a documentação aperfeiçoada necessitava comportar a harmonia e o equilíbrio das realidades que funcionariam, efetivamente, em conjunto, apesar de possíveis rivalidades entre as partes (Otlet, 1934, p. 30-31). O passado técnico, epistêmico, artístico ou de qualquer outra natureza, na prática, não estaria superado no presente – nem tampouco o estaria no futuro.

“Melhorar o livro é melhorar a civilização”. “Aperfeiçoar o livro é aperfeiçoar a humanidade” (Otlet, 1934, p. 30). Mas o livro, em sua acepção mais ampla de conhecimento registrado em um suporte material que despertaria a ação de todos os sentidos humanos, não se limitando à visão, seria uma partícula em um contexto maior: um contexto científico global, um contexto de mundo inteiro, um contexto de todas as coisas. Por um lado, de fato, existia um horizonte de expectativa que aguardava ou, mais do que isso, previa que a televisão iria substituir o impresso e a própria fonografia, assim como os livros, passando por um processo de suposta substituição nos anos 1930<sup>2</sup>, já estavam sendo transcritos para discos fonográficos, conversão que, no plano da imaginação, daria origem a bibliotecas repletas de obras clássicas fonografadas (Otlet, 1934, p. 237). Não obstante, por outro lado, o desdobramento desse vislumbre de universalidade, que requeria implementações práticas específicas como o RBU e a classificação universal, impedia que a excludente temporalidade narrativa linear prevalecesse sobre uma abordagem mais pragmática. E essa abordagem pragmática, que visa à operacionalidade de qualquer empreendimento, se formaria mediante a incorporação de todos os elementos vistos como relevantes no caminho do estabelecimento de uma rede universal de documentação, desenvolvida no período pós-guerra em um contexto político mais amplo de defesa de uma paz perpétua, cientificamente fundamentada.

---

<sup>2</sup> De fato, foi durante os anos 1930, em especial nos Estados Unidos, que os chamados “livros falantes” se difundiram mais largamente, utilizando-se a união literatura e técnica fonográfica principalmente para o contexto de leitura de pessoas cegas, ainda que esse formato não se limitasse a elas (Rubery, 2011).



## 2.2 Os gritos de paz do universalismo: de Kant à Liga das Nações

Assim como o filósofo Rossum, Paul Otlet acreditava que a construção de uma paz social duradoura teria de começar pela edificação de uma organização central coletivamente homogeneizante, que visasse, principalmente, excluir os males que assolavam uma humanidade dividida: o trabalho enfadonho na percepção de Rossum, e a guerra, na de Otlet. Contudo, ao passo que os robôs universais rossumianos, como motores dessa organização central, foram recursos fabricados para serem completamente iguais, igualmente escravos de um *robota*, ou trabalho forçado, os seres humanos haviam sido socialmente programados para se pensarem como alheios uns aos outros, com suas cores e idiomas diferentes, como indiretamente comparou Domin, diretor geral da fábrica Robôs Universais de Rossum, enquanto pensava em uma forma conveniente de tornar os robôs inimigos entre si e, logo, mais impotentes em relação aos humanos.

A discussão acerca da guerra entre nações e a consequente construção de argumentos sobre a paz estão profundamente imbricadas a todo o debate travado por Paul Otlet acerca da questão da documentação científica e sua necessária organização mundial. Isso porque uma importante perspectiva que se acentuava nesse contexto associava rigorosamente as forças ideológicas do belicismo à falta de conhecimento, a erros e a mal-entendidos quanto às características de distintos povos; mais especificamente, à deturpação da essência de um outro nacional ou étnico, visto como um inimigo por se tratar de um desconhecido para um determinado grupo social. Por isso, após três anos do início do conflito que posteriormente seria designado como Primeira Guerra Mundial, Otlet se dedicou com notável empenho à questão, discutindo o desfecho dos combates e perspectivas futuras na obra *Constitution mondiale de la Société des Nations: le nouveau droit des gens*, onde prescreveria um verdadeiro passo a passo institucional para o estabelecimento de uma paz estável, que não fosse nem apenas um interregno para a próxima guerra nem um termo vazio ligado a promessas pacifistas subjetivas, mas fosse, antes, um verdadeiro regime político, tão cientificamente baseado quanto fora sua proposta anterior de organização da documentação científica.

À maneira de Immanuel Kant no final do século XVIII, Paul Otlet recorreria ao conceito de paz perpétua como base para a superação de uma utopia pacifista sem direcionamentos práticos e para a definição de um direito racional que regularia ações de cunho internacional, alicerçado na união entre a política e uma moral universal (Kant, 2024 [1796]). Dessa forma, o novo regime perpétuo da paz preconizado pelo teórico da documentação deveria ser baseado na ciência – afastando-se de “sentimentos” e “desenvolvimentos oratórios” – e nos princípios,

que deveriam ser respeitados por todos, da autodeterminação e autonomia interiores e interdependência e solidariedade exteriores aos Estados (Otlet, 1917, p. 6; 123). Enquanto para o plano interior já existia todo um corpo jurídico local que resolvia os problemas imediatos advindos de apetites individuais, restando-os em nome de uma coletividade nacional, no domínio exterior, o trabalho se estava por fazer, de acordo com sua visão. Segundo Otlet, naquele momento, Estados podiam oprimir povos, se apropriar violentamente de bens e espaços alheios e cometer crimes contra a humanidade sem constrangimentos, por não haver nenhuma instância superior que os detivesse, gerando guerras sem fim, que comprometiam os direitos de outros seres humanos com selo de fábrica diferente daqueles reconhecidos por determinado Estado-nação.

Dessa maneira, o novo regime de paz tornava-se imperativo porque a guerra, que antes ainda trazia vantagens por produzir povos, generalizar o progresso e revelar energias adormecidas, naquele momento, deixara de ser tópica e, de certa forma, até benéfica e passara a afetar negativamente a todos, incluindo civis e nações neutras, devido ao alto nível de conexão política, econômica e social do mundo; e não era mais admissível que um país com tendências belicistas pudesse cortar essas conexões ao interditar por vontade própria, sob a égide de decisões exclusivamente internas, alfândegas ao comércio exterior, canais de imigração ou qualquer comunicação de pensamento (Otlet, 1917, p. 13; 27). Essa perspectiva refletia uma transformação significativa na avaliação moral dos conflitos internacionais naquele período: abandonavam-se concepções que defendiam a guerra como instrumento de justiça, *bellum justum*, ou como prerrogativa de soberania, *raison d'État*, em favor de sua caracterização como crime contra a humanidade (Gori, 2010, p. 574-575).

Em razão dessa mudança de perspectiva, a preparação para a paz – um processo que demandava planejamento racional, comparável ao preparo para conflitos armados – exigiria medidas substancialmente mais sólidas que as convencionais resoluções protocolares que encerraram períodos beligerantes anteriores. Essa abordagem reajustada em termos declarativos determinaria a constituição de uma força que assegurasse a efetividade e continuidade dos acordos a serem estabelecidos no futuro – “uma força tão superior à de qualquer nação atualmente empenhada ou à de qualquer aliança até agora formada ou planejada, que nenhuma nação, nenhuma provável combinação de nações, possa enfrentá-la ou resisti-la” (Otlet, 1917, p. 79). Em outras palavras, nesse novo regime político vindouro e almejado, seriam instituições universais que protegeriam a paz, sobretudo de apetites egoístas e injustiças centrífugas que tendiam a se projetar das nações (Otlet, 1917, p. 26).

Para Paul Otlet (1917, p. 20), esse pioneiro regime político global formaria uma nova e mais evoluída sociedade: a Sociedade das Nações, como denominara o ex-Primeiro-Ministro francês Léon Bourgeois, ao descrever um “sistema de oposição ao direito à guerra”. Na imaginação otletiana, como já vimos, o processo histórico existia em forma de progresso, inclusive em sua sociologia internacional, marcada como uma das “etapas da nossa busca pela verdade e pelo melhor”, desta vez, baseada em “fatos comuns a todos os países e a todos os povos” (Otlet, 1917, p. 110). Sem dúvida, a aposta era em uma evolução do espírito nacionalista que havia marcado o século anterior, incorporando dessa construção os elementos mais importantes que ela havia consolidado em termos de instituições: divisão tripartite de poderes, sistemas jurídicos sólidos e padrão constitucional.

Com efeito, a nação se estabelecera como o modelo predominante de comunidade política imaginada, suplantando antigos sistemas ocidentais de vinculação social à distância, particularmente aqueles de natureza religiosa. Essa configuração representava então a experiência coletiva imaginada mais abrangente já desenvolvida, detentora de legitimidade verdadeiramente universal – caracterizada como imaginada porque seus integrantes, embora jamais se encontrem ou se conheçam pessoalmente, cultivam uma representação mental vívida da comunhão existente entre os membros do coletivo ao qual pertencem. Tal fenômeno consolidou-se ao longo de séculos mediante dispositivos materiais específicos de coesão social, como publicações periódicas e não periódicas, levantamentos censitários, representações cartográficas e instituições museológicas, todos instrumentos fundamentais para a construção desse senso compartilhado de identidade coletiva que fundamenta a concepção de nacionalidade (Anderson, 2008). Com isso, o caminho natural que seguia, de acordo com Otlet (1917, p. 19), se orientava para a “formação de unidades políticas cada vez mais extensas” visando abarcar a complexidade paulatina da convivência humana em um mundo tão grande, mas tão pequeno ao mesmo tempo, dadas as aproximações inevitáveis entre povos distintos por demandas comerciais, científicas, artísticas, políticas e econômicas – a ideia de nação, nesse caso, ficara pequena. Aqui, mais uma vez, vemos o influxo da filosofia da história kantiana exercido sobre o pensamento do teórico da documentação, tanto do ponto de vista de uma perspectiva temporal como de uma alternativa prática ou jurídica para a resolução dos males da guerra e alcance da paz perpétua.

A começar pela onipresente noção de progresso, que poderíamos ligar também à concepção kantiana de “propósito da natureza”, a qual, independente da vontade humana, orientaria indivíduos interconectados a interagirem entre si, frequentemente de modo antagônico, seguindo inconscientemente um princípio diretor que, embora geralmente

favorecendo a discórdia, invariavelmente conduziria a humanidade rumo a uma sociedade progressivamente mais aperfeiçoada no futuro. Por isso, segundo Kant, a humanidade necessitaria de uma vontade universalmente válida para ser conduzida mais eficientemente em direção a esse futuro superior, o que seria possível por meio da criação de uma nova predisposição de convivência, cultural em vez de natural – no sentido kantiano, que é o de toda uma tradição moderna, baseada em bifurcações de noções metafísicas, nesse caso, natureza como antagônica à cultura (Latour, 1994) –, fundamentada em conceitos exatos da natureza, na boa vontade para aceitar princípios universalmente benéficos e em uma experiência temporal extensa adquirida a partir da observação sistemática dos fenômenos mundiais em diversos tempos e espaços (Kant, 2022 [1784], p. 10).

Se, por um lado, essa experiência temporal extensa estaria vinculada a um desenvolvimento gradual, consolidado através de sucessivas gerações sem possibilidade de controle integral no momento presente, por outro, a formulação dos denominados “conceitos exatos” e o estabelecimento de uma disposição coletiva favorável constituiriam tarefas imediatas, realizáveis mediante o cultivo das ciências e das artes. Essas manifestações deveriam, doravante, ser valorizadas não por suas particularidades circunscritas a comunidades específicas, mas como realizações universais resultantes do Iluminismo, que se contraporiam a inclinações naturais de caráter individualista. Dessa forma, o gênero humano sairia de seu estado caótico de guerras constantes de todos contra todos, Kant vaticinaria no século XVIII, por meio de “um futuro grande corpo político (*Staatskörper*) do qual o passado não deu nenhum exemplo”, que despertará

em todos os seus membros como que um sentimento: a importância da manutenção do todo; e isto traz a esperança de que, depois de várias revoluções e transformações, finalmente poderá ser realizado um dia aquilo que a natureza tem como propósito supremo, um Estado cosmopolita universal, como o seio no qual podem se desenvolver todas as disposições originais da espécie humana (Kant, 2022 [1784], p. 15).

Para Otlet, assim como para Kant anteriormente, esse ponto de vista universalista, fundamentado em uma união jurídica entre todos os Estados – baseada em leis e em uma autoridade central supranacional que seria a representação visível agindo sobre o comum e superior nos povos dos diferentes territórios –, não representaria uma concepção meramente utópica (Otlet, 1917, p. 48; 90-91). E a Liga das Nações despontaria, portanto, como resultado de uma evolução histórica que havia interconectado toda a humanidade, cuja dinâmica seria inerente, inscrita em uma natureza que deveria ser sistematicamente direcionada a partir daquele momento, primordialmente pela instituição que representava a expressão máxima da universalização do conhecimento: a ciência moderna, ocidental.

O mundo se tornara menor em virtude do progresso dos meios de comunicação, do avanço científico, da ampliação da instrução popular, da intensificação dos intercâmbios econômicos e da proliferação de estruturas sociais diversificadas – elementos progressivamente mais integrados e interdependentes. Por essa razão, de modo amplo, o estrangeiro deixara de “ser considerado inimigo”, uma vez que “a riqueza nacional se baseava no trabalho e na acumulação” e as “fronteiras já não impediam produtos, pessoas e ideias” de circularem. Consequentemente, nenhum Estado, isoladamente, conseguiria atender às novas demandas resultantes das interconexões estabelecidas no contexto do consumo e administração de um patrimônio comum desenvolvido em uma existência coletiva universalizada, caracterizada por intensos fluxos de pensamentos impressos, “reproduzidos indefinidamente”, de inovações científicas e de criações artísticas (Otlet, 1917, p. 21-23). Desse modo, constituía-se um imperativo histórico articular racionalmente – mediante instrumentos centralizadores (Otlet, 1917, p. 41) – o que, de maneira desorganizada, já se encontrava unificado pela imaginada força do progresso.

Para isso, seria importante compreender que, não obstante os elementos, estruturas, causas e consequências de todo e qualquer evento que ocorria localmente se estenderem necessariamente da esfera nacional para a internacional, o contrário também seria verdadeiro: o universal se alimentaria das particularidades locais (Otlet, 1917, p. 45). Dessa maneira, a proposta não era homogeneizar culturas em si – como Rossum fez com seus robôs, tornando-os fortes na conjuntura imediata, pois coesos entre si, porém frágeis em um longo prazo, pela limitação do espaço criativo e de reprodução –, mas, sim, sua organização, tendo em vista a importância individual de cada uma para a desejada composição heterogênea de um todo político universal.

Nesse sentido, o conceito de cosmopolitismo ou universalismo (compreendidos aqui como sinônimos) presente em Kant e em parcela significativa da tradição iluminista que fundamenta o empreendimento otletiano, também receberia uma reinterpretação, abandonando-se, em grande medida, sua perspectiva mais radical de negação das divisões territoriais e políticas como pátria, nação e Estado. Em seu lugar, promovia-se então a concepção de um cidadão do mundo que se integrava ao cidadão nacional em vez de contradizê-lo, incorporando elementos morais e espirituais que, conforme se observava, seriam comuns a todos os seres humanos. Indubitavelmente, tratava-se também de uma estratégia político-performativa exigida por aquele contexto histórico, que visava conquistar a adesão das denominadas massas de cidadãos que já tinham suas próprias perspectivas sobre o tema e se encontravam

profundamente imersas naquela reconstrução narrativa do nacionalismo da virada do século (Hobsbawm, 1988).

A ideia de cosmopolitismo apareceu ao longo da história contemporânea principalmente em momentos de instabilidade e fracassos políticos, a exemplo do movimento dos proletários que, a partir da segunda metade do século XIX, se levantou contra as vicissitudes sociais perpetradas pelos Estados industriais; anteriormente, da crise de consciência europeia no século XVIII, que deu origem ao mito do bom selvagem rousseauiano e, dentro da tradição de uma República das Letras, à defesa de maior tolerância e compreensão com relação a outros povos; e, ainda antes, do contexto do fim da Guerra de Sucessão espanhola, no século XVII, quando o abade Irénée Castel redigiu seu projeto de paz perpétua no qual defendia que, para a manutenção de uma concórdia generalizada, seria necessária a formação de uma união europeia de 24 nações. No século XVI, Guillaume Postel já se declarara um cosmopolita, ligando previamente o termo à “vontade de alcançar a paz universal e a unidade de todos os cristãos sob a guia da França” (Ricuperati, 2010, p. 296-300).

Contudo, se no século XVIII, os *philosophes* se engajavam fortemente no empreendimento do cosmopolitismo em função do desalento relativo à política de reforma dos absolutismos iluminados – que não iam em direção, na prática, ao que se havia imaginado como progressivamente racional –, no século XIX e início do XX, os ânimos com relação ao universalismo não eram mais os mesmos em função do crescimento dos nacionalismos, alicerçados, especialmente, nos expansionismos coloniais europeus (Ricuperati, 2010, p. 300), como destaca bem a preocupação de Otlet quanto ao já mencionado movimento de retorno a um enquadramento nacional percebido por ele ao final da guerra. Mas a imaginação de uma comunhão pela universalidade, baseada na concepção moral que buscava alcançar o mais perfeito do ser humano no futuro, se mostrava resistente, mesmo que mesclada à realidade das disputas ainda vivas entre as nações, não obstante o fim do conflito europeu.

Isso porque “gerenciar os *interesses comuns* de toda a humanidade” era visto como uma necessidade premente que significava construir um “quadro de interesses universais” que seria a “expressão da solidariedade real e útil entre homens e grupos de todos os países”, incluindo também suas particularidades, por mais desafiador que fosse lidar com mentalidades tão díspares, principalmente porque se tratava de sair das raias dos Estados europeus e considerar as relações mundiais em toda sua complexidade dimensional, como demandaria o “atual estágio do seu desenvolvimento histórico” (Otlet, 1917, p. 60-61, grifo original). Nesse contexto, Otlet incorporaria uma declaração do presidente americano Thomas Woodrow Wilson, figura proeminente nas negociações do pós-guerra, para fortalecer sua argumentação:

Há toda uma formação de mentalidades a empreender, toda uma consciência a ser criada entre as massas dos *fatós internacionais* em que se encontram engajadas e do vasto mecanismo do qual cada um dos seus membros se tornou uma engrenagem. Só podemos esperar uma *boa organização no futuro* se pudermos contar, em todos os países, com uma opinião pública capaz de compreender as grandes transformações a realizar e que esteja resolutamente disposta a desejá-las, ‘a dar cooperação’ (Wilson *apud* Otlet, 1917, p. 84, grifos nossos).

Estabelecer a cooperação que transcendia fronteiras nacionais – essencial para um futuro de pleno desenvolvimento e aprimoramento – exigia a compreensão de realidades além das próprias. Esse conhecimento dos “fatós internacionais” demandava o engajamento coletivo para formar a base de um entendimento global compartilhado. Mas como conhecer essas realidades distantes e, considerando sua relevância para a construção de um mundo aperfeiçoado, engajar-se com elas? A resposta estaria no investimento em um movimento concreto de simpatia social, como denominara David Hume, aquele capaz de acender sentimentos humanitários e benevolentes com base no conhecer. O filósofo escocês argumentava, quase dois séculos antes, que havia na natureza humana uma propensão à simpatia pelos outros, ainda que estes possuíssem inclinações e sentimentos diferentes ou até opostos entre si, desde que estivessem de alguma forma próximos. Essa proximidade tornava difícil qualquer investida contrária, o que incluía qualquer tipo de hostilidade e, certamente, uma guerra. A simpatia, fomentada por emoções que se transmitiam através de algum tipo de comunicação, se manifestaria na expressão de ideias, palavras ou até mesmo na aparência dos indivíduos, exigindo, para que fosse sentida, uma proximidade física que permitisse ver e ouvir o outro.

De fato, essa percepção do estar próximo podia ocorrer de duas maneiras potencialmente interrelacionadas: pela força de semelhanças reconhecidas ou por uma relação de contiguidade, que poderia surgir tanto de uma conexão de sangue quanto da convivência (Hume, 2009 [1740], p. 350-359). O verdadeiro desafio, no entanto, seria gerar simpatia onde os laços fossem mais tênues: na distância do que não se vê nem se ouve. Como, então, trazer para perto as virtudes dos outros, criando familiaridade e conexão com o distante? Hume (2004 [1748-1751], p. 297-299) responderia que pela imaginação ativada por uma narrativa eloquente, ocasião em que “nossos corações serão imediatamente capturados, nossa simpatia avivada e nossa apática aprovação convertida nos mais fervorosos sentimentos de amizade e consideração”. De certa maneira, seria a essa concepção de ligação pela simpatia físico-sensorial que o projeto internacional da Liga das Nações, o *Völkerbund* imaginado por Kant (2024, p. 45) no fim do século XVIII, se aferraria.

A imaginação de uma autoridade universal supranacional, que ultrapassava o escopo do antigo desejo de Otlet relativo a uma documentação universal, mas também a abarcava, como

veremos a seguir, se concretizou dois anos após a publicação da obra onde o autor belga esmiuçou suas ideias quanto ao assunto. Em 1920, a Liga das Nações de Genebra seria estabelecida como consequência do Tratado de Versalhes que acompanhou o fim da então chamada Grande Guerra, em um formato jurisdicional mais próximo daquele imaginado por Otlet e Woodrow Wilson nesse mesmo período, pois acenava para um movimento universalista com base em um sentimento anti-imperialista, ao modo possível à época, sem as retaliações mais profundas que parte do grupo vitorioso se mostrou disposto a perpetrar sobre os perdedores.

Em termos historiográficos, a Liga das Nações costumava ser descrita como uma instituição que supostamente colocaria fim à guerra e tragicamente havia falhado nesse intento. No entanto, essa primeira experiência de um governo internacional tem sido analisada nos últimos anos de maneira diversa em relação a esse lugar-comum, mais contextualmente e menos teleologicamente, como um verdadeiro agente de transformação geopolítica construído ao longo dos anos que compreenderam seu período de existência, entre 1920 e 1946, ainda que com menor relevância a partir de 1939. Mais do que isso, a tendência, atualmente, tem sido considerar que a Liga foi um campo de forças que de alguma maneira reorganizou o espaço político, econômico e intelectual do mundo no entreguerras a partir da constituição de três estruturas internacionais: uma Assembleia, o parlamento do mundo aos moldes republicano imaginado por Kant e Otlet, nascido em um momento de desordem territorial para “elevar-se acima dos ódios nacionais e defender nada menos do que a própria civilização”; um Conselho, que se reunia regularmente a cada ano para decidir sobre as questões que seriam abordadas e, principalmente, as que não seriam; e um Secretariado, uma verdadeira burocracia internacional estruturada por função em vez de nacionalidades, “leal a uma carta internacional e capaz de gerir eficientemente um programa complexo” (Pedersen, 2015, p. 5-7). Ademais, contextualizando melhor suas atividades, atentando-se para a face objetiva de sua ordenação e operação institucionais, tem sido possível perceber que havia ainda três diretrizes transversais dispostas entre essa estrutura tripartite: uma voltada para a segurança internacional e crises, a mais lembrada pelo malogro do empreendimento, outra orientada para o julgamento de relações de soberania, a que, em alguma medida, movimentou o ordenamento imperialista anterior à guerra, e, ainda, uma última, a que nos interessa aqui em maior grau, a versão mais técnica da Liga, que trabalhou para organizar tráfegos, de distintas naturezas, que se proliferavam em um mundo cada vez mais interconectado, estabelecendo padrões internacionais a serem respeitados de maneira mais racional e controlável em nome de um fluxo ordenado de trocas transnacionais. Essa terceira força da instituição acabou sendo a mais bem-sucedida entre as três, tendo se



expandido e promovido cooperações econômicas e intelectuais entre os países e reconhecido novos atores internacionais, tais como a figura do especialista cosmopolita e o que hoje denominaríamos Organizações Não Governamentais (ONGs) globais (Pedersen, 2015, p. 9), numa ordenação político-social que ultrapassaria os limites da breve Liga das Nações.

Com efeito, a antiga ideia de cooperação passou a ser a linha mestra de todo esse empreendimento que visava à “boa organização no futuro”, alicerçada na “formação de mentalidades” coesas e encaminhadas para um destino comum, tendo em vista a unidade das necessidades humanas (Otlet, 1917, p. 115), não obstante suas diferenças mais patentes, como preconizado no contexto do pós-guerra pela aliança de países vencedores. Por isso, em 1925, seria criado, em meio a ceticismos e obstáculos financeiros (Raport, 1929, p. 563), o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações, cujo objetivo mais geral era reunir intelectuais das mais diversas áreas do conhecimento e países incentivando colaborações e reconhecimentos mútuos (Lhéritier, 1929, p. 730). Esse trabalho, na verdade, não seria apresentado como uma inovação no contexto das iniciativas do Instituto; ao contrário, enfatizava-se que a colaboração científica internacional constituía o próprio fundamento da formação das sociedades científicas e acadêmicas, no mínimo, do século XVII até aquele momento, a exemplo dos esforços mais recentes do IIB de Fontaine e Otlet, reconhecidos pelo novo organismo internacional como “dois enciclopedistas dos tempos modernos” (Société des Nations, 1935, [p. 40]). Um exemplo mais remoto estaria na iniciativa de Francis Bacon, considerado um precursor da organização científica e de intercâmbios intelectuais em um plano internacional, ainda que de um ponto de vista eurocêntrico.

Segundo Marian Heitzman, filósofo então responsável pela Biblioteca Czartoryski de Cracóvia e colaborador do Instituto, Bacon foi um importante reformador da ciência que soube fazer um caminho inverso ao *zeitgeist* que o circundava, que apontava para o culto a um individualismo do qual poucos haviam escapado. Diferentemente de René Descartes, Francis Bacon teria entendido que não conseguiria reformar sozinho a ciência, pois percebeu que essa tarefa

estava além das forças de um único homem. Ele não construirá esse edifício sozinho, mas elaborará o plano; ele não chegará ao auge do conhecimento da verdade completa, mas mostrará o caminho. Bacon, portanto, mais tarde resigna-se a contentar-se com o papel de indicador. O domínio científico da natureza requer muito tempo, trabalho e dinheiro do que um homem pode pagar (Heitzman, 1929, p. 610-611).

E, assim, dedicou sua vida a organizar o trabalho científico contando com a colaboração de uma “tropa de trabalhadores”, um “exército de investigadores” que atuariam juntos para além de fronteiras estatais, a partir de universidades de toda a Europa. Sua obra “*De Augmentis*

*scientiarum*” seria testemunho desse intento: foi escrito em latim, a sempre tão destacada língua cosmopolita da união à distância, comum a todos os homens de ciência de sua época, tendo-se o cuidado de editar partes que, porventura, chocassem leitores não ingleses. A genialidade de Bacon, o que o tornava orgulhosamente o passado do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, estava em seu olhar voltado não apenas para seu presente, para sua figura individual, mas para outros tempos e espaços, para uma coletividade e para o futuro que se construíam juntos no contexto da universalidade progressista da ciência, a exemplo da fundação da *Royal Society* de Londres, realizada por alguns de seus alunos quase duas gerações depois de seu falecimento (Heitzman, 1929, p. 613).

Sem dúvida, os cientistas eram os atores centrais desse empreendimento, por serem aqueles que podiam “apresentar as questões de forma objetiva e de acordo com as necessidades dos interesses gerais”, tendo de ter proeminência sobre o equilíbrio mundial, então dominado por paixões políticas localizadas que redundavam, como “consequência natural”, em guerras (Otlet, 1917, p. 50; 52). O regime de paz, pelo contrário, necessitava do conhecimento objetivo fornecido pela ciência, que arrefeceria o medo, que nasce da ignorância e do mistério, trazendo a luz, seu maior agente, por meio de fatos documentados (Otlet, 1917, p. 55-56; 93). Para Gilbert Murray, intelectual britânico que ocupou a presidência da Comissão Geral do Instituto de Cooperação Intelectual, a negociação baseada em fatos construídos por especialistas após uma rigorosa investigação era a arma contra o expediente da luta fratricida, pois contra a realidade compartilhada ninguém se levantaria contra (Murray, 1929, p. 129).

Mas para a realidade ser, de fato, compartilhada, ela deveria ser reconhecida para além do círculo dos cientistas: o movimento de cooperação intelectual internacional deveria ser abrangente e necessitava da “consciência limpa” e da “vontade de todos” para ser efetivo, concepção que, como vimos, depois seria incorporada por Otlet no *Traité*, apontando ali para a importância de a massa dos cidadãos participar da organização universal do livro e da bibliografia. O governo sábio do mundo não seria um governo do mundo empreendido pelos sábios – apesar de eles formarem um pilar importante, juntamente com economistas e políticos (Luchaire, 1929, p. 196) – pois, como enfatizado por Woodrow Wilson, a opinião pública, “rainha e senhora do mundo”, também deveria desejar as grandes transformações, devendo ser preparada para aceitá-las no futuro (Otlet, 1917, p. 84; 92).

Conforme Julien Luchaire (1929, p. 193), escritor francês e diretor do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual por cinco anos (de 1926 a 1930), essa preparação seria realizada por meio da orientação das massas de acordo com as ideias que, estando interconectadas, lideravam então o mundo: o progresso da civilização, a partir da educação

geral; a ciência, como criadora do bem-estar humano; a criação e compreensão da arte, cuja capacidade estava ligada à “dignidade do homem”; e o conhecimento claro, construtor da paz social e internacional. O impasse estava em se conseguir fazer essas conexões no desenrolar de um fluxo imenso de circulação do pensamento em escala global, obra da “ação dos novos meios sobre o cérebro: o cinema, o rádio, o fonógrafo, que espalham pelo mundo uma torrente de imagens e sons, representações e sugestões, com as quais, em comparação, as correntes intelectuais dos séculos passados eram apenas fluxos tênues...” (Luchaire, 1929, p. 194). Na lógica do quantificismo infodocumental que torna o presente automaticamente superior, os fluxos não seriam mais tênues, como no passado, eles seriam fortes e em maior medida dependentes uns dos outros; e seriam essas novas técnicas citadas por Luchaire que tornariam as formas de transmissão do saber e opinião cada vez mais internacionais – internacionais por natureza dada sua ubiquidade, necessitando, doravante, de um regime de organização internacional para funcionar e cumprir seu papel social integralmente, o fio condutor cultural, tecido por mãos humanas, com toda sua racionalidade, a que se referira Kant um século e meio antes.

Seria dessa perspectiva de organização de fluxos infodocumentais ligados à ciência, educação e arte, plataformas essenciais para o conhecimento recíproco que conduziria à paz entre as diferentes nações, que nasceria a Subcomissão de Letras e Artes do Instituto de Cooperação Intelectual no final da década de 1920, muito voltada inicialmente para a estruturação universal de museus. Nesse contexto, em memorando de abril de 1929, o presidente desse grupo especializado destacou a relevância que teria para a aproximação entre os povos e o estabelecimento de uma simpatia mútua a elevação geral do nível educacional voltado ao ensino das “línguas vivas”, “se ela fosse orientada para todos os lados (como já o faz alguns países), para o conhecimento da literatura, arte, civilização de países estrangeiros” (Raport, 1929, p. 574). No que se referia às artes, um elemento fundamental para esse conhecimento e reconhecimento mútuos residiria em um aspecto cultural tão distintivo quanto a língua, sendo a expressão artística mais universal, a mais capacitada a “resolver a exclusividade artificial dos povos”, conforme argumentou Otlet (1934, p. 209) no *Traité*: a música.

## **2.3 Buscando o diapasão do conhecimento, ligando as nações pelo som**

Em junho de 1931, um consultor da antiga Subcomissão de Letras e Artes, que naquele momento havia sido elevada a Comitê Permanente de Letras e Artes devido à sua relevância

para a questão da colaboração intelectual, enviou uma contribuição propositiva referente a ações voltadas para manifestações musicais. Essa proposta seria discutida na primeira sessão oficial do grupo reestruturado no mês seguinte, tendo sido elaborada por Karel Čapek, autor da peça teatral que introduziu o universo robótico de Rossum, demonstrando nessa linguagem artística sua inquietação, mas, ao mesmo tempo, esperança quanto aos desdobramentos das questões nacional, internacional e seus conflitos aparentemente insolúveis em matérias de singularidade e heterogeneidade.

No contexto de sua participação na Liga, o escritor tcheco argumentou que a música proporcionava o meio mais eficaz de conhecer línguas e culturas dos povos. Segundo ele, a música e o canto interpretavam diretamente o temperamento e caráter de qualquer nação ou grupo social, representando o melhor caminho para a compreensão mútua. Ao mesmo tempo, Čapek observava que, apesar do aumento da circulação da música mecânica via discos fonográficos e radiodifusão, existia um problema fundamental: os fonogramas de diversas nacionalidades permaneciam restritos a seus países de origem, com catálogos inacessíveis ou incompreensíveis para europeus. Essa problemática não se limitava apenas a regiões distantes, mas afetava também produções em idiomas europeus. Sua proposta principal, assim, concentrava-se na elaboração de catálogos sistemáticos internacionais, organizados nas seguintes categorias:

- a) música artística do povo (óperas, sinfonias etc.) de natureza a nos deliciar com a sua criação artística;
- b) música artística popular, característica do caráter e dos gostos deste ou daquele povo;
- c) música popular tradicional, folclore, cantos religiosos, cantos de grupos sociais específicos, profissões, classes etc. (Société des Nations, 1931, [p. 5]).

Havia ainda uma segunda proposição, que se referia a um acesso igualmente remoto a uma expressão sonora registrada, porém de natureza mais imediata, relacionando-se a um controle mais eficaz por estar vinculado ao fluxo de comunicação do som em tempo real, em vez de uma consulta secundária via catálogo sistematizado. Nesse sentido, sugeria-se que a Comissão Permanente das Letras e das Artes tomasse a iniciativa de intervir junto às emissoras de rádio, incentivando-as a utilizarem suas transmissões de forma mais ampla para familiarizar os ouvintes com a música selecionada e representativa de outros povos e etnias, tanto de sua cultura artística quanto popular. Essa ação, segundo Čapek, contribuiria significativamente para aproximar os indivíduos e promover uma compreensão mútua mais profunda entre diferentes culturas (Société des Nations, 1931, [p. 5]).

A radiofonia e seu amplo potencial para conectar povos por meio do som, permitindo uma escuta direta do desconhecido conforme concebido por Čapek, já era tema recorrente nos

debates da Liga das Nações havia pelo menos três anos. Em 1928, o universo da música mecânica experimentava significativa efervescência, como será demonstrado ao longo desta tese, tendo esse entusiasmo tecnológico repercutido nas atividades do organismo internacional. Um exemplo notável está registrado em uma correspondência recebida pelo secretário geral da Liga em julho, redigida por Erich Fischer, um cientista alemão que havia implementado meses antes um experimento denominado “método de regência remota”. Seu objetivo com o projeto era alcançar harmonia sonora entre músicos fisicamente separados, localizados em ambientes distintos, porém conectados por um dispositivo com cabo telefônico. Esse mecanismo captava o som dos instrumentos e os transmitia através de alto-falantes, criando uma composição musical coesa e integrada, apesar da distância física entre os intérpretes. Com isso, ele desejava demonstrar “que a cooperação harmoniosa entre *vários países importantes* é mais facilmente possível no domínio que é a base de toda harmonia – a música” (Société des Nations, 1930a, [p. 11], grifo nosso).

Segundo seu ponto de vista, sua “regência sem fio”, realizada em parceria com empresas como a Siemens & Halske e a Universidade Estadual de Música de Berlim, além do Ministério Postal do Reich alemão, havia sido um sucesso na Alemanha, tendo recebido elogios perplexos da imprensa nacional, que, ademais, fora quem nomeou o projeto de “regência remota”: “Esse tipo de condução remota abre perspectivas estranhas. Um feito genial da tecnologia”; “o mais maravilhoso milagre acústico”; “incrível capacidade do público de se adaptar à nova situação”; “A condução remota surpreendeu e permite perspectivas mais ousadas para o futuro”; “A experiência mostrou que não só a reprodução da música era completamente realista, mas que a interação entre os cantores (em Potsdam) e a orquestra (em Berlim) era completamente precisa e sem problemas. Isto abre caminho para o futuro da chamada ‘produção musical remota’”;

O indescritível está feito! Os alto-falantes Siemens trouxeram o som magnífico da orquestra completa com a plenitude suave do tom do violino, instrumentos de sopro sem vibrações secundárias de metal, enfim, a ilusão do grande corpo musical desta primeira noite de ópera com a “Orquestra de Longa Distância”. Não foi apenas um evento musical, mas uma demonstração altamente técnica (Société des Nations, 1930a, [p. 18]).

Com esses excertos de artigos publicados em periódicos de grande circulação da Alemanha atestando o êxito da iniciativa, Fischer propôs à Liga das Nações a apresentação de uma cantata festiva seguindo o mesmo formato durante o banquete de abertura da Assembleia programada para o outono seguinte. A proposta consistia em estabelecer uma conexão entre um coro situado na sala do evento em Genebra e diversos grupos de instrumentos sinfônicos, cujos músicos estariam localizados nas capitais dos países considerados por ele como importantes, entre elas Berlim, Londres e Paris. Esse arranjo demonstraria que “todos os membros da

orquestra, onde quer que estejam, são controlados de perto como se eles estivessem em sua vizinhança imediata”, sendo “guiados em todos os aspectos com a mesma precisão como se estivessem nas imediações do maestro” (Société des Nations, 1930a, [p. 10; 12; 15]).

Mas nesse contexto de regência remota que ultrapassava fronteiras nacionais, ligando-se em tempo real sons separados no espaço, o próprio maestro deveria ser guiado igualmente por uma determinação universal, que circunscrevesse regras de natureza sonora que porventura variassem de país para país e impedissem sua conexão harmônica. Era o caso, naquele momento, do diapasão. Tratava-se de mais um dos importantes assuntos relativos à cooperação intelectual que a Liga abraçara, tendo sido amplamente discutido também em termos de continuidade histórica no contexto da Subcomissão de Letras e Artes. Isso porque, para abarcar o tema relativo a uma ferramenta musical orientada para fornecer uma altura sonora padrão para toda uma orquestra – para que nenhum músico desafinasse dentro dos parâmetros estabelecidos –, recorreu-se a uma antiga comissão que se reuniu em Paris em 1858 para tratar da unificação do diapasão, estabelecendo uma afinação fixa da qual todos os instrumentos musicais teriam de partir no momento da execução de uma peça. A questão que retornava era que essa unificação ainda não se estabelecera em todos os países desde então, ficando a critério de cada orquestra escolher qual padrão de altura de som seguir – em geral, o maestro decidia selecionar, imprecisamente, o lá do oboé como base de afinação (Hoérée, 1929, p. 346). Segundo perspectiva tanto da comissão de 1858 quanto do Instituto em 1929, era um contrassenso definir um assunto universal sobre bases locais imprecisas:

A música é uma arte global, uma espécie de linguagem universal. Todas as nacionalidades desaparecem diante da escrita musical, pois uma única notação é suficiente para todos os povos. Não será desejável que um diapasão uniforme e agora injustificável acrescente a esta comunidade inteligente um elo supremo tal que uma melodia, sempre a mesma, ressoando em toda a superfície do globo, com as mesmas vibrações, facilite as relações e as torne uniformes e mais harmoniosas? (Hoérée, 1929, p. 350).

No relatório apresentado ao Instituto, a Subcomissão de Letras e Artes defendeu a manutenção do diapasão de 1859 e recomendou a convocação de uma reunião especializada para aprofundar a discussão sobre o tema. O objetivo seria estabelecer um acordo internacional sobre o diapasão, seguindo o modelo dos acordos existentes sobre pesos e medidas. Essa regulamentação resultaria na adoção, pelos Estados participantes, de mecanismos de controle e certificação de diapasões e instrumentos musicais. A implementação dessas medidas obrigaria fabricantes de instrumentos, afinadores, instrumentistas, maestros, diretores de conservatórios e instituições públicas a reconhecerem como legal apenas a altura sonora determinada pela conferência internacional subsequente (Hoérée, 1929, p. 351).

No contexto da seção de Letras e Artes do Instituto, a proposta de Čapek sobre música artística foi preterida em favor da música popular tradicional, alegadamente devido a limitações de recursos (Société des Nations, 1929, [p. 4]), em uma escolha mais bem política que se orientaria para essa terceira força de conexão pela via da cultura musical. O primeiro Congresso Internacional de Artes Populares de 1928 em Praga, convocado pela Assembleia Geral da Liga das Nações, representou essa mudança de foco, possibilitando que a subcomissão desse “atenção à música similarmente a que se tem dado às artes plásticas” (Résolutions, 1929, p. 593). O evento, que reuniu especialistas de 31 nações, visava “promover os interesses da ciência” e aproximar os povos por intermédio da conjunção ciência e arte (International, 1928, p. 49), reconhecendo que as “influências recíprocas das artes populares que ultrapassam as fronteiras políticas” revelariam “elementos essenciais da comunidade humana” (Dupierreux, 1929, p. 15). O principal resultado da reunião se consubstanciou na iniciativa de criar arquivos internacionais para “ressuscitar as manifestações dessas artes moribundas”, com “especial destaque” para “a questão da utilização do fonógrafo” (Raport, 1929, p. 579).

Como abordado anteriormente, Paul Otlet contemplou os documentos sonoros tardiamente em sua obra intelectual, tendo esse formato documental aparecido apenas em seu escrito mais tardio, mas também mais sintético e fundamental, o *Traité de documentation*, de 1934. Foi nesse período, também, que o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual começou a investir maiores esforços no assunto do documento sonoro – a começar pelo tema mais abrangente da documentação geral. Seu projeto de guia internacional da documentação sairia apenas em 1935, mas as discussões acerca de um plano coordenado de ligação de centros de documentação de todo o mundo vinham se desdobrando havia pelo menos três anos pelo comitê de bibliotecários da Liga das Nações. O objetivo era estabelecer uma rede de documentação internacional que fortalecesse as conexões entre centros de pesquisa, escritórios governamentais e organizações sindicais dedicados a esta temática em todos os países participantes, construindo, para isso, uma orientação de ações e terminologias comuns e internacionais, iniciando pela definição em si de documento: “qualquer objeto que represente de forma material uma comunicação do pensamento humano”, sendo “documentação” “o conjunto de tudo o que está ligado ao documento” (Société des Nations, 1935, [p. 18; 24; 26]).

A documentação era vista como uma técnica que permitiria “fornecer dados sobre qualquer ponto do conhecimento humano a qualquer interessado”, sempre a partir de uma tríade de ações relacionadas à reunião de documentos em um centro de documentação: adquirir as “matérias primeiras”, aquelas mais essenciais para o conhecimento de uma realidade; ordenar e classificar o material, sistematizando-o em análises, o que diferenciava um centro de um

simples repositório de documentos; e disponibilizar esse produto para quem precisasse (Société des Nations, 1935, [p. 30; 49]). A ideia era que, nesses três processos que compunham o trabalho documentário, fosse possível uma colaboração ampla e flexível, aproveitando-se “o trabalho realizado em diferentes pontos da rede documental” (Société des Nations, 1935, [p. 50]) – tal como preconizado pelo IIB de Otlet e La Fontaine, renomeado então Instituto Internacional de Documentação (IID) –, preferencialmente de modo horizontal, ou seja, por país, em vez de disciplinas (formato vertical mais tradicional).

Essa opção por uma organização horizontal dava aos trabalhos um caráter mais centralizador em termos de gestão de recursos (Société des Nations, 1935, [p. 111]), permitindo também uma sistematização enciclopédica mais abrangente e interconectada, ao abarcar tanto uma concepção de união de todas as ciências, sem separações disciplinares, quanto as particularidades nacionais que formariam o conhecimento universal no futuro. Isso seria possível por meio de ferramentas básicas de organização de centros de documentação: repertórios diversos (bibliográficos, de centros documentais, de coleções de documentos, de padrões, de pesquisadores, de institutos de pesquisa e muitos outros tipos) e as próprias coleções de documentos, formadas por bibliotecas, voltadas para impressos científicos e técnicos; arquivos, constituídos de dossiês de imprensa e manuscritos de documentos que não foram publicados; cinematecas, orientadas a filmes cinematográficos; e discotecas, dedicadas aos discos fonográficos (Société des Nations, 1935, [p. 54-58]).

Como na reflexão de Paul Otlet, no guia de documentação da Liga das Nações, o documento sonoro ocupava uma posição ambígua. Embora fosse reconhecido como elemento essencial para uma documentação completa – junto com registros cinematográficos e fotográficos –, sua integração efetiva na ordenação do conhecimento universal permanecia indefinida. Na busca por uma documentação a mais completa possível, orientada por um método unitário à la Otlet, era reconhecido que o som registrado, assim como imagens estáticas e em movimento, complementava a escrita na transmissão do pensamento científico e artístico. Não obstante, a gestão desses novos formatos representava um desafio significativo, pois eram vistos como parte da desordem causada pelo progresso técnico e tecnológico, que ampliava e tornava mais complexos os fluxos de informação. Num argumento hiperbólico que inferiorizava experiências do passado, argumentava-se que em períodos anteriores, com a documentação limitada à escrita, os modos de organização eram mais simples, enquanto no presente, esses novos suportes documentais dificultavam uma catalogação unificada (Société des Nations, 1935, [p. 47]). Desse modo, em meio a desafios alegadamente inéditos, essa



questão precisava ser objetivamente e especificamente abordada, o que seria feito pelo Comitê Permanente de Letras e Artes.

Foi em um contexto de busca por um caminho mais pragmático e operacional que o conceito de universalismo – antes debatido majoritariamente em termos abstratos, em verdadeiros “gritos de paz” – adquiriu dimensões mais concretas: para alcançar genuína universalidade, tornou-se imperativo transcender a inclusão limitada a “países importantes”, como defendido por Fischer, exigindo-se compreender os fluxos documentais e a organização fonográfica conforme se manifestavam nas particularidades de cada nação – em sua totalidade global. Afinal, como havia defendido Otlet (1917, p. 22; 52), a *Civitas Maxima* resumida apenas à Europa era incompleta, anticientífica, pois os “grandes problemas do futuro” seriam “problemas extra-europeus”, devendo englobar, para o benefício coletivo, os “grandes e fortes”, visto que essa união dilataria ainda mais seu mercado e suas relações intelectuais, mas também os “pequenos e fracos”, porquanto seria a chave de sua proteção.

O primeiro passo para se discutir a ordenação universal de discotecas e documentos sonoros, de uma maneira mais realista, se encaminhou para o levantamento inicial de todos os arquivos de fonogramas existentes no mundo: os europeus – já bastante conhecidos e que abordaremos detalhadamente nas próximas seções, sediados em Viena, Berlim e Paris, além de cidades de países menos centrais como Romênia, Copenhagen e Budapeste –, mas também os de outras regiões globais, com destaque para as coleções sonoras americanas, que apresentavam o maior crescimento naquele período devido ao interesse intensificado das universidades dos Estados Unidos pela gravação sonora de povos denominados primitivos que continuavam habitando as Américas, especialmente através dos esforços da área de Antropologia (*Société des Nations*, 1932a, [p. 17-31; 39-51]).

Um segundo movimento foi conduzido em direção à definição precisa de “discoteca nacional” – aspecto não desenvolvido pelas comissões dedicadas às discussões sobre documentação, que apenas mencionavam o tema sem oferecer explicações substantivas. Para isso, tomou-se como referência a primeira instituição fonográfica oficialmente designada com esse termo: a Discoteca Nacional da Itália, estabelecida em 1928. O decreto-lei italiano que a instituiu especificava que seu objetivo seria “registrar e preservar para uso das gerações futuras, a voz dos cidadãos italianos que se tornaram ilustres em todos os campos e que mereceram o bem da Pátria”. A seleção das personalidades cujas vozes seriam capturadas, com seus nomes registrados em um “Livro de Visitas”, deveria ocorrer “ao final de cada ano da era fascista” por determinação do chefe do governo. O decreto também abordava aspectos técnicos, como a necessidade de aquisição, impressão, conservação e utilização diferenciada de matrizes

originais e reproduções, além da expansão e divulgação da discoteca. Essas atividades permaneciam vinculadas à “plena concretização dos objetivos patrióticos”, mediante articulação com administrações estatais, provinciais e municipais italianas (Société des Nations, 1932a, [p. 31-34]).

Paralelamente a essa discussão, emergiria também o conceito de “discoteca pública”, mais próxima das bibliotecas tradicionais, como exemplificado pela biblioteca de Birmingham na Inglaterra. Essa modalidade seria reconhecida por implementar um sistema de empréstimo de discos fonográficos acondicionados em álbuns que funcionavam como livros, permitindo que o ouvinte – representando uma nova e mais evoluída categoria de leitor – pudesse apreciar o conteúdo fora do ambiente bibliotecário (Société des Nations, 1932a, [p. 36-37]).

O terceiro passo, fundamental para o desenvolvimento do projeto, consistiu na preparação para convocação de um comitê especializado para analisar questões relativas à música gravada, com início em novembro de 1931. A iniciativa visava reunir três especialistas em ciência fonográfica para propor metodologias de registro, avaliação, empréstimo, intercâmbio e aquisição de suportes de fonogramas, orientando ações para organização de discotecas em âmbito nacional e internacional. O responsável pela coordenação das discussões seria Jean Bélimé, crítico musical especializado em fonografia mecânica conhecido pelo pseudônimo André Cœuroy, que ocupava então a posição de secretário geral do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, razão que provavelmente levou o assunto das discotecas, naquele momento, para o centro das atenções nessa seção da Liga. Por sua solicitação, o processo de convocação do Comitê de Peritos recebeu aprovação direta de Gilbert Murray, presidente do Instituto, dispensando os habituais procedimentos burocráticos. Bélimé-Cœuroy justificou a celeridade argumentando que o grupo restrito de apenas três especialistas não tomaria decisões definitivas, mas apenas proporia métodos, o que eliminaria potenciais divergências quanto à representatividade nacional, questão fundamental para a multilateralidade dos debates (Société des Nations, 1932a, [p. 36-37]).

Se houve discordância quanto às nacionalidades dos especialistas selecionados, não é possível determinar, mas Cœuroy convidou para as discussões um alemão (o diretor interino da Faculdade de Música de Berlim, Dr. Schünemann), um francês (o especialista em direitos autorais Paul Grunebaum-Ballin) e um húngaro (o professor László Lajtha do Conservatório de Budapeste). A escolha de representantes alemão e francês provavelmente se relacionava ao fato de a Alemanha e a França sediarem dois dos principais arquivos fonográficos naquele período. Já a seleção da Hungria como terceira nação participante pode ter se devido ao reconhecimento, pelo Instituto, de que o país abrigava a mais importante coleção fonográfica de canções

populares existente – a do compositor Béla Bartók. Essa coleção, iniciada pelo folclorista Béla Vikár em 1896, era considerada pioneira: sua reunião antecedeu até mesmo o arquivo sonoro vienense, fundado em 1899, tendo sido apresentada oficialmente no Congresso Internacional de Folclore da Exposição Universal de Paris nesse mesmo ano. Lajtha era o responsável por 2.500 dos 3.500 fonogramas originais que estavam preservados, naquele momento, na Seção Etnográfica do Museu Nacional húngaro em Budapeste (Société des Nations, 1929, [p. 16-17]).

Dessa maneira, Schünemann, Grunebaum-Ballin e Lajtha formaram o Comitê de Peritos em Música Gravada, representando tanto a universalidade da voz da ciência quanto uma conjunção desejada de nacionalidades. O grupo seria reunido sob a coordenação de Cœuroy entre os dias 21 e 22 de dezembro de 1931 em Genebra, com o objetivo de produzir uma resolução com diversas recomendações que seria adotada pela Comissão Permanente de Letras e Artes como base de orientação de um plano geral de cooperação e criação de discotecas nacionais, compreendendo propostas recebidas pelo Instituto quanto ao tema, a exemplo daquela encaminhada por Karel Čapek, discussões mais amplas que vinham sendo levadas a cabo no contexto da Liga quanto à questão da documentação, além das prescrições que seriam obtidas a partir do debate suscitado pela reunião dos especialistas convocados.

Nesse encontro, os três “servidores do progresso”, que estavam ali para buscar fixar conceitos e debates (Stengers, 2022, p. 35-36), iriam desdobrar o desenvolvimento dos arquivos de fonogramas esmiuçando suas características, virtudes e defeitos: havia os modelos de seleção fonográfica vienense e berlinense – que se concentravam na produção própria de gravação de discos e cilindros fonográficos – e o francês – cuja coleção também abrangia fonogramas gravados por outros; existia o método de gravação alemão – o galvanoplástico, onde o original era preservado – e o americano – em que o original se perdia; a maioria dessas instituições eram subvencionadas pelo Estado; e seus acervos eram compostos, principalmente, de material sonoro recolhido em missões, em especial realizadas na África e Américas por europeus (Société des Nations, 1932a, [p. 72-73; 77]).

Sobre as Américas, conheciam-se mais os sons locais que os ditos “grandes e fortes” gravavam em suas expedições científicas a essa área do globo do que o que os chamados “pequenos e fracos” produziam internamente – Cœuroy mencionaria, por exemplo, que não encontrara nenhuma informação sobre a situação fonográfica da Bolívia e do Brasil (Société des Nations, 1932a, [p. 75]). A exceção, mais uma vez, eram os Estados Unidos: a coleção sonora da *Smithsonian Institution* era considerada uma das poucas que foram organizadas seguindo princípios rigorosamente científicos, pois ofereciam garantias mais sérias de serem documentos autênticos e úteis para pesquisadores (Société des Nations, 1932a, [p. 76]), o que

não ocorria nem nos exemplares mais paradigmáticos da Europa. Uma das maneiras empregadas para examinar a cientificidade das gravações, convém destacar, apresentava particularidades dignas de nota pelo seu caráter inusitado: se houvesse acompanhamento de piano, não haveria chances de se tratar de um documento coletado com todo o rigor científico. Isso porque as máquinas fonográficas não conseguiam capturar com fidedignidade os sons desses instrumentos, não encontrando equivalência, portanto, com a realidade sonora que deveria ser analisada por cientistas posteriormente para a produção de suas conclusões científicas (Société des Nations, 1932a, [p. 79]).

Essas marcações de fidedignidade encontravam certo paralelo na antiga circunscrição que existia na concepção de marca de proveniência, que certificava a origem e contexto de produção e transmissão de um registro documental escrito (Proveniência, 2008, p. 605), nesse caso, aplicada às particularidades do documento fonográfico, mas trazia principalmente uma noção mais recente que será discutida ao longo desta tese: a compreensão de fidelidade sonora que emergiu com a possibilidade de retenção exata do som, a princípio, sem intermediação de símbolos de representação de altura e duração sonoras que compunham a escrita musical, o meio documental mais próximo da viabilidade de um registro sonoro antes do surgimento das máquinas fonográficas. O argumento da fidelidade do som gravado – acionado em propagandas de novos aparelhos fonográficos, do século XIX até hoje, mas também utilizado em conjunturas de produção científica – dizia respeito a uma comparação desse som fonográfico capturado em um tempo e espaço específicos com o efêmero som dito real. Contudo, essa conexão espelhada pode ser melhor compreendida, para além dessa proposição particularmente desenvolvida em contextos comerciais, como um acordo social que passou a originar a crença de que dois sons diferentes seriam o mesmo som por força da reprodução de uma confiança coletiva na técnica, numa convicção compartilhada entre distintos atores, tais como, empresários, imprensa, cientistas, consumidores e a opinião pública em geral, todos compondo uma rede de relatos e ações que formou o que passamos a conhecer como fonografia mecânica, indústria fonográfica e, até mesmo, documento sonoro (Sterne, 2003).

Além da circunscrição em torno do som do piano e de quaisquer outros instrumentos que não reproduzissem integralmente a realidade sonora de um contexto ou fato, outra marca de fidedignidade amplamente debatida pelo comitê de peritos estava relacionada à voz do autor. Embora os especialistas tenham optado por não expandir as discussões para além do campo musical específico – evitando abordar gravações de poesia, teatro e literatura em prosa, reconhecidos como relevantes, mas momentaneamente fora do escopo das deliberações, que se pretendiam mais focadas para garantir a viabilidade dos trabalhos –, a questão autoral

permaneceu presente. Isso ocorreu especialmente porque, além da proposta de Čapek, a equipe havia recebido uma contribuição do próprio Béla Bartók que, na condição de membro do Comitê Permanente de Letras e Artes (Société des Nations, 1932b, [p. 29]), defendera a necessidade da presença física dos autores das obras musicais durante o processo de gravação, atuando como supervisores e certificando a autenticidade da reprodução. Essa recomendação se aplicava especificamente à música artística contemporânea, não sendo pertinente aos outros dois gêneros em análise: a música artística histórica – pela impossibilidade óbvia da presença de compositores já falecidos – e a música folclórica – devido à sua classificação como manifestação primitiva na escala evolutiva das culturas humanas, não sendo atribuível a definição de autoria aos seus executores ou, nos raros casos em que se podia identificar, compositores (Société des Nations, 1932a, [p. 81; 86]).

No que concernia à organização dos discos compilados pelas discotecas, independentemente de sua categorização como música contemporânea, histórica ou folclórica, prevalecia o entendimento de que seria praticamente inviável elaborar um catálogo universal, considerando a amplitude que resultaria da integração de todas as coleções fonográficas existentes e futuras. Identificava-se maior viabilidade na estruturação de catálogos de catálogos, administrados pelo Instituto, que, funcionando como centro de documentação com departamentos gerais, teria a responsabilidade de difundir um repertório de alcance internacional e, possivelmente, publicações periódicas que manteriam cada país informado sobre todas as gravações oficiais realizadas mundialmente, coordenando a “audição de discos para uso mundial” (Société des Nations, 1932a, [p. 81-82]). O desafio fundamental, examinado detalhadamente pelos especialistas, residiria na metodologia de seleção dos conteúdos que integrariam um repertório de caráter universal e nos mecanismos necessários para estabelecer uma articulação eficaz entre as dimensões global e local:

O Sr. Lajtha pergunta se, no caso de publicarmos um Repertório crítico, não poderíamos deixar que as instituições nacionais descobrissem a música gravada e fizessem a escolha. Bélimé-Coeuroy teme que o Instituto não consiga suportar as críticas que esse procedimento certamente provocaria por parte de compositores não incluídos na escolha. Srs. Lajtha e Schünemann acreditam que no Repertório deveria haver apenas gravações estritamente objetivas. As instituições nacionais poderiam completá-lo. Somente seriam aceitas para folclore as coleções apresentadas sem acompanhamento. Para música histórica, apenas serão tidas em conta as gravações que correspondam o mais próximo possível ao original (Société des Nations, 1932a, [p. 83-84]).

Novamente, a necessidade de maior pragmatismo para a concretização dos planos ficava evidente. A imaginação de uma “coordenação dos múltiplos arquivos fonográficos hoje espalhados pela superfície do globo” (Société des Nations, 1930b, [p. 5]), para materializar-se efetivamente, necessitava abandonar a pretensão de abarcar simultaneamente todos os

elementos mobilizados em propostas e relatos. Seria preciso renunciar à implementação imediata de fonotecas universais, métodos unitários e cooperações que ambicionassem a integração de conjuntos heterogêneos ou discrepantes em uma totalidade coerente e harmônica.

Conforme as discussões desenvolvidas na Liga demonstravam, o empreendimento universal necessitava fundamentar-se nas particularidades nacionais e nas realidades locais concretas. No caso particular das discotecas, elas deveriam desempenhar uma dupla função em relação a essas esferas: nacionalmente, assumiriam a responsabilidade de difundir um acervo fonográfico direcionado à educação e ao lazer da classe trabalhadora; internacionalmente, promoveriam um sistema de intercâmbio de registros sonoros (Société des Nations, 1932a, [p. 88]), implementado de acordo com os contextos específicos. Esse modelo se espelhava no próprio funcionamento das instituições científicas, que distribuíam seus registros amplamente, enviando coleções padronizadas de seus acervos para diversos países, os quais ficavam responsáveis pela gestão desses recursos. A ideia era que o intercâmbio documental se retroalimentasse de um local concreto e, ao mesmo tempo, do universal imaginado pelas diversas concepções alinhadas aos padrões científicos.

O Instituto reconhecia a importância fundamental da parceria com agentes nacionais, elemento essencial para o funcionamento eficaz da cooperação intelectual internacional. Essa necessidade se tornava ainda mais evidente considerando as limitações de recursos humanos e financeiros que caracterizavam as operações coordenadas a partir de Genebra. Dessa forma, a atuação deveria ser fundamentalmente estratégica, estabelecendo conexões entre nações com base em diretrizes compartilhadas, o que exigia dos atores envolvidos habilidades diplomáticas significativas para transformar discussões teóricas em ações concretas.

Nesse contexto, os Delegados dos Estados foram identificados, desde o princípio, como apoios estruturais indispensáveis. Sua função consistia em analisar, em colaboração com o organismo internacional, os mecanismos para monitorar a implementação das resoluções aprovadas e obter suporte efetivo de seus respectivos governos. Esses atores locais cumpriam, portanto, um papel fundamental de comunicação, transmitindo perspectivas e considerações da política local com o objetivo de estabelecer uma conexão entre o âmbito universal e o nacional. Essa divulgação aconteceria em congressos e reuniões internacionais convocados pela Liga, publicações científicas e, principalmente, através da imprensa periódica nacional, criando-se um sistema de divulgação estruturado que permitia o acesso, por um público amplo, ao conhecimento gerado (Raport, 1929, p. 564; 566).

Gradativamente, desenvolvia-se o papel desses agentes locais, com estratégia política e baseando-se nos princípios de não imposição e participação voluntária, em um processo que

deveria estar fundamentado, segundo os argumentos defendidos, em um conhecimento abrangente sobre cada nação, incluindo suas instituições, representantes e perspectivas culturais. Esses negociadores políticos atuavam por intermédio das Comissões Nacionais, que experimentavam significativa expansão – em 1929, registrava-se a presença de delegados oficiais no Peru, Costa Rica, Sérvia, Croácia e Eslovênia, além de observadores na China, Grã-Bretanha, Letônia, Lituânia, Mônaco e Tailândia (Raport, 1929, p. 564). No âmbito específico do Comitê de Peritos de Música Gravada, essa estrutura organizacional era igualmente reconhecida como fundamental, considerando que as comissões nacionais funcionariam como mediadoras no esforço de desenvolver uma consciência local sobre a relevância do intercâmbio de experiências e conhecimentos entre nações, gerando simpatias mútuas e estabelecendo a base para a criação e operacionalização das discotecas nacionais (Société des Nations, 1932a, [p. 88]).

Em função dessa dinâmica local descentralizada, composta de diversos atores distantes entre si, mas interconectados, projetava-se uma expansão futura das discotecas musicais para além de seu escopo original. No futuro, segundo se defendia, essas instituições deveriam incorporar coleções relacionadas ao folclore, arte popular, idiomas, dialetos e fonética, além de abarcar a história contemporânea – vozes de homens célebres de todas as categorias sociais e profissionais – e a educação popular geral – poesia, teatro, literatura em prosa, sociologia, sermões e moral, filologia e ensino das chamadas línguas vivas –, transformando-se em centros culturais abrangentes (Société des Nations, 1932a, [p. 88-89]).

Esse caminho de expansão, novamente, seria apresentado como mais uma das determinações das forças do progresso. Assim como Paul Otlet antecipava a substituição do livro pelo disco e posteriormente pela televisão, os especialistas previam que em aproximadamente uma década a concepção de “discoteca” se tornaria obsoleta, sendo substituída por “cinematecas” – repositórios de documentos mais completos, capazes de registrar som e imagem em movimento, a plenitude da realidade que o imperativo pragmático das ações imediatas não conseguiria eliminar do horizonte. No entanto, nesse contexto mais imediato, essas instituições – que os especialistas sugeriam denominar “fonotecas nacionais” para se evitar terminologia em vias de ser superada – deveriam manter independência operacional, atuando com base em uma função institucional que apresentava por ora uma dualidade: por um lado, constituíam uma extensão do conceito tradicional de museu, exibindo sons como objetos para uma apreciação educativa; por outro, funcionavam como um novo formato de arquivo. Porém, a visão para o futuro contemplava sua transformação em biblioteca de discos, com exemplares de documentos fonográficos disponíveis para empréstimo aos

ouvintes, que, após adequada orientação pedagógica, se tornariam verdadeiros leitores de som (Société des Nations, 1932a, [p. 86]).

Na gênese dessa trivalência (entre museus, arquivos e bibliotecas), encontrava-se a concepção do todo e tudo que formavam a realidade imaginada, do universal em todas as esferas em conexão: política, epistêmica, técnica e econômica; artística, científica e cotidiana; bibliográfica, museológica, cinematográfica e fonográfica. Nesse sentido, o mercado fonográfico, engajado com as forças do progresso científico e artístico, também seria fundamental para o empreendimento das discotecas, pois elas poderiam ser supridas “por tudo o que o comércio produz” via mecanismo de depósito legal (Société des Nations, 1932a, [p. 85]); afinal, esses artigos comerciais, com toda sua especificidade, diziam respeito à parte de uma produção cultural nacional que deveria ser difundida a um público mais amplo, tanto doméstico quanto internacional.

No início dos anos 1930, a materialidade do disco fonográfico era uma questão central no contexto da comercialização fonográfica, mas também da concepção e organização universal de coleções de documentos sonoros: a duração máxima de quatro minutos de conteúdo sonoro por face, ou seja, a duração fonográfica; o problema dos chiados produzidos pelo toque da agulha na superfície da resina; seu próprio material quebradiço, característica marcante da goma-laca com a qual era fabricado; e os diversos formatos de máquinas e de suportes, que, desordenadamente, apresentavam significativa variabilidade entre empresas e países, em tal magnitude que potencialmente comprometiam o estabelecimento e a viabilidade de intercâmbios internacionais.

Por isso, em uma proposta de difusão internacional, ainda que se defendesse um sistema regular de intercâmbios e empréstimos, operando conforme o modelo tradicional de uma biblioteca, incluindo salas de leitura para audição de discos (Société des Nations, 1932a, [p. 94]), tornava-se atraente dispensar esse maquinário complexo e burocrático em favor de um dispositivo genuinamente universal, capaz de transmitir o som para vários ambientes simultaneamente sem a necessidade de extensas estruturas físicas descentralizadas: o rádio (Société des Nations, 1932a, [p. 86]). Contudo, em sua resolução final, embora essa proposta promissora tenha surgido discretamente por meio de um projeto de transmissão das sessões de audições realizadas em discotecas locais (Société des Nations, 1932a, [p. 95]), o Comitê de Peritos de Música Gravada focaria necessariamente nesse mundo errático, mas tangível e melhor controlável, do alcance fonográfico por meio das discotecas ou fonotecas nacionais (a nomenclatura ainda permanecia indefinida), em tudo próximas à antiga estrutura bibliotecária



– ou uma versão evoluída dela, conforme consenso generalizado na primeira metade do século XX.

Mas a partir da segunda metade do século XX, essa versão outrora dita evoluída da biblioteca, que deveria ter um exemplar instalado em cada país, no mundo inteiro, seria parcialmente esquecida pelo mundo da organização científica do conhecimento, assim como seriam relativamente ignorados nessas novas reflexões os processos que geraram a necessidade de seu estabelecimento nesse contexto de imaginação da conexão humana total por meio da coordenação de recursos intelectuais, entre os quais, os de natureza fonográfica. No entanto, os espólios dessas discussões e trabalhos sobreviveram mundo afora, haja vista que não se tratou de um esforço pontual, mas de um projeto sobretudo diplomático, de abrangência mundial, relacionado à paz social entre os povos que abarcou diversas instituições de vários países, além de organismos internacionais. Trata-se, hoje, da sobrevida de cilindros, discos e máquinas fonográficas, de gravações atualmente incompreensíveis e de ideias obscuras de um passado que, no presente, ou tentamos recolher e preservar isolados espaço-temporalmente, lamentando os recursos documentais perdidos, ou escolhemos esquecer pois estamos tão absortos pelas forças do progresso quanto nossos antepassados um dia estiveram. Por que, também, tal como eles, não optarmos pelo caminho da conexão?

## **2.4 Para tecer conexões (fono)gráficas: narrativas tecnológicas ontem, hoje e amanhã**

“É inútil! Os livros não falam mais. São mudos como qualquer coisa. Morreram, morreram junto com os humanos! Não adianta!” (Čapek, 2024 [1920], p. 210), exclamava desesperadamente Alquist ao se compreender como o único ser humano sobrevivente na era do domínio dos robôs de Rossum. A memória dos humanos, que o antigo construtor da fábrica de autômatos buscava nos livros remanescentes naquele mundo agora estranho para ele, existia escassamente – e existia escassamente porque não ressoava, estava muda. Essa memória perecera junto com toda uma experiência social, não mais presente em argumentos e relatos, embora continuasse a subsistir veladamente, em silêncio, nos dois únicos robôs dotados de características humanas. Nestes, fora incorporado uma parte do passado humano esquecido no plano narrativo, transformando-os na esperança da sobrevivência das capacidades de reprodução, imaginação e criação.

Na década de 1950, o mundo idealizado pela Liga das Nações, com base em uma revolução fonográfica que poderia unir concretamente a humanidade por meio da técnica

sonora, também havia se esvaído, ficado mudo – ao menos no campo de argumentos e narrativas. As discotecas públicas ou nacionais começavam a sobreviver como fantasmas de um outro momento histórico nos países nos quais foram instaladas. Seu ápice social foi alcançado quando a fonografia mecânica era a novidade: causava medo, mas também esperanças; era fruto de forças do progresso, do avanço da ciência e da civilização humana; favoreceria fluxos infodocumentais de magnitude nunca vista anteriormente; promoveria substituições de diversas naturezas: substituiria músicos, livros, bibliotecas. Até o final da primeira metade do século passado, era considerada uma das máquinas mais sofisticadas e notáveis já inventadas, que conquistou sua institucionalização, depois de debates exaltados acerca de seus pontos positivos e negativos, por meio da fundação de arquivos ou museus sonoros; fonotecas ou discotecas constituídas pelo mundo afora. Porém, após a Segunda Guerra Mundial, em um processo paulatino – interrompido apenas por atualizações técnicas pontuais, como o surgimento no mercado do disco de vinil de longa duração –, foi ficando tão muda quanto o organismo internacional que buscava promover a paz entre as nações e aparentemente fracassou, quanto o teórico da documentação que desejava unir concretamente todos os documentos com todos os fatos de todos os povos e supostamente pereceu. Pereceu diante da dita inédita sociedade da informação e suas novíssimas máquinas que causam medo, mas também esperanças; é fruto de forças do progresso, do avanço da ciência e da civilização humana; favorece fluxos infodocumentais de magnitude nunca vista anteriormente; e, claro, promoverá substituições de diversas naturezas.

Nesse contexto, a narrativa da nova técnica revolucionária que, por força do progresso, substituiria formas arcaicas de registro, e sobre a qual uma futura ciência, a bibliologia sucedânea, deveria se debruçar prioritariamente, encontrou novos artefatos para preencher seus argumentos, como os microfilmes e, mais vigorosamente, o computador digital, os “substitutos do livro” contemporâneos. Jesse Shera e Donald Cleveland (1977), em sua historiografia sobre o campo da Ciência da Informação, recuperariam as contribuições de Conrad Gesner, Paul Otlet e Henri La Fontaine, além de instituições documentais do passado, considerados fontes fundamentais para as recentes discussões sobre acesso bibliográfico a registros do conhecimento. Contudo, a ênfase dos argumentos recairia sobre a ideia de que a nova disciplina acadêmica em debate, ao se preocupar prioritariamente com a recuperação automática da informação, teve seu desenvolvimento ligado mais diretamente ao aparecimento do computador, máquina capaz de armazenar e possibilitar acesso massivo a informações que se queriam recuperáveis em uma conjuntura de torrente infodocumental – ou fluxo imenso de

circulação do pensamento em escala global, como denominara Julien Luchaire, diretor do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, em 1929.

Essa narrativa que enfatiza processos de recuperação da informação, considerados núcleo central da Ciência da Informação desenvolvida nos Estados Unidos, bem como da reconstrução recente de narrativas sobre registros de conhecimento de maneira geral, seria posteriormente questionada por uma historiografia mais crítica quanto a essas concepções concentradas em origens e atualizações tecnológicas: a neodocumentação, perspectiva teórica que tornou o legado intelectual da documentação clássica francófona – cujos representantes de maior destaque foram Paul Otlet e Suzanne Briet – ressonante novamente. Essa corrente, com efeito, reabilitaria a antiga preocupação orientada para ações concretas de mediação que acompanhamos ao longo desta seção (tais como seleção, representação e ordenação), acrescentando a ela uma outra camada de reflexão, referente às relações de poder que, contextualmente, politicamente, culturalmente, lhes seriam subjacentes (Ortega; Saldanha, 2019, p. 209).

Sua contribuição mais significativa para nosso debate, entretanto, concerne à problematização quanto ao presentismo que prevalecia nessas narrativas historiográficas, de certa forma, ainda dominante nos trabalhos em Ciência da Informação (Ortega; Lara, 2008, p. 6-7). Essa perspectiva presentista – reflexivamente sem história ou com um passado, no máximo, subserviente ao presente – formou um padrão que, juntamente com os estudos de usuário baseados em uma compreensão rudimentar da teoria da informação de Claude Shannon, conduziu o campo a transformar o conceito de informação em um objeto metafísico (Frohmann, 2004), afastando-se consideravelmente das concepções materiais que basearam a construção do IIB e do projeto de documentação da Liga das Nações. Isso ocorreu, principalmente, ao se desconsiderar um componente semântico – deliberadamente omitido por Shannon (1948) em seu modelo matemático, que tinha objetivos distintos ao tratar da dinâmica entre emissores e receptores conectados por um canal físico – em narrativas que explicitamente contemplavam contextos mais amplos do que um corpo teórico matematizado comportara originalmente. Em consequência disso, os postulados dicotômicos e mecanicistas da cibernética foram incorporados displicentemente por uma disciplina que transitava entre pressupostos da Ciência da Computação e a heterogeneidade reflexiva das Humanidades (Clement, 2014, p. 419), relegando o conceito de “informação” a um profundo vácuo histórico e interpretativo (Ruyer, 2024) devido a uma abordagem superficial de ambas as perspectivas (Saldanha, 2020, p. 118).

Embora a Ciência da Informação do pós-guerra ainda apresentasse vínculos intelectuais sub-reptícios com a antiga concepção bibliológica otletiana – por também incorporar noções

essencialistas de verdade científica e de progressos temporais lineares que frequentemente minimizam, como estratégia argumentativa, contribuições oriundas de experiências desenvolvidas em outros contextos espaço-temporais –, sua base epistêmica se fundamentou, distintamente, numa compreensão imaterial das relações infodocumentais. Essas relações ocorreriam, dessa maneira, em um não lugar, em um não contexto, devido à visão a-histórica que se consolidou durante o processo de institucionalização do computador e, mais recentemente, do ambiente digital, em uma imaterialização narrativa dos registros documentais que produziu, no cenário contemporâneo da disciplina e em outras conjunturas acadêmicas e sociais, uma profunda amnésia histórica em relação não apenas ao posicionamento de questões e coletivos (humanos e não humanos) em um processo construído ao longo do tempo (Day, 2005), mas igualmente à própria concepção de materialidade.

Dessa maneira, uma bibliologia ressurgiu, sem a materialidade subjacente ao prefixo “biblio” dessa antiga denominação, na segunda metade do século XX, coincidindo com dois fenômenos significativos para a trama desta tese: o gradual obscurecimento da fonografia mecânica em contextos tecnológicos e o apagamento narrativo das experiências institucionais fonográficas materializadas nas diversas discotecas nacionais constituídas ao redor do mundo. Um indicador relevante dessa amnésia histórica, não exclusiva da Ciência da Informação, se manifesta amplamente na produção acadêmica brasileira. Em nosso contexto científico, o que denominamos em outra ocasião como “primeira e esquecida febre das discotecas” (Oliveira, 2022) é frequentemente negligenciado, pois as análises quanto ao tema costumam se concentrar exclusivamente em certa dimensão do acervo da antiga e ainda reconhecida Discoteca Pública de São Paulo, frequentemente com excessivo foco na figura do intelectual modernista Mário de Andrade, fundador da primeira instituição fonográfica estabelecida no Brasil. Consequentemente, a narrativa sobre a formação de discotecas no país foi construída fundamentalmente em torno de um conhecimento pré-estabelecido sobre o modernismo artístico, político e intelectual brasileiro e um de seus principais protagonistas<sup>3</sup>, ignorando-se um processo histórico muito mais abrangente, já parcialmente desdobrado nesta seção.

Em Ciência da Informação, a situação não difere significativamente desses estudos desenvolvidos em outras áreas do conhecimento. Em todos esses contextos, predomina uma

---

<sup>3</sup> A produção acadêmica sobre a Discoteca Pública de São Paulo é relativamente escassa, permitindo um domínio abrangente sobre o tema. Embora apresente variações sutis de ênfase, essa literatura se concentra predominantemente nas dimensões do folclore nacional e sua articulação com o modernismo paulistano. As análises frequentemente destacam a contribuição intelectual de Mário de Andrade, ocasionalmente abordando também as transformações na política institucional de São Paulo durante o período em questão, tais como nos trabalhos de Sampietri (2009), Moya (2011), Carozze (2012) e Binazzi (2019).

visão que acaba por estabelecer uma descontinuidade histórica em relação ao projeto das discotecas nacionais, que, assim como as experiências humanas no mundo dos robôs de Rossum, se tornam mudas, nesse caso, em meio a argumentos dicotômicos e evolucionistas, carregados de hipérboles, que também caracterizam relatos dominantes na chamada “era digital”. Essa constatação pode ser confirmada por meio de análise da literatura especializada sobre o tema, que, no presente estudo, foi realizada a partir de pesquisa quantitativa e qualitativa em quatro repositórios acadêmicos: Brapci, em português; repositório do Iibi-Unam, em espanhol; Cairn.info, em francês; e Lista, em inglês<sup>4</sup>.

Ao buscarmos “discoteca” no campo de busca da Brapci, deparamo-nos com dois trabalhos correlacionados, de mesma autoria, publicados entre 2012 e 2013, que destacam o acervo atual da Discoteca Oneyda Alvarenga (denominação mais recente da antiga discoteca pública paulistana) em confluência com o conceito de “patrimônio cultural imaterial”, sendo descrito como um “acervo audiovisual” (Silva, 2012; Silva; Reis, 2013). Esse resultado aponta claramente para o espírito de nosso tempo ao evocar uma característica alegadamente imaterial dessa coleção – ligando uma antiga discoteca a uma perspectiva intangível – e um termo tão abrangente quanto “audiovisual”, designação recente que, nesse caso, emudece precisamente uma dimensão técnica sonora constituída historicamente. Consequentemente, essas duas únicas produções nacionais não aparecem em pesquisas que contemplam os termos “arquivo sonoro” e “documento sonoro”, expressões academicamente associadas ao assunto no presente.

#### Quadro 4 – Desconexão 1: epistemológica

Estudos sobre uma antiga discoteca não estabelecem vínculos narrativos com a trajetória histórica da formação e discussão sobre arquivos de fonogramas e discotecas nacionais.

**Fonte:** Elaboração própria.

Nessa perspectiva em língua portuguesa, foi verificado que dos 15 trabalhos recuperados satisfatoriamente na Brapci, 11 foram publicados entre os anos de 2010 e 2024, com os temas mais recorrentes dizendo respeito à organização profissional de acervos sonoros. Ou seja, na maioria dos casos, trata-se de produções recentes que se debruçaram sobre questões

<sup>4</sup> As buscas nas bases de dados foram filtradas apenas no que tange à área de estudos, privilegiando campos da ciência da informação ou informação e comunicação, e ao idioma dos trabalhos, dando-se preferência ao idioma padrão de cada um dos sistemas utilizados. Com relação ao período, não se fez nenhum recorte específico, abrangendo, portanto, do trabalho mais antigo indexado nas bases ao mais atual (considerando-se como momento de pesquisa o período de agosto de 2023 e, num movimento de atualização, outubro de 2024).

relativas ao cotidiano das tarefas contemporâneas do bibliotecário e, com ainda mais ênfase, do arquivista, referentes à preservação, conservação, higienização, digitalização e catalogação de itens de coleções sonoras. Em grande parte desses estudos, o registro sonoro é analisado isoladamente, sem considerar-se a recente integração entre elementos sonoros e visuais, sintetizada precisamente no termo “audiovisual”, reconhecendo-se as particularidades da linguagem documental fonográfica. Esses dois pontos observados na literatura brasileira de Ciência da Informação também seriam visualizados em buscas subsequentes, referentes aos trabalhos publicados no contexto latino-americano de língua espanhola.

No repositório do Iibi-Unam, foram recuperadas 57 publicações com maior adequação aos focos de interesse da presente pesquisa, a partir dos descritores *archivo sonoro* e *documento sonoro*, utilizados unificadamente em todas as buscas realizadas. Verificou-se, assim como nos trabalhos indexados pela Brapci, uma separação clara entre registros sonoros e registros audiovisuais, ademais de uma proporção maior de trabalhos dedicados, novamente, à discussão sobre organização profissional desse tipo de acervo – 68% mais precisamente, divididos entre os temas de preservação e conservação (69%), acesso e recuperação (26%), catalogação (26%), gestão documental (5%) e indexação (5%).

Um fator determinante para essa ênfase na organização profissional de acervos sonoros, particularmente em preservação e conservação, pode ser identificado em uma narrativa recorrente nos próprios trabalhos recuperados, que estabelece tanto a origem quanto a motivação para tal interesse. O marco referencial é uma recomendação, de 1980, da Unesco – a ressonância do antigo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual no presente – sobre a salvaguarda e conservação do patrimônio audiovisual da humanidade, onde o organismo internacional reconhece formalmente o valor histórico-cultural dos documentos em áudio e vídeo (United Nations Educational, Scientific And Cultural Organization, 1980). Perla Reséndiz destaca essa valorização – considerando-a sem precedentes (Rodríguez Reséndiz, 2015, p. 345) – como um ponto fundamental na reflexão contemporânea sobre documentos sonoros históricos, embora observe que, na orientação oficial, os registros puramente sonoros não sejam explicitamente diferenciados e o termo abrangente “audiovisual”, que frequentemente induz a leituras descontextualizadas, gere ambiguidades nos planos de preservação específicos para conteúdos exclusivamente sonoros (Rodríguez Reséndiz, 2021, p. 2). Mas o quanto essa perspectiva, a princípio calcada em documentos materiais, está ligada ao mito da informação imaterial construído ao longo do desenvolvimento da Ciência da Informação – e, mais amplamente, de relatos postulados em contextos cibernéticos recentes – a partir da segunda metade do século passado?

Em sua concepção filosófica sobre mito, Cassirer (2021) compreende que narrativas míticas não devem ser compreendidas como falsidades, como em uma maneira dicotômica de conceber o mundo entre expressões verdadeiras e falsas, mas formas legítimas de conhecimento que diferem do pensamento analítico por organizarem discursivamente experiências de maneira intuitiva, baseando-se em sínteses imediatas e respostas espontâneas a vivências. A partir dessa perspectiva, podemos redefinir o que habitualmente caracterizamos como “informação” e “sociedade da informação”, conceitos frequentemente fundamentados em narrativas evolucionistas que recorrem a expressões hiperbólicas como “volumes imensos”, “desenvolvimento ultrarrápido” e “capacidade colossal”, sempre em contraposição a um passado supostamente deficiente. Tais construções se configuram como mitos em acepção negativa, pois se apresentam como análises historicamente reflexivas quando, na verdade, se sustentam em percepções imediatas derivadas de experiências contemporâneas isoladas ou em interpretações descontextualizadas de dados numéricos (que aqui denominamos quantificismo infodocumental), carecendo da fundamentação empírica mais ampla que caracteriza uma abordagem analítica cientificamente estruturada.

Dessa maneira, o mito da informação sem história e sem contexto material converge com o antigo mito do documento substituto na medida em que não havia e nem há fundamentação empírica de comparação que justifique as afirmações referentes a evoluções tecnológicas (a televisão não eliminou documentos sonoros, assim como estes não substituíram livros) ou a importância atribuída à superioridade numérica do presente (superior em relação a qual parâmetro? Houve análise substanciada das realidades comparadas além dos números apresentados?). A percepção subjetiva de aceleração do progresso, de avanço tecnológico sem precedentes ou da relevância social superior das transformações contemporâneas não constitui análise científica de fenômenos semanticamente complexos. O que ocorre, efetivamente, é a combinação de oposições lógicas descontextualizadas com uma concepção imprecisa de investigação histórico-social que aspira à multiplicidade interpretativa das Humanidades sem se submeter plenamente às suas contingências – abordagem que, vale ressaltar, não é exclusiva do campo da Ciência da Informação.

Os relatos sobre a perda de documentos sonoros se relacionam diretamente a essa perspectiva ao considerar os registros arcaicos como elementos em processo de desaparecimento frente a um avanço técnico linear, como um fragmento de memória tecnológica muda que, embora ausente dos argumentos contemporâneos, continua ocupando espaço físico em acervos concretos. Essa preocupação emergiu em um momento crítico de transformação dos métodos de registro do conhecimento, coincidindo com o estabelecimento

da Ciência da Informação como disciplina dedicada a compreender e acompanhar essas mudanças tecnológicas. Ambos os movimentos institucionais compartilham um paradoxo fundamental: a tendência a estruturar o pensamento através de oposições binárias – como “analógico *versus* digital” (semelhante à dicotomia “emissores *versus* receptores”), em dicotomias que produzem resultados limitados quando aplicadas ao complexo encadeamento de práticas documentárias existentes – em um contexto multifacetado, que demanda ações concretas. Como consequência, testemunhamos o surgimento de intervenções políticas, acadêmicas e profissionais parcialmente desconectadas de uma reflexão histórica contextualizada, especialmente no que se refere aos próprios relatos que as fundamentam.

O reconhecimento formal pela Unesco sobre a perda progressiva de suportes audiovisuais – decorrente de deterioração, acidentes ou armazenamento inadequado – desencadeou diversas iniciativas alinhadas a um argumento de preservação emergencial. Em 1995, um relatório técnico da *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (Iasa) documentou a situação crítica dos acervos europeus e americanos, evidenciando que a maioria significativa se encontrava em estado de degradação avançada. Essa constatação foi seguida pelo Chamado de Paris em 2004, evento no qual o Instituto Nacional do Audiovisual da França estabeleceu medidas urgentes para salvaguardar a memória audiovisual que, em sua dimensão física, estava se perdendo irreversivelmente. Dois anos depois, em 2006, a própria Unesco reforçou essa pauta ao instituir 27 de outubro como o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual (Rodríguez Résendiz, 2015, p. 349-352).

Paralelamente, nos Estados Unidos, a *Library of Congress* (2010) comissionou um estudo abrangente sobre a preservação de gravações sonoras em território nacional. Os resultados divulgados identificaram múltiplos desafios nesse campo, incluindo: insuficiência de financiamento para projetos de conservação, complexidades relacionadas a direitos autorais, carência de profissionais com formação especializada, obsolescência tecnológica e ausência de documentação original que contextualizasse os fonogramas preservados até o momento. Contudo, o estudo apontou como questão prioritária precisamente a deterioração física dos suportes originais, processo que, conforme o levantamento, ocorria desde o estabelecimento comercial das gravações fonográficas no século XIX, ressaltando que essa vulnerabilidade não se limitava aos suportes antigos, mas estendia-se também aos registros produzidos a partir de técnicas contemporâneas (Library of Congress, 2010, p. 3-4).

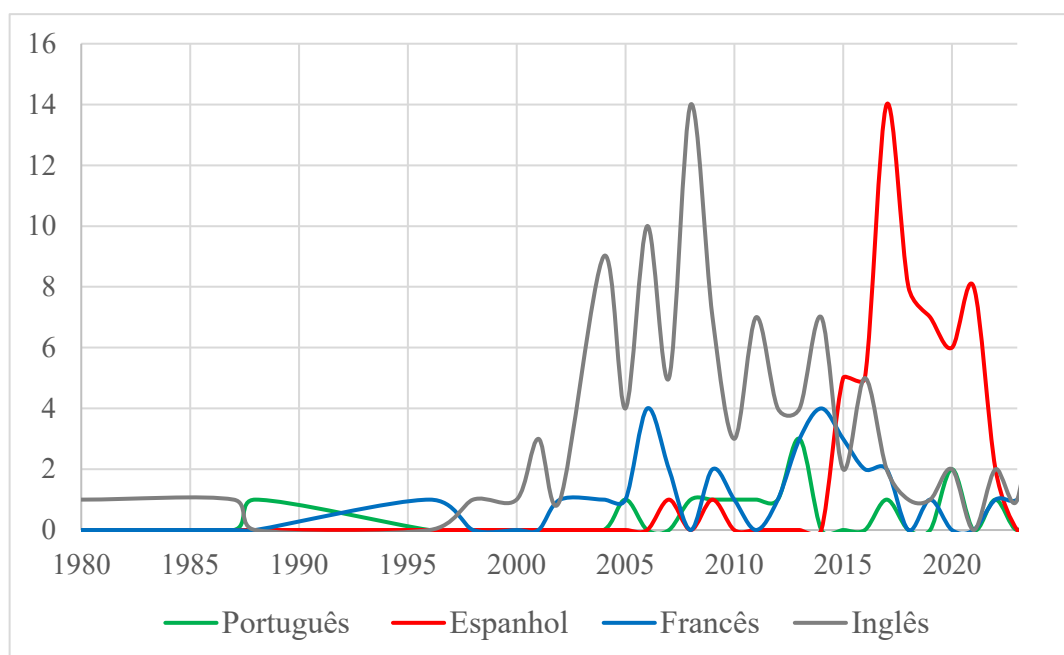
No Brasil, a Discoteca Oneyda Alvarenga patrocinou o Primeiro Encontro Internacional de Discotecas (2016), estabelecendo uma conexão direta entre a experiência histórica das discotecas nacionais e os debates contemporâneos sobre preservação de registros sonoros. As



discussões ali travadas, embora relevantes, se fundamentaram sobre características recorrentes em nossos estudos acerca desses antigos arquivos sonoros: a amnésia histórica e a narrativa de heroísmo empreendedor, que frequentemente desvinculam essas instituições de sua concepção original, como acervos sonoros formados em determinado contexto sobre premissas específicas. Dessa maneira, uma narrativa aparentemente sobre materialidade de cilindros e discos fonográficos resulta na redução das questões que os abrangem a uma dimensão puramente física. Essa abordagem, ao focar exclusivamente nos aspectos imediatos e intuitivos da preservação, acaba por repetir irrefletidamente tópicos da atualidade, operando a partir de concepções metafísicas ou dicotômicas que ignoram a historicidade de artefatos e dos próprios proferimentos performativos (Austin, 1962, p. 30). Como resultado, perde-se a compreensão das técnicas, narrativas e culturas que constituíram e constituem os arquivos sonoros, tanto no passado quanto no presente.

Isso porque a relevância acadêmica do tema relativo à preservação de documentos sonoros cresceu, em termos numéricos, numa conjuntura histórica mais ampla de adensamento dos argumentos institucionais sobre sua perda aliado a concepções de evoluções tecnológicas e consequente opacidade completa das técnicas fonográficas, que desaparecem das narrativas no desenrolar de defesas contemporâneas feitas em torno dos frouxos conceitos de “informação” e “tecnologias”, que, no campo dos relatos públicos, estão sempre ligados ao mercado das novidades técnicas e comerciais. No que diz respeito à Ciência da Informação, observa-se uma notável expansão de interesse refletida na curva ascendente de publicações acadêmicas nas duas últimas décadas, apesar da recente tendência de desaceleração. Esse crescimento anterior coincide cronologicamente com as iniciativas destacadas, ocorridas na Europa e nas Américas, abrangendo não apenas trabalhos em português e espanhol, mas também em francês e inglês, conforme evidenciado pela amostra analisada.

**Gráfico 1 – Resultado de levantamento bibliográfico a partir dos descritores “arquivo sonoro” e “documento sonoro” nas bases de dados Brapci (português), Iibi-Unam (espanhol), Cairn.info (francês) e Lista (inglês)**



Fonte: Elaboração própria.

No contexto dessas produções acadêmicas, abordagens teóricas e relatos historiográficos inevitavelmente incorporam as preocupações com a preservação que se tornaram, efetivamente, um *topos* narrativo quanto ao assunto, mesmo quando não se destaca como o foco principal dos estudos (Rodríguez Reséndiz, 2016a). Como consequência, forja-se um pensamento conceitual sobre documentação sonora que se funda principalmente na consideração de sua permanência no tempo, tornando questões relacionadas à chamada desmaterialização dos registros contemporâneos (Silva; Miranda; Silveira, 2021) e à digitalização de registros antigos pontos relevantes no conjunto dessa literatura. E com base nessa separação conceitual entre registros digitais e analógicos, as narrativas tendem a enfatizar a noção de “avanço tecnológico contínuo”, abordando a inteligência artificial como o potencial substituto da contemporaneidade (Medina, 2020, p. 153) e desconectando processos de digitalização – examinados pela lente de uma ruptura estrutural nos métodos de preservação – de procedimentos anteriores, ligados ao documento sonoro tradicional, embora não se determine a natureza das mudanças, além da dicotomia autoexplicativa digital e analógico (Rodríguez Résendiz, 2016b).

### Quadro 5 – Desconexão 2: sociotécnica

A experiência fonográfica dividida entre o universo digital e analógico constrói mundos sociais da sonoridade técnica que, mesmo em complementariedade, não são compreendidos dentro de um contexto histórico que abarca mais do que um passado ou presente isolado.

**Fonte:** Elaboração própria.

Nesse sentido, a conexão entre essa reflexão teórica sobre o documento sonoro, igualmente preocupada com o assunto da preservação, e a ênfase no registro digital que ocorre nesse caso específico se torna interessante quando analisamos o conjunto dos trabalhos. Isso porque, considerando todos os textos em conjunto, percebemos uma postura contrária a esta, visto que, em geral, o interesse recai prioritariamente sobre registros não digitais (80% dos trabalhos dissertam sobre os chamados suportes analógicos; a maioria em contexto de organização profissional de acervo). Com base nesse levantamento bibliográfico, podemos afirmar que as análises teóricas mais aprofundadas se concentram no presente imediato (“digital”) enquanto as necessidades práticas dos profissionais que trabalham cotidianamente com registros sonoros tendem a direcionar suas preocupações, muito voltadas a preservações emergenciais, para o passado técnico da fonografia (“analógico”).

Nessa perspectiva historiográfica desenvolvida, o antigo fonógrafo tende a ter sua narrativa associada à visão de evolução tecnológica constante – como a melhoria gradual da qualidade e volume do som (Rodríguez Résendiz, 2015) –, embora também possa representar um contraponto positivo em relação aos registros digitais, que passam a ser interpretados como uma ameaça ainda mais complexa do que as tão anunciadas perdas, devido à facilidade de manipulação e à velocidade e capacidade de armazenamento dos registros contemporâneos (Muratalla, 2017). Portanto, essa bifurcada trajetória do documento sonoro faz o registro “analógico” – materializados principalmente em incunábulo fonográficos, primeiros e mais frágeis suportes de fonogramas ainda existentes (Rodríguez Résendiz, 2021, p. 4) – oscilar entre o tecnologicamente inferior e o moralmente superior, numa história linear que é descrita como caracterizada por perdas e tentativas de preservação (Rodríguez Résendiz, 2021). O passado tende a ser reduzido a um papel de mera subordinação e hierarquização instrumental ou moral para utilização imediata, criando-se um relato histórico que, irrefletidamente, ignora questionamentos dos debates recentes que sucederam a virada linguística (Day, 2005, p. 586), como reflexões ligadas às perspectivas de meta-história e narratividade (White, 2019), além de outros aspectos epistemológicos importantes desenvolvidos nas últimas décadas nas

Humanidades, que poderiam ser a base para forjarmos uma postura autoquestionadora sobre nossas próprias narrativas.

Com contextualização pouco aprofundada, materializados em concepções dicotômicas generalistas ou em fisicalidades sem história e absorvidos pela narrativa do avanço tecnológico, não surpreende que os documentos sonoros acabem se tornando uma problemática localizada, tornando-se questões circunscritas ao arquivo sonoro em que atualmente se encontram. Nos trabalhos recuperados em português, espanhol e francês, conseguimos perceber claramente esse recorte: brasileiros pesquisam acervos e arquivos sonoros brasileiros: o acervo sonoro do Arquivo Nacional (Domingues, 2010) e da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) (Pontes; Soares, 2022), por exemplo; mexicanos procuram entender coleções mexicanas: como as coleções de registros sonoros da Universidade Nacional Autônoma do México (Celorio; Delgado, 2021) e da Fonoteca Adda Navarrete de Yucatán (Rodríguez González, 2017); e franceses buscam compreender essas questões recorrendo aos casos franceses, com destaque para os *Archives de la Parole* e acervos derivados dessa centenária experiência arquivística (Cordereix, 2005; 2014; Deraze; Loyant, 2014).

#### **Quadro 6 – Desconexão 3: cultural**

O ideal da interconexão global entre nações por meio da comunicação sonora, que fundamentou o estabelecimento de importantes acervos fonográficos – hoje objetos preferenciais de investigação científica e esforços emergenciais de preservação física –, perde sua relevância diante das necessidades mais prementes de um cotidiano profissional isolado espaço-temporalmente.

**Fonte:** Elaboração própria.

Isso não ocorre com os estudos recuperados na base de dados Lista, em inglês, certamente por se tratar de um idioma global de comunicação científica e acadêmica – um renovado “latim”, usado como exemplo bem-sucedido de linguagem universal no contexto de Otlet e da Liga das Nações. De modo similar aos repositórios previamente analisados, o cerne desses trabalhos também recai sobre suportes exclusivamente sonoros (mais de 80% do total) e formatos não digitais (80%), com ênfase na organização profissional de acervos (50% deles concentrando-se em preservação e conservação). Essas pesquisas abrangem acervos sonoros de diversos continentes: Europa (68%), Oceania (14%), África (11%) e Américas (6%), destacando-se a presença de análises transnacionais, nas quais pesquisadores de um país

investigam contextos de outras nações<sup>5</sup> – prática que deveria ser mais frequente, considerando que, no cenário colonialista do início do século XX, regiões como África e Américas se tornaram – conforme observado por Bélimé-Cœuroy e seu grupo de trabalho no Comitê de Peritos de Música Gravada em 1931 – alvos privilegiados de gravações fonográficas por arquivos europeus e americanos. Como observaremos na próxima seção, estes buscavam registrar manifestações sonoras relacionadas à música, fala e outros aspectos culturais de povos então classificados como primitivos pela ciência do período, visando estudos musicológicos e linguísticos.

O México representa um caso emblemático dessa colonização fonográfica, processo no qual o conhecimento sonoro era produzido por centros hegemônicos utilizando sonoridades coletadas, sem nenhum tipo de negociação, como se dali fossem donos, nas periferias globais. Esse fenômeno foi particularmente intenso no período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial e a formação da Liga das Nações. Paradoxalmente, enquanto etnólogos europeus realizavam extensas expedições entre o final do século XIX e início do XX para gravar sons de povos indígenas que habitavam o território mexicano – criando cilindros fonográficos que enriqueceriam acervos de instituições americanas e alemãs –, os próprios mexicanos inauguraram sua primeira fonoteca nacional somente em 2008. Esse aparente anacronismo revela uma história de intercâmbio assimétrico, em que a produção sonoro-científica mexicana permaneceu, no auge do projeto das discotecas nacionais, sem autonomia fonográfica (Rodríguez Reséndiz, Ríos Ortega; Ramírez; Marchand, 2016).

O caso mexicano exemplifica um entre vários vínculos dentro de uma rede de conhecimento desenvolvida no contexto de um pacto global e assimétrico de intercâmbio fonográfico, constituído de chamados “grandes e fortes” e “pequenos e fracos”. Esse arranjo integra um projeto internacional de produção de acervos sonoros – que, como veremos, precedeu inclusive a Liga das Nações – hoje ausente de narrativas que, em relação ao passado o qual descrevem, acabam por empreender, como já observamos, três desconexões históricas: descontinuidade narrativa entre a produção acadêmica atual concernente a discotecas públicas e a trajetória histórica da institucionalização da fonografia mecânica por meio da formação de arquivos sonoros (domínio do conhecimento); corte temporal no que tange ao passado e presente de experiências engendradas da técnica fonográfica (domínio sociotécnico); e eliminação da concepção de construção histórica e conjunta dos antigos arquivos de fonogramas

---

<sup>5</sup> Um exemplo dessa abordagem se encontra em trabalho de Landau (2012).

e discotecas nacionais em distintos países e dos acervos em diferentes línguas (domínio cultural).

Se o ato de conhecer sempre envolve algo que permanece ao longo do tempo (Stengers, 2022, p. 83), é compreensível que, ao desconectarmos as práticas fonográficas atuais de sua construção histórica – principalmente devido a mitos como os da dicotomia analógico-digital, da informação computacional e da evolução tecnológica –, o projeto das discotecas tenha se tornado uma experiência muda e aparentemente perdida. Por isso, empreender uma conexão social entre domínios complementares como o do conhecimento, da técnica e da cultura implica questionarmos nossas próprias narrativas, aquelas que ignoram questões pretéritas, levantadas, por exemplo, pelos processos que acompanharam as jornadas intelectuais e políticas de Paul Otlet e da Liga das Nações, ambos vinculados a uma visão de organização universal de documentos científicos e nacionais muito mais ampla e rica em termos de laços sociais do que perspectivas individualizadas e descontextualizadas nos fazem supor. Isso porque os argumentos vinculados tanto à cibernética, na chamada sociedade da informação, quanto à bibliografia universal, de uma comunidade humana unida em torno da paz perpétua, formam trajetórias históricas interconectadas que nos revelam processos práticos e performativos que nos colocam diante de uma desconfortável imagem espelhada – desde que estejamos dispostos a realizar um exame autoquestionador e a reconhecer a historicidade de nossas próprias experiências.

Porque a ambiguidade dos legados históricos também permeia nossas construções narrativas: como nossos antepassados, celebrados ou deslegitimados, escolheram, nós também escolhemos ser simultaneamente continuidade, buscando reconhecimento social, e ruptura, ao nos posicionarmos em uma linha de progresso (conforme sugere o fio condutor aparentemente incontornável da filosofia kantiana). Essa dualidade nos coloca no centro de uma quebra temporal, onde nos apresentamos sempre como inovadores e revolucionários. Na criação de acordos sociais amplos, especialmente aqueles relacionados à institucionalização de novas técnicas e tecnologias, negamos certos passados enquanto resgatamos outros mais distantes – do fluxo imenso de circulação do pensamento em escala global à contribuição de Francis Bacon. Sob a adaptação institucional de técnicas e as lutas de institucionalização tecnológica engendradas por máquinas fonográficas ou pelas chamadas “inteligências artificiais generativas”, coexistem o temor da destruição do familiar e a celebração entusiástica, por vezes não reflexiva e a-histórica, dessa mesma transformação, em um processo que é recorrente em períodos de controvérsias tecnológicas. Por isso, um movimento autoquestionador deve colocar em xeque essa abordagem que busca compreender técnicas, tecnologias e seus desdobramentos

políticos, culturais e sociais: de certa maneira contrariando diversos argumentos apresentados anteriormente por atores distintos e distantes entre si no tempo-espço, é necessário reconhecer que nossa relação com recursos técnicos não deriva de uma origem natural descoberta por uma ciência supostamente neutra e distanciada de seus objetos de estudo.

Os arquivos sonoros do século XX e seus artefatos correlatos, cuja possível perda mobiliza atualmente arquivistas, historiadores e pesquisadores em geral, integrarão nesta tese uma história sociotécnica que compõe todo um espaço de experiência – que circunscreve não apenas o campo da fonografia mecânica, passando por nossas escutas diárias de música e *podcasts* alimentados por áudios digitais, mas também, de maneira abrangente, a nossa relação com técnicas e “novas tecnologias”, nos termos frouxos da autodenominada sociedade da informação. Assim como os robôs de Rossum, criados com propósitos utilitários e depois confrontados com uma humanidade em declínio, os acervos fonográficos e suas discotecas nacionais do passado se tornaram testemunhas mudas de um projeto universal que aparentemente fracassou. As três desconexões identificadas – epistemológica, sociotécnica e cultural – evidenciam não apenas a amnésia histórica que paira sobre o campo e além, mas também seus pontos de contato narrativo com o mundo dos robôs de Rossum. A existência silenciada das discotecas nacionais, como os livros que não mais falam para Alquist, subsiste veladamente, incorporada em nossas práticas cotidianas de escuta mediada e nos argumentos sobre técnicas de maneira geral, embora desconectada de sua materialidade histórica e, em grande medida, dos projetos políticos e científicos que a conceberam.

Talvez o papel desta narrativa acadêmica seja semelhante ao de Alquist em sua oficina: redescobrir nos acervos fonográficos remanescentes não apenas uma fisicalidade a ser preservada, mas sua capacidade de reproduzir e criar diferenças – qualidades que o personagem encontrou nos dois robôs híbridos, mistura de autômato e humano –, reconhecendo máquinas e registros não como triviais objetos técnicos descontextualizados, presos entre dicotomias superficiais e narrativas evolucionistas, mas como parte de um processo histórico complexo de mediação cultural e política que ainda ressoa em nossas experiências atuais com os imaginados “substitutos” contemporâneos. Porque à semelhança do desfecho da peça de Čapek, o horizonte de expectativa também pode residir naquilo que permanece das experiências silenciadas, não somente como esforço de preservação física local, mas como reconexão mais ampla e consciente com o passado técnico, epistemológico e cultural que constitui a nós, aos outros e ao que somos juntos – desde Paul Otlet e a Liga das Nações, passando pelo fonógrafo e os arquivos sonoros, até a tentativa de reconstrução documental de uma identidade latino-americana e brasileira, e além.

### 3 ESCRREVENDO O SOM COM CANETA, PAPEL E CIÊNCIA

*Armar um tabuleiro de palavras-souvenirs.  
Apanhe e leve algumas palavras como souvenirs.  
Faça você mesmo seu micro tabuleiro enquanto jogo linguístico.  
(Calcanhoto, 2019).*

Babilaque, Pop, Tropicália, Technicolor, Pagode, Axé, Mambo, Rádio, Cibernética, Celular, Megafone, Microfone, Estéreo, Subdesenvolvimento, Cubofuturismo, Dodecafônico, Polifônico, Naviloca, Polivox, Polivox, Polivox, Polivox (assim, em repetição) são alguns dos nomes criados no século XX que Waly Salomão nos oferece como objetos de recordação para fazermos um pequeno tabuleiro de palavras combináveis e recombinaáveis dependendo de nossas escolhas. A musicalização dessa poesia, realizada por Adriana Calcanhoto, faz o remix de palavras declarado no título da obra do poeta baiano ganhar uma dimensão sonora: batidas repetidas e sonoramente genéricas, tão reconhecíveis – mas ao mesmo tempo incomuns – quanto o contexto de transformação de uma expressão artística em outra demanda. E um contexto em que se declara a existência de um remix precisa, necessariamente, da ativação de memórias, considerando que remixar denota a reconstrução explícita de uma obra musical a partir de um conjunto de referências musicais pré-existentes – por isso as palavras eram *souvenirs*, pois tinham, inevitavelmente, de reabilitar distintas recordações dependendo da combinação escolhida. Contudo, o que se enumeram em seguida, na poesia, são palavras novas, criadas havia poucas décadas, no século em que ainda se vivia. Algumas já soavam antigas, distantes, como Technicolor e Cubofuturismo; outras, tão vívidas como o primeiro acorde de uma canção recém-lançada, a exemplo do Pop, Pagode, Axé, Celular e Subdesenvolvimento. Um remix mistura cumulativamente em seu tabuleiro esses tempos mais curtos e mais longos de memórias, distintas memórias, construindo jogos linguísticos e sonoros, com palavras nunca antes lidas, mas lidas tantas vezes antes, sons nunca antes ouvidos, mas ouvidos tantas vezes antes.



Documento Sonoro 1 – Remix Século XX | Adriana Calcanhoto (2000)

Nesta seção, examinaremos as múltiplas formas de remix – social, sonoro, científico, tecnológico e político – mobilizadas para fazer do documento sonoro um artefato legítimo para a produção, organização e intercâmbio de culturas e conhecimentos registrados, principalmente



por intermédio de práticas científicas, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX. Na seção 3.1, demonstraremos como a definição do nome do som – esse som moderno em construção, passível de ser colecionado e controlado – foi fundamental para erguer, em torno das novas máquinas, um monumento de legitimidade social, sobretudo diante da comunidade científica, alvo privilegiado de uma propaganda transvestida de apresentação técnica, como a promovida por expoentes da nascente indústria fonográfica, entre eles, Thomas Alva Edison, criador do célebre fonógrafo. Para compreender, nesse contexto, a consolidação do domínio que passou a ser denominado “fonografia”, recorreremos especialmente à obra de divulgação científica e tecnológica *Le phonographe et ses applications*, do engenheiro químico francês A. Mathieu Villon (1894), disponível na Gallica da Biblioteca Nacional da França. Essa análise será articulada a trabalhos historiográficos contemporâneos, a artigos publicados sob a assinatura de Edison – *The phonograph and its future* (1878) e *The perfected phonograph* (1888) – e a definições encontradas em dicionários etimológicos. A partir da trajetória técnica narrada por Villon, investigaremos, com foco nas palavras ali empregadas, a formação de uma narrativa sobre a “novidade técnica” produzida em aliança entre cientistas e empresários, observando como, apesar da argumentação centrada no “novo”, esse campo se cercava cada vez mais de elementos do passado, tornando o apelo à novidade sobretudo um recurso narrativo mais superficial.

Para a elaboração da seção 3.2, recorreremos à base de periódicos americana *Journal Storage* (Jstor), utilizando os termos *phonograph* e *phonographic* e aplicando um filtro temporal que abrangeu entre os anos 1870 e 1930. Os resultados concentraram-se em produções acadêmicas dos Estados Unidos, ainda que em diálogo com o meio acadêmico anglo-saxão em geral e, em menor medida, com o europeu. O levantamento revelou-se particularmente proveitoso para nossos objetivos, pois permitiu reconstruir uma trajetória de apropriação da técnica fonográfica por diferentes segmentos da comunidade científica e acadêmica, em um contexto no qual a máquina publicitária da indústria fonográfica estava ausente – embora sua atuação indireta permanecesse perceptível. Dessa forma, exploraremos as imaginações e os sentimentos despertados pela máquina fonográfica em áreas tão diversas quanto a da Educação, da Linguística, da Medicina, do Direito e da Antropologia.

A Antropologia e a Etnografia estarão no centro da seção 3.3. Com base no material levantado na Jstor, examinaremos o uso do fonógrafo de Edison – e de outros modelos de máquinas que então se disseminavam – pelas disciplinas emergentes voltadas ao estudo daquilo que se considerava como “outro” sob a ótica europeia. Nesse contexto, a fonografia mecânica, em um movimento sem origens únicas ou determinísticas, mas marcado por influxos

recíprocos, tanto moldou quanto foi moldada por essas áreas. O tempo linear-progressivo será aqui um elemento central, dado o uso corrente, à época, das categorias “avançados” e “primitivos” para classificar povos e etnias de diferentes regiões do planeta. De um lado, os cientistas, munidos de “avançadas” máquinas (designação do período que ainda persiste), empenhados em preservar, em suportes estáveis, expressões linguísticas e musicais humanas; de outro, os indígenas rotulados como “primitivos”, representados como detentores de uma cultura paralisada no tempo e, por isso, testemunhas vivas da trajetória histórica da humanidade. Apesar dessa hierarquização, veremos que a dicotomia não se sustentava de forma estritamente bipolar: ainda que em um jogo assimétrico, o “primitivo” também elaborava teorias e epistemologias, inserindo-se em um movimento espiralado de trocas entre máquinas e perspectivas mais relativistas que então começavam a questionar o lugar do conhecimento ocidental no mundo.

Por fim, na seção 3.4, trataremos dos primeiros arquivos de fonogramas – o vienense e o berlinense, criados em 1899 e 1900, respectivamente –, tema que, pela nossa experiência de pesquisa prévia, consideramos incontornável, apesar das dificuldades enfrentadas para reunir, com fins analíticos, um *corpus* documental sobre essas iniciativas fonográficas. Trata-se de coleções sonoras cujos espólios permanecem indisponíveis online, o que dificultou, ou melhor, impossibilitou completamente o acesso, por parte de uma pesquisadora latino-americana, a documentos que registram suas trajetórias institucionais no início do século passado. Para contornar essa limitação, recorreremos a textos contemporâneos aos acontecimentos, produzidos por Sigmund Exner (1900), Leo Hajek (1928) e Carl Stumpf (1908) – os dois primeiros envolvidos no projeto austríaco e o último, no alemão. Coligindo esses escritos com trabalhos historiográficos contemporâneos sobre temas adjacentes e com textos recuperados na Jstor, foi possível apreender a disputa político-epistemológica que, na Europa, cercava a ambição de cada país em manter um arquivo de fonogramas próprio, capaz de preservar a realidade sonora de diferentes povos em registros então considerados dos mais fidedignos e tecnicamente avançados – peças centrais nas imaginações de substituição tecnológica que permeavam narrativas comerciais e acadêmicas do período.

Veremos que a fonografia mecânica, em geral, consolidou-se positivamente nos mundos epistemológico e político ocidentais. Bastava escolher, no tabuleiro, as palavras-*souvenirs* adequadas para apresentá-la como a técnica de registro de culturas e conhecimentos cuja adoção se impunha inevitavelmente, haja vista que encarnava o futuro, ora celebrado ora temido, das substituições contínuas. Na prática, contudo, como observaremos novamente, entre remixes e

espiralações, instituições herdadas do passado mostravam-se presenças vigorosas, mais do que ausências anunciadas, seja nas defesas, nas decisões ou nos nomes que permaneciam.

### 3.1 O nome do som: relatando e reconstruindo o passado

Fonógrafo, fonografia, indústria fonográfica, documento sonoro. Essas palavras, que formam o cerne do remix que compôs as discotecas nacionais, têm nos acompanhado e continuarão presentes ao longo desta jornada. Frequentemente, presumimos que tais termos são autoexplicativos e dispensam elucidações adicionais: quando se trata de arquivos e registros sonoros, como observamos, tendemos a avançar diretamente para questões precisamente localizadas espaço-temporalmente, negligenciando seus significados históricos e culturais, bem como as implicações políticas, construções científicas, interesses comerciais e dimensões sociais que permanecem latentes nestas aparentemente simples combinações de palavras. Nosso propósito, ao contrário, é rejeitar esse mecanismo de “duplo clique” tão comum, que salta de um extremo a outro de um processo, ignorando os elementos intermediários que existem entre dois cliques consecutivos e uma ação (Latour, 2019, p. 86). Em vez disso, optamos por um percurso mais desafiador, repleto de atritos, a partir de uma visão sinóptica dessas palavras – explorando as conexões amplas, tanto potenciais quanto efetivamente estabelecidas, em um jogo de linguagem dinâmico que se manifesta nos objetos de nossa análise (Wittgenstein, 2022, p. 96; 104).

Dicionários de língua portuguesa do início do século XX já apresentavam duas definições para o termo fonografia: “representação dos sons por meio de palavras” e “representação gráfica das vibrações dos corpos sonoros”, sendo esta última uma compreensão então mais recente diretamente associada à palavra fonógrafo, “instrumento que conserva e reproduz os sons” (Bastos, 1912, p. 928). A primeira acepção do termo, mais antiga, vinculava-se mais diretamente à escrita fonética como meio “de conservar a linguagem falada, de fazê-la funcionar sem a presença do sujeito falante” mediante um sistema de signos que delimitaria e fundamentaria a prática da escrita (Derrida, 2017, p. 12). A segunda definição se referia também a uma representação gráfica, porém agora relacionada a outro universo, muito próximo ao primeiro, mas com características e relações próprias.

Fonó-grafo, do grego *phône* (voz) e *graphô* (“eu escrevo”), definido pelo engenheiro químico Mathieu Villon (1894, p. 5) como um instrumento que gravava e depois articulava a voz com perfeita precisão em um fono-grama, *phône* e *gramme* – voz e “o que está escrito” (Clédat, 1917, p. 316). À primeira vista, as palavras remetem a um mundo conhecido e

reconhecido: um ser ativo que escreve, um objeto passivo que recebe a inscrição que será lida por um terceiro elemento posteriormente. Mas esse verdadeiro “livro milagroso” também representaria algo considerado novo, apesar do conservadorismo das definições: “não tem folhas nem caracteres; enfim, é um livro onde, para aprender, os olhos são inúteis: só precisamos dos ouvidos” (Villon, 1894, p. 6). A percepção evocada por essas noções se relacionava diretamente com a proposição de que o passado seria, de certo modo, interrompido, anunciando simultaneamente a chegada do tão aguardado futuro – um futuro que vinha sendo concebido desde o século XVII, quando se teria o primeiro registro, em alguma medida fantasioso, mas bastante efetivo em termos de imaginação, da existência de uma caixa que conseguia “armazenar a voz e depois liberá-la à vontade” em outro tempo e espaço (Villon, 1894, p. 8).

Em 1857, um tipógrafo francês chamado Léon Scott se tornou um pioneiro na experimentação relacionada ao “atraente problema do registro da fala”, ideia que surgira enquanto ele se debruçava sobre as provas da primeira edição de um livro que havia chegado em suas mãos na gráfica Martinet, o *Traité de physiologie* de François-Achille Longet (Villon, 1894, p. 8). Por meio desse impresso, o fisiologista divulgara suas longas investigações concernentes ao funcionamento do corpo humano, com o volume 2 da obra incluindo uma seção sobre voz que exporia a configuração física dos movimentos vocais de mamíferos e outras espécies em comparação com corpos artificiais externos, tais como instrumentos musicais (Longet, 1869). A leitura atenta do livro teria levado Scott a pensar na possibilidade de “aplicar os meios acústicos que a natureza criou no ouvido humano” para fixar graficamente os sons da voz, canto e outras categorias sonoras em alguma superfície. Com algum conhecimento sobre estudos que físicos vinham então desenvolvendo, acerca de traços gerados por vibrações de hastes metálicas, cordas e diapasões e inscritos em cilindro metálico, “Scott imaginaria seu engenhoso aparelho, o fonautógrafo, por meio do qual registrava vibrações sonoras” (Villon, 1894, p. 8-9).

A escolha do nome do instrumento define bem o que o então profissional dos livros tinha em mente, o corte que ele imaginava estar fazendo: *phône* e *autographe* – voz e “que é de autoria do próprio autor” (Clédât, 1917, p. 317) ou “escrito feito pelo próprio autor” (Bastos, 1912, 173). A voz que pertencia ao próprio autor se conectava a um ideal de superação do primeiro significado de fonografia, aquele ligado à escrita fonética, e dava uma legitimidade ao registro que se desejava produzir no futuro. Era como se a imaginação pudesse realizar plenamente seu potencial ao representar algo fisicamente presente, restituindo sua presença original. Essa concepção de presença originária, segundo Jacques Derrida (2017, p. 362; 364),

é característica da metafísica ocidental, que por séculos baseou-se na escrita fonética – notação gráfica que tentava reproduzir (ainda que de forma imperfeita, como se acreditava) a realidade sonora da linguagem e da comunicação. Por isso, a fonografia mecânica se tornou o símbolo de um avanço no tempo, ao deslocar temporalmente o pensamento humano, em toda sua concretude e fidedignidade, sem renunciar à presença do corpo humano, ou pelo menos um legítimo fragmento dele: a fala proferida em um dado contexto, que anteriormente era apenas um elemento fugidio.

O corpo humano, de fato, foi o alicerce que Scott encontrou para conseguir transformar em realidade seu “sonho insano”, como muitos chamavam, de “fixar numa camada sensível o traço do movimento do ar, durante o canto ou a fala” (Villon, 1894, p. 11). Primeiro, a ideia inicial dizia respeito à reflexão sobre o funcionamento dos mecanismos vocais e auditivos, colocando-os no plano dos fatos. Verificou-se, em seguida, que a emissão da fala humana ocorria em um contexto de oscilação periódica do ar circundante, resultante da atividade coordenada de nossos órgãos vocais – um processo caracterizado por sua extraordinária complexidade, delicadeza, sutileza e rapidez. Simultaneamente, constatou-se que o sistema auditivo funcionava como um canal de transmissão que conduzia as ondas sonoras externas através de um percurso completo, desde sua captação até seu processamento. A partir dessas conclusões, os passos seguintes seriam idealizar um suporte para registrar o movimento da voz humana e criar um canal auditivo artificial, transformando um conduíte em funil para coletar sons em uma extremidade enquanto a outra, feita de uma membrana fina e grafável, receberia traços gerados da vibração “em uma camada negra de fumo depositada em um corpo qualquer (metal, madeira, papel)” (Villon, 1894, p. 11-12). Mas qual seria a base, o suporte, dessa superfície grafável? Essa era a questão de Scott.

Ah! Se eu pudesse colocar neste ar que me rodeia, e que contém todos os elementos de um som, uma *caneta*, um estilete, esta *caneta*, este estilete formaria um traço numa camada fluida apropriada. Mas onde encontrar um ponto de apoio?... Colocar uma *caneta* nesse fluido fugitivo, impalpável, invisível, é uma quimera, é impossível! (Scott *apud* Villon, 1894, p. 11, grifos nossos).

Não seria impossível, não seria uma utopia, seria pura experiência passada. A caneta escreveria sobre o papel, dando voltas automaticamente para que os traços seguissem um caminho linear fixo, com possibilidade de retorno automático para, assim, o conteúdo poder ser lido sucessivamente depois. Teria de ser um objeto encíclico, sem dúvida, para propiciar facilmente o regresso compulsório ao ponto inicial quando a leitura terminasse, podendo ser repetido posteriormente (Villon, 1894, p. 12). E desta maneira Scott teria explicado o funcionamento do processo:

Em geral, meu processo consiste em obter o traço de vaivém de uma membrana vibratória e utilizar esse traço para reproduzir o mesmo vaivém, com suas relações intrínsecas de durações ou intensidades na mesma membrana, ou em outra igualmente adequada, para renderizar os sons e ruídos que resultam desta série de movimentos. Trata-se, portanto, de transformar uma linha extremamente delicada, como a que se obtém com leves dedos indicadores roçando superfícies enegrecidas pelas chamas, de transformar, digo, essas linhas em relevos ou cavidades, resistentes, capazes de conduzir um instrumento móvel que transmitirá seus movimentos para a membrana (Villon, 1894, p. 13).

Baseado nesse “método gráfico de gravação de ondas sonoras”, o fononautógrafo foi idealizado como uma máquina que continha uma grande trompa acústica em formato de parábola em uma ponta, a orelha, e uma extremidade mais estreita formada por uma membrana esticada e um estilete, respectivamente, o suporte da escrita e a caneta que escreveria as vibrações da voz, captada pela outra extremidade da trompa, sobre um cilindro de vidro fumê que girava em velocidade regular e uniforme. Seria esse aparelho que Scott apresentaria, em outubro de 1857, para a Sociedade de Incentivo à Indústria Nacional da França:

Senhores, vim contar-lhes uma boa notícia. O som, assim como a luz, fornece à distância uma imagem duradoura; a voz humana fala (na linguagem específica da acústica, claro) numa camada sensível; após longos esforços, consegui recolher o rastro de quase todos os movimentos do ar, que constituem ou sons ou ruídos. Finalmente, os mesmos meios permitem-me obter, sob certas condições, uma representação fiel de movimentos rápidos, movimentos inapreciáveis aos nossos sentidos devido à sua pequenez, movimentos moleculares (Villon, 1894, p. 9-10).

Em suma, a ideia era, ao se criar uma dimensão visual para o som, transformando-o em um traço gráfico gerado por uma caneta ou mecanismo inscridor em contato com uma superfície, torná-lo mais preciso, registrando movimentos e elementos mínimos, não perceptíveis pelo ouvido humano em atividade isolada e independente. Paradoxalmente, a proposta era superar o humano, o conhecido e o passado baseando-se em mecanismos da estrutura física humana, no conhecido e no passado.

Esse construto, originado em um período em que o ouvido e o corpo humano constituíam objetos centrais de investigação em diversos campos científicos<sup>6</sup>, não apenas demonstrou sua eficácia prática, mas também catalisou o desenvolvimento de novos experimentos. Consequentemente, impulsionou a emergência de campos de estudo, como a fonética experimental estabelecida por Jean-Pierre Rousselot – tema que será abordado na próxima seção – e, ademais, inspirou a criação de máquinas análogas, como o paleofone (“voz

---

<sup>6</sup> De acordo com Jonathan Sterne (2003), entre os séculos XVIII e início do XX, o som se tornou objeto e domínio do pensamento científico e de práticas profissionais de maneira generalizada, sendo problematizado nos campos da física, acústica, fisiologia e otologia por meio de estudos focalizados no mecanismo do ouvido humano e instrumentalizado, lançando-se mão de técnicas auditivas, por médicos que buscavam reconhecer sinais de saúde ou doença no corpo do paciente por intermédio da escuta.

do passado”) de Charles Cros (Villon, 1894, p. 13) e o fonógrafo do americano Thomas Edison, este último alcançando notável popularidade no auge da divulgação de seu aparelho e nas décadas subsequentes.

O termo “autógrafo” foi posteriormente eliminado da nomenclatura dos outros dispositivos, que passariam a ser reconhecidos genericamente como fonógrafo, não obstante essa denominação corresponder, na realidade, a uma generificação de marca, originalmente pertencente à companhia de Thomas Edison. Sua primeira máquina, que, mais tarde ficaria conhecida como fonógrafo primitivo, seria classificada como pertencente à fase inicial do desenvolvimento das tecnologias de gravação sonora, em um período marcado pela existência de ferramentas que, conforme se argumentava à época, ainda percorriam o trajeto em direção ao aperfeiçoamento técnico (Villon, 1894, p. 17).

A modificação do nome de uma máquina para outra, alterando o segundo radical de “autógrafo” para “grafo”, significou também um deslocamento de foco, que passou de quem gravava para aquilo que inscrevia o que foi gravado, movendo a ação humana de uma operação ativa para uma mais passiva (ver Figura 2). Enquanto o fonoautógrafo de Scott dava um grande destaque para a extremidade da corneta parabólica que gravava a “voz do próprio autor”, o fonógrafo primitivo de Edison era mais compacto, possuindo uma corneta pequena que era encaixada quando se realizava a gravação e retirada quando os traços começavam a ser lidos por meio da caneta que repassava para a buzina acústica amplificadora – devidamente instalada no lugar da corneta – o som gravado anteriormente.

**Figura 2 – As máquinas de Scott e Edison na dança das agências**

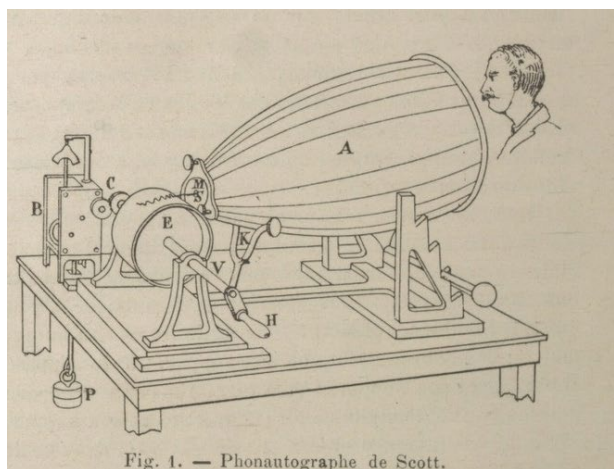


Fig. 1. — Phonantographe de Scott.

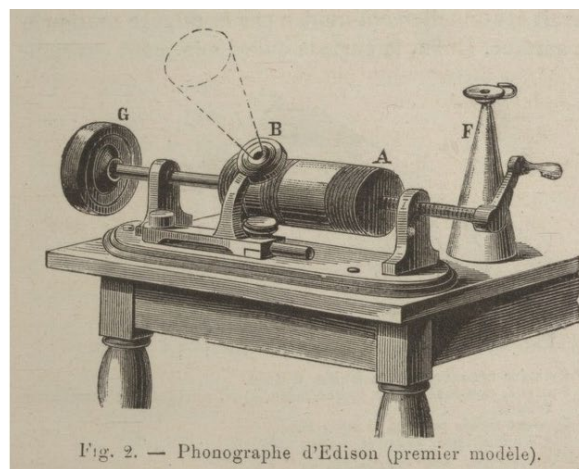


Fig. 2. — Phonographe d'Edison (premier modèle).

**Fonte:** *Le phonographe et ses applications* (M. Villon, 1894) / gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Apesar dos esforços para promover esses dispositivos como ferramentas confiáveis e promissoras – particularmente por Edison, que, diferentemente de Scott, demonstrava forte

interesse no êxito comercial de seu empreendimento –, Villon, em análise retrospectiva, observaria que a sonoridade reproduzida apresentava apenas um quarto da intensidade original. Segundo ele, esses instrumentos poderiam ser considerados perfeitos apenas quanto à captação da articulação, inflexão e timbre pessoal. Ademais, notava-se que, conforme a caneta percorria repetidamente as ranhuras inscritas no papel de alumínio envolvido ao cilindro, a intensidade das palavras reproduzidas diminuía progressivamente. Quanto à qualidade da gravação, embora considerada aceitável, requeria que o emissor permanecesse em extrema proximidade à corneta para garantir um registro satisfatório (Villon, 1894, p. 16; 21-22).

No entanto, tal circunstância não impediu que o empresário americano apresentasse publicamente sua máquina no mesmo ano de seu lançamento, direcionando-se especificamente ao público acadêmico. Seu primeiro esforço, ainda em dezembro de 1877, foi fazer uma demonstração do funcionamento do fonógrafo no escritório da revista de divulgação científica *Scientific American* (The phonograph, 1896, p. 65). Posteriormente, no ano seguinte, seria publicado na *The North American Review* um artigo acadêmico oficialmente assinado pelo próprio Edison, intitulado *The phonograph and its future*, no qual defendia o dispositivo fonográfico como o maior invento dos últimos tempos por ter estimulado profundas “imaginações especulativas”, tanto de um público desinformado pela imprensa corrente, conforme sua percepção, quanto da comunidade científica (Edison, 1878, p. 527). Seu propósito era, ao discutir pela primeira vez sobre o que denominava “minha invenção”, garantir um desenvolvimento bem-sucedido para o aparato, tanto comercialmente quanto no âmbito científico, visto que, diferentemente do telefone e do telégrafo, o fonógrafo apresentava valor significativo para o campo da ciência devido à sua capacidade de produzir registros permanentes. Edison vislumbrava que os suportes sonoros eventualmente poderiam substituir os livros, uma vez que preservaria “mais do que as emanções mentais do cérebro do autor”. Em sua concepção, o dispositivo representava uma ferramenta documental incomparável “como legado para as gerações futuras”, oferecendo singular potencial para a preservação sistemática de todas as línguas humanas (Edison, 1878, p. 534-535).

Além da publicação de um artigo, em 1878, Edison realizaria pessoalmente uma segunda demonstração de seu fonógrafo em um contexto científico de grande prestígio: na França, perante a Academia de Ciências e a Sociedade Francesa de Física. Para essa audiência seleta, o empresário iniciou sua apresentação de forma direta, girando a manivela para que o aparelho reproduzisse uma frase que ele mesmo acabara de pronunciar: “O Sr. Edison tem a honra de saudar os membros da Academia” (Villon, 1894, p. 19). Entretanto, segundo os presentes, a voz emitida pela buzina acústica se assemelhava mais à de um ventríloquo do que



à do célebre inventor, refletindo uma percepção comum da época, que persistiu até o início do século XX, que associava o funcionamento do instrumento a ilusionismo ou a performances teatrais (Brady, 1999, p. 34-35; 43), distanciando aquela materialidade da ciência objetiva ao aproximá-la de seu presumido oposto, o mundo do sobrenatural maravilhoso (Saldanha, 2014).

Naquela ocasião, demonstrando acreditar em uma possível interação entre humano e máquina, Edison tentou estabelecer um diálogo com o dispositivo: “Sr. Fonógrafo, você fala francês?”, gracejando sobre o fato de um aparelho americano estar reproduzindo palavras na França. Após essas demonstrações conduzidas pelo próprio empresário, os acadêmicos presentes, suspeitando tratar-se de uma “mistificação”, quiseram experimentar esse suposto diálogo entre humano e máquina: um professor, de sobrenome du Moncel, teria pronunciado em direção à corneta: “A Academia agradece ao Sr. Edison pela sua interessante comunicação”. Contudo, ao trocar a corneta pela buzina, para consternação geral, “nenhuma voz saiu do fonógrafo”, provavelmente porque “o Sr. du Moncel, não familiarizado com o instrumento”, pode “não ter falado perto o suficiente da membrana” (Villon, 1894, p. 21). Alguns meses depois, os rumores do insucesso ecoariam em outro evento dedicado à divulgação tecnológica, com cientistas e pesquisadores manifestando “sua total descrença” nesses aparelhos fonográficos. Apesar dos apelos de Edison quanto ao potencial futuro da dita invenção, o dispositivo estava, naquele momento, mais próximo de um ambiente circense do que de um laboratório científico.

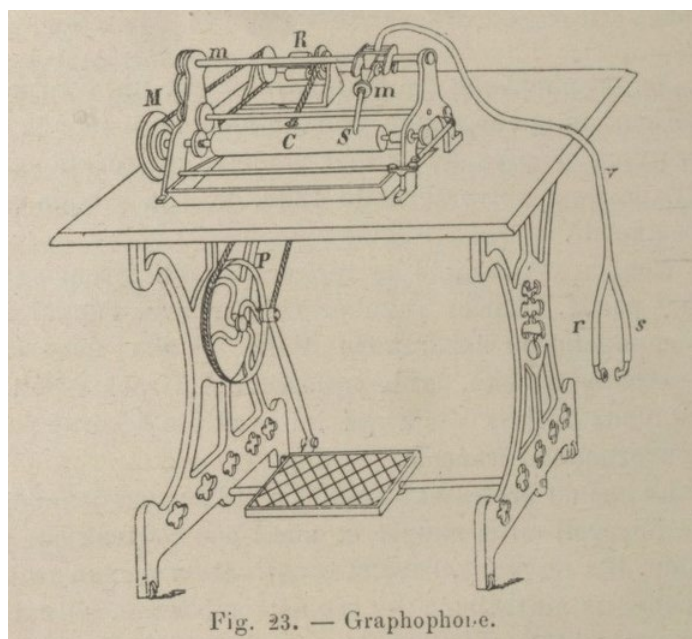
O aparente ceticismo de Villon em relação às opiniões de acadêmicos – caracterizando-os não como profetas, mas como meteorologistas frequentemente equivocados (Villon, 1894, p. 21) – contrastava significativamente com as razões para o distanciamento de Edison de seu projeto fonográfico. A recepção inicial desfavorável por parte da comunidade científica provavelmente foi o motivo que o levou a priorizar outros empreendimentos, notadamente a lâmpada elétrica, que oferecia retornos financeiros e prestígio consideravelmente superiores à época. Paradoxalmente, fora dos círculos científicos, o fonógrafo despertava fascínio como curiosidade tecnológica (Morton Jr., 2006, p. 12), não obstante as limitações técnicas do dispositivo serem substanciais: seu peso de aproximadamente 45 quilos, custo elevado, complexidade operacional e, principalmente, sua capacidade restrita de reprodução – “O traçado da ponta de aço na folha de chumbo só pode ser utilizado um pequeno número de vezes” – geravam dúvidas quanto à possibilidade de aperfeiçoamento ainda naquela geração (Villon, 1894, p. 22). Consequentemente, o intervalo entre 1878 e 1887 caracterizou-se como um período de dormência no desenvolvimento da tecnologia, em grande parte devido à

concentração da empresa de Edison – reconhecida como pioneira absoluta no campo da fonografia mecânica – em iniciativas mais promissoras (The phonograph, 1896, p. 65).

A percepção negativa sobre o fonógrafo como técnica viável foi significativamente alterada com a apresentação, na Exposição Universal de 1889, do grafofone, um dispositivo que representou uma nova tentativa de reproduzir fielmente sons, desta vez, com foco na introdução de um insumo de produção que aperfeiçoaria a escrita do aparelho e na simplificação do uso doméstico. O grafofone resultou dos investimentos da Volta Laboratory Company, propriedade de Alexander Graham Bell, tendo sido desenvolvido pelo pesquisador Charles Sumner Tainter e recebido o prestigioso Prêmio Volta, concedido pelo governo francês. O aparelho se distinguiria pela facilidade de operação em comparação com seus predecessores, funcionando através de “um mecanismo muito menos complicado, que é acionado sem o auxílio de um motor”. Sua operação requeria apenas “um pedal, que permite, após alguns minutos de testes, a pessoa mais inexperiente usar o instrumento com muita facilidade” (Villon, 1894, p. 59).

O desenvolvimento do grafofone evidenciava uma concepção mais elaborada de usuário final por parte do fabricante, priorizando aspectos práticos, acessibilidade e eficácia. Consequentemente, os métodos de audição e manipulação do instrumento receberam atenção especial em seu *design*. Inspirado em máquinas de costura e apresentando semelhanças com uma máquina de escrever em sua parte frontal, o equipamento desenvolvido pela seção científica da empresa de Graham Bell incorporava elementos familiares tanto em sua aparência quanto na experiência sonora oferecida. A inclusão de tubos acústicos – semelhantes ao estetoscópio médico, que serviu efetivamente de inspiração para este componente – permitia uma experiência auditiva mais próxima do som dito original, ou maior fidelidade sonora, pois eram posicionados diretamente nos ouvidos do ouvinte, como parte orgânica dele (Villon, 1894, p. 61). Tratava-se, mais do que uma solução técnica, de uma verdadeira ergonomia fonográfica: o gesto de aproximar o tubo ao ouvido, a postura exigida para acionar o pedal e o esforço reduzido de operação correspondiam ao que Paul Otlet identificava, em relação ao livro, como condições ideais para a leitura, evitando-se fadiga, mantendo-se a atenção e garantindo-se o mínimo de esforço para a compreensão (Otlet, 1934, p. 320-322). Nesse sentido, a própria máquina já anteciparia uma pedagogia da escuta disciplinada ou guiada que, décadas depois, seria difundida institucionalmente em discotecas como parte de um projeto de organização do conhecimento sonoro.

**Figura 3 – Grafofone: a máquina com uma perspectiva de usuário**



**Fonte:** *Le phonographe et ses applications* (M. Villon, 1894) / gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Diferentemente da demonstração de Edison entre cientistas, a apresentação do grafofone na Exposição Universal foi considerada um sucesso, o que era previsível dado o ambiente receptivo característico destes eventos, onde havia maior fascínio e menor criticidade em relação às inovações técnicas (Pesavento, 1997). Durante a exposição, os participantes puderam experimentar as reproduções sonoras do aparelho, confirmando a “perfeição com que ele reproduzia a fala e o canto” (Villon, 1894, p. 65), conforme Villon, que integrava em seu relato elementos de narrativa científica com linguagem publicitária sobre a fidelidade sonora dos dispositivos fonográficos. A empresa de Graham Bell destacava que a qualidade das audições era resultado da atenção dedicada às particularidades de cada tipo de som, que poderiam ser ouvidos com ou sem tubos auriculares, dependendo de suas características específicas (Villon, 1894, p. 66).

Além do aperfeiçoamento resultante da introdução dos tubos acústicos – precursores do que conhecemos hoje como fones de ouvido e que, no período, atuavam fundamentalmente para melhorar as sonoridades e tornar as vozes reproduzidas menos anasaladas (Villon, 1894, p. 44) –, outra modificação importante para aprimorar a escuta dos sons fonográficos se baseou na reconfiguração dos materiais utilizados na fabricação do cilindro fonográfico, que passou a ter a cera como elemento principal. Em virtude dessas duas melhorias técnicas, a empresa de Thomas Edison retomou suas atividades no mercado do fonógrafo, inspirando-se nas inovações apresentadas com o lançamento do grafofone.

Em 1888, o fonógrafo ressurgiria como tema de debate na *The North American Review*, por meio do artigo *The perfected phonograph*. Nele, Edison (1888, p. 643) sustentava que o futuro, vislumbrado e anunciado havia uma década em seu texto anterior, se concretizara: segundo sua perspectiva, o fonógrafo abandonara definitivamente o status de “máquina de exibição” para tornar-se “então universalmente reconhecido pelos cientistas e por todos os outros como uma novidade absoluta” (Edison, 1888, p. 645-646). Para as gerações vindouras seriam transmitidos registros íntegros e meticulosos, resultado da convergência entre arte e ciência que permeava os movimentos constitutivos da técnica fonográfica, bem como da capacidade de captura precisa da voz – em que cada pausa, interrupção, hesitação e declaração realizadas diante de um de seus aparelhos eram documentadas de modo a produzirem a “fidelidade impecável de uma fotografia instantânea” (Edison, 1888, p. 648). Não obstante, se por um lado, a materialização da inscrição de pensamentos, composições musicais e eventos sonoros dos mais diversos se apresentava como uma inovação quase prodigiosa para o horizonte futuro, por outro, a consolidação do fonógrafo se integrava, naquela narrativa, à trajetória histórica dos registros do conhecimento, a começar por sua materialidade:

É curioso refletir que os assírios e babilônios, há 2.500 anos, escolheram cilindros de argila cozida inscritos com caracteres de forma cuneiforme, como seu meio para perpetuar registros; enquanto este resultado recente da ciência moderna, o fonógrafo, usa cilindros de cera para um propósito semelhante, mas com a grande e progressiva diferença de que nossos cilindros de cera falam por si mesmos, e não terão que esperar silenciosamente por séculos para serem decifrados [...]. Com nossas facilidades, um soberano, um estadista ou um historiador pode inscrever suas palavras em um fonógrafo em branco, que será então multiplicado mil vezes [...] (Edison, 1888, p. 645).

Para provar essa importância histórica do fonógrafo na prática, Edison voltaria a apresentá-lo na França, agora em um formato aperfeiçoado, novamente para um público de cientistas. No entanto, desta vez, a reprodução artificial da voz – então considerada um dos problemas mais surpreendentes inventados pelo homem – teria sido bem-recebida, classificada como uma experiência de prestígio, dado que o “fonógrafo, equipado com uma buzina acústica”, repetia as frases improvisadas com uma voz que, não obstante “ligeiramente anasalada”, “encheu toda a sala”. As audições com o uso do que chamaríamos atualmente de fones de ouvido não foram recebidas com menos entusiasmo: “Durante meia hora, ocorreram audiências privadas com tubos de borracha e lâmpadas de vidro perfuradas colocadas em cada ouvido. Todos os presentes, acadêmicos, jornalistas e simples ouvintes conseguiram convencer-se da perfeição da reprodução” (Villon, 1894, p. 24-25).

A alegada excelência do novo fonógrafo de Edison conferiu ao aparelho um caráter incontornável quanto ao seu papel de registrador de eventos sonoros do passado destinados ao

futuro. Consequentemente, havia a expectativa de que as improvisações e frases efêmeras desaparecessem, juntamente com ruídos indesejados, sendo substituídas por performances meticulosamente preparadas, emolduradas em uma sonoridade perfeita<sup>7</sup>, uma vez que qualquer erro cometido ficaria gravado na cera perpetuamente: “Se a frase estiver incorreta, hesitante ou gaguejante, ele a devolve como está, para grande alegria dos travessos” (Villon, 1894, p. 26-27). Dessa forma, estabeleciam-se as fronteiras que separavam o som considerado natural, incontrolável, efêmero e de acesso restrito, do som moderno, caracterizado pela idealização da eliminação de qualquer excedente sonoro que comprometesse a eficiência de uma comunicação em massa, pelo controle total através de práticas e relatos desenvolvidos em âmbito comercial e pela transformação das relações espaço-temporais tradicionais (Thompson, 2004, p. 171-172).

Em direção a esse ideal, a empresa de Edison aperfeiçoara o cilindro de cera recém-desenvolvido pelo laboratório de Graham Bell, realizando um ajuste preciso na composição do material. Isso porque havia se identificado que a mistura de cera de abelha pura com parafina, ozocerite e outras ceras minerais apresentava excessiva maciez, comprometendo a durabilidade dos sulcos fonográficos, que corriam o risco de deterioração com o tempo e uso. A solução encontrada foi incorporar a cera de carnaúba, extraída das folhas de uma árvore nativa do Brasil, descoberta por europeus no Ceará em 1810 e que ganhou reconhecimento internacional na Exposição de 1867. A fórmula ideal consistia em adicionar entre 25 e 100 gramas de cera de carnaúba a 100 gramas de parafina, ambas com alto grau de integridade, eliminando impurezas como poeira e partículas duras que pudessem interferir na qualidade da gravação ou danificar as ranhuras (Villon, 1894, p. 38-39). Com essa nova composição, a expectativa era que os sulcos que representavam as vibrações sonoras só pudessem ser eliminados intencionalmente, caso prosperasse a ideia de desenvolver uma borracha específica para apagar parcial ou totalmente as gravações (Villon, 1894, p. 44) – similar ao conceito do palimpsesto medieval, pergaminho ou papiro reutilizado por razões de economia (Palimpsesto, 2008). Dessa forma, a degradação natural das gravações, antes inevitável, passaria a estar sob total controle humano, imaginava-se.

No início da década de 1890, durante o período em que Mathieu Villon elaborava seu manual de divulgação técnica, surgia no mercado fonográfico uma reatualização técnica: o gramofone, desenvolvido pelo teuto-americano Emile Berliner. Esse dispositivo, inspirado no

---

<sup>7</sup> O conceito de som emoldurado também é de Jonathan Sterne (2003, p. 111; 128), que defende um desenvolvimento cultural da escuta no sentido de um aprendizado de separação entre um som interno, emoldurado pelo contexto de uma máquina em funcionamento, e outro externo, que deveria ser excluído da audição por não fazer parte da “pintura sonora” para a qual se atentava com a mediação técnica.

antigo fonográfo de Scott, seria apresentado como o concorrente direto do gramofone e do novo fonógrafo de Edison que, apesar do retorno conceitual às origens, introduziria duas modificações fundamentais: a separação entre os aparelhos de gravação e reprodução e a criação de um suporte sonoro com formato distinto e produzido em larga escala. Essas renovações estabeleceram o modelo de negócio gramofônico que caracterizaria as práticas fonográficas nas décadas seguintes, tanto no âmbito comercial quanto científico. Esse padrão resultou, primeiro, na concentração político-social da produção de conteúdo, com poucos agentes produzindo para um público consumidor massificado. Segundo, criou um equilíbrio entre as limitações técnicas e materiais, as expectativas geradas pela publicidade e o consumo em massa, permitindo a circulação ampla de fonogramas que, apesar de sua qualidade limitada (do ponto de vista dos próprios atores da época), não comprometiam os atributos positivos anunciados e as promessas associadas à tecnologia.

Quanto ao primeiro ponto, a estratégia de fragmentação funcional do dispositivo estabelecia uma clara distinção comercial: apenas os aparelhos de reprodução sonora eram destinados ao mercado consumidor, enquanto o processo de gravação se tornaria restrito a um serviço especializado e separado. Essa configuração transformava os consumidores em receptores passivos do conteúdo, impossibilitados de criar suas próprias gravações. Tal estruturação não apenas definia papéis específicos na cadeia de consumo fonográfico, mas também garantia maior controle sobre a produção e distribuição do conteúdo sonoro em circulação, centralizando o poder decisório sobre o material que chegaria aos ouvintes (Morton Jr., 2006, p. 32-33).

Na verdade, em vez de difundir comercialmente o gravador, o inventor pretende estabelecer, aos poucos, em diferentes localidades, estações de gravação de voz, onde se irá gramofonar, exatamente como se vai ao fotógrafo para tirar a sua fotografia. Meia hora após a operação, os clientes podem retirar a sua oratória ou produções musicais, gravadas em arruela [*rondelle*] de zinco. Em seguida, basta colocar esta arruela em um dispositivo reproduzidor para ouvi-la repetir, quantas vezes desejar, discursos ou músicas (Villon, 1894, p. 72).

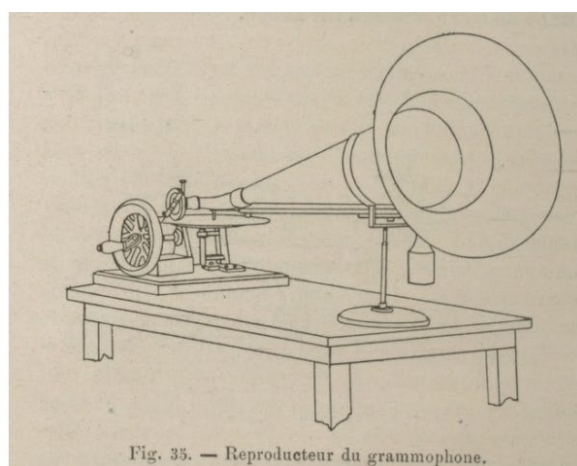
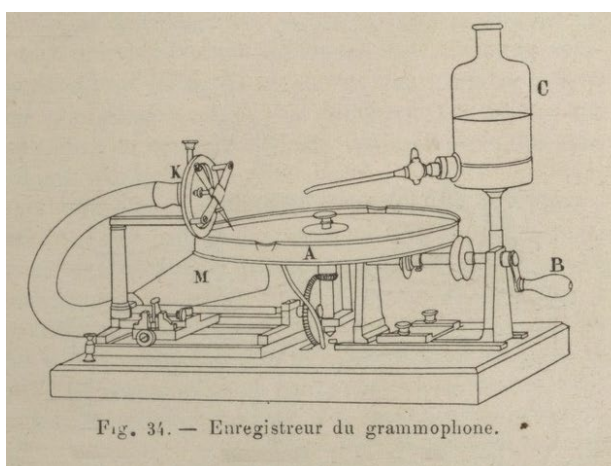
Com relação à segunda característica, relativa ao suporte de armazenamento, foi desenvolvido um processo que assegurava maior preservação do registro sonoro, estabelecendo uma distinção estratégica entre as cópias destinadas à distribuição em massa e a matriz original. As reproduções comercializadas para o público eram fabricadas com materiais mais econômicos e menos resistentes, enquanto a gravação matriz era produzida com insumo de qualidade superior, garantindo a conservação duradoura do conteúdo sonoro com risco reduzido de deterioração. Essa abordagem foi implementada através da introdução de um novo formato de mídia: uma arruela plana e circular, que contrastava significativamente com os cilindros

tridimensionais predominantes no mercado até então. E o modelo de negócio adotado para estas placas circulares seguia princípios semelhantes aos utilizados na comercialização de fotografias naquele período:

o inventor do gramofone decidiu torná-lo um instrumento que fosse para o ouvido o que a fotografia é para os olhos. A arruela original representa a fotografia do fotógrafo, e as reproduções desta arruela em tantos exemplares são a tradicional “dúzia” que este artista entrega aos seus clientes (Villon, 1894, p. 76).

A introdução do gramofone representou uma mudança significativa para o mercado fonográfico, estabelecendo duas atualizações que posteriormente se tornariam fundamentais comercialmente: a segregação funcional entre os dispositivos de gravação e reprodução e a substituição dos tradicionais cilindros por placas como suporte de armazenamento sonoro. As ilustrações na Figura 4, reproduzidas na obra de Villon, demonstram a dualidade tecnológica do gramofone através de dois aparelhos distintos: o gravador, composto de uma caneta registradora (K), o recipiente de álcool (C) para sua manutenção e a placa central circular; e o reprodutor, dotado de componentes específicos para sua função, notadamente a corneta amplificadora. Esse sistema estabelecia uma abordagem metodológica inspirada na indústria fotográfica, implementando uma distinção estratégica entre matrizes de alta durabilidade para preservação permanente dos registros originais e cópias produzidas em materiais mais econômicos destinadas à distribuição comercial. Essa configuração técnica instituiu, consequentemente, uma redistribuição significativa do controle sobre o processo de gravação sonora, determinando precisamente quais agentes detinham a autoridade e os recursos necessários para produzir conteúdo fonográfico, consolidando assim uma estrutura hierárquica nesse emergente mercado.

**Figura 4 – Gramofone e a multiplicação de máquinas e suportes inspirada no comércio fotográfico**



**Fonte:** *Le phonographe et ses applications* (M. Villon, 1894) / gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Em nenhum momento, durante as explicações presentes em seu texto, Villon chamaria o novo suporte pelo nome que ele seria conhecido mais tarde, *disque* ou disco. A *rondelle*, esse formato que posteriormente seria caracterizado, de maneira um tanto descontextualizada, como superior ao cilindro que o antecedeu (Liebersohn, 2019, p. 178) e apresentado como parte de uma pressuposta evolução ou revolução, representava apenas mais uma possibilidade entre diversos experimentos que poderiam fracassar ou prosperar. Se por um lado a inscrição circular, agora realizada sobre um artefato achatado, passaria a utilizar uma superfície de cera menos resistente à permanência das ranhuras e ao calor – reduzindo custos para proporcionar um acesso mais amplo a esses produtos – por outro, emergiria o conceito de matriz, designando placas fabricadas com material mais robusto, metálico, que funcionariam como original da gravação, semelhante a um negativo fotográfico, estas sim, duradouras e de “utilização quase infinita” (Villon, 1894, p. 75).

Portanto, as ideias de Berliner e a existência de seu gramofone representaram uma convergência de múltiplas referências: desde a concepção de “voz que está escrita” (*gramme* e *phône*) até o universo comercial da fotografia. Nem a utilização de um disco como suporte para conteúdo constituía uma inovação. Ainda durante o desenvolvimento de seu fonógrafo primitivo, Thomas Edison já propunha, visando ao aprimoramento de seu dispositivo, a substituição dos cilindros por placas (é importante ressaltar que tais suportes ainda não eram denominados discos), com o propósito de ampliar a capacidade de armazenamento sonoro e, por conseguinte, viabilizar a gravação de um livro completo – fato que contradiz as análises que sustentam que Edison, por sua posição de concorrente e numa postura conservadora, teria se oposto aos discos fonográficos quando estes surgiram (Brady, 1999, p. 25). Nas palavras do empresário, proferidas no final da década de 1870, segundo transcrição de Villon,

Também vou remover totalmente o cilindro e substituí-lo por uma placa de metal plana e circular, do tamanho de um prato de jantar. Esta placa será fresada e terá um pequeno sulco que começará no centro e se estenderá em espiral até a circunferência. Serei capaz de fazer esta ranhura suficientemente fina para que a placa possa conter 30.000 palavras, ou seja, a extensão de um romance, um conto de Charles Dickens. O que ainda me confunde é se devo fazer esta ranhura fina o suficiente para caber na placa em 50.000 palavras ou larga o suficiente para conter apenas 200 (Edison *apud* Villon, 1894, p. 18, grifos nossos).

Seja como fonoautógrafo, grafofone, fonógrafo ou gramofone, em formato de cilindro ou disco, a nomenclatura dos dispositivos e suportes revelava o núcleo da tecnologia fonográfica. O “livro milagroso”, capaz de preservar uma voz que sempre tentou superar uma ausência (Villon, 1894, p. 19), se tornaria o fundamento para as imaginadas substituições e avanços que ocorreriam após sua invenção e paulatino aperfeiçoamento. Como a voz



constituiria uma característica singular do indivíduo, e sua gravação representaria a realidade capturada sem alterações, o fonógrafo produziria documentos autênticos, cartas e testamentos, dispensando assinaturas e eliminando mal-entendidos (Villon, 1894, p. 46; 75). Permitiria também registrar discursos de personalidades e políticos que, livres das distorções de taquígrafos, poderiam se expressar sem restrições para contemporâneos e posteridade (Villon, 1894, p. 48-49). O aparelho também beneficiaria atores e cantores, que poderiam replicar o “verdadeiro sotaque de seu papel”, conforme interpretado por predecessores ilustres (Villon, 1894, p. 50). Os cilindros e discos substituiriam o papel, as anotações e os próprios livros, realizando o sonho dos escritores de vincular sua obra à própria voz, pois “os rolos fonográficos vão reproduzir a leitura com sua entonação, sua delicadeza de dicção. [...] sua voz poderá assim atravessar os séculos, ser ouvida por todas as gerações do futuro [...]” (Villon, 1894, p. 51). Por fim, as diferentes culturas poderiam ser conhecidas à distância através da gravação e audição fonográficas, complementando o trabalho já iniciado pela Etnografia (Villon, 1894, p. 55).

A construção de uma cultura global por meio do som remeteria a expedições de missionários e naturalistas que, havia séculos, exploravam territórios desconhecidos para documentar costumes e práticas de comunidades distantes. Diferentemente de artefatos materiais, que podiam ser transportados em sua forma originária, a música permaneceu por muito tempo como um elemento intangível e efêmero, resistente ao deslocamento de seu contexto original sem sofrer significativas alterações, o que resultava em interpretações imprecisas ainda mais acentuadas, especialmente por parte de europeus. Com o advento do fonógrafo, entretanto, o conceito de “música sem paredes” – inserido em um dinâmico intercâmbio cultural já existente – adquiriu uma renovada força propulsora, gerando diversos paradoxos nos campos artístico e científico, em mais um período histórico marcado pela intensificação da globalização (Liebersohn, 2019, p. 20).

Simultaneamente, também integrada ao arcabouço histórico de intercâmbio cultural entre povos distintos, a capacidade de conexão entre espaço e tempo proporcionada pela fonografia mecânica gerava expectativas para o desenvolvimento futuro de uma linguagem comum a todas as culturas em interação. Havia, inclusive, a perspectiva de que os fonógrafos, em suas diversas configurações, pudessem catalisar a adoção de uma língua universal, considerando que tal empreendimento dependeria fundamentalmente de reproduções precisas de pronúncia para viabilizar a compreensão e o aprendizado por populações de diferentes nacionalidades e origens étnicas (Villon, 1894, p. 47). A progressiva redução dos custos de máquinas e artefatos de gravação fortalecia essa visão de intercâmbio fonográfico em escala mundial.

Com efeito, nas duas grandes apresentações realizadas por Edison e sua equipe, que tiveram um intervalo de dez anos entre si e foram relativas aos lançamentos do fonógrafo primitivo e aperfeiçoado, respectivamente, as demonstrações enfatizavam sempre o possível encadeamento de línguas que a máquina fonográfica poderia patrocinar, dialógica ou monologicamente. Numa tentativa de comprovação de que o seu fonógrafo era um “poliglota incomparável” (Villon, 1894, p. 27), tendo potencial para se tornar universal e universalizar o que fosse, Edison convidaria, em 1877, uma pessoa da Espanha que acabara de conhecer para conversar com ele diante da corneta sempre em alerta de seu aparelho. Para iniciar o diálogo, o empresário teria falado em espanhol, “*Buenos dias, señor, ¿cómo está usted?*”, ao que o homem teria respondido, em catalão, “*Setze judges mentjaus festa d’un penjar*” (Villon, 1894, p. 16). O caminho do conhecimento recíproco, aparentemente, apresentaria seus inesperados obstáculos, por isso, em 1888, a segunda apresentação, realizada na Academia de Ciências francesa, seria finalizada com uma reprodução composta de um grito solitário de “*Vivent la République française et Edison!*” em seis línguas diferentes (Villon, 1894, p. 28); desta vez, sem diálogos que gerassem mal-entendidos.

Esse episódio ilustra claramente a ambição central do projeto fonográfico de Edison: transpor as barreiras linguísticas através de uma técnica e sua tecnologia. Além da aproximação entre o passado, o presente e o futuro proporcionada pela gravação sonora, Edison vislumbrava uma maior proximidade entre o local e o imaginado universal, através de “20.000 vibrações por segundo” que potencialmente reproduziriam “todas as variedades de timbres, os gritos dos animais, as línguas de todos os países, enfim, todos os sons capazes de impressionar o ouvido” hoje e amanhã (Villon, 1894, p. 26). A materialidade dessa possibilidade de universalização se manifestava na própria denominação do suporte sonoro, cada vez mais acessível e leve, que transformava as antigas “letras mortas” em “letras vivas”, podendo ser enviado facilmente via correios para qualquer lugar do mundo por apenas 10 centavos de franco (Villon, 1894, p. 66) – fono-grama: *phône* sendo traduzido por voz e *gramma* podendo significar tanto letra quanto peso leve (Clédat, 1917, p. 316). Como no caso de todos os nomes atribuídos ao som, declarar era realizar atos que podiam ser considerados eficazes ou não, ratificados ou não, segundo a adequação das palavras às circunstâncias do contexto em que se encontravam os interlocutores que participavam da cadeia de ação (Austin, 1962, p. 132-146). No âmbito da fonografia mecânica, essas declarações, ligadas sempre a tentativas de reconhecimentos sociais alimentados pelo conhecido, por um passado afirmado e reafirmado, tendiam a ser bem-sucedidas, ainda que mediante intenso esforço persuasivo.

A concretização da visão universalista dependia não apenas de um reiteradamente aludido avanço tecnológico e comercial das máquinas fonográficas, mas também de um reconhecimento institucional que legitimasse o fonógrafo como instrumento de comunicação mundial. Thomas Edison nitidamente compreendia que essa legitimação deveria emanar do discurso científico ocidental – do latim *scientia*, conjunto de conhecimentos adquiridos por leitura e meditação, capazes de formar preceitos ou regras (Bastos, 1912, p. 1083). Desse modo, a designação “fonógrafo”, que passou a identificar tanto o aparelho original de Edison quanto seus diversos concorrentes (graças à força publicitária dos negócios do empresário americano), necessitava se associar a conceitos fundamentais da epistemologia científica: objetividade, rigor metodológico e padronização universal. Somente através dessa associação com o conhecimento científico estabelecido, imaginava-se, o fonógrafo poderia alcançar seu potencial de transformar radicalmente a comunicação humana, transcendendo as limitações geográficas e linguísticas que até então separavam as diversas culturas do globo.

### **3.2 A verdade da técnica e da ciência na construção de consensos**

Confluência de culturas e conhecimentos adquiridos por leitura, em sentido amplo, e reinterpretados em padrões que dependem de reconhecimento social para sua legitimação institucional. Essa definição poderia se aplicar à ciência moderna ocidental, mas também caracteriza adequadamente um remix musical, com sua natureza dialógica que estabelece continuidades através de relações e negociações de significados sempre abertos a reinterpretações (Irvine, 2015, p. 22). Simultaneamente, em ambos os contextos, as atribuições de autoria, apesar das afirmações jurisdicionais contrárias, costumam ser difíceis de delimitar com precisão no tempo e espaço devido à estrutura fragmentada do produto, baseada em reutilização sistemática de materiais preexistentes, recontextualização contemporânea de elementos do passado e a expressão constante de novas modalidades de criação colaborativa (Campanelli, 2015, p. 72).

O consenso estabelecido em torno da fonografia mecânica se apoiou no discurso científico através de um processo colaborativo de reflexão e prática que evidenciou, fundamentalmente, a criação de um remix: uma combinação de sons, conhecimentos, experiências, veracidades e técnicas. O advento do fonógrafo, como veremos, transformou a prática científica, embora ela se mantivesse a mesma – aquele “mesma” que nos transmite a impressão de que as instituições são imutáveis, constituídas apenas de tradições estabelecidas (que por vezes nos esforçamos para preservar). Porque quando analisamos os processos

intermediários entre o duplo clique e a ação, observamos além de um passado estático ou um presente dominante: apreendemos um espaço de experiência.

No espaço de experiência em que a ciência se encontrava com a técnica fonográfica, enquanto empresários como Thomas Edison realizavam demonstrações públicas para promover suas máquinas, os cientistas desenvolviam aplicações próprias para esses dispositivos, adaptando-os às suas necessidades específicas e contextos de pesquisa. No início do século XX, após o chamado período de dormência tecnológica e o surgimento do gramofone, a fonografia mecânica foi integrada ao processo científico de diversas formas. Uma aplicação notável foi no aprimoramento da produção acadêmica, visto que, ao gravar textos para posterior escuta e avaliação, os pesquisadores podiam analisar mais criteriosamente seu próprio pensamento, abrindo novas dimensões para autorreflexão e refinamento intelectual (*The phonograph*, 1895). Simultaneamente, a incorporação de fonógrafos em eventos acadêmicos transformou apresentações convencionais em “palestras ilustradas”, despertando maior interesse e engajamento do público especializado (Thomas, 1910, p. 15). Particularmente em disciplinas emergentes, como a Antropologia, os recursos fonográficos foram adotados com entusiasmo, não apenas como ferramentas de pesquisa, mas também como meio de aumentar a visibilidade e relevância desses novos campos do conhecimento, associando-os à popularidade e ao fascínio despertados pela máquina falante (Bushnell; Smith, 1908, p. 495).

Mas a relevância do fonógrafo se estenderia além das práticas de comunicação, provocando modificações significativas no próprio pensamento científico. O mecanismo do aparelho também promoveu atualizações em modelos conceituais relativos à compreensão de processos cognitivos humanos, havendo comparação, em alguns estudos, entre o funcionamento cerebral e o do cilindro fonográfico, que recebia e processava sinais específicos (*Do people*, 1896); paralelamente, a memória humana foi reinterpretada de forma análoga à caneta fonográfica – um meio físico que captava, fixava e armazenava impressões (Shoup, 1892, p. 66-67). Não obstante, as transformações mais profundas ocorreram nas interpretações sobre cultura e percepção auditiva. Franz Boas, em reconhecido trabalho, se contrapôs a teorias predominantes sobre a chamada cegueira sonora inata e os sons alternados – conceitos que desconsideravam o papel da cultura na percepção sonora. O antropólogo teuto-americano, que utilizou intensivamente o fonógrafo para documentar expressões sonoras de diversas etnias ameríndias no início de sua carreira, sugeriu, ao contrário, que as dificuldades de compreensão auditiva resultavam de percepções alternadas, processo em que sons desconhecidos eram associados a referências familiares, o que gerava mal-entendidos (Boas, 1889). Essa reformulação teórica se tornou fundamental para o desenvolvimento, ainda na primeira metade

do século XX, do relativismo cultural na Antropologia, consolidando-se, nesse ínterim, a percepção de que a técnica fonográfica estava corrigindo interpretações equivocadas sobre diversos fenômenos acústicos e culturais que haviam sido aceitas como verdades científicas durante décadas (Hornbostel, 1928, p. 31).

Outro pressuposto amplamente questionado foi o relacionado à teoria de Helmholtz, conhecida como teoria das cordas do piano. Essa teoria sobre o funcionamento do ouvido interno estabelecia uma conexão entre a percepção auditiva e os sons propriamente ditos, sugerindo que, assim como as cordas de um piano, estes vibrariam em frequências distintas antes de serem gradualmente captados pelo ouvido humano. Considerada temporariamente ultrapassada, essa teoria foi contestada em favor da teoria do telefone, que propunha, em termos menos técnicos, que o ouvido não captava vibrações sonoras como frequências isoladas (à semelhança de cordas individuais de piano), mas como uma transmissão integral do som ao cérebro, comparável a uma ligação telefônica (Hudson-Makuen, 1910, p. 326-327). Similarmente ao caso de Boas, essa perspectiva estava diretamente vinculada a uma ênfase na percepção, em detrimento do som em si, argumentando que a capacidade de escuta seria essencialmente uma questão de educação (Hudson-Makuen, 1910, p. 330) – defesa que se tornaria o fundamento conceitual das discotecas latino-americanas nas décadas subsequentes.

Se escutar era uma questão de educação, a recíproca era igualmente verdadeira: educação também seria uma questão de escutar. No contexto da medicina anglo-saxônica do final do século XIX, desenvolveu-se um debate sobre a aplicação do fonógrafo como instrumento de registro das vozes de pacientes e seus sons corporais, visando documentá-los para análises posteriores. Essa discussão contemplava a possibilidade de estudantes de medicina aperfeiçoarem sua formação mediante o que se denominavam “ilustrações fonográficas das doenças” (Duckworth *et al.*, 1891). O objetivo principal era proporcionar a pesquisadores e estudantes a capacidade de escutar um paciente à distância – captando tanto os sons de seu organismo quanto seu relato clínico para elaboração da anamnese –, criando a impressão de que o indivíduo estava no ambiente (A new, 1890a). Contudo, na prática, os registros obtidos consistiam em ruídos ininteligíveis, pois os pacientes, frequentemente debilitados fisicamente, não conseguiam se posicionar adequadamente em relação ao aparelho nem manter a concentração necessária durante o processo de gravação. Essa limitação ficou evidente durante um experimento conduzido em um hospital americano, onde uma equipe médica tentou, sem êxito, registrar sonoramente seus pacientes. Um aspecto revelador desse estudo foi que, em testes preliminares realizados com indivíduos que simulavam ser pacientes, os resultados se mostraram promissores, uma vez que estas pessoas, não estando realmente

enfermas, conseguiam seguir com precisão todos os protocolos exigidos pelo processo de registro sonoro, criando a impressão de viabilidade do método para implementação clínica rotineira (A new, 1890b). Em decorrência dessas dificuldades práticas, o fonógrafo acabou sendo preterido no âmbito da prática, pesquisa e educação médica, em favor de recursos alternativos como a taquigrafia, que se mostrou mais eficiente para os propósitos documentais da medicina do período (Shorthand, 1894; Reviewed, 1898).

No âmbito educacional, entre 1892 e a década de 1920, o uso pedagógico do fonógrafo foi intensamente debatido no contexto anglo-saxão, com perspectivas que alternavam entre o otimismo futurista e o ceticismo pragmático. Como uma máquina cercada de expectativas para as décadas subsequentes, o fonógrafo se tornou presença constante nas renomadas exposições educacionais internacionais do período, destacando-se entre as mais avançadas técnicas instrutivas e elevando instituições de ensino que o incorporavam à sua rotina a um nível tecnológico superior (Monroe, 1913). De fato, o fonógrafo era frequentemente descrito como um “professor automático” (A new, 1913), com projeções de que eventualmente poderia substituir educadores em sala de aula (The phonograph, 1894). Essa percepção se fundamentava em suas vantagens sobre o docente humano: otimização do tempo, capacidade ilimitada de repetição, disponibilidade permanente e versatilidade linguística, permitindo o ensino simultâneo de diversos idiomas em contraste com a limitação quase sempre monolíngue do professor convencional (A new, 1913, p. 287).

O ensino de línguas estrangeiras constituía, segundo percepções da época, uma aplicação natural para as máquinas fonográficas, uma vez que esses dispositivos conseguiriam apresentar aos estudantes a língua em sua forma autêntica (viva e dinâmica), superando as limitações dos textos escritos que dificultariam a aquisição da sensibilidade necessária para compreender as nuances de um idioma (Cipriani, 1912). A abordagem exclusivamente baseada em material escrito representaria, assim, uma limitação pedagógica significativa, pois não contemplava um elemento essencial da comunicação humana: a pronúncia. Para além do componente sonoro, que incorporaria aspectos fundamentais para a fluência, como pronúncia adequada, sotaque natural e entonação correta – geralmente provenientes de falantes nativos e artistas dramáticos (Stocker, 1921) –, destacava-se nas argumentações a capacidade de reprodução exata do conteúdo oral, possível apenas através dos recursos fonográficos. Essa funcionalidade se tornava essencial para o desenvolvimento da compreensão auditiva, considerada a competência primordial no processo de aprendizagem de idiomas (Student, 1922).

Nesse sentido, a discussão avançava em consonância com o desenvolvimento, principalmente a partir da virada do século, da área da Linguística, que se dedicava a desenredar os chamados mistérios das leis da fala humana, ainda muito pouco compreendidos (Rio, 1919, p. 402). Essa renovação científica emergiu, como veremos na próxima seção, dos estudos fonéticos conduzidos predominantemente na França, resultando na criação de importantes arquivos fonográficos, que permitiam, pela primeira vez, a reprodução precisa de diferentes tonalidades e sotaques vocais para análises científicas aprofundadas.

A transição dos antigos manuscritos e inscrições para métodos fonográficos modernos era apresentada como a abordagem ideal, alinhada com o paradigma emergente que permeava “nossa velha filologia tradicional” (Lodewyckx, 1923, p. 220). Segundo essa perspectiva, a essência autêntica da vocalização humana – considerada fundamento da veracidade e precisão de fatos e pensamentos – não residia em textos escritos, mas, sim, no fonógrafo (Rio, 1919, p. 408), ecoando a forte propaganda da indústria fonográfica nesse sentido. Cientificamente, tal concepção se fundamentava na premissa de que a análise fonográfica capturava elementos rítmicos do proferimento oral presentes exclusivamente nas “delicadas nuances” sonoras (Rio, 1919, p. 405), promovendo um deslocamento da importância do conteúdo para a sonoridade da voz e, conseqüentemente, para o próprio instrumento fonográfico. Nesse contexto, apesar de frequentes questionamentos à sua obra, particularmente relacionadas a um suposto determinismo tecnológico (Williams, 1990, p. 119-122), Marshall McLuhan (1994, p. 7-21) demonstrou considerável perspicácia ao afirmar que “o meio é a mensagem”, ao menos se considerarmos esse contexto de tentativa de estabelecimento de consensos acerca de uma nova técnica documental, além das lutas de institucionalização tecnológica daí derivadas, quando o meio costuma ser enfatizado com tamanha intensidade e recorrência que facilmente eclipsa o conteúdo propriamente dito e sua relevância para o debate.

O fundamental do processo era introduzir o fonógrafo ao ambiente educacional, estabelecendo um período dedicado à “recitação fonográfica” como complemento às metodologias convencionais de ensino gramatical e de leitura (Cipriani, 1912, p. 522). O objetivo consistia em desenvolver a capacidade de memória e aperfeiçoar a pronúncia dos estudantes por meio de captação oral individual durante a leitura de narrativas breves e acessíveis no idioma em estudo – predominantemente, a língua francesa (Cipriani, 1912, p. 525). Isso porque a gravação da voz proporcionaria a oportunidade de avaliar o progresso de cada aluno através da reprodução sonora, que era ouvida repetidamente e acompanhada por observações do professor; após a correção das imperfeições identificadas na leitura, pretendia-se que o estudante memorizasse o texto, dispensando a mediação do material escrito para a

recitação – representando, dessa maneira, uma expressão oral genuína, livre de artificialismos livrescos e direcionada ao efetivo domínio do idioma estrangeiro (Clarke, 1918, p. 119).

O ensino tradicional, fundamentado predominantemente na leitura de textos impressos, enfrentou desafios ao tentar incorporar o fonógrafo como ferramenta pedagógica. Apesar dos esforços para posicionar esse equipamento como instrumento educacional legítimo, com aplicações metodológicas estruturadas, sua forte associação com o entretenimento nos Estados Unidos do início do século gerava ceticismo entre os educadores (Cipriani, 1912, p. 518-519). Embora alguns professores reconhecessem o potencial inovador e atrativo do fonógrafo, diversos fatores limitavam sua adoção: restrições orçamentárias das escolas públicas americanas, dificuldades operacionais e a falta de familiaridade com o equipamento no contexto educacional. Consequentemente, os métodos tradicionais de ensino de línguas estrangeiras permaneciam preferidos por sua natureza intuitiva e integração já estabelecida nas práticas pedagógicas cotidianas (Pattee, 1923).

Empresas como a *Columbia Graphophone Company* tentaram conquistar o mercado educacional através da organização e catalogação de materiais fonográficos específicos para aplicações pedagógicas (Educational, 1920, p. 251). No entanto, poucos docentes se mostravam dispostos a utilizar um equipamento considerado pesado, caro, com qualidade sonora duvidosa e potencialmente dispersivo para os estudantes durante as aulas (Clarke, 1918, p. 116-117; 122). Nesse contexto, prevalecia a convicção de que, apesar do inevitável avanço tecnológico, nem professores nem livros – elementos tradicionalmente associados a práticas educacionais consolidadas – seriam substituídos no ambiente escolar, mesmo diante das perspectivas de inevitável modernização.

Contudo, o caminho da passagem do tempo apresentava pontos de transição que modificavam a paisagem, embora, sob um olhar menos atento, esta parecesse inalterada. No campo jurídico, que tradicionalmente busca estabelecer continuidades no mundo, conectando argumentos de diferentes contextos como em uma colcha de retalhos (Latour, 2019, p. 302), o debate sobre as inovações introduzidas pelo registro fonográfico se estabeleceu necessariamente em relação ao documento escrito tradicional. Um jurista alemão, em trabalho acadêmico de 1897, argumentava que a fonografia mecânica deveria ser incorporada às discussões legais, considerando que toda inovação técnica influenciaria, em algum grau, a vida jurídica. Mas a controvérsia sobre os registros sonoros naquela época, muito antes de Paul Otlet classificá-los como documentos substitutos do livro, se relacionava à dúvida quanto à sua natureza como suporte documental. Defendia-se, sobretudo, sua associação direta ao conceito jurídico de propriedade escrita, por se tratar de uma escrita específica, sonora, compreendida



em um formato que poderia ser considerado documento. Este poderia ser entendido como objeto do mundo exterior capaz de comprovar a existência de um fato ou pensamento intencional, incorporado em um sinal permanentemente perceptível aos sentidos – todos os sentidos incluídos. Desse modo, do ponto de vista técnico, o cilindro fonográfico deveria ser classificado, juridicamente, como documento escrito, devendo ser abrangido pelas leis já existentes de direitos autorais e de imprensa (Donle, 1897).

Essa resolução de questão, que hoje, excetuando-se a ligação à propriedade escrita, pode nos parecer sensata e lógica, na virada do século passado, estava longe de ser consenso. No contexto americano, para exemplificarmos, o valor de prova judicial do fonograma era um ponto plenamente em aberto, pois dependia de diversos fatores para ser reconhecido em tribunais de audiência. Nessa circunstância, houve os casos muito explorados de moradores, de diversas cidades, que acionaram juridicamente uma empresa de ferrovias por construírem linhas de trem próximas às suas residências, ocasionando perturbação e barulhos que foram registrados em cilindros fonográficos para servirem de prova do transtorno, tendo esses documentos sonoros sido considerados somente parcialmente como forma probatória legítima (Evidence, 1917), pois foram classificados apenas como complemento a outras evidências demonstrativas reputadas como mais robustas, como as fotográficas (Evidence, 1907).

Com relação aos direitos autorais, havia resistências quanto ao reconhecimento do registro fonográfico como suporte de expressões protegidas por lei. Em 1902, um bibliotecário da *Library of Congress* se recusava “firmemente a emitir documentos de direitos autorais para registros fonográficos, porque eles não são especificamente mencionados na lista de produtos intelectuais” (Legal, 1902). Isso em função de, segundo defesa mais comum, a voz natural não poder ser abarcada por legislação de propriedade intelectual e a produção artística alcançar esse status somente após obstinada oposição: como por trás do cantor, por exemplo, haveria não apenas habilidade natural, mas também estudo perseverante e interpretação inteligente, talvez o conceito coubesse nesse caso específico. Não obstante, prevalecia o entendimento de enquadramento geral, pois havia precedente de decisão legal que estabelecia que “a reprodução não autorizada de um registro fonográfico é tão repreensível quanto a reprodução ilegal de uma imagem ou de um livro” (Legal, 1902, p. 175).

Nesse paradoxo do tempo que avança, mas também retrocede a experiências socialmente reconhecidas, o futuro vislumbrado por intermédio da presença do fonógrafo costumava perder espaço para o passado da inscrição gráfica principalmente pela imperfeição com que essas máquinas reproduziam uma realidade sonora, que se imaginava agora possível de registrar plenamente. Os registros fonográficos, se podiam ser apreendidos como formas

superiores de documentarem expressões sonoras fugazes, também eram colocados em xeque a todo o momento, sendo acusados de serem o oposto do que o comércio fonográfico tratava de divulgar: propagadores de falsidades.

A escritora feminista inglesa Mona Caird, em texto em que denunciava que os direitos políticos conquistados ao longo dos últimos séculos eram, na prática, de exclusivo usufruto dos homens, chamava a mentira propagada pela defesa do “direito de todos” de enunciados fonográficos, “registro mecânico de séculos de insinuações” ligadas a uma defesa reiterada e implícita de uma pressuposta inferioridade da mulher (Caird, 1908). De nossa perspectiva atual, poderíamos afirmar que os maiores responsáveis por tornar o “fonográfico” e o “mecânico” sinônimos de mentiras se encontravam na própria indústria fonográfica, que, no início do século passado, patrocinava gravações a partir de falsidades culturais e ideológicas. O maior exemplo se encontra no caso de Silas Leachman, *performer* americano que gravava de forma independente conteúdos sonoros passando-se por pessoas de diversas etnias – notadamente, negros, irlandeses, chineses e holandeses – e, por vezes utilizando nomes falsos, vendia seus produtos com muito êxito para diversas empresas fonográficas (A phonograph, 1895).



Documento Sonoro 2 – Hino e sermão “negro” (sic) (imitação) | Silas Leachman (1901)

Sem dúvida, conseguimos facilmente depreender que, de um ponto de vista institucional, essa prática não poderia ser jamais imputada como metodologicamente correta, visto que, como mencionado na seção anterior, existiam claramente marcas de fidedignidade que tornavam reprováveis o uso de alguns tipos de gravações sonoras em contextos científicos. Se pesquisadores precisavam estudar espécimes de música chinesa com reprodução fonográfica, tinham de gravar os próprios chineses cantando, aproveitando, por exemplo, quando um grupo deles estava a turismo ou trabalho nos Estados Unidos (Gilman, 1892, p. 55). Não obstante, é importante acentuar que, naquele contexto, casos como os de Leachman, que chamaríamos hoje de episódios de falsificação, não colocavam em xeque a legitimidade do fonógrafo e eram reportados sem nenhum tipo de reprovação em periódicos como o *Scientific American* – cujo editorial, pelo contrário, considerou a iniciativa, divulgada positivamente em artigo, digna de alguma apreciação.

Os barulhos e chiados da máquina eram o que verdadeiramente maculavam a verdade sonoro-documental, que em si mesma poderia ser considerada superior à escrita, tornando-se

um empecilho para o alcance de dados precisos. Esse fator era ora ignorado, em meio a argumentações de fidelidade sonora alinhadas à publicidade da indústria de fonógrafos, ora atenuado no universo científico. Poderia haver, como de fato deve ter havido, aqueles pesquisadores que se negavam rotundamente a operar um fonógrafo por considerá-lo um brinquedo, uma máquina desajeitada, um objeto apenas voltado para o entretenimento, além, claro, de sua imagem de mau reproduzidor de som. Mas os que se predispunham a utilizá-lo poderia fazê-lo tanto de maneira mais analítica quanto tomados pelo deslumbramento explícito quanto à dita revolução fonográfica em curso – ou um pouco das duas posturas. Nesse sentido, três experimentos se tornam interessantes de analisar por tornar patente essa oscilação dúbia nas recepções de cientistas.

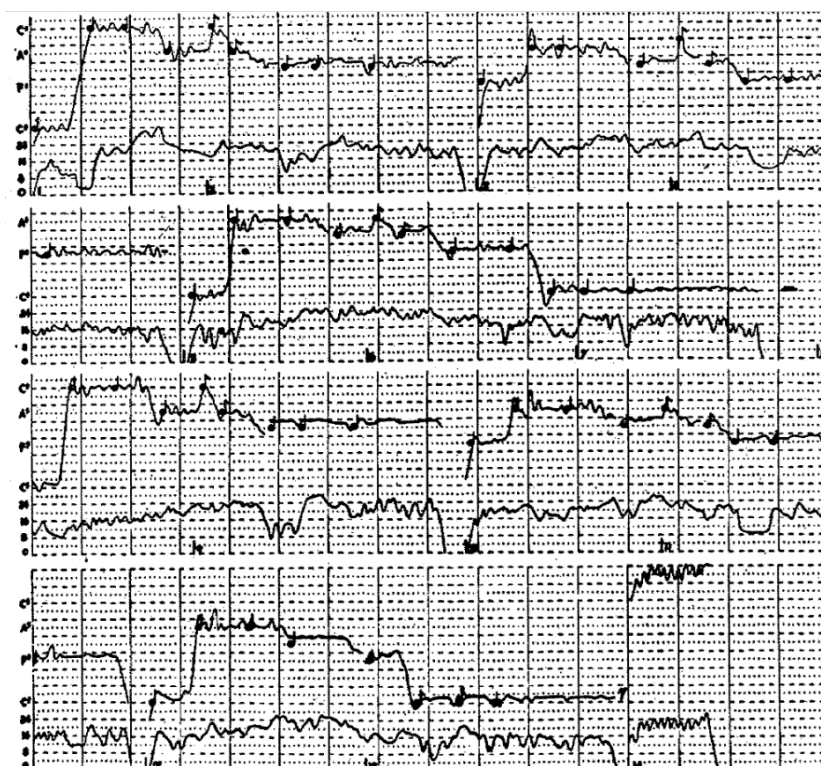
O primeiro deles, realizado entre 1899 e 1900, tinha como objetivo investigar casos de sinestesia, em particular, referentes à forma conhecida como audição colorida (ato de ver cores em sons). Nesse experimento, foi documentado o uso do fonógrafo para audição musical dos participantes, que consideraram a experiência desagradável no início, devido a sons de raspagem quando do toque da caneta na superfície do suporte durante a reprodução, tendo depois de quatro ou cinco sessões se acostumado, possibilitando que o experimento fosse finalizado e as reações ao som fonográfico, documentadas (Whipple, 1900, p. 396). No segundo, um laboratório de psicologia da Universidade de Clark (em Massachusetts, Estados Unidos) começou suas pesquisas sobre problemas de estética e prazer musicais, utilizando a máquina fonográfica para reproduzir peças eruditas (considerado padrão musical predominante em contextos institucionais à época) de modo a alinhar o momento de escuta à medição de mudanças corporais, mais precisamente modificações na circulação sanguínea e na respiração, por meio de registros pletismográficos e pneumográficos. Segundo os pesquisadores envolvidos, não havendo diferença alguma entre se escutar uma música executada presencialmente e aquela reproduzida pelo fonógrafo, os resultados da análise puderam ser considerados satisfatórios após a obtenção das inscrições gráficas relacionadas às reações do corpo dos ouvintes (Weld, 1912). A imagem para ver, a escrita para ler, se tornava fundamental nesses momentos de análise, como o terceiro caso experimental nos possibilitará perceber.

Nesta última experiência, o propósito consistiu em mensurar expressões emocionais em contextos musicais e performativos através da fonotografia, considerada uma “nova abordagem para a psicofísica da expressão da emoção” (Seashore; Seashore, 1934, p. 463). Tal procedimento mostrou-se necessário devido à compreensão de que uma consideração científica abrangente exigia dados completos, abarcando todos os aspectos de uma performance sonoro-oral: frequência, amplitude, duração e forma do som. No entanto, o simples registro sonoro se

revelava insuficiente para demonstrar todas essas características, demandando o acompanhamento de traços subjacentes por meio de uma notação precisa que, diferentemente da escrita fonética, se relacionasse diretamente com as ondas sonoras – os traços mínimos e evidências indiretas imaginados desde Scott e que, pela compreensão da teoria atomística, chegaria mais tarde a Otlet.

Se a escrita fonética apresentava limitações significativas para capturar emoções, as quais dificilmente se enquadravam em suas regras fonológicas estruturadas, fazia-se necessário um “desvio artístico”, um afastamento do rigor científico estritamente exato e preciso, que contemplasse a dimensão estética da emoção. Esse fenômeno seria similar ao que ocorreria com o vibrato na música, recurso sonoro impossível de ser representado pela notação musical convencional, porém fundamental para a compreensão das qualidades interpretativas de um *performer* (Seashore; Seashore, 1934, p. 466-467). Todos esses elementos precisavam ser convertidos em uma nova modalidade de escrita que incorporasse essas facetas anteriormente negligenciadas, o que se teria concretizado na fonotografia: a escrita das ondas sonoras que, ao converter o audível em inscrição gráfica, se alinhava a uma configuração de visibilidade infodocumental, mobilizando uma “*aesthetica* informacional” fundada no predomínio da forma e em experiências visuocêntricas mais aptas a serem ratificadas por especialistas (Pimenta, 2019).

**Figura 5 – Fonotografia: a verdade visível de uma escrita, a completude do som**



Fonte: Revista *Science*, v. 79, n. 2056, p. 486, 25 maio 1934.

Na busca por maior confiabilidade científica, não haveria espaço para um trabalho que se baseasse exclusivamente na audição, sentido que, isoladamente, despertava desconfiança. Privilegiava-se, em vez disso, a integração complementar entre audição e visão; entre fonografia, imagem e escrita; ciência, fatos, arte e emoção, em especial no campo do conhecimento em que a necessidade dessa combinação se tornaria mais premente: na Antropologia. Essas convergências metodológicas estabeleceram, de certa maneira, as bases para um espaço de encontro entre mundos epistemológicos distintos, onde a máquina fonográfica, operada pelas mãos de pesquisadores ocidentais, capturava vozes e sonoridades dos chamados “povos primitivos”, criando dessa forma um território compartilhado de experiências e saberes que, apesar das assimetrias de poder inerentes ao contexto, possibilitava intercâmbios mútuos de impressões acerca de diferentes modos de conhecer, sentir e estar no mundo.

### **3.3 “Povos primitivos”, máquinas avançadas: conhecendo-se pelo outro**

No final do século XIX, a Antropologia começava seu caminho de formação institucional como uma disciplina profundamente conectada às ciências biológicas e a teses evolucionistas que se popularizavam fortemente nesse período, reinterpretando abordagens distintas de memórias científicas e reconstruindo significados a partir desses elementos preexistentes em outras áreas do conhecimento. Essa tendência se mostrava mais proeminente na chamada Antropologia Física, um remix acadêmico, entre a Biologia e as Ciências Sociais, que se concentrava em estudos de desenvolvimento infantil, crescimento e formação óssea, antropometria, osteometria, demografia, genética e epidemiologia (Little; Kennedy, 2010). Não casualmente, no Brasil da virada do século, dois dos maiores representantes da área antropológica, ainda que com visões extremamente distintas quanto à forma de evolução racial, eram médicos de formação: Nina Rodrigues e Edgard Roquette-Pinto.

Nesse sentido, os esforços para entendermos a Antropologia do período devem passar necessariamente pelos conceitos reificados de raça e evolução (Brace, 2010, p. 31), ou seja, pela compreensão de que os seres humanos estariam separados, em uma linha progressiva de tempo que se deslocava do mais primitivo ao mais avançado, de acordo com as características biológicas dos grupos étnico-nacionais aos quais pertenciam. E naquele contexto, para se entenderem essas diferenciações, e haver a localização cronológica precisa de um grupo de indivíduos, eram necessárias pesquisas profundas que lançassem mão de uma materialidade que atestasse essas distintas caracterizações, tais como crânios, esqueletos e objetos de cotidiano,

além do registro das diversas formas de vida de maneira mais ampla, por meio de fotografias, filmes cinematográficos e fonogramas.

Jesse Walter Fewkes, antropólogo americano, foi um dos pioneiros na utilização do fonógrafo para registrar sonoramente as culturas de povos indígenas. Em 1889, ele conduziu uma expedição ao nordeste dos Estados Unidos, levando consigo um equipamento fonográfico com o objetivo de documentar as expressões sonoras da comunidade Passamaquoddy. A seleção desse grupo étnico específico refletia o pensamento ocidental da época, fundamentado precisamente na concepção hierárquica e evolucionista das culturas humanas. Fewkes considerava os Passamaquoddy como “a raça mais pura de índios que agora vive na Nova Inglaterra” (sic) (Fewkes, 1890a, p. 258), uma perspectiva que despertava interesse intelectual por se tratar de comunidades que, segundo sua avaliação, mantinham características culturais muito próximas àquelas observadas durante os primeiros contatos com colonizadores europeus (Fewkes, 1890b, p. 687).

Fewkes documentou tanto suas satisfações quanto suas inseguranças em relação ao uso do fonógrafo. Sua satisfação se manifestava no entusiasmo de coletar músicas e histórias diretamente dos indígenas. Com efeito, um dos termos mais utilizados nesse contexto era coletar (em português), *cueillir* (em francês) ou *collecting* (em inglês) – todos derivados do latim *colligere*, referindo-se ao ato de reunir materiais primários concretamente, usando mãos ou olhos (o próprio verbo “ler” origina-se de *legere*), em colaboração com o outro (Clédat, 1917, p. 379). Quanto a essas chamadas coletas sonoras, o antropólogo destacava suas diferenças com relação às notações fonética e musical, reconhecendo as limitações destas na captura detalhada de expressões sonoras. Contudo, não as descartava completamente, demonstrando orgulho em registrar fonograficamente canções e narrativas que poderiam ser comparadas com trabalhos acadêmicos tradicionais, com considerações já registradas em livros e partituras, em uma abordagem mista que apenas enriqueceria o conhecimento sobre o tema ao primar-se por uma compreensão mais completa (Fewkes, 1890c, p. 268).

Não havia motivo para objeções, afinal, o fonógrafo abriu um novo campo de pesquisa para o antropólogo, permitindo-lhe realizar registros sonoros mesmo sem a capacidade de ler notação musical. A defesa de Fewkes se fundamentava, de fato, na possibilidade de qualquer pesquisador ir a campo no presente para preservar culturas que, segundo ele, estavam rapidamente perdendo sua “pureza” com o passar do tempo. Essa preservação imediata viabilizaria estudos mais abrangentes no futuro, quando outros especialistas poderiam elaborar registros escritos, fonéticos e musicais, considerados igualmente fundamentais (Fewkes, 1890b, p. 690).

Por outro lado, a utilização do fonógrafo como instrumento de registro etnográfico apresentava dificuldades significativas, pois, sem o apoio mais estável da escrita, o registro sonoro suscitava preocupações metodológicas importantes. Entre estas, destacavam-se duas: o risco de atribuir aos povos ameríndios interpretações que não correspondiam à sua cultura original e a natureza variável das histórias e canções preservadas apenas naquela memória coletiva, comprometendo a autenticidade e precisão almejadas pelos pesquisadores (Fewkes, 1890a, p. 257). Em diversos casos, os etnógrafos precisavam aceitar a inevitável hibridização cultural já manifesta nas comunidades estudadas, sendo frequente documentar canções onde elementos da língua nativa se entrelaçavam com o inglês, evidenciando uma tentativa de preencher lacunas de trechos esquecidos. Somavam-se a esses desafios as complexidades de interação com os próprios indivíduos, que frequentemente demonstravam reserva e apreensão diante do equipamento de gravação (Fewkes, 1890a, p. 268; 280): “Um deles perguntou se uma pessoa estava escondida na máquina e outro pensou que o fonógrafo estava enfeitiçado” (Fewkes, 1890b, p. 691).



**Documento Sonoro 3 – Canção de guerra e de negociação passamaquoddy | Peter Selmore (1890)**

Essas duas incertezas, de natureza epistêmica e prática, respectivamente, acompanharam o desenvolvimento da Antropologia em paralelo com a utilização da fonografia mecânica durante grande parte da primeira metade do século XX. Por um lado, os chamados povos primitivos eram paulatinamente mais reconhecidos como os componentes essenciais da história universal humana anteriormente negligenciados (Lodewyckx, 1923, p. 220); representavam, naquela imaginação cada vez mais partilhada, os ancestrais dos ocidentais vivendo no tempo presente (Barbeau, 1919, p. 197). Nessa perspectiva, eram considerados indivíduos dotados de sabedoria que, frequentemente como integrantes de sociedades guerreiras, demonstravam plena capacidade de autodefesa, dispensando qualquer forma de comisseração alheia (Densmore, 1915, p. 197).

Consequentemente, ao longo dos anos, esses povos foram progressivamente incorporados aos trabalhos de campo como participantes fundamentais para a viabilização do empreendimento científico, refletindo a noção de “reunir em colaboração com o outro” presente na própria etimologia do verbo coletar. Quando demonstravam fascínio pelo equipamento de gravação de voz, esse interesse era estrategicamente aproveitado como meio de estabelecer

vínculos de aproximação (Hornbostel, 1928, p. 32); em situações em que determinadas canções sagradas, tradicionalmente restritas a contextos rituais específicos, poderiam ser registradas mediante compensação financeira oferecida a algum membro do grupo étnico, tais negociações eram conduzidas sem impedimentos significativos – cabendo ao etnógrafo apenas a precaução de identificar colaboradores cujas exigências financeiras não fossem excessivamente elevadas (Densmore, 1915, p. 190; Roberts, 1931, p. 105).

Para administrar eficazmente essa dinâmica de interação, os antropólogos passaram a sistematizar em seus registros acadêmicos diretrizes metodológicas sobre o uso do fonógrafo em pesquisas de campo. Essas orientações visavam auxiliar pesquisadores, especialmente os iniciantes, no estabelecimento de interlocução adequada com os chamados povos primitivos, selvagens ou sem instrução – entendidos como aqueles sem domínio de escrita reconhecida (Lodewyckx, 1923, p. 216). O princípio fundamental consistia em observar e respeitar os códigos sociais específicos dessas comunidades, compreendendo seus sistemas de valores em seus próprios termos. Era essencial demonstrar genuíno interesse por suas experiências, expressando admiração, simpatia e, principalmente, disposição para ouvi-los. Os etnógrafos reconheciam que, em geral, lidavam com indivíduos honestos e pacientes, motivo pelo qual práticas desonestas ou manipulativas eram categoricamente repudiadas na comunidade antropológica (Roberts, 1931, p. 105). O respeito à dinâmica temporal do grupo pesquisado constituía elemento fundamental, o que implicava tanto selecionar os momentos mais apropriados para as gravações, conforme a rotina dos participantes, quanto aceitar o uso de materiais de gravação para registros sem relevância acadêmica imediata, mas significativos para os participantes, que frequentemente demonstravam satisfação ao ouvir suas próprias vozes registradas, manifestando orgulho ao saber que seus registros seriam preservados para a posteridade ou compartilhados com comunidades distantes (Roberts, 1931, p. 118).

Nesse movimento de construção estratégica e assimétrica de vínculos, conduzido preferencialmente por meio de persuasão gradual e diplomática, conforme indicavam discursos validados (Darwin; Egerton; Kitson, 1913, p. 35), Fewkes observaria posteriormente, duas décadas após sua expedição inicial, uma significativa mudança de comportamento. O temor absoluto inicialmente demonstrado em relação às gravações sonoras havia sido substituído por uma desenvoltura que permitia, inclusive, que membros dos povos originários satirizassem aquelas respeitadas práticas científicas de pesquisa, tidas como superiores em termos de produção de saberes (Fewkes, 1910). A Figura 6 registra fotograficamente um desses momentos: à centro-esquerda, dois indígenas aparecem caracterizados como homens brancos, sendo que um deles representa especificamente Jesse Walter Fewkes, incluindo sua barba como



parte da caracterização; à direita, outro indígena se apresenta como um membro de sua própria comunidade, o participante das gravações; e, oculto sob um cobertor, um quarto indígena simula ser o fonógrafo da cena, segurando na extremidade da estrutura uma corneta fictícia e imitando uma voz trêmula e pouco inteligível. Essa performance confirma não apenas a imaginação ameríndia sobre as imperfeições do equipamento, mas igualmente sua interpretação de que o fonógrafo funcionaria por meio da ação de uma pessoa escondida em seu interior.

**Figura 6 – O ruidoso fonógrafo na imaginação ameríndia**



**Fonte:** Revista *American Anthropologist*, v. 12, n. 4, p. 592, out.-dez. 1910.

Se indígenas sentiam que escutavam mal através de um desajeitado fonógrafo, etnógrafos e outros pesquisadores percebiam que escutavam cada vez melhor quando escutavam pela corneta da alteridade. Isso porque a experiência de registrar, escutar e analisar músicas ditas primitivas proporcionou a esses atores uma significativa atualização de perspectiva quanto a formas de conhecimento e expressão, tanto científica quanto artística. O registro fonográfico possibilitou, sobretudo, o questionamento da posição de supremacia anteriormente ocupada pela música ocidental: manifestações musicais que não seguiam o padrão europeu, caracterizado por estruturas predominantemente harmônicas e tonais, eram classificadas como desviantes, inferiores e desprovidas de relevância intelectual. Essa visão passou a ser considerada distante de qualquer objetividade científica e as alegações de inferioridade foram reconhecidas como preconceitos resultantes da falta de conhecimento de

pesquisadores ocidentais, que necessitavam desenvolver sua percepção auditiva por meio do contato com as chamadas músicas incomuns. Estas não eram culturalmente menos significativas que as europeias, o que evidenciava a necessidade de desenvolver metodologias de estudo que não priorizassem a organização sonoro-musical ocidental (Wead, 1900, p. 77-79). Como Franz Boas constatou durante suas expedições para estudar canções inuítes (dos povos chamados então de “esquimós”) no final do século XIX, quando também realizou gravações sonoras para análises posteriores (Densmore, 1927, p. 79), o problema não residia na qualidade intrínseca dos sons, mas na forma como eram percebidos. E essa percepção poderia conter vieses resultantes de incompreensões devido à insuficiência de conhecimento e à dificuldade em estabelecer conexões entre sonoridades familiares e desconhecidas.

No início do século XX, a abertura à percepção do diferente em pesquisas acadêmicas, como os estudos de Boas e Fewkes, se tornava mais frequente, desenvolvendo-se, a partir delas, conclusões que reconheciam a beleza das chamadas irregularidades presentes em outras tradições musicais (Roberts, 1922, p. 146). Enquanto a música ocidental se fundamentava em estruturas harmônicas e tonais, as músicas consideradas primitivas se caracterizavam por serem enarmônicas, desvinculadas de uma estrutura invariável que seguisse padrões fixos de intervalos entre notas. Ao mesmo tempo, tradições como a hindu e a africana, predominantemente rítmicas, apresentavam complexidades que dificilmente poderiam ser representadas em partituras convencionais, o que permitiu aos estudiosos identificarem tanto a limitação rítmica da cultura europeia (Gilman, 1909, p. 533-534) quanto as restrições de escalas, ritmos e dinâmicas impostas pela harmonia à produção musical ocidental (Grainger, 1915, p. 429). Sob essa perspectiva, sem um dispositivo fonográfico capaz de captar diferenças impossíveis de serem registradas pela escrita fonética e musical – diferenças estas presentes em fenômenos temporais que não podiam ser analisados e revisados como objetos de estudo pela arte e ciência –, tal exercício de alteridade e relativismo cultural seria inviável (Gilman, 1909, p. 532). A tendência euro-americana de distorcer os fatos, assimilando o observado e escutado apenas a partir de referências familiares e reconhecíveis, ignorando características essenciais menos evidentes, permaneceria inalterada (Hornbostel, 1928, p. 30). Em síntese, “as oportunidades de colocar a música de diferentes nações lado a lado e de compará-las, fornecidas pelas coleções existentes de fonogramas, de repente ampliaram e aprofundaram imensamente nosso conhecimento. Muitos preconceitos tiveram que ser superados” (Hornbostel, 1928, p. 34).

Nesse sentido, era defendido que a coleta fonográfica de música não escrita teria impulsionado um movimento modernista de “retorno à terra” que, diferentemente de posturas

iconoclastas, valorizava expressões musicais ancestrais que persistiam em diversas culturas, criando-se uma imaginação de comunidade que ultrapassava limites geográficos e cronológicos mais imediatos. Como exemplo, a música siamesa, considerada muito semelhante à música grega antiga, representava, em uma perspectiva cosmopolita, tradições musicais de antepassados ainda preservadas em outros povos (Gilman, 1909, p. 533), então classificados como menos avançados na escala evolutiva humana. Paralelamente, renomados compositores associados à música erudita ocidental – como o russo Ígor Stravinski, o francês Claude Debussy, o inglês Vaughan Williams, o espanhol Enrique Granados, o italiano Ferruccio Busoni e o brasileiro Heitor Villa-Lobos – passaram a incorporar em suas composições sonoridades não notáveis em partituras. Essas expressões sonoras, repletas de combinações dissonantes e inicialmente de difícil compreensão, mas “riquíssimas” (Grainger, 1915, p. 431), resultavam em composições locais que alcançavam a universalidade espacial e temporal almejada no período, apesar da resistência do público, desacostumado às inusitadas fusões sonoro-culturais (Grainger, 1915, p. 416). É pertinente mencionar, nesse contexto, o episódio das vaias recebidas pelos modernistas brasileiros durante a Semana de Arte Moderna de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo, quando a plateia demonstrou perplexidade diante das ousadas misturas artísticas apresentadas.

Desse modo, estudar essas expressões musicais ágrafas significava aprender com o outro, assimilando seus aspectos positivos enquanto se mantinha uma posição distinta que, apesar dos exercícios introspectivos, era considerada superior. As comunidades ligadas à música não escrita eram geralmente vistas como sociedades que vivenciavam a arte e a música de forma muito mais integrada que os ocidentais: “Suas vidas, sua fala, suas maneiras, até mesmo suas roupas, tudo mostra a impressão indelével de uma superabundância de impulsos e interesses artísticos”, num “instinto natural de autoexpressão artística sem restrições, sem críticas e sem ensino” (Grainger, 1915, p. 418-419) – eles cantavam enquanto caçavam (Densmore, 1915, p. 187). Nessas sociedades, não existiria uma fronteira clara entre a vida cotidiana e as expressões artísticas e musicais, tornando o registro escrito desnecessário, visto que um artista primitivo, sem escrita, era simultaneamente

executivo e criativo, pois não apenas remodela velhas cantigas, mas também novas combinações de frases mais ou menos familiares, o que ele chama de “criar novas canções”. Seu produto é local e não precisa ser comparado com esforços semelhantes importados de outros lugares (Grainger, 1915, p. 421).

Nesse sentido, uma autoanálise fazia perceber o quanto a vida moderna impunha que a existência humana fosse construída independentemente da arte, de maneira a isolar compositores e músicos de pessoas comuns, que não compreendiam suas produções e faziam

do consumo artístico, quando ele existia, uma prática secundária, desconectada de seus ocupados e árduos cotidianos. A partir de uma comparação, vislumbrava-se que no futuro, aprendendo-se com os povos que não precisavam escrever sua música, pois a viviam intensamente em seu dia a dia, essa separação fosse superada em nome de uma vivência universalmente humana e, portanto, mais completa (Grainger, 1915, p. 418; 428).

Contudo, paradoxalmente, a vida moderna, embora sobrecarregada por dimensões de sociabilidade que não se comunicavam entre si – algo que tanto poderia destruir a universalidade humana quanto contribuir para o desaparecimento das unidades culturais que a formavam –, acabaria se revelando, em narrativas acadêmicas, como a chave para a recuperação e reconexão da humanidade, simplesmente por ter criado meios de registrar seus vestígios no mundo. O registro documental preciso, representado principalmente pelos impressos, era considerado, como parte da história europeia tardia, “o único elemento ausente em todas as outras civilizações e presente na nossa”, cuja presença era classificada como essencial para assegurar sua sobrevivência cultural (Dana, 1922, p. 832). Consequentemente, atribuía-se aos representantes da Civilização, com “c” maiúsculo, a responsabilidade de preservar tanto o universal no humano quanto suas próprias características distintivas, garantindo assim sua continuidade temporal.

A civilização da escrita (fonética, fonográfica e outras), para cumprir integralmente sua missão como guardiã dos vestígios humanos, precisava primeiro desenvolver métodos científicos que garantissem a confiabilidade de seu trabalho, conforme seus próprios princípios baseados na objetividade factual. No campo da Etnografia, já no final do século XIX, argumentava-se que havia uma quantidade significativa de material sonoro coletado por antropólogos e etnógrafos com equipamentos modernos, possibilitando o estudo das leis que regeriam a produção da música folclórica (Fillmore, 1894, p. 165). Esta era cada vez mais reconhecida como uma arte primitiva, porém dotada de um cultivo particular, com dignidade, controle e lógica própria (Densmore, 1915, p. 187). Faltava apenas maior padronização entre os pesquisadores nos procedimentos de campo com esses equipamentos e suportes fonográficos, visando a uma maior precisão dos dados coletados e, consequentemente, dos resultados obtidos.

Em 1914, Franz Boas realizou um levantamento sobre o material coletado nas duas décadas anteriores, analisando registros culturais dos povos então denominados Esquimó, Atabascano, Ponca, Siuano e Klamath, todos da América do Norte. Sua análise identificou dois métodos básicos de coleta: contos anotados em inglês ou outras línguas europeias, obtidos diretamente da narração de nativos ou indiretamente com auxílio de intérpretes, e contos

gravados fonograficamente que posteriormente eram revisados e editados (Boas, 1914, p. 374). Apesar da crescente defesa sobre a fidelidade sonora dos equipamentos fonográficos, o registro escrito em notação alfabética e musical era frequentemente considerado basilar – seguindo-se a recomendação de primeiro gravar e depois, sempre, transcrever – ou até mesmo como o único método verdadeiramente confiável.

O etnomusicólogo John Comfort Fillmore (1895, p. 139), por exemplo, rejeitava o uso prioritário da fonografia mecânica, classificando-a como produtora de “registros imperfeitos” que “dão tudo, menos uma ideia verdadeira do canto indígena”. Em vez disso, defendia um processo metodológico compartilhado com os aborígenes: primeiro, apenas ouvir, sem tentar anotar; depois, anotar a canção frase por frase; em seguida, cantar junto com o indígena e depois sozinho; e, finalmente, permitir que o nativo interviesse, escutando e corrigindo eventuais imprecisões – nesse contexto, coletar material primário, em colaboração com o outro, mas por meio da escrita. Esse último passo também era seguido rigorosamente por Fewkes em suas práticas: embora utilizasse a máquina fonográfica, ele sempre transcrevia o conteúdo e posteriormente verificava com os indígenas se sua compreensão e transcrição estavam corretas (Fewkes, 1890a, p. 280). Vale ressaltar que os momentos sem o fonógrafo, mesmo quando parciais, tendiam a ser mais tranquilos, pois o simples ato de escrever com caneta e papel não atraía a multidão curiosa e barulhenta que geralmente se formava em torno do etnógrafo durante o uso da máquina falante (Roberts, 1931, p. 112).

Pela escrita, os sons reais ou fonográficos passavam por um processamento intelectual de tradução mais cuidadoso – visto que escrever era um ato mais lento, requerendo mais paciência e atenção a detalhes (Roberts, 1931, p. 111) – que permitia não somente um reconhecimento acadêmico incontroverso posteriormente, devido ao emprego de uma notação tradicional aceito por todos sem discussão (Densmore, 1915, p. 192), como também a implementação do método de análise mais indicado em todos esses casos: a comparação, uma das características fundamentais da atividade científica, segundo Otlet, juntamente com os ideais de continuidade, adição e capitalização. A prescrição era que contos e canções de distintos povos deveriam ser sempre relacionados e comparados entre si, com vistas a se encontrarem pontos discordantes e, principalmente, comuns (Newell, 1899, p. 174) – as chamadas constâncias culturais (Wead, 1900, p. 77). O importante era apreender os padrões, reunindo “fragmentos sobreviventes em totalidades que podem revelar histórias perdidas e conexões esquecidas” (Roberts, 1931, p. 110), tanto no espaço, com relação a povos do presente que se desconheciam, mas partilhavam elementos culturais entre si, quanto no tempo, confrontando-se canções atuais com elementos considerados antigos.

Com conjuntos de tais canções disponíveis para comparação, é de vez em quando possível traçar a difusão de ideias religiosas, como nas cerimônias do milho dos antigos astecas, que aparentemente se espalharam para o norte até os índios das planícies na América do Norte. Cerimoniais, como canções tópicas, podem perder muito de seu caráter original em uma nova localidade nas mãos de outro grupo, que, no entanto, pode readaptar as melodias com relativamente pouca mudança, ou de outras maneiras ainda deixar alguns traços para o musicólogo seguir (Roberts, 1931, p. 110).

Contudo, os traços a serem deixados para o etnomusicólogo, ou qualquer outro pesquisador, seguir precisavam estar disponíveis de maneira estruturada, justamente para serem encontrados no imaginado futuro destinado à análise, agora completamente dissociado do presente que comportava o momento de inscrição graças às possibilidades franqueadas pelo fonógrafo. “Que ferramenta maravilhosa agora disponível para o trabalho intelectual!”, como celebrado por Paul Otlet (1919, p. 8) ao fim da Primeira Guerra Mundial, no contexto de sua avaliação sobre o empreendimento bibliográfico de organização, disponibilização e intercâmbios de produções acadêmicas. No caso da coleção de fonogramas, tratava-se, sobretudo, de institucionalizar toda uma prática científica que vinha se desenvolvendo às margens de um sistema centralizado. Para isso, fazia-se necessário criar um tipo de instituição que teria como missão estabelecer metodologias mais precisas, fornecer materiais sob controle rigoroso e, principalmente, atuar como fonte oficial de registros sonoros, constituindo-se, em última análise, como guardiã privilegiada de um acervo de conhecimento universal.

### **3.4 Institucionalizando a técnica na disputa pelo arquivo de fonogramas modelo**

O percurso para compreender a cultura dos povos ameríndios – e, simultaneamente, a própria cultura ocidental –, segundo pesquisadores americanos, consistia em criar um remix de diferentes cronologias e experiências, todas consideradas válidas, ainda que organizadas hierarquicamente: música sem notação escrita, música harmônica com partitura, o passado das civilizações astecas, o presente dos povos inuítes e da civilização ocidental, rituais nativos e métodos da ciência moderna. Esse mosaico de *souvenirs* deveria ser apresentado de modo que a seleção das palavras, tanto escritas quanto gravadas em som, pudesse gerar um novo registro factual, composto de descobertas documentadas, expostas e debatidas que, ao serem integradas aos conhecimentos e práticas já existentes, seriam finalmente legitimadas.

Em seus artigos e trabalhos de divulgação científica, diversos antropólogos demonstraram ser profundamente movidos pela simples presença e possibilidades oferecidas pela máquina fonográfica. Isso se manifestava tanto por meio de reflexões ponderadas sobre

seu uso em campo – distanciando-se conscientemente de entusiasmos comerciais sobre fidelidade sonora ao reconhecer que, embora o fonógrafo evitasse certos erros, simultaneamente gerava uma série de outros (Wead, 1900, p. 77) – quanto pela própria estruturação de seu pensamento teórico. Afinal, o anseio por registrar as chamadas pessoas não instruídas, primitivas e selvagens, buscando capturar não apenas os dados que posteriormente revelariam sua cultura, mas também sua maneira de perceber o mundo – tentando imaginar, por exemplo, como os indígenas experienciavam a audição (Grainger, 1915, p. 426) –, foi uma criação coletiva que envolveu múltiplas mentes, olhares, escutas, cornetas, discos, cilindros, instrumentos de escrita, papéis, ceras de carnaúba, livros e sistemas mecânicos. Em outras palavras, uma colaboração entre seres humanos posicionados em diferentes contextos sociais e entre técnicas e tecnologias de diversos períodos históricos. Resta agora abordar aquela instituição estabelecida para ordenar esse universo fonográfico caótico e multifacetado construído na virada do século: os arquivos de fonogramas.

Os primeiros acervos fonográficos foram reunidos em um contexto americano de forte interesse etnográfico. Inicialmente, eram apenas coleções que gradualmente se acumulavam em espaços modestos dentro de instituições científicas consolidadas nos Estados Unidos, como o Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia e o Museu Americano de História Natural (Société des Nations, 1932a, [p. 24]). De acordo com um levantamento conduzido pelo Comitê sobre Cooperação Intelectual da Liga das Nações no início da década de 1930, a experiência americana com registros fonográficos era incomparável em termos de volume: existiam 13 coleções certificadas distribuídas por diversos estados, compostas de cilindros e discos gravados ao longo de mais de quatro décadas. Em contrapartida, outros países, principalmente nações europeias, possuíam em média apenas duas coleções oficiais (Société des Nations, 1932a, [p. 39-51]).

Além do rigor científico alegadamente superior presente nos trabalhos americanos de gravação, como abordado na seção 2, o Comitê da Liga também destacou a sólida produção teórica realizada nos Estados Unidos. Segundo seu relatório, havia uma intensa troca de correspondências entre estudiosos baseados nos Estados Unidos, como Franz Boas, pesquisador de culturas ameríndias, e Berthold Laufer, especialista em culturas chinesas, e seus pares europeus que compartilhavam preocupações semelhantes: pensar sobre práticas de documentação fonográfica, registrar realidades sonoras, organizar suportes e, por fim, estabelecer arquivos oficiais do outro lado do Atlântico (Société des Nations, 1932a, [p. 23]). Nesse contexto, o alemão Carl Stumpf representava um dos principais interlocutores europeus nessa rede de intercâmbio científico.

O psicólogo e musicólogo Carl Stumpf ganhou reconhecimento por seus trabalhos sobre a psicologia do som, especialmente por seus estudos acerca do sistema sonoro e música siameses (Société des Nations, 1929, [p. 10]). Essas contribuições foram fundamentais para que a Alemanha fosse considerada pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual como um dos países onde ocorreram as mais significativas discussões teóricas sobre variedades musicais e o fonógrafo (Société des Nations, 1932a, [p. 30]). Nos Estados Unidos, antropólogos frequentemente citavam os resultados científicos de Stumpf para legitimar o estudo de músicas não escritas, em um contexto anterior à Grande Guerra, quando a Alemanha era explicitamente celebrada como potência científica mundial, digna de ser imitada em todas as partes (Stern, 2016, p. 210). Suas descobertas, baseadas em registros fonográficos e análise de instrumentos sonoros, revelaram a ausência de tons e semitons nas escalas musicais das culturas de Sião (atual Tailândia) e da ilha de Java. Stumpf também introduziu na etnomusicologia o conceito de heterofonia – termo que abarcava irregularidades não contempladas pelos critérios harmônicos e polifônicos da música ocidental. Essa abordagem permitiu compreender texturas sonoras de músicas consideradas “estranhas”, estabelecendo conexões diretas com a estrutura da música grega antiga – conforme descrições de Platão (Stumpf, 1908, p. 11) – e, conseqüentemente, com as origens da civilização ocidental (Gilman, 1909, p. 533-535; Densmore, 1915, p. 192).

Por sua notoriedade, Stumpf foi considerado o profissional ideal para liderar o arquivo de fonogramas de Berlim, estabelecido gradualmente nos primeiros anos do século XX. Em suas próprias palavras, tratava-se de uma instituição que, desde suas concepções iniciais, deveria se fundamentar em propósitos científicos, ocupando posição exemplar em um cenário onde ainda não existia uma coleção permanente bem estruturada em nenhum outro lugar. Em 1908, Stumpf, então conselheiro governamental, professor titular de filosofia da Universidade de Berlim e diretor do Instituto de Psicologia da mesma instituição, ressaltaria que, além das discussões avançadas sobre o uso de uma ferramenta única em termos de reprodução fiel do som, o que estava em jogo durante a fundação do arquivo berlinense era o próprio prestígio da Alemanha. O país, segundo ele, destacava-se em absolutamente todas as áreas, exceto no que se referia a arquivos de linguagem e música (Stumpf, 1908, p. 1). Isso porque a Áustria, ao criar sua instituição dedicada à coleção de fonogramas em 1899, havia se adiantado nesse campo, superando inclusive os Estados Unidos, onde as discussões vinham progredindo havia mais tempo, mas sem desdobramentos institucionais mais concretos, como a fundação de um arquivo nacional fonográfico (Hajek, 1928, p. 4).



Os arquivos ou museus fonográficos (a denominação ainda permanecia incerta) eram concebidos principalmente como espaços dedicados à valorização da linguística e do folclore através de estudos meticulosos. O objetivo era criar ambientes onde se pudesse replicar uma dinâmica similar à propiciada pela fotografia, que possibilitara um verdadeiro alargamento visual do conhecimento, avançando, desta feita, para uma nova dimensão: a extensão auditiva proporcionada pelo fonógrafo (Chamberlain, 1901, p. 366). Por isso, quando essas instituições começaram a se materializar, uma das principais preocupações era atentar objetivamente para sua configuração física e estrutural, para o que constituiria seu acervo e para os métodos de catalogação, preservação e disseminação que garantiriam tanto a integridade científica dos registros quanto sua acessibilidade aos pesquisadores. Essa preocupação refletia não apenas questões técnicas, mas também o reconhecimento de que esses espaços representavam uma nova forma de documentação cultural, capaz de preservar manifestações sonoras que, até então, permaneciam efêmeras ou inadequadamente documentadas por formas de notação tradicionais.

Stumpf (1908, p. 3-5) percebeu imediatamente que um arquivo de fonogramas se destacaria apenas por sua simples existência, uma vez que o que havia além disso eram museus etnográficos que, embora tivessem magníficas coleções de imagens e objetos ornamentados, limitavam-se, no caso da música e da linguagem, a funcionar como vitrines de instrumentos e outros objetos inertes guardados em uma espécie de sepulcro – interessantes, porém dificilmente compreensíveis, porquanto mudos. Entretanto, o segundo passo – abandonar o campo da imaginação e das comparações intelectuais entre artefatos distintos para partir para a implementação prática, fundando órgãos ou setores que suprissem antigas deficiências – se revelou mais complexo precisamente devido às particularidades da máquina falante. Esta, embora afastasse o incômodo silêncio que obstruía progressos científicos, também introduzia diversos desafios técnicos e metodológicos.

O problema principal, como se poderia imaginar antecipadamente, se referia à confiabilidade da máquina e à qualidade do som gravado e posteriormente reproduzido, considerando a natureza essencialmente científica do projeto. Segundo Stumpf, esta era de fato a preocupação central: os ceticismos e resistências se baseavam principalmente no ruído produzido pela caneta, que distraía a todos e facilmente desviava a atenção do conteúdo sonoro que deveria ser o foco principal (Stumpf, 1908, p. 18). No entanto, ele e muitos outros se esforçavam para acreditar que isso não impediria a criação dos arquivos de fonogramas, nem comprometeria seu papel fundamental para o avanço científico mundial, uma vez que altura e ritmo eram reproduzidos com precisão pela máquina, bastando aprender a ouvir para além dos ruídos. Em sua explicação sobre a linguagem, o estudioso afirmaria que as consoantes ao menos

eram bem reproduzidas, argumentando que, mesmo na hipótese de serem totalmente inaudíveis, a capacidade de detectar com exatidão os sons vocálicos, a entonação e a acentuação, ainda conservaria uma importância fundamental tanto do ponto de vista científico quanto prático (Stumpf, 1908, p. 18-19). Além disso, previa-se a redução dessas deficiências não apenas devido à intensa competição comercial, que promovia um aperfeiçoamento rápido e gradual da máquina (Stumpf, 1908, p. 18), mas também aos próprios esforços dos cientistas em aprimorar o equipamento, tornando-o mais adequado para fins científicos.

Porque os arquivos de fonogramas deveriam funcionar também como verdadeiros centros de aperfeiçoamento tecnológico, como demonstra o caso pioneiro da instituição vienense. Esse primeiro exemplar oficial, patrocinado pela Imperial Academia de Ciências e dirigido pelo fisiologista Sigmund Exner por mais de 25 anos (Société des Nations, 1932a, [p. 17]), foi instalado nos edifícios do Instituto de Física e de Fisiologia da Universidade de Viena (Hajek, 1928, p. 5). Desde sua concepção inicial, o arquivo concentrou esforços no desenvolvimento de métodos e na produção de aparelhos baseados em um verdadeiro remix fonográfico.

Em 22 de junho de 1900, durante reunião da Comissão do Arquivo de Fonogramas, o técnico Fritz Hauser apresentou em um relatório detalhando sua imaginação quanto a uma nova instituição fonográfica a ser transformada em uma ferramenta genuinamente científica. Em primeiro lugar, sua proposta girava em torno da adoção do disco fonográfico em substituição ao cilindro, devido à sua crescente acessibilidade comercial (Hajek, 1928, p. 8), exigindo-se, não obstante, modificações em sua máquina de gravação. Do gramofone, seria também adaptado o sistema de produção de negativos (matrizes metálicas), aplicando-se o método galvanoplástico nas placas e revestindo-as com níquel para tornar as gravações mais fidedignas, duradouras e reproduzíveis em maior escala (Exner, 1900, p. 5-6). Para as versões positivas, seria utilizada a massa de cera dos cilindros Edison – escolhida por sua facilidade de manuseio (Stumpf, 1908, p. 3) – enriquecida com substâncias que aprimorariam seu desempenho (recomendamos comparar a réplica na Figura 7 com os esboços das Figuras 2, 3 e 4 para melhor apreciação deste remix fonográfico). Graças a esse esforço de desenvolvimento técnico-científico próprio, o equipamento ficaria conhecido como “fonógrafo de arquivo” (Exner, 1900, p. 6) e, posteriormente, “fonógrafo vienense” (Hajek, 1928, p. 4), tornando esse *phonogrammachiv* um verdadeiro arquétipo das fonografias em vias de institucionalização mundo afora. Não fortuitamente, a partir do órgão vienense, foi estabelecido um bem-sucedido sistema de filiais, responsável por manipular fonogramas originais através de matrizes duradouras, enviando exemplares de cera, ou cópias positivas, de sua coleção para sucursais

em Zurique, Frankfurt, Budapeste, Zagrebe e Leiden, além de se manterem colaborações estreitas com Roma e Dresden (Société des Nations, 1932a, [p. 18]). Assim nasciam oficialmente, no mundo dos arquivos sonoros, os intercâmbios fonográficos possibilitados pelas matrizes galvânicas dos rolos (Stumpf, 1908, p. 8), derivadas do modelo de negócio gramofônico.

**Figura 7 – Réplica do fonógrafo de arquivo vienense: modelo universal de remix fonográfico**



Fonte: Deutsches Museum, CC BY-SA 4.0.

A escolha adequada entre os diferentes sistemas de escrita fonográfica era fundamental para os arquivos de fonogramas, não apenas pela busca de fidelidade sonora, mas também pelas necessidades práticas de gravação, especialmente em expedições etnográficas. Por muito tempo, o debate se centrou na seleção do equipamento mais apropriado para o trabalho de campo, considerando que essas expedições envolviam viagens onerosas a locais geralmente remotos e de difícil acesso. Nesse contexto, as ferramentas fonográficas podiam se tornar obstáculos para o elemento básico dessas missões: a mobilidade.

Os gramofones, em particular, revelavam-se inadequados para tais expedições devido ao seu tamanho, peso e alto custo (Hornbostel, 1928, p. 31). Era necessário dispor, ao contrário, de um equipamento que permitisse realizar gravações em condições de escassez de recursos: sobre mesas ou cadeiras improvisadas, ou mesmo no chão, sempre em ambientes fechados para

otimizar a captação sonora (Roberts, 1931, p. 116). Consequentemente, a utilização de fonógrafos em campo nem sempre acompanhava o progresso técnico desses dispositivos. Mesmo na década de 1930, aparelhos mais antigos como o fonógrafo de Edison e o grafophone ainda eram preferidos, não por sua precisão ou qualidade superior, mas principalmente pela facilidade de transporte. Apesar da dificuldade em encontrar esses “fósseis fonográficos” – frequentemente disponíveis apenas em estabelecimentos de segunda mão –, os cilindros antigos também eram preferidos aos discos por sua maior resistência durante o transporte em condições adversas (Roberts, 1931, p. 123-127).

Todos esses elementos se tornaram fundamentais para os trabalhos dos arquivos fonográficos, considerando que as seleções de conteúdo disponibilizado, tanto no caso vienense quanto no berlinense, se baseavam em produções próprias, que abrangiam especialmente materiais coletados em expedições: os fonogramas contendo vozes e sons produzidos por povos indígenas, sempre acompanhados de medidas antropométricas, esqueletos, crânios, preparações anatômicas, fotografias, rolos de filmagens cinematográficas e artefatos etnológicos (The Monthly, 1907).

De posse de um fonógrafo compacto, simples, facilmente transportável e manipulável em campo, sem necessidade de técnicos especializados, os pesquisadores do arquivo de Berlim se dedicavam principalmente à coleta de música folclórica não registrada em partituras e canções de diversas naturezas, preferencialmente as mais antigas e peculiares. Quanto maior o estranhamento provocado por essas manifestações, maior o impulso à investigação e à percepção do universal que conduziria a uma melhor compreensão de si mesmo (Stumpf, 1908, p. 8-10).

Segundo Stumpf, os trabalhos em arquivos de fonogramas deveriam contemplar tanto coleções de amostras musicais e linguísticas de todos os grupos étnicos ágrafos quanto a preservação de obras musicais e linguísticas de povos considerados civilizados, cuja base de produção artística e intelectual se fundamentava na escrita, como aquela realizada por atores, oradores e músicos (Stumpf, 1908, p. 17).

A ênfase na música se baseava especialmente na concepção de que as expressões musicais constituiriam os elementos mais reveladores da história dos antepassados (Roberts, 1922, p. 145), sendo as canções as formas mais efetivas para se descobrirem conexões históricas esquecidas (Roberts, 1931, p. 115), por combinarem evidências subjetivas diretas das palavras com características objetivas de sua estrutura formal (Roberts, 1922, p. 145). Não obstante, as questões linguísticas não seriam negligenciadas pelo arquivo fonográfico alemão. O motivo era consistentemente o mesmo: aproveitar a capacidade do fonógrafo de transmitir diretamente a

expressão sonora autêntica em vez da representação escrita inerte, cuja interpretação fonética frequentemente suscitaria incertezas, especialmente em contextos de coleta junto a povos sem tradição escrita (Stumpf, 1908, p. 16).

Em 1908, após poucos anos de funcionamento, o arquivo berlinense já abrigava materiais sonoros coletados no México, em Java, Samoa e outras “partes distantes do mundo”, como descreveu Stumpf, além de regiões mais próximas na própria Europa, como a Suíça e a Irlanda. Contudo, especialmente no caso de localidades mais afastadas do território alemão, a instituição dependia da colaboração voluntária de coletores que, munidos apenas de instruções básicas e equipamentos simples, exploravam terras estrangeiras por iniciativa própria e posteriormente ofereciam seus registros a uma instituição que se propunha a processá-los cientificamente (Stumpf, 1908, p. 8). Nesse contexto, era o arquivo vienense que demonstrava maior sistematicidade em suas operações, para desapontamento dos defensores da alegada superioridade alemã, na ciência, na arte e em outros domínios. Isso porque, além do modelo de gravação já estabelecido, Viena desenvolvia um sistema de patrocínio institucional para expedições fonográficas sem precedentes no mundo.

Desde sua fundação, na virada do século, quando membros das classes matemática, científica e histórico-filosófica da Academia de Ciências deliberaram sobre sua criação em Assembleia, o arquivo de Viena recebeu a missão de registrar músicas e línguas de todo o mundo – com uma função secundária de gravar discursos de personalidades ilustres para apreciação futura, os denominados “retratos vocais” (Hajek, 1928, p. 16). No que concernia às línguas, estabeleceu-se uma hierarquia clara de prioridades: em primeiro lugar, deveriam ser registradas todas as línguas europeias; em seguida, os dialetos europeus; e, por último, os idiomas das demais regiões do mundo. O objetivo final era possibilitar pesquisas linguísticas comparativas, incluindo os falares que não possuíam forma escrita. Para a execução desse projeto, eram necessárias viagens e expedições, não improvisadas, mas meticulosamente organizadas pela Academia de Ciências, em colaboração com outras instituições, proporcionando aos coletores treinamento adequado tanto para o manuseio do fonógrafo quanto para o registro escrito do conteúdo captado (Exner, 1900, p. 1-2).

Por isso, ao longo da primeira metade do século XX, o arquivo fonográfico da Academia de Ciências de Viena organizaria e patrocinaria oficialmente um número sem precedentes de expedições com propósitos fonográficos, iniciando esses trabalhos em 1901 pela Croácia, ilha de Lesbos e Brasil. Em 1903, prosseguiu-se pela Coríntia e Tirol; e em 1904 e 1905 estenderam-se, entre outros destinos, ao Paraguai. O esforço culminou nas expedições de 1906 à Groenlândia e, entre 1907 e 1909, ao País de Gales, Islândia, Bretanha, Cáucaso, Romênia,

Pomerânia, Mongólia, Natal, Ilhas Fiji, Itália e Marrocos. Em 1912, as atividades ressurgiram de maneira ainda mais extraordinária, com uma expedição abrangente que, metodicamente, alcançava os quatro cantos do globo, compreendendo 11 viagens individuais (Hajek, 1928, p. 11).

Durante a guerra, quando tudo parecia fadado à paralisia, o arquivo se manteve em plena atividade graças às gravações realizadas em campos de prisioneiros. Apesar das dificuldades quanto à escassez de material para produção de suportes fonográficos, não se poderia desperdiçar a oportunidade de coletar essa diversidade de línguas que subsistiam nesse contexto de detenção em massa, pensava-se. Sob a direção científica de renomados linguistas, amostras de línguas eslavas foram coletadas em dois hospitais de guarnição. Pesquisadores visitaram diversos campos de prisioneiros de guerra na Europa Central, reunindo uma valiosa coleção de amostras linguísticas bálticas, caucasianas e túrquicas. Instituições acadêmicas também teriam aproveitado a oportunidade para adentrar os campos de prisioneiros em seu território, conseguindo acessar materiais de expedições anteriores, desaparecidos desde o início do conflito, resultando em uma série de gravações de línguas nórdicas e germânicas. Em 1916, as dificuldades impostas pela guerra se intensificaram – recursos essenciais se tornaram praticamente inacessíveis e os insumos para gravação se mostravam insuficientes –, contudo, ainda assim, foi possível prosseguir com as gravações de prisioneiros de guerra em grande escala (Hajek, 1928, p. 14), confirmando a reputação posterior dos vienenses de habitarem, nos primórdios do século XX, um universo de contradições aparentemente irreconciliáveis: de um lado, a projeção internacional de Viena como epicentro cultural mundial; de outro, o inquietante avanço de movimentos xenófobos e antissemitas, reconhecidos como embriões de correntes políticas extremistas que se institucionalizariam nas décadas seguintes (Janik; Toulmin, 1998, p. 43-44).

Os esforços relacionados ao primeiro arquivo sonoro institucionalmente formado, portanto, objetivavam criar registros mais concretos, completos e fidedignos, visando à construção de um conhecimento universal em parte constituído em contextos de privação de liberdade e outros atos violentos permitidos durante conflitos bélicos contra indivíduos de nacionalidades consideradas inimigas. Sem princípios éticos básicos vinculados à concepção de paz perpétua desenvolvida posteriormente pelo pensamento otletiano e consolidada politicamente pela Liga das Nações, esses registros linguísticos seriam produzidos em um período de guerra aproveitando-se amoralmente a oportunidade singular de reunir diversas pessoas em um mesmo local de maneira facilitada e econômica em termos financeiros. Esse procedimento estaria distante de refletir um ideal de comunhão entre diferentes nacionalidades

que, por meio de uma documentação factual precisa, criariam juntas simpatias recíprocas, como seria defendido por uma organização internacional mais tarde. Entretanto, naquele cenário dominado por intensos antagonismos nacionais, os problemas mais concretos eram interpretados como pertencentes a outras esferas.

Os problemas financeiros surgiram rapidamente tanto no arquivo de Viena quanto no de Berlim. Stumpf argumentava que a música alemã representava um vínculo entre os povos do mundo inteiro e que um arquivo fonográfico como o que ele dirigia era essencial para a continuidade desse espírito alemão que integrava o nacional ao universal (Stumpf, 1908, p. 20-22). Contudo, apesar da reconhecida excelência dos alemães como proeminentes criadores no campo artístico e científico (Stern, 2016, p. 4-5), justamente as esferas de saberes contempladas por um arquivo de fonogramas, reconhecia-se paradoxalmente a limitada conexão desse empreendimento com a cultura geral, visto que haveria pouca relação com necessidades práticas para as quais “todos os corações e bolsos estão abertos. Nem todo mundo tem necessidade de música” (Stumpf, 1908, p. 21) – mesmo um cidadão alegadamente civilizado como o alemão estava absorvido pela vida moderna, aquela compartimentada em grandes blocos sociais incomunicáveis.

Apesar disso, o pesquisador alemão buscou apoio não apenas da população em geral, mas também dos capitalistas, uma vez que o Estado não dispunha de condições financeiras para fornecer os cinco mil marcos anuais necessários à manutenção do arquivo. Stumpf argumentava que seria impossível aguardar tempos melhores, devido ao rápido desaparecimento dos denominados povos primitivos e suas culturas, além da descaracterização de seus elementos originais frente ao “crescente tráfego mundial” que permeava suas vivências e provocava o desaparecimento, parcial ou completo, de antigos rituais, canções e narrativas (Stumpf, 1908, p. 12; 19-20).

O modelo privado de financiamento para coletas sonoras nacionais, predominante nos empreendimentos antropológicos americanos anteriormente mencionados (Stumpf, 1908, p. 5), logo se incorporaria também aos órgãos fonográficos oficiais europeus. Essa combinação integrou o remix fonográfico que constituiu as discotecas ao redor do mundo: um encontro entre ciência, arte, negócios e política que movimentou concretamente o ideal de uma sociedade musical internacional (Grainger, 1915, p. 433). Esse processo se manifestou por meio de expressões artísticas diversas em constante estado de fluxo (Grainger, 1915, p. 423), que, ao se entrelaçarem, paradoxalmente, tanto se diluíam na complexidade quanto renasciam pelo enriquecimento mútuo.

Desde 1890, Fewkes defendia que o desinteresse da ciência pura tinha de ser complementado pelo interesse da indústria para que os empreendimentos em torno da preservação de línguas, músicas e sonoridades de todas as raças humanas, além de seu necessário processamento científico, prosperassem (Fewkes, 1890a, p. 269). Um pouco mais tarde, um banqueiro russo seria ovacionado exatamente por haver patrocinado, em parceria com a Sociedade Geográfica Imperial Russa, expedições para áreas mais afastadas e desconhecidas da Rússia, visando à colonização dessa imensa nação (Bushnell; Smith, 1908, p. 495). No final dos anos 1920, o próprio arquivo de Viena – originalmente estabelecido pela Academia de Ciências sem necessidade de apoio privado – teria iniciado uma fase mais próspera, segundo algumas alegações, ao obter patrocínio da indústria austríaca, em um financiamento que fortaleceria suas expedições e esforços de preservação sonora de naturezas musical e linguística em todo o mundo (Hajek, 1928, p. 21).

O fonógrafo, entre interesses financeiros, políticos e intelectuais, se transformou em um fenômeno sociocultural que transcendeu suas próprias limitações físicas. Da caneta que escrevia o som em cilindros de cera à corneta que amplificava vozes do passado, da coleta etnográfica entre povos ditos primitivos à institucionalização dos arquivos de fonogramas, os limites entre o científico e o comercial, o local e o universal, além de imaginações de continuidades e rupturas, se diluíram em um remix contínuo de agências e significados. Pois cada disco e cilindro se tornava um palimpsesto sonoro, onde diferentes temporalidades se sobrepunham em camadas que, simultaneamente, preservavam e ao mesmo tempo transformavam a memória cultural coletiva.

Nesse movimento dialógico entre escutas e escritas, entre civilizações e povos, entre indústria e ciência, o fonógrafo se revelaria mais do que uma simples máquina falante, nos termos de seus coetâneos, despontando como um verdadeiro catalisador epistemológico que permitia coletivos humanos distintos repensarem seus próprios limites perceptivos. Como na obra de Calcanhoto e Salomão, todos acabariam criando, cada um a seu modo, seu próprio tabuleiro de palavras-*souvenirs*, onde sons nunca antes ouvidos passaram a ser reconhecidos; onde a escuta do outro se convertia em escuta de si mesmo; onde o passado e o futuro confluíam no presente de uma técnica que, ao mesmo tempo em que prometia a preservação eterna da voz humana, expunha suas próprias fragilidades materiais. Todos esses encontros, ocorridos nas conjunturas de ação de Edison, Stumpf, Otlet e tantos outros, se multiplicariam cada vez mais com a mediação do fonógrafo: dos Estados Unidos e países da Europa (tendo a França seguido a Áustria e a Alemanha) à América Latina – e vice-versa.



## 4 *LES TABLETTES* DA REVOLUÇÃO FONOGRÁFICA E OUTROS RETORNOS

O mais comum é supor que elas são meios para a nossa comunicação com outras pessoas vivas. Mas as máquinas se comunicam conosco, ou melhor, com os mortos. Tratamos com os mortos todos os dias, mesmo sem saber. Mas o que são as máquinas de informação? O que são os celulares, as antenas, a internet? São as tumbas das almas. Nas máquinas vivem as almas de nossos queridos mortos. Isso explica o tamanho fascínio com que tratamos delas. Acariciamos constantemente os teclados, passamos os dedos pela tela dos celulares, olhamos para eles com muita frequência. Beijamos os telefones. “Mando um beijo”, eu digo, mas beijo o telefone. As máquinas são o médium que nos conecta cotidianamente com os mortos. Entenda o que digo, dentro de cada máquina há uma alma enredada em um circuito.

(Zooney, 2020 [2009], p. 134).

No conto de distopia tecnológica “Morrer no céu: entrevista com Matilda Cristófora”, do autor argentino J. P. Zooney, a protagonista que dá nome ao título é uma anciã em estado de agonia que, em um leito, evita mover seu membro inferior devido a um coágulo de sangue que, se alcançasse o coração, seria fatal. A antropóloga veterana – de uma época em que, segundo suas palavras, “a antropologia consistia em descobrir o outro, e não em descrever-se a si próprio” – decidiu permanecer imóvel nos últimos dez anos, visto que seu objetivo não era simplesmente morrer e ser enterrada, mas alcançar o céu, o que somente seria possível se conseguisse embarcar em um ônibus espacial que a levasse ao almejado firmamento, onde finalmente permitiria que seu corpo falecesse. Segundo Matilda, não era mais possível morrer na Terra e ir diretamente para o céu, como em outros tempos, visto que as pessoas deixaram de ter almas: as máquinas, em suas diversas formas, as haviam arrancado de sua antiga morada corpórea, perpetuando-as neste mundo. Por isso, restava ao próprio corpo físico ascender a um além-vida de descanso e paz. Sua reflexão sobre o papel das máquinas na existência humana e, mais significativamente, sua decisão paradoxal de recorrer precisamente a uma delas para realizar seu objetivo final, que era contraposto justamente a uma realidade tecnológica, ilustra uma perspectiva instigante sobre a participação dos artefatos técnicos em práticas sociais: eles simultaneamente destroem e regeneram, independentemente de uma vontade humana única; trafegam pelo bem, pelo mal e, sobretudo, dissolvem completamente essas distinções, tornando as formas de controle humano incertas e precariamente realizáveis.

Esta seção examinará justamente as imprecisões que permeiam as imaginações e os próprios desejos de precisão – dinâmica que marcou a inauguração e os primeiros trabalhos, desenvolvidos entre 1911 e 1914, dos *Archives de la Parole*, arquivo de fonogramas francês. Criada como anexo ao recém-estabelecido Instituto de Fonética da Universidade de Paris, a instituição será aqui estudada exclusivamente a partir dos documentos integralmente digitalizados e disponíveis na Gallica, da Biblioteca Nacional da França. Utilizamos todo o

material correspondente ao recorte temporal indicado: desde textos de anais de eventos e dossiês de imprensa até fichas de registro dos fonogramas, rascunhos de trabalho, correspondências e cadernetas de campo. O exame desse conjunto documental revela como ele foi reunido meticulosamente por Ferdinand Brunot, primeiro diretor do empreendimento, com o objetivo de comunicar, para a posteridade, os meandros da trajetória dessa seção fonográfica, ao que optamos, deliberadamente, por escutar esses atores que participaram diretamente do empreendimento francês – ou foram selecionados previamente por Brunot para serem escutados.

Na seção 4.1, iremos nos concentrar na inauguração dos *Archives*, examinando documentos que evidenciam discussões prévias – como a proposta, feita por um político local, de criar um museu do gesto e da fala – e seu próprio contexto de implantação, incluindo notícias de jornal nem sempre favoráveis ao projeto, o que indica que Brunot não buscou necessariamente ocultar da posteridade as desaprovações recebidas. A análise destacará os entrelaçamentos entre ciência e política, mas também entre a ciência e o mercado fonográfico então em plena expansão global, com atenção especial à patrocinadora do empreendimento, a Phonographes Pathé.

A parceria Sorbonne-Pathé foi fundamental para viabilizar a imaginação de um arquivo da fala, mas também representou um desafio, especialmente na tentativa de conciliar interesses comerciais e acadêmicos. Na seção 4.2, examinaremos esses impasses, articulados a outros, de ordem teórica e prática, ligados à noção de “fala autêntica” – sustentada por uma imaginação de objetividade científica –, que precisou ser continuamente negociada diante das condições materiais, técnicas e políticas da própria instituição. Junto aos critérios linguísticos e fonéticos, analisaremos como os argumentos se apoiavam em uma “novidade” cuja funcionalidade prática se mostrava instável e que precisava se alicerçar firmemente em tradições: entre tabuinhas (*tablettes*), impressos e bibliotecas. A cientificidade associada ao projeto não será aqui tratada como pressuposto, mas como um ideal em construção: uma performance que, diante de uma técnica ainda incerta em termos científicos, demandava reafirmação constante por meio da linguagem, dos instrumentos e dos procedimentos empregados.

A seção 4.3 abordará as expedições de coleta realizadas em diferentes regiões da França, acrescentando mais um tijolo ao edifício das materializações da imaginação de uma universalidade (ao mesmo tempo total e nacional) do conhecimento sonoro. Essas expedições fonográfico-dialetológicas, organizadas entre 1912 e 1913, davam continuidade aos levantamentos sobre os dialetos que povoavam o território francês, antes registrados apenas por escrito, mas que, naquele presente, se pretendia compreender em profundidade por meio da

“verdade sonora” subjacente às oralidades ainda sem registro e controle científico total. Seguiremos os rastros deixados em cadernetas de campo, fichas de gravação e correspondências entre Brunot e seus orientandos, para compreender como esse projeto, que buscava inscrever a voz popular na história da linguagem francesa, se alinhou ao movimento mundial da fonografia institucional, tornando-se também modelo para devoramentos futuros – apesar das frustrações persistentes, em grande parte oriundas do choque entre interesses científicos e comerciais.

Assim como Matilda Cristófora, os idealizadores dos *Archives de la Parole* apostaram em aparatos técnicos que prometiam continuidade e permanência, mas também, paradoxalmente, uma revolução diante do estado de coisas vigente. Longe da tecnologia redentora ou onipotente apregoada, o que emerge dos documentos que sustentam esta narrativa é um quadro de tensões, improvisos e reajustes de rota. A França, que geopoliticamente aspirava também a um protagonismo epistemológico por meio de uma vasta e completa coleção de documentos sonoros, encontrava-se no centro de um torvelinho global em que imaginações comerciais, científicas e políticas se entrelaçavam em espiral. Não havia, definitivamente, uma fórmula segura para controlar universalmente a técnica; nem as práticas e relatos a ela associados.

#### **4.1 Promessas científicas e pactos sonoros na biblioteca viva da Sorbonne**

Construir uma máquina que transportasse corpos aos céus, a um firmamento universal sob um olhar divino onisciente: este se tornaria o propósito dos *Archives de la Parole*. Esse acervo fonográfico surgiria tardiamente na França – segundo os próprios franceses, em comparação aos empreendimentos austríaco e alemão – como parte da pretensão de edificar uma nova biblioteca de Alexandria. A esta biblioteca de Babel – destinada a abarcar todas as expressões humanas, particularmente pela perspectiva linguística, e incluir todos os espaços nacionais –, seria acrescentada uma segunda dimensão de universalidade, proporcionada pela alegada integralidade sonora, em um objetivo final que se revelava mais ambicioso: atribuir a essa divindade onipresente e onisciente uma nacionalidade específica – a francesa.

A trajetória oficial dos *Archives de la Parole* começou às quinze horas do dia 3 de junho de 1911. Era um sábado chuvoso e a cidade se encontrava excepcionalmente silenciosa devido a uma paralisação dos serviços de táxi (Doumic, 1911; Pierrefeu, 1911). O silêncio e o vazio das ruas parisienses contrastavam nitidamente com o movimento intenso e o fervor de vozes que preenchiam a sala V da Universidade de Paris. Naquele momento e local, inaugurava-se finalmente um ambicionado arquivo da fala, descrito pelo escritor Jules Claretie, dias antes,

como “o mais maravilhoso acervo de documentos que existe: a fala humana eternizada” (Les archives, 1911c, p. 2). A cerimônia contou com a presença do vice-reitor da Academia de Paris, Louis Liard, do próprio Claretie, de “altos quadros do corpo docente” da instituição acadêmica anfitriã e do Ministro da Instrução Pública e das Belas Artes, Theodore Steeg, que presidiu a sessão solene (Doumic, 1911; Les archives, 1911c).

Havia algum tempo o ministro vinha sendo procurado por professores da Sorbonne – especialmente filólogos, entusiasmados com a possibilidade franqueada pelo fonógrafo de “transmitir à posteridade o som das vozes de homens eminentes da nossa época e o sotaque de cada dialeto” (Les archives, 1911b) – para a inauguração de um arquivo de fonogramas francês cuja concretização era ansiosamente aguardada. Como egresso da instituição, Steeg prontamente aceitou o convite formal, conferindo legitimidade e distinção ao que poderia ter sido um evento ordinário. Sem dúvida, esta seria a cerimônia mais singular de que participara até então. Ao ser recebido por um “fonógrafo perfeito”, “muito potente”, que executava a Marselhesa, o ministro demonstrou satisfação, mas também certo nervosismo. Isso porque sua exposição não consistiria em meras palavras efêmeras que se dissipariam no ar: sua fala seria eternizada em um objeto físico.

Como Louis Liard observaria, diferentemente de outras inaugurações, onde uma placa comemorativa representava a primeira pedra de um novo empreendimento, no caso dos *Archives de la Parole*, a “testemunha visível, móvel e falante” seria um cilindro de cera. Esses cilindros posteriormente se transformariam em discos matrizes – aqueles de maior durabilidade, concebidos para serem os negativos perpétuos de qualquer gravação significativa – e seriam armazenados nos móveis com gavetas presentes na sala (Pierrefeu, 1911). Seu discurso de agradecimento à Maison Pathé, patrocinadora do projeto, e ao ministro (Liard, 1911) seria sucedido por um eloquente discurso de Ferdinand Brunot, professor da Sorbonne, gramático, historiador da língua francesa e representante da Comissão formada pelo Conselho da Universidade, encarregada de analisar a proposta de criação do arquivo de fonogramas da universidade.

Brunot, o entusiasmado delegado dessa realização, afirmaria que o fonógrafo representava um avanço tecnológico, integrante de uma sequência de invenções iniciada quando o ser humano concebeu o primeiro símbolo para expressar seus pensamentos. Entretanto, “[d]epois da escrita, depois da impressão, ainda havia um progresso essencial a fazer, porque [a escrita] não fixa nem transmite a palavra na sua integridade absoluta” (Brunot, 1911, p. 7). Para o professor, o conhecimento e pensamento transmitidos através da escrita poderiam preservar certa “verdade psicológica” e alguma “beleza expressiva”, mas elementos

fundamentais das expressões originais, como acentos e entonações, se perdiam nesse registro silencioso. Dessa forma, para o intelectual, embora estudar obras do passado pudesse ser proveitoso e agradável, tornava-se inquietante reconhecer que se construía ciência baseada em evidências incompletas – falhas por carecerem da “ausência da voz do próprio criador” (Brunot, 1911, p. 8), de um *phône-autographe*.

Ferdinand Brunot, a princípio à frente do projeto fonográfico da Sorbonne de forma temporária, ambicionava converter os *Archives* em um “verdadeiro laboratório de linguística geral. Coletaremos os dialetos que estão prestes a morrer e desaparecer. E teremos assim um atlas linguístico” da França (L’inauguration, 1911) e, posteriormente, de outros territórios. Seu propósito era libertar o conhecimento científico das limitações impostas pela escrita e pelos denominados métodos livrescos. Por essa razão, os *Archives de la Parole* eram celebrados como um repositório dinâmico que abrigaria vozes coletadas diariamente através de registros sonoros. Esses registros incluiriam não apenas idiomas de países estrangeiros – “entre as quais os nossos alunos poderão viver, o que os manterá envolvidos na prática cotidiana de línguas estrangeiras” –, mas também expressões de culturas distantes, como o “eco de uma conversa recolhida no Tibete ou nas margens do Congo”. O projeto contemplaria igualmente o interior da França, documentando a fala de camponeses com suas diversas pronúncias e dialetos que, devido às suas variações naturais, escapavam às regras da escrita fonética (Brunot, 1911, p. 12-13). Dessa forma, ao preservar as línguas em sua forma oral autêntica, e não apenas sua representação escrita, o objetivo era que estas recuperassem sua independência, restabelecendo “sua tradição e, conseqüentemente, a sua autoridade” (Brunot, 1911, p. 18).

O que representava um avanço extraordinário para o cientista Brunot era fonte de inquietação para o político Steeg. Após a apresentação do professor, o ministro finalmente se posicionou diante da corneta do fonógrafo – ou pathefone, nome da versão do aparelho produzido pela Pathé, patrocinadora da nova seção fonográfica. Em seu discurso, Steeg observou que, ao contrário da taquigrafia – que seria complacente “com nossa eloquência política; perdoa ou corrige erros de linguagem; até acolhe o arrependimento do pensamento” –, os “fonogramas são inflexíveis. Impiedosamente, eles se lembrarão das menores falhas de nossas palavras para denunciar à posteridade” (Steeg, 1911, p. 21). Por essa razão, junto à emoção “que sentiu ao pensar que as palavras que ia dizer seriam preservadas para sempre”, surgiu-lhe também o temor de ser ouvido em contexto espaço-temporal distinto, sobretudo devido à possibilidade de exposição do autêntico, do equívoco, das imperfeições presentes na expressão oral. Diante disso, Steeg admitiria que, “tímido diante de tais testemunhas, temi a improvisação e escrevi meu discurso” (Les archives, 1911c).

A leitura realizada pelo ministro diante da máquina fonográfica foi seguida de dois atos finais: a audição dos discursos gravados, quando todos ouviram suas próprias vozes, e as experimentações relacionadas à escrita do som. Para este último experimento público, que encerraria a solenidade de inauguração dos *Archives*, utilizou-se o aparelho apresentado à Academia de Ciências por Théodore Rosset, professor da Faculdade de Grenoble. O dispositivo tinha como propósito inscrever em “papel fotográfico, através de um raio de luz, todas as vibrações que constituem a inscrição gravada no cilindro do fonógrafo” (Mairol, 1911). Desse modo, as atenções se concentraram predominantemente na máquina: a preocupação com o registro da própria voz, sua presença desajeitada e suas surpreendentes funcionalidades. Por conseguinte, a impressão que prevaleceu nos dias posteriores ao evento era de que a inauguração havia se dedicado, na verdade, mais ao fonógrafo do que ao arquivo de fonogramas em si. Segundo o crítico René Doumic (1911), tratou-se efetivamente de “uma sessão solene, com ministro, reitor e demonstração de eloquência”, “para inaugurar um fonógrafo!” – ou para acariciar uma máquina, depositando nela almas, conforme Matilda Cristófora.

Com efeito, o protagonista indiscutível do evento havia sido o fonógrafo, um conjunto de dispositivos que inaugurava uma metodologia aparentemente inovadora, considerada mais avançada, de fazer ciência. Os cientistas se apropriavam mais uma vez das ferramentas fonográficas, materializando novamente o anseio de Thomas Edison, que repetidamente buscou estabelecer diálogo com esses atores. Contudo, essa aguardada colaboração entre o mundo científico e o universo dos negócios fonográficos, na França, não despontou da criação dos *Archives de la Parole*, nem surgiu repentinamente em 1911. Ao contrário, tratou-se antes da consolidação de uma complexa rede de narrativas e práticas, construída desde pelo menos o último quartel do século XIX, relacionada às questões sonoras e auditivas e à aplicação científica das tecnologias fonográficas, que possibilitou a realização da solenidade na Sorbonne naquela tarde de sábado, 3 de junho.

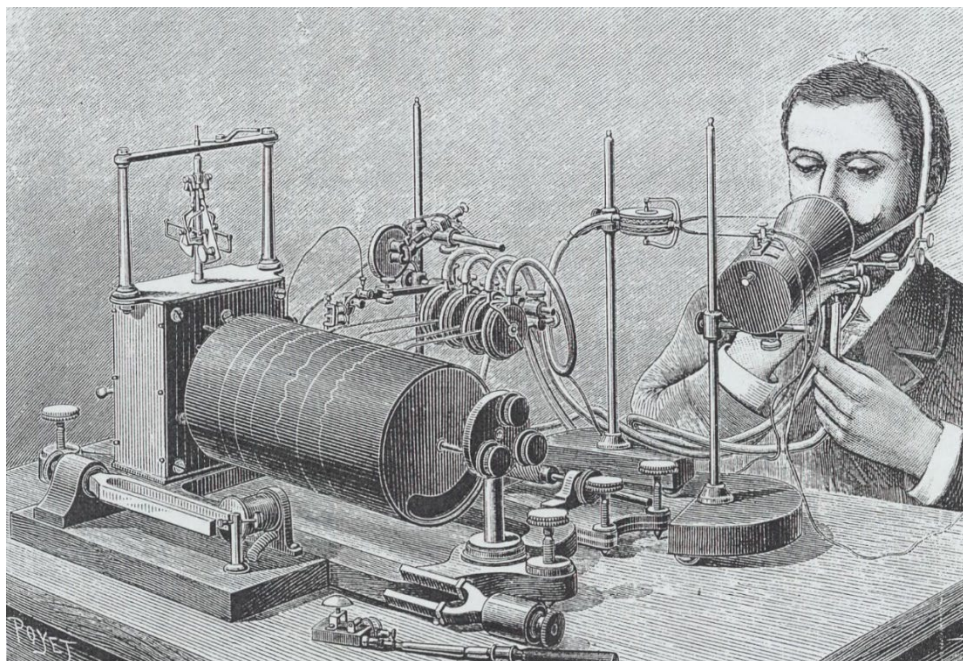
A transformação da Linguística em uma disciplina experimental tem origens claramente identificáveis na década de 1870, coincidindo com a divulgação massiva das máquinas de Scott e Edison. Embora alguns cientistas tenham inicialmente resistido à máquina falante, outros vislumbraram precocemente possibilidades revolucionárias para seus trabalhos. O “grupo de Paris” – composto por linguistas e fisiologistas como Ernest Havet, Michel Bréal, Étienne-Jules Marey, Léon Vaïse e Charles Rosapelly – abraçou as possibilidades fonográficas, realizando estudos cronográficos sobre diversos fenômenos de movimento (voos de pássaros, batimentos cardíacos e vibrações de cordas de violino). Para tal, utilizaram tanto o fonoautógrafo quanto o

fonógrafo, complementando suas pesquisas com métodos gráficos paralelos (Tkaczyk, 2023, p. 61).

Posteriormente, essa busca por uma acústica dos olhos que permitisse visualizar a produção sonora deslocou o tradicional interesse filológico pelas formas linguísticas para uma concepção mais fisiológica e física da linguagem. Essa abordagem se tornou a base intelectual para uma nova geração de estudiosos, incluindo o abade Jean-Pierre Rousselot, que havia sido discípulo de Bréal, Rosapelly e Marey (Tkaczyk, 2023, p. 62). Os responsáveis pelos *Archives* reconheciam enfaticamente que dois fatores fundamentais para a criação da seção fonográfica foram a tese de doutorado de Rousselot (defendida em 1891 na Faculdade de Letras de Paris) e o aperfeiçoado registrador de Verdin que ele utilizou em suas experiências. Esse instrumento representava uma releitura científica dos fonógrafos comerciais, desenvolvido especificamente para atender às necessidades teórico-metodológicas dos pesquisadores, embora também se baseasse nas máquinas comerciais vigentes – um processo semelhante ao que ocorreria alguns anos depois com o desenvolvimento do fonógrafo vienense.

Em artigo publicado no periódico *La Nature*, em 1892, Ferdinand Brunot afirmara que Rousselot, com seu estudo sobre as modificações fonéticas da linguagem baseado no dialeto de uma família de Cellefrouin (comuna de Charente), estabeleceu as fundações de uma nova ciência: a Fonética Experimental. Através de suas pesquisas, Rousselot apresentou não apenas uma monografia rigorosamente fundamentada em evidências verificáveis, mas também um dispositivo aperfeiçoado e inovadoramente utilizado: o já mencionado registrador de Verdin. Esse instrumento superava os dispositivos comerciais da época por sua capacidade de registrar não somente o som da fala, mas todos os movimentos envolvidos em sua produção. Ele capturava desde a geração sonora na laringe (quando o ar é expelido dos pulmões), passando pelos movimentos do músculo hipoglosso, até a saída de ar pelas cavidades nasais. Dessa maneira, sua função era inscrever na superfície do cilindro os traços produzidos pelas vibrações resultantes das atividades da língua, lábios e nariz durante a fala – representando a aparentemente simples, porém complexa, pronúncia das palavras. Admirado com a abordagem de Rousselot, Brunot enfatizava que o trabalho do abade elevou a Fonética a um nível intelectual superior, fundamentando-a na precisão de leis fixas e constantes. Essas leis foram delineadas a partir de uma extensa cadeia de transformações linguísticas espaciais e temporais, identificáveis individualmente nas inscrições que representavam a fala completamente decomposta – uma renovação metodológica que atendia aos interesses não apenas de físicos, mas também de linguistas em geral (Brunot, 1892).

**Figura 8 – Representação esquemática do registrador de Verdin: um dispositivo fonográfico desenvolvido para aplicações científicas**



**Fonte:** *La Nature*, n. 998, p. 97-98, 16 jul. 1892 / gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Portanto, o estabelecimento e a defesa da Fonética Experimental, que ocorreram décadas antes da inauguração dos *Archives de la Parole*, não se baseavam apenas na fidedignidade da gravação sonora. O som constituía um elemento importante e basilar, mas não representava a totalidade nem o objetivo final, como também seria demonstrado posteriormente com o desenvolvimento da fonotografia. Se a “escrita grosseira” e a “grafia ridícula” – expressões de Brunot (1910, p. 1) – em si mesmas indicariam uma ausência – a omissão da “ideia correta de uma palavra não ouvida, de seus sons, de suas inflexões, dos elementos infinitamente variáveis que a compõem e que mudam de século em século, de cidade para cidade, de homem para homem” (Brunot, 1910, p. 1) –, a fala capturada isoladamente pelo fonógrafo não alcançaria a precisão documental e científica almejada, independentemente de todas as promessas de fidelidade sonora propagadas pelo comércio fonográfico.

Por essa razão, o esforço de Brunot e outros pesquisadores no final do século XIX e nos anos que precederam a criação dos *Archives* consistia em desenvolver um microscópio da linguagem que revelasse aos olhos a célula linguística – fundamentada, evidentemente, no som – que representaria a “geleia inicial das línguas humanas”, sua unidade mínima (Pierrefeu, 2011), como o *biblion* ou átomo primeiro otletiano em termos documentais. O trabalho deveria se concentrar na captação da “parte infinitamente pequena”, tecnicamente decomposta, da linguagem, contrapondo-se aos estudos baseados nas “notações toscas dos escritos”, nas



“mentiras das grafias” que permitiriam apreender apenas “fenômenos muito grandes” sem sua estrutura completa. A finalidade, portanto, era observar com precisão, com base na audição (mas não exclusivamente nela, visto que, isoladamente, também seria imperfeita), “as diferenças imperceptíveis que, de uma aldeia para outra, de uma geração para a seguinte, fazem variar a língua, apesar das forças de assimilação que tendem a unificá-la” (Brunot, 1911, p. 16). Essa era uma das imaginações que, esperava-se, a nova seção fonográfica da Sorbonne poderia converter em realidade.

Havia outras. Três meses antes da inauguração dos *Archives de la Parole*, o conselheiro municipal de Paris, Émile Massard, sintetizou as aspirações relacionadas ao projeto de um arquivo de fonogramas nacional, ainda inexistente<sup>8</sup>, em uma proposta parlamentar apresentada aos seus colegas. Nesse documento, Massard recuperava a ideia, defendida pelo mesmo conselho municipal em 1906, de se estabelecer um museu da palavra e do gesto na cidade. Na verdade, tratava-se da convergência de dois projetos preliminares: um relacionado a um museu de imagem em movimento (cinema) e outro dedicado à fala (fonografia). Este último, no entanto, recebeu maior ênfase na recomendação, fundamentada no estudo e na argumentação desenvolvidos pelo professor Alfred Ponge, do prestigiado Liceu Condorcet.

No início de 1911, Massard declarou que, nos sete anos anteriores, havia ocorrido uma intensa campanha em prol da criação de um museu da palavra. O principal obstáculo para a concretização desse projeto era a dificuldade na obtenção de recursos financeiros. De acordo com o parlamentar, buscava-se apoio e patrocínio através da colaboração entre políticos e especialistas renomados, conferindo credibilidade à iniciativa junto a potenciais investidores. Destacava-se, nesse esforço, o respaldo de figuras eminentes da academia francesa, entre elas o próprio Abade Rousselot, no cargo de diretor do laboratório de fonética do *Collège de France*, e Paul Passy, vice-diretor da *École des Hautes-Études*. Apesar do expressivo apoio institucional e da promessa de inauguração oficial por Gaston Doumergue, então Ministro da Instrução Pública, o projeto do referido museu enfrentou significativos desafios econômicos. Isso porque uma ampla campanha de arrecadação dirigida a mais de duzentas sociedades científicas obteve resultados limitados: apenas a *Académie du Gard* teria oferecido uma contribuição modesta de 50 francos. As demais instituições, embora manifestassem apoio moral, não puderam fornecer auxílio financeiro devido a suas próprias restrições orçamentárias (Massard, 1911, p. 2).

---

<sup>8</sup> Há registro de que a França possuía um arquivo de fonogramas inaugurado contemporaneamente aos arquivos vienense e alemão. O Museu Fonético da Sociedade Antropológica teria sido fundado, em 1900, com base em um acervo de 70 gravações realizadas e apresentadas pelo linguista Léon Azoulay na Exposição Universal (Société des Nations, 1929, [p. 6]). Contudo, a coleção foi considerada completamente perdida à época, não tendo sido reconhecida no contexto da construção das narrativas vinculadas à inauguração dos *Archives de la Parole*.

A rede científica, portanto, poderia contribuir com seu prestígio, mas dificilmente com recursos financeiros. A imaginação daqueles pioneiros na concepção de um arquivo fonográfico francês era dar voz ao testemunho oral vivo, superando as possibilidades oferecidas por museus convencionais – com suas “inscrições meio apagadas, pinturas enegrecidas, estátuas mutiladas, armas enferrujadas, até roupas velhas e mesmo humildes utensílios domésticos” –, em uma modalidade de preservação considerada superior, que se tornou possível graças à técnica fonográfica. E para concretizar esse objetivo, buscava-se intensificar um programa de gravações que, embora já iniciado, não contava com uma instituição oficialmente responsável pelos documentos: “Pudemos ir ao Sul onde gravamos a voz do ilustre poeta Mistral, e simultaneamente coletamos alguns exemplares do Languedociano” (Massard, 1911, p. 3).

Procurava-se também conhecer iniciativas semelhantes em outros países, como o próprio arquivo de fonogramas de Viena, estudando sua organização e processos técnicos e procurando negociar um tratado linguístico. Entretanto, a ideia fundamental permanecia sem realização, precisamente pela falta de apoio financeiro à chamada “casa da ciência” defendida por Brunot no ano anterior. Embora tal instituição ainda não existisse, imaginava-se nela um lugar onde “tudo seria aproveitado para estudos científicos”, destacando-se tanto “a fala com timbre preciso, ritmo impecável e sotaque puro” quanto aquela “matizada com sotaque faubouriano ou provinciano”, ambas objetos de estudos de pronúncia, seus padrões e métodos (Massard, 1911, p. 3).

Conforme o texto divulgado por Massard, essa casa da ciência deveria abrigar um repositório para a conservação de originais e moldes galvanoplásticos dos fonogramas (negativos ou matrizes mais resistentes à degradação temporal). A instituição também incluiria laboratórios de gravação e salas de trabalho com acesso controlado para estudos e audições acadêmicas, além de um anfiteatro destinado à formação do público na “compreensão histórica ou crítica de um fonograma”, considerando-se que, como já mencionado, o ato de escutar também demandava um processo pedagógico. Completariam o complexo os “laboratórios de pesquisas para melhorar os processos de gravação” e, potencialmente, “uma clínica onde sejam tratados casos de surdez mental, vícios de pronúncia etc.” (Massard, 1911, p. 3). Embora a proposta da clínica pudesse ser postergada – e mais apropriadamente transferida para instituições especializadas em fonologia, otologia e laringologia –, os demais elementos seriam fundamentais para a fundação de um museu da palavra, cuja missão consistiria mais amplamente em “coletar, classificar e preservar exemplares falados da língua”. Mesmo tendo sido precedidos por austríacos e alemães na criação de arquivos fonográficos exemplares, os

franceses ainda vislumbravam a promissora possibilidade de estabelecer o mais abrangente e universal acervo fonográfico da Europa.

Os visitantes do futuro museu francês do conhecimento vivo, na imaginação de seus dedicados defensores, seriam primordialmente os linguistas. Esses profissionais, que tradicionalmente recorriam a “bibliotecas amostras interessantes de quase todos os idiomas europeus, e de quase todos os seus momentos, desde a invenção da imprensa”, poderiam agora libertar-se dessas “vastas necrópoles da linguagem”. Em seu lugar, teriam acesso a uma “biblioteca viva”, onde poderiam, no futuro,

sempre ouvir ou examinar exemplares da fala de antigamente. Em poucos minutos eles ouvirão a linguagem de vários séculos. Uma evolução centenária lhes aparecerá no prodigioso atalho de cinco minutos. Dois fenômenos subsequentes com cinquenta anos de diferença se seguirão imediatamente com a mesma correlação óbvia entre o relâmpago e o trovão. Então a vida verbal se manifestará sob uma nova luz (Massard, 1911, p. 4).

Os foneticistas, especialistas dedicados a fornecer material essencial para os linguistas, constituiriam o outro segmento do público-alvo. Esses “beneditinos da história da linguagem”, equipados com instrumentos de precisão como lupas, câmaras claras e bússolas,

escrutinarão, contarão, medirão, debruçando-se sobre os misteriosos glifos que os próprios órgãos vocais traçam durante a emissão de uma vogal ou a preparação de uma consoante. [...] É ele quem vai criar a topografia fonética da *França*, da *Europa*, do *Mundo*. Ele talvez diga quais influências históricas, geológicas, climáticas estabelecem barreiras intransponíveis, medem o terreno de cada forma vocal; [...]. Surgem tantos problemas interessantes que o Museu da Palavra ajudará os estudiosos a resolver! (Massard, 1911, p. 4, grifos nossos).

Os documentos falados serviriam também como importante recurso para historiadores – no mapeamento da “história de um país, de uma época, de uma raça, de uma família de homens” – e para atores, que visitariam o museu da palavra em busca de ensinamentos e modelos deixados por seus predecessores. Professores universitários poderiam igualmente registrar em cera cilíndrica “algumas belas lições” com suas “vozes valiosas”, enquanto poetas teriam a oportunidade de dar forma sonora aos seus versos, “ao ritmo e canto de sua escolha”. As expressões vocais cotidianas e populares, como os “gritos nas ruas, discursos de vendas dos vendedores ambulantes”, também deveriam ser preservadas (Massard, 1911, p. 4-5). O propósito seria, conforme defendia o professor Ponge, cujas proposições eram referendadas por Massard em sua petição, incluir a todos, tanto os indivíduos gravados quanto os ouvintes.

Todos irão ao Museu da Palavra para ouvir todos falarem, e todos encontrarão ali algo que satisfaça a sua curiosidade particular: o padre, os sermões; o poeta, versos; o advogado, peças processuais; o professor, as aulas, o ator, os papéis; o psicólogo ouvirá as almas que ali vivem; o crítico, os gênios; o historiador, as multidões; o linguista, as línguas, incluindo o esperanto, cuja pronúncia pode precisar ser claramente estabelecida em função das aglutinações, contrações, elisões, metáteses, aumentos, reduplicações, rasuras e afêreses que são a vida e a morte das línguas humanas. É o que diz o Sr. Ponge (Massard, 1911, p. 5).

O ideal de completude contemplado na concepção de um museu da palavra e do gesto, onde a fonografia e cinematografia representavam a possibilidade de inscrição de dois fragmentos da realidade do mundo, colidia com outra realidade mais pragmática: a da verba ínfima ou inexistente. Conforme destacava Massard, Paris tinha potencial para abrigar um museu sonoro tão importante quanto o pioneiro vienense, dando “uma lição de iniciativa ao Estado, que deveria ser o primeiro a fundar uma biblioteca deste tipo” e que até então se mantivera inerte (Massard, 1911, p. 7). A aspiração era que, assim que esse museu sonoro dispusesse de “orçamento suficiente para fazer gravações diárias, em Paris e em todo o mundo, para onde possa enviar ou encorajar correspondentes”, fossem constituídas coleções mediante intercâmbios com outros países – em uma troca de registros materiais, testemunhos de diferentes expressões culturais, que demonstraria o lugar ocupado por cada nação em termos de produção de conhecimento.

Na verdade, uma vez estabelecida a placa de galvanoplastia, um número indefinido de cópias pode ser produzido. Já dissemos que existe em Viena, na Áustria, uma obra análoga criada pela Academia das Ciências, e que, desde há vários anos, registra num fonógrafo, especialmente construído para esse objetivo, exemplares falados da linguagem dos selvagens da Nova Guiné e canções infantis entre os esquimós [sic] (Massard, 1911, p. 6).

A inauguração dos *Archives* foi marcada por grande euforia, com a presença de um ministro de Estado ansioso para registrar sua voz e pesquisadores entusiasmados com a perspectiva de obter dados mais fidedignos para seus experimentos linguísticos. Contudo, conforme revelam as discussões do conselho municipal parisiense que precederam o evento, a imaginação da biblioteca viva havia ficado em suspensão por longo tempo devido a questões que transformaram esse projeto nacional em uma verdadeira incógnita na prática. A principal insegurança quanto à sua concretização era de natureza econômica, pois permanecia a dúvida: o impasse do financiamento seria “resolvido pelo Estado? Pela cidade de Paris? Pela Universidade de Paris? Por um doador generoso ou pelos esforços combinados destas quatro potências?” (Massard, 1911, p. 3).

“O Museu da Palavra não acontece sozinho” (Massard, 1911, p. 5). No entanto, ele também não surgiria naturalmente como resultado das forças de mercado, conforme argumentava Massard em sua proposta. Em 1911, opositores à criação de um museu sonoro em

Paris alegavam que a simples circulação comercial de discos, sem mediação institucional, já asseguraria o registro fonográfico daquele período. Em contrapartida, os defensores do museu ressaltavam os riscos materiais de oxidação, desgaste e destruição dos artefatos sonoros – aspectos negligenciados pelos interesses comerciais. Além disso, argumentavam que comparar os objetivos da indústria fonográfica com a necessidade de museus de fonogramas seria tão inadequado quanto questionar a relevância das bibliotecas baseando-se apenas no trabalho dos editores (Massard, 1911, p. 6).

Entretanto, antes da realização de qualquer projeto científico tão abrangente e ambicioso, era necessário contornar uma questão fundamental: a confiabilidade e legitimidade da própria técnica fonográfica. Esse esforço ocorreria, com efeito, em um contexto no qual as marcas de fidedignidade ligadas a esse tipo de documento ainda estavam em processo de construção e validação, como demonstram os casos mencionados envolvendo a reprodução sonora do piano e as gravações realizadas por Silas Leachman.

No início do século XX, o fonógrafo ainda era frequentemente visto como parte de um sobrenatural maravilhoso contraposto à ciência objetiva ou mesmo um brinquedo, uma ferramenta do cotidiano que atraía principalmente pessoas “simples” e crianças (Doumic, 1911), a exemplo das recepções negativas às demonstrações de Edison ou dos argumentos questionadores desenvolvidos em contextos educacionais. Entretanto, em 1911, essa percepção começava a se transformar gradualmente, através de exemplos específicos, mas significativos, buscando-se alterar a visão da máquina fonográfica como um “instrumento de tortura nas mãos de operadores bárbaros, semeando medo e fuga entre pessoas pacíficas” (Da parole, 1911).

Além dos experimentos realizados no campo da Fonética Experimental, uma iniciativa importante no contexto francês, nesse sentido, foi promovida por Charles Malherbe, bibliotecário da Biblioteca da Ópera de Paris, que, ao humanizar “os turbulentos pergaminhos”, iniciou o processo de gravação e arquivamento das vozes dos cantores em rolos fonográficos. Seu objetivo era preservar timbres vocais, alocando os documentos sonoros no subsolo da Academia Nacional de Música, onde ficariam guardados por cem anos até serem recuperados para estudos científicos (Da parole, 1911), depositando-se, assim, toda a confiança na inteligibilidade dos registros sonoros para as gerações futuras.

Na proposta de Massard, que enfatizava vigorosamente os recursos financeiros necessários para a manutenção de um museu da fala, destacava-se também a defesa pela integração de cientistas no ecossistema de uma fonografia institucional. Segundo essa perspectiva, seria possível estabelecer uma aliança benéfica entre a indústria fonográfica competitiva, que viria conquistando progressos significativos no desenvolvimento de

fonógrafos, e os estudiosos, que vinham se limitando, no máximo, a “impulsionar o seu trabalho com os instrumentos que existem” (Massard, 1911, p. 3). Essa colaboração permitiria que ambos os setores se nutrissem mutuamente em prol do progresso técnico-científico, como demonstravam os aperfeiçoamentos realizados por Rousselot e sua equipe na conjuntura francesa, bem como as contribuições da antropologia americana em outros contextos.

Durante a cerimônia de inauguração dos *Archives de la Parole*, a aliança entre academia e indústria foi oficialmente consolidada, sendo mencionada nos discursos tanto do vice-reitor da Sorbonne quanto de Ferdinand Brunot. Louis Liard iniciou seus agradecimentos dirigindo-se, inclusive, a Émile Pathé, o “habilidoso e erudito construtor de fonógrafos”, fundador da Maison Pathé<sup>9</sup>, que, ao aspirar “aplicar a uma obra de Ciência o maravilhoso instrumento que tanto aperfeiçoara”, “ofereceu à Universidade de Paris não apenas o seu equipamento, mas também a sua colaboração pessoal e a dos seus auxiliares” (Liard, 1911, p. 6). Posteriormente, naquela mesma ocasião, Brunot também seguiria a linha de reconhecimento quanto à excelência dos fonógrafos da Pathé:

Julgar no momento, senhores, que não pode mais haver qualquer questão de *falsificação*, e que os dispositivos obtidos pela Maison Pathé e generosamente colocados à nossa disposição, são de uma *fidelidade*, não me atrevo, não posso dizer *perfeito*, mas já suficiente para satisfazer os juízes mais delicados. Ainda havia um leve ruído de arranhão produzido pela fricção da safira no disco, mas os aparelhos mais recentes conseguem atenuá-lo, e a experiência nos ensina que *o ouvinte consegue ignorá-lo muito rapidamente*; o essencial é que as qualidades características de cada voz sejam mantidas e reproduzidas, a ponto de serem imediatamente reconhecíveis (Brunot, 1911, p. 10, grifos nossos).

A convicção de que se tratava agora de um instrumento científico, superior e mais preciso que seus predecessores, com atributos ideais para o desenvolvimento científico contemporâneo (Valeur, 1911), certamente influenciou a avaliação da comissão estabelecida pelo Conselho da Universidade de Paris. Essa comissão foi designada para analisar a proposta apresentada por Émile Pathé em 18 de fevereiro de 1911, na qual oferecia ao reitor da Sorbonne um laboratório completo para gravação da fala, incluindo o fornecimento de pessoal e equipamentos por no mínimo uma década (Inauguration, 1911, p. 3). O processo avaliativo compreendeu a análise dos instrumentos fornecidos pela Maison Pathé, visitas às fábricas e experimentos práticos, resultando em parecer favorável dos professores responsáveis pelo

---

<sup>9</sup> Empresa estabelecida em Paris em 1896 por Charles e Émile Pathé, que conceberam uma companhia exclusiva de fabricação e venda de fonógrafos havia dois anos inspirados em uma demonstração do aparelho fonográfico de Edison. Em 1897, os irmãos Pathé entraram no negócio da imagem em movimento em complemento ao da fonografia, que também foi incrementado com o investimento em um catálogo de cilindros próprios, de conteúdo erudito e operístico, canções populares e infantis, expressões religiosas, registros falados, hinos nacionais e materiais em italiano, espanhol, alemão e russo. No início do século XX, a empresa já havia investido em material de maior qualidade para a produção de suportes de fonogramas, substituindo sua fórmula de cera marrom por cera preta durável e oferecendo-os no novo formato de discos (Andrews, 2005b, p. 808).

exame: “a Comissão convenceu-se de que os resultados obtidos e os dispositivos colocados em utilização apresentavam todas as garantias cientificamente necessárias e permitiam constituir um conjunto de documentos falados do mais alto interesse”. O relatório produzido durante essa avaliação não somente expressou a aceitação da doação como recomendou a criação imediata de um Arquivo da Fala francês, “que seria a base do futuro Instituto de Fonética e permaneceria propriedade comum das diversas Faculdades”, além de atribuir ao professor Ferdinand Brunot a responsabilidade pela instalação do serviço na sala V e em seu gabinete anexo (Inauguration, 1911, p. 3).

Com essa iniciativa, a Sorbonne não apenas obteria recursos e equipamentos técnicos essenciais para as pesquisas de seu corpo docente, especialmente aqueles dedicados à Linguística e ao seu futuro curso de Fonética Experimental, como também os pathefones (fonógrafos da marca Pathé) seriam elevados a um outro nível: tornavam-se um “fonógrafo cientista”, “sorbônico”, “oficial”, instrumento de trabalho de “homens cultos” empenhados em compreender e reconfigurar a geografia francesa e suas províncias através do estudo dos dialetos camponeses (Pierrefeu, 1911). Assim, transcendiam sua anterior condição de trivial entretenimento voltado para crianças e “pessoas simples” (Doumic, 1911), conectando o mercado, com seus recursos materiais e financeiros, à autoridade cuja posição epistêmica era reconhecida como legítima no contexto da seleção e definição do que deveria ser gravado, conforme definição do modelo de negócio gramofônico. Tratava-se, neste caso, de uma autoridade epistêmica, dotada de credibilidade reconhecida, justificações racionais e capacidade normativa, cuja palavra era tomada como mais adequada à busca de verdade e à orientação da escuta pública e acadêmica (Zagzebski, 2012).

Com efeito, a necessidade era recíproca, ainda que assimétrica. Como vislumbrado por Massard em sua proposta, o museu da fala parisiense, quando concretizado, dependeria do financiamento de diversos patrocinadores para seu pleno funcionamento. A Pathé contribuiria com ferramentas fonográficas e pessoal técnico especializado para a manipulação dos dispositivos. Posteriormente, o Conselho Universitário da Sorbonne complementaria esse apoio, destinando parte do orçamento da Universidade de Paris para a organização do Instituto de Fonética e aquisição de equipamentos científicos adicionais (Académie, 1911). Entretanto, a Maison Pathé não cederia sua maquinaria e expertise técnica apenas por admiração à ciência ou altruísmo – na realidade, seu negócio necessitava associar seus produtos comerciais a instituições de prestígio, garantindo legitimidade aos olhos, e ouvidos, da França e do mundo.

Nesse sentido, uma das primeiras notas promissórias desse acordo foi enviada alguns meses após a inauguração dos *Archives*, em dezembro de 1911. No dia 14 daquele mês, a

empresa enviou correspondência ao professor Brunot, responsável pelo empreendimento científico-tecnológico da Sorbonne, solicitando o artigo prometido pelo acadêmico para a revista *Paris-Disques*. Na carta, o diretor da Pathé enfatizava o desejo da companhia de incluir o texto do renomado professor na edição de janeiro, mês que costumava ter “uma tiragem excepcionalmente grande” (Phonographes, 1911e). Sem resposta nos quatro dias subsequentes, o mesmo diretor escreveu novamente, reforçando a necessidade de envio do artigo “o mais rápido possível” e solicitando uma fotografia de Brunot para ser exibida com destaque na próxima edição do periódico (Phonographes, 1911f). O professor da Sorbonne atendeu aos pedidos em janeiro de 1912 (Phonographes, 1912a) e seu texto e fotografia foram publicados com evidente satisfação e prontidão pelo periódico associado à Pathé na edição seguinte.

**Figura 9 – Ferdinand Brunot na *Paris-Disques*: a confluência entre autoridade epistêmica e mercado fonográfico**



Fonte: *Paris-Disques*, 5 fev. 1912, p. 8 / gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Os encontros entre ciência e mercado se tornaram, assim, parte fundamental da nova instituição fonográfica. Como Paul Otlet (1895, p. 10) afirmara anos antes, a organização profissional de documentos e a acessibilidade irrestrita a registros constituíam ferramentas primordiais para o avanço de ambos os empreendimentos, tanto em contextos nacionais quanto internacionais, por representarem a convergência entre produtos e um conhecimento mais amplo sobre sua existência. E o cerne da aliança Sorbonne-Pathé se concentraria precisamente nesta confluência: produzir registros de reconhecida precisão e viabilizar seu acesso, transformando os *Archives de la Parole* em uma caixa de ressonância do progresso científico e tecnológico do país.

## 4.2 Microscópios da fala e escritas do passado sob os ruídos do progresso

“Ela quer morrer no céu”. A frase de abertura do conto de J. P. Zooey poderia resumir os desejos dos entusiastas dos arquivos de fonogramas no início do século XX: eles queriam morrer no céu, queriam abandonar uma existência insuficiente, tida como agonizante, para chegar ainda em vida a um lugar superior com a ajuda indispensável de uma máquina. No caso francês, a intenção de Brunot de declarar guerra à escrita, ao tornar-se um futuro cirurgião da língua cujo sonho era “amputar palavras de suas letras inúteis” (Pierrefeu, 1911), andava paralelamente à concepção de que o tempo da ciência e da tecnologia avançava sem cessar rumo a esse céu imaginado abundante em hipérboles: mais, superiores, máximos.

A disciplina acadêmica ligada à chamada fonética de precisão que então começava a se estabelecer se configurava, também, como um sinal de um futuro mais promissor, com os descendentes daquele presente podendo ser guarnecidos, antecipadamente, de “ideias absolutamente precisas sobre a nossa pronúncia atual”, sendo capaz de

aprofundar muito mais no conhecimento íntimo das línguas vivas, estabelecer mais de perto as suas relações e as suas diferenças e, por indução, adivinhar o que determinou a marcha progressiva de evolução lenta a partir da qual se originaram as nossas línguas modernas (Brunot, 1892, p. 98).

Em suma, o que se destacava era o avanço do saber científico por meio de uma documentação mais fidedigna em termos de realidade organizada e acessivelmente disponibilizada, propiciando a continuidade, adição, comparabilidade e capitalização requeridas pela ciência.

Essa perspectiva transformava o diálogo entre o presente e o futuro – essa conversa quase literal, bastante íntima, acreditava-se, por implicar as “vozes do tempo presente” em sua integralidade (Brunot, 1910) – em uma conexão muito mais profícua, muito mais efetiva, contraposta nesse sentido àquela que fora estabelecida entre o passado e o presente. O passado

havia legado aos seus sucessores palavras impressas no papel, letras mortas, isso já estaria determinado. “Nenhuma escrita fonética, por mais carregada de diacríticos que estivessem, nos devolveria os acentos, as entonações que não ouvimos”. “Nenhuma síntese” escrita, por mais admiráveis que fossem seus detalhes, “poderia despertar os seus ecos” (Brunot, 1911, p. 9; 14); seria impossível “restaurar um verso autêntico de Racine” (Brunot, 1911, p. 8). Por esse motivo, o reinado da escrita, que durara quatro séculos e meio, considerando o período posterior à popularização da imprensa (Brunot, 1911, p. 18), teria de acabar. Tratava-se de uma argumentação fonologista, marcada pela concepção de que a fala seria um elemento natural e, logo, poderia ser uma base mais confiável – por sua ligação com uma origem supostamente evidente e incontestável – para o desenvolvimento da ciência do que a artificial inscrição gráfica (Derrida, 2017, p. 66). Nessa perspectiva, a escrita era considerada um recurso que trabalhava com evidências incompletas, insuficientes, demarcadas pela falta. E a sensação era de que, se a ciência, mais do que qualquer outra dimensão social, vinha vivendo profundamente essa lacuna, o avanço tecnológico modificaria sua situação dali para frente.

Mesmo que ainda não houvesse os recursos necessários à mão, o presente era sem dúvida melhor, apenas pelas possibilidades futuras que ele estava abrindo. Um museu da palavra, a instituição símbolo do progresso que se vivenciava, à qual qualquer país desejava estar ligado de modo a comprovar sua dominância epistêmica, ofereceria “à posteridade modelos de eloquência selecionados em todos os gêneros” e, num movimento fecundo de acúmulo, cada século vindouro acrescentaria “o seu acervo às coleções anteriores” acabando “por haver no Museu um acervo documental único pelo qual nenhum estudante, nenhum candidato político, nenhum retórico, nenhum advogado poderá perder o interesse” (Massard, 1911, p. 5).

Eles terão os meios, que nós não tivemos, de se avaliarem, de ouvirem a si e ao outro, de se consertarem com a finalidade de aperfeiçoar a dicção (Brunot, 1911, p. 12), de acompanharem os erros e deficiências reais de grandes escritores e estudiosos, esse era o pensamento. Porque, como bem demonstrou a insegurança do ministro Steeg ao não querer improvisar sua fala em frente ao fonógrafo dos *Archives de la Parole*, a máquina fonográfica captava qualquer claudicação, qualquer imperfeição, por menor que fosse: “Rolos impiedosos denunciarão às eras futuras as redundâncias zombeteiras do Sr. [Émile] Faguet e o pragmatismo vivo do Sr. [Henri] Bergson” (Da parole, 1911). Imperfeições preservadas com o objetivo de alcançar a perfeição: porque essa era a palavra, esse era o objetivo maior, era a esse céu que os corpos deveriam ser lançados. E a excelência científica seria possível exatamente devido à coleção dessas frações de pequenos fatos fidedignos coletados pela ferramenta fonográfica –

como um “microscópio da linguagem” –, que unidas se tornariam progressivamente um conjunto coeso de dados, representantes de fases e processos maiores, estruturais, jamais possíveis de serem vislumbrados com a ultrapassada escrita, que talvez visse em breve seu fim ou ao menos sua sensível secundarização.

Porém, na inauguração dos *Archives*, as imperfeições não se revelariam apenas nos aguerridamente evitados erros de pronúncia, gaguejos e outras falhas que poderiam ser capturadas pela máquina de evidenciar detalhes: o fonógrafo em si era considerado imperfeito. Como alcançar a perfeição de conectar minúsculas partes de fatos para gerar um todo lançando mão de um instrumento imperfeito? Com fé no que havia de vir, possivelmente. Baseado na crença de que se no presente o “cilindro ainda não está habituado às discussões parlamentares, nem aos cursos docentes” por ter “pouca duração, uma duração de três ou quatro minutos no máximo”, e o fonógrafo ser bastante limitado em termos de captação sonora (uma pessoa teria de ficar muito próxima a ele para ser possível registrar sua voz), no futuro, “ele se tornará verdadeiramente exato e verdadeiro” porque não irá existir um limite de tempo tão restrito e será possível coletar os sons da maneira como eles serão, do lugar em que eles estiverem, próximos ou distantes, roubando-os inesperadamente para se distanciar da artificialidade e falsidade da escrita (Brunot, 1911, p. 9-10) – ou da leitura de texto do ansioso ministro Steeg. O que se mostrava mais relevante naquele momento eram a expectativa e os desdobramentos futuros. Afinal,

Apesar das dificuldades de todo o tipo que se colocaram no caminho, encontramos uma forma de transportar as inscrições, desde a cera macia onde estão gravadas, num material resistente e que pode durar muito tempo, para que a voz humana possa agora ser guardada e reproduzida indefinidamente (Brunot, 1911, p. 10).

Nesse sentido, a nova e promissora máquina trazia consigo uma certa ansiedade relacionada ao seu alcance e efetividade no presente, ainda que muitas vezes de maneira velada; em última análise, a visão preponderante era de que o passado havia sido mais limitado no que concernia à preservação de indícios e, portanto, não se poderia reclamar das superiores conquistas do presente. Contudo, por mais que a menção ao futuro fosse bastante efetiva em termos de ascendimento de entusiasmos que levavam a ações com consequências práticas, as atividades que deveriam ser realizadas hoje não poderiam viver apenas de otimismo projetados para um tempo que ainda não havia chegado – até por isso, as chamadas imperfeições percebidas nas máquinas eram frequentemente camufladas, não ganhando tanto relevo nas narrativas. Em alguns momentos, parecia até mesmo haver um esforço de autoconvencimento: como Carl Stumpf no contexto da organização do arquivo de fonogramas berlinense, Brunot, em seu discurso inaugural dos *Archives*, também enfatizou a fundamental importância da

pesquisa científica conduzida com o auxílio do pathefone; porque o instrumento era perfeito, exigia-se que assim o fosse, visto que não restavam alternativas naquele momento crucial em que sua casa da ciência transcendia do âmbito imaginativo para, enfim, materializar-se.

A solução envolvia encontrar um complemento que conduzisse a fonografia mecânica em direção à perfeição então considerada alcançável, conforme demonstrado pelo argumento já referido da insuficiência do som, que se consolidou integralmente no também mencionado registrador de Verdin, posteriormente aperfeiçoado por Rousselot. No primeiro contexto, sustentava-se que a audição constituiria um sentido imperfeito, que “distingue mil diferenças de altura, comprimento, intensidade, timbre; acentos e modulações de extrema diversas”, edificando um “mundo infinito de nuances” que poderia antes desorientar que elucidar, caso não fosse acompanhado de análises racionais (Brunot, 1911, p. 15). Tal avaliação espelhava precisamente a posição de Ferdinand de Saussure, contemporâneo desses desenvolvimentos, em relação aos arquivos fonográficos daquele período. Embora influenciado pelos debates parisienses sobre Fonética Experimental – sendo inclusive, sob a interpretação de Derrida, um entusiasta fonocentrista que afirmava a primazia da fala sobre a escrita em defesa do retorno a uma origem que viabilizaria maior rigor científico às investigações da ciência linguística (Derrida, 2017, p. 36-37; 40; 49) –, Saussure acabaria privilegiando a estruturação linguística fundamentada nas relações diferenciais entre signos e elementos racionais (ou seja, visuais), não obstante manifestar certo ceticismo quanto à escrita, devido à sua natureza artificial e suposta incapacidade de acompanhar a evolução fonética das línguas (Saussure, 1931, p. 44-54).

Entretanto, no âmbito dos esforços direcionados à amplificação da aceitação dos dispositivos fonográficos, fundamentada na convicção relativa à autenticidade proporcionada pelos registros sonoros, o método ideal a ser implementado nesse extraordinário laboratório seria concebido e executado mediante instrumentos que, transcendendo o simples registro de som, quantificassem matematicamente os componentes da fala por meio de inscrições geradas pela própria sonoridade (Brunot, 1910; 1911, p. 15), precisamente a função desempenhada pelo registrador de Verdin. Consequentemente, documentar a totalidade dos movimentos da fala real, aquela efetivamente percebida pelo ouvido, com o intuito de extrair dela constatações científicas e as “mais rigorosas análises matemáticas” (Brunot, 1910), pressupunha, primordialmente, sua transmutação em sinais gráficos, sob uma metodologia proclamada como mais científica e meticulosa, porém análoga ao processo que o empreendimento fonográfico vinha disseminando desde meados do século XIX, através da divulgação de seus fono-

autógrafos, fonó-grafos, grafo-fones e fono-gramas – a escrita formalmente rejeitada que, paradoxalmente, manifestava-se como presença constante e inescapável.

Contraditoriamente, a observação microscópica de cada átomo constituinte das palavras faladas, necessária para gerar um todo verdadeiro e condizente com a realidade estrutural, seria possível apenas mediante representação gráfica. Não se tratava, evidentemente, da artificial, falsa e ridícula escrita fonética, mas das “linhas sinuosas” que representavam vibrações sonoras (Brunot, 1910). Conforme mencionado, utilizando a máquina de Rosset, um dos numerosos discípulos de Rousselot, os presentes na inauguração dos *Archives de la Parole* – ou inauguração do pathefone, como alguns a denominaram – puderam não apenas ouvir a reprodução dos discursos proferidos naquela tarde, mas também visualizar a projeção daquelas linhas sinuosas demarcadas não por um traço artificial, mas por “grafias ideais” inscritas sobre cera (Valeur, 1911). A gravação destinava-se tanto aos olhos quanto aos ouvidos (Brunot, 1911, p. 15).

A conhecida e, frequentemente, vilipendiada escrita fonética esteve contraditoriamente presente no planejamento, inauguração e desdobramento dos *Archives*. Por um lado, como enfatizado, ela era diminuída, considerada até mesmo anticientífica quando se tratava do estudo da linguagem humana. Por outro lado, paradoxalmente, ela também era prestigiada: orgulhosamente, o almejado museu da palavra parisiense fora fundado no mesmo local onde, por volta de 1500, havia sido estabelecida uma gráfica: “Abrimos com alegria a nossa velha Sorbonne à nova imprensa” (Brunot, 1911, p. 18). E aqueles que ali adentrassem deveriam ser não apenas ouvintes de som fonográfico, como os encontrados em qualquer esquina de Paris, mas leitores que, “com seu olhar sobre-humano”, decifravam traços de um livro (Valeur, 1911).

O alegado avanço se constituía, portanto, de uma espiral de elementos do passado da escrita; uma espiral cujas linhas ora convergiam, ora divergiam. A nova revolução tecnológica testemunhada era comparada à chamada revolução da imprensa (Doumic, 1911) e, projetando o futuro a partir dos processos já conhecidos do passado, antecipava-se que em breve “o costume de gravar num cilindro de cera” se tornaria tão comum quanto o tradicional ato de escrever em uma folha de papel (Brunot, 1910). Provavelmente a prática mais antiga de registro fosse de fato superada pela mais recente – as ideias de progresso e substituições eram onipresentes –, mas observando o ambiente circundante, era inegável que o passado permanecia ali; era tangível: “A cera desapareceu com as tabuinhas [*tablettes*]. Retorna hoje com os cilindros fonográficos” (L’inauguration, 1911).

A continuidade tecnológica – rejeitada no plano argumentativo, porém progressivamente consolidada nas práticas implementadas para a consecução dos projetos – se

evidenciava notadamente naquela que se constituiria como a missão primordial dos *Archives de la Parole* no período subsequente: salvaguardar os dialetos rurais franceses, integrando-os ao patrimônio do conhecimento histórico e linguístico nacional mediante o registro de sua expressão oral genuína. Nas palavras de Brunot,

O documento falado animará e iluminará *o que a escrita foi capaz de estabelecer*: o verdadeiro “Atlas linguístico” dos dialetos da França deve ser criado, o da Alemanha já começou através dos cuidados das Academias. Isto já seria ciência, pois a dialetologia e a linguística se veriam transformadas, mas no ponto em que se encontra a investigação, podemos e devemos antever outro futuro, a criação definitiva de uma nova ciência: a fonética, que está ligada por um lado à acústica, por outro à fisiologia, por outro à linguística, mas que não se confunde com nenhuma delas e que deve ter os seus métodos, os seus instrumentos e os seus cientistas. Sou um daqueles que há vinte anos espera que isso finalmente aconteça (Brunot, 1911, p. 13, grifo nosso).

Entre 1891 e 1911, desde a defesa de Rousselot até a inauguração dos *Archives*, a Fonética Experimental emergia como uma ciência renovada na Sorbonne, desenvolvida a partir da interação de técnicas e tecnologias – dos encontros e desencontros entre passado e presente que geravam diferenças irreconciliáveis nos relatos, porém integrativas na prática. De fato, apesar dos questionamentos e tentativas de apresentar o novo como superior ao que se tornara insuficiente e obsoleto, o museu da palavra francês e o fonógrafo eram ainda considerados complementos, respectivamente, da Biblioteca Nacional francesa e da própria escrita (Valeur, 1911). Entretanto, distinguindo-se das formas tradicionais de coleta e organização de documentos, uma importante diferença já se delineava quanto às atividades desenvolvidas em instituições de gestão do conhecimento, o que tornaria o trabalho realizado em arquivos de fonogramas singularmente característico: a produção própria de conteúdo com aspiração à universalidade.

Ferdinand Brunot (1910) expressava com segurança: “quanto maiores forem os nossos arrependimentos, mais manifestos serão os nossos deveres. Estes documentos que nos faltam, devemos-nos aos nossos sucessores”. Nestas palavras, ele revelava as inquietações que impulsionavam linguistas, acadêmicos e cientistas em direção à fonografia mecânica, num período em que seu papel científico ainda se mostrava nebuloso. Por um lado, pairava o temor de perder a oportunidade histórica do progresso: sem a gravação dos cilindros e discos necessários para o estudo contemporâneo das línguas e da fala humana, as gerações futuras estariam, assim como a presente, impossibilitadas de acompanhar fidedignamente os processos e fases formadores da estrutura da linguagem – através de recursos agora disponíveis, diferentemente do passado. Por outro lado, assombrava-os a perspectiva de um arrependimento póstumo por não terem utilizado esses instrumentos – ora considerados perfeitos, ora imperfeitos; ora vinculados à escrita, ora distantes dela. Essas inseguranças não apenas

direcionavam os idealizadores do projeto a um passado mais consolidado e reconhecido, mas também catalisavam as ações necessárias para concretizar a ambiciosa proposta de um museu, arquivo ou biblioteca da fala.

Dezenove dias após a inauguração dos *Archives de la Parole*, iniciaram-se as tão aguardadas gravações sonoras – ainda que em condições improvisadas. Em 13 de junho de 1911, o equipamento já estava instalado na sala do laboratório da seção fonográfica da Sorbonne havia dois dias, aguardando apenas que a Maison Pathé enviasse um engenheiro com expertise técnica para operar os instrumentos durante as sessões de registro (Phonographes, 1911a). Em correspondência endereçada a Brunot seis dias depois, o diretor da empresa fonográfica estabeleceria uma data para o início dos trabalhos, assegurando ao professor que poderia começar a convocar as “personalidades” cujas vozes seriam capturadas, com os testes de gravação programados para o dia 22, contando com a participação de dois ou três de seus colegas (Phonographes, 1911b).

Contudo, o projeto fonográfico da Sorbonne aparentemente não figurava entre as prioridades da Pathé. Na primeira correspondência após a inauguração, ainda sem definir uma data precisa para o início das atividades, o diretor da empresa revelaria suas limitações: “Farei o possível para enviar nosso engenheiro até você na quinta-feira de manhã. Mas não conte muito com isso, pois até sábado estamos finalizando uma gravação extremamente importante que vai ocupar todo o nosso tempo” (Phonographes, 1911a). Apesar disso, a data acordada para a primeira sessão pós-inauguração foi respeitada. Em 22 de junho, Brunot convidou seu colega Gustave Lanson, professor da Faculdade de Letras e membro do Conselho da Universidade que havia aprovado a iniciativa dos *Archives*, para registrar oralmente dois excertos de seu trabalho sobre metodologia na história literária (França, 1911a, fôlio 110).

Nos dois registros sonoros, catalogados como número 9 e 10, conseguimos escutar o professor Lanson recitando, respectivamente, duas e três páginas de sua obra *De la méthode dans les sciences*, com durações de 2 minutos e 33 segundos e 3 minutos e 6 segundos – ambos integralmente preenchidos por sua voz, acompanhada de consideráveis ruídos de fundo. Essas duas gravações não apenas sobreviveram ao tempo, mas também foram julgadas satisfatórias por Brunot, destino diferente de tantas outras coletas realizadas antes e depois daquela sessão.



Documento Sonoro 4 – Leitura de “O método na história literária” | Gustave Lanson (1911)

Priorizando as vozes de pessoas e professores próximos, as gravações foram iniciadas, de fato, em maio, antes mesmo da inauguração. Entre os participantes estava o historiador Ernest Lavisse, que proferiu um fragmento de um discurso realizado no ano anterior em uma escola municipal de Nouvion, parte de sua recente publicação *Nouveaux discours à des enfants* (França, 1911a, fôlio 101) além da conclusão de seu capítulo *La renommée de Louis XIV* (França, 1911a, fôlio 102). Participaram também o filólogo Alfred Croiset, que leu a página 250 de sua obra *Les Démocraties antiques* (França, 1911a, fôlio 103), e o sociólogo Émile Durkheim, que apresentou diante do pathefone um fragmento de sua palestra proferida no congresso de filosofia de Bolonha no mês anterior (França, 1911a, fôlio 104). Nenhuma das três gravações obteve êxito, tendo as de Lavisse e Croiset sido aparentemente descartadas devido à demora no registro.

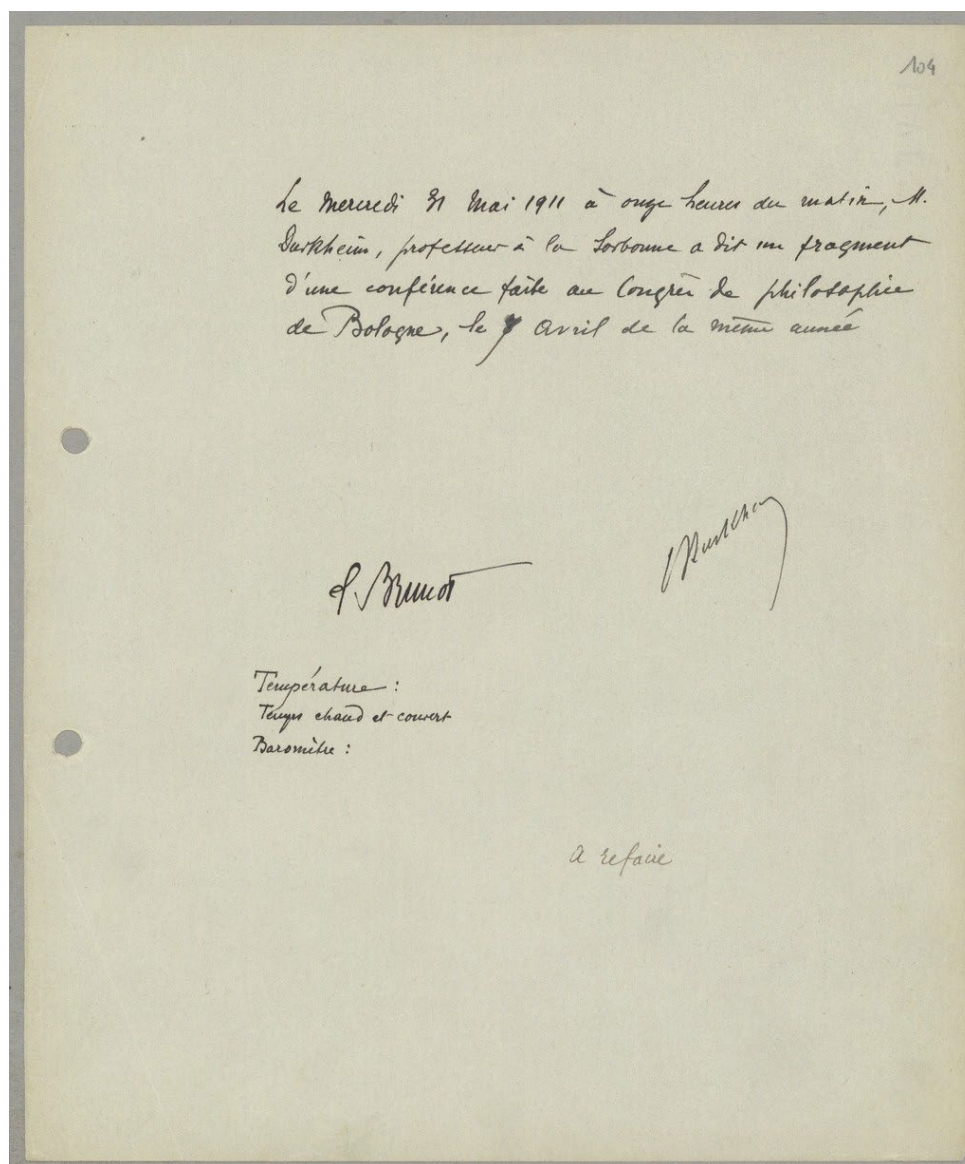
De acordo com as anotações registradas por Brunot nas primeiras fichas improvisadas, o instrumento havia operado por um período prolongado, deteriorando a superfície do cilindro que servia como suporte para a gravação sonora. Essa degradação provavelmente resultou da exposição ao calor, reconhecido como um dos principais fatores de deterioração dos documentos sonoros da época. Fabricados em cera, esses suportes eram particularmente sensíveis ao toque e não resistiam a elevações significativas de temperatura (Villon, 1894, p. 75), tendo seus traços facilmente apagados, transformando-se, não intencionalmente, em palimpsestos. Além disso, os participantes não estavam habituados a falar dentro da duração fonográfica – entre dois e quatro minutos. O nervosismo que acometia aqueles que se posicionavam diante do dispositivo fonográfico (como observado no comportamento do ministro durante a inauguração) provavelmente afetou os professores, o engenheiro da Pathé e o próprio Brunot, que supervisionava o trabalho, levando-os a exceder o tempo recomendado. Essa restrição temporal da ferramenta, que impedia seu funcionamento por períodos mais longos e ininterruptos, comprometeu a primeira tentativa de captura da voz de Durkheim, realizada em 31 de maio, um dia quente e nublado – condições climáticas que, devido à questão da temperatura, podem também ter prejudicado a qualidade da gravação.

Na primeira ficha de registro de gravação, evidentemente improvisada (conforme demonstra a Figura 10), observa-se a utilização de uma folha comum sem pauta, inteiramente manuscrita, que apresentava não apenas a assinatura do próprio diretor, mas também a rubrica do operador cedido pela empresa Pathé. Para além das informações essenciais referentes à data, horário e conteúdo sonoro registrado, nota-se a cuidadosa atenção dedicada à documentação das condições ambientais, incluindo tanto a pressão atmosférica quanto a temperatura no momento da gravação – precauções tomadas certamente para contextualizar as circunstâncias



nas quais o sensível cilindro de cera fora manipulado. No caso específico da sessão conduzida com Émile Durkheim, a anotação “refazer” indica claramente que o material foi considerado inadequado para preservação. O renomado sociólogo retornaria para uma nova tentativa de registro, agora bem-sucedida, somente após um intervalo de dois anos.

**Figura 10 – Ficha improvisada de registro elaborada por Brunot para a sessão de gravação malograda com Émile Durkheim**



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



**Documento Sonoro 5 – Leitura de “Julgamentos de valor” | Émile Durkheim (1913)**

O leve “ruído de arranhão produzido pela fricção da safira no disco” (Brunot, 1911, p. 10) e a fala “estranhamente nasal” (Valeur, 1911) – que aproximava o francês do português mais do que o necessário (Brunot, 1911, p. 10) – constituíam obstáculos recorrentes, embora parcialmente superáveis diante da confiança depositada no futuro aprimoramento de uma técnica superior às suas predecessoras. Brunot, inteiramente comprometido com o projeto (Hinzelin, 1911), reconhecia as limitações técnicas, apresentava suas insatisfações à Pathé e solicitava equipamentos melhores<sup>10</sup>, sem jamais abandonar a iniciativa. Ao contrário, ele supervisionava e documentava cuidadosamente cada aspecto das sessões de gravação, assumindo para si a responsabilidade que, no ano anterior, havia defendido como atribuição do Estado francês em um contexto mais abrangente: “evitar a superabundância de documentos de qualidade inferior” (Brunot, 1910).

A gravação sonora constituía um processo complexo que exigia a presença constante de um técnico da Pathé, não sendo uma atividade que pudesse ser realizada ocasionalmente por qualquer pessoa. O *performer* se posicionava diante de um alto-falante, mantendo-se o mais próximo possível deste devido às limitações de captação do equipamento. O mecanismo da máquina fonográfica era então acionado, permitindo que a ponta de safira, semelhante à caneta dos fonógrafos mais antigos, traçasse um pequeno sulco ao redor do cilindro de cera, produzindo durante seu percurso “delicadas lascas que um sopro leva embora” (Hinzelin, 1911).

Após aproximadamente três minutos de registro sonoro, a corneta de gravação era substituída por um tubo que reproduziria a voz recentemente gravada assim que o cilindro voltasse a se movimentar sobre a superfície com os traços já demarcados. Diferentemente do gramofone, o pathefone se caracterizava como um dispositivo de funcionalidade dupla, servindo tanto para gravação quanto para reprodução. Como um derivado do modelo de negócio gramofônico, existia a possibilidade de produção de matrizes destinadas à preservação perpétua do conteúdo sonoro (segundo a imaginação da época), mediante a transferência do registro

<sup>10</sup> É o que conseguimos inferir pela resposta do diretor da Pathé para Brunot em 16 de outubro de 1911 (Phonographes, 1911c).

efetuado no cilindro para as denominadas *plaques* ou placas (Hinzelin, 1911) – o termo *disque* (disco) já era utilizado, embora não fosse a denominação predominante.

O arranjo sistemático foi estruturado em cinco seções distintas, cada uma destinada ao armazenamento de documentos sonoros conforme a natureza específica de seu conteúdo. Essas seções constituíam as classes fundamentais da organização do conhecimento fonográfico: Seção I (Intérpretes), dedicada a registros de atores realizando performances de tragédias; Seção O (Originais), reservada para oradores, advogados, professores e conferencistas realizando leituras de discursos e diversos tipos de textos; Seção E (Línguas Oficiais), destinada a documentos sonoros da língua francesa e de outros idiomas oficiais; Seção D (Dialeto), criada para a gravação de camponeses e seus dialetos regionais; e Seção M (Modificações da Linguagem), designada para registros de pessoas com deformações ou patologias da linguagem. No primeiro ano de operação, os esforços se concentrariam principalmente nas seções de Originais e de Intérpretes (Hinzelin, 1911), provavelmente devido à facilidade de acesso que Brunot e a Pathé tinham a professores, autores e atores dramáticos para a realização das gravações.

Em novembro e dezembro, a Pathé conseguiu – aparentemente por insistência da esposa de Brunot (Phonographes, 1911d) – convencer a atriz Cécile Sorel a realizar gravações, apesar de sua considerável resistência inicial, manifestação dos recorrentes receios de se expressar diante da máquina fonográfica (França, 1911a). A atriz aceitou participar, embora estivesse “perturbadíssima” ao precisar substituir uma audiência humana por um dispositivo mecânico que lhe causava desconforto (Hinzelin, 1911): “esse chifre de lata, que público terrível!”, conforme teria comentado (Hinzelin, 1912, p. 23). Paralelamente, o ambicioso programa de preservação de “todos os dialetos ou patoás”, que teria como objetivo “destruir todos os ‘sotaques’ mais ou menos cruéis que esses dialetos ou patoás comunicaram à língua francesa” (Hinzelin, 1911), foi postergado para uma fase posterior devido à sua complexidade logística e às dificuldades operacionais para realizar a coleta de material sonoro *in loco*.

Um projeto viável para implementação imediata, superando as barreiras de deslocamento geográfico, seria o intercâmbio de coleções sonoras e vocais internacionais – particularmente no que concernia à recepção de fonogramas estrangeiros pelo arquivo francês. Desde o estabelecimento inicial da colaboração Pathé-Sorbonne, a empresa fonográfica se comprometeu a fornecer à universidade “uma lista tão completa quanto possível das gravações estrangeiras com as quais vocês podem contar” (Phonographes, 1911b). Essa coleção foi recebida seis meses após a formalização da aliança, consistindo de “30 discos italianos e 7 flamengos” provenientes das filiais da companhia em Milão e Bruxelas (Phonographes, 1911g).

Durante esse período, as operações comerciais da família Pathé se encontravam em fase de expansão territorial, estabelecendo acordos com empresas fonográficas americanas em meio a uma aspiração de transcender fronteiras nacionais, europeias e além (Andrews, 2005b, p. 809). Essa busca por internacionalização era considerada a marca da fonografia mecânica, que desde a época de Thomas Edison prometia aproximação e compreensão transcultural, quando o próprio empresário, frequentemente sem conhecimento do idioma de seus interlocutores, interagia com audiências estrangeiras para demonstrar as alegadas inovações trazidas pela máquina poliglota.

A formalização da aliança estratégica com a comunidade científica, ou mais especificamente, com um arquivo da fala de uma instituição universitária renomada, representava para a Pathé não apenas a incorporação de um distintivo de credibilidade aos seus dispositivos, mas também proporcionava oportunidades para obtenção de benefícios fiscais e facilitações alfandegárias. Em janeiro de 1912, o diretor-executivo da empresa encaminhou nova correspondência a Brunot, desta vez para comunicar que a subsidiária belga havia realizado registros fonográficos em idiomas inglês, hindu e chinês, os quais poderiam ser destinados com grande satisfação aos *Archives*. A dificuldade enfrentada se relacionava exclusivamente a uma recente regulamentação aduaneira francesa, que acabava “de proibir a entrada de todas as mercadorias, de qualquer natureza, que não contenham a menção exata do seu local figurativo de origem”, situação para a qual solicitava-se a intervenção de Brunot, em espírito de cooperação institucional, para que intercedesse na condição de diretor da seção fonográfica, visando à obtenção de uma “autorização excepcional” junto à administração aduaneira, considerando o “destino especial destes discos” (Phonographes, 1912b).

A valorização de investimentos em registros sonoros de idiomas estrangeiros se demonstrava vantajosa não apenas para a expansão comercial, mas também representava um componente fundamental para o desenvolvimento científico com aspirações globais. O compromisso de circunscrever em seus trabalhos as línguas humanas em sua dimensão universal, visando ao estabelecimento de um conhecimento linguístico abrangente, se evidenciava nos esforços sistemáticos de Brunot para recrutar indivíduos de diversas nacionalidades cujas vozes pudessem ser registradas e preservadas nos *Archives de la Parole*. Em uma abordagem pragmática, Brunot priorizou recursos prontamente acessíveis, direcionando suas iniciativas a professores visitantes, estudantes internacionais e acadêmicos estrangeiros que estivessem lecionando, realizando pesquisas ou em visitas temporárias à Sorbonne.

Dezembro de 1911 revelou-se excepcionalmente produtivo para o projeto, com todas as atividades sendo a partir de então documentadas em um formato de registro mais formalizado, presumivelmente fornecido pela Pathé para facilitar os processos de triagem e classificação implementados por Brunot. A ficha padronizada ilustrada na Figura 11 apresenta, em contraste com as anotações anteriores, campos pré-definidos para a inserção de elementos descritivos essenciais à catalogação sistemática de cada registro sonoro. Os metadados estruturados incluíam: designação do catálogo (diferenciando entre o acervo da Pathé e o da Sorbonne), número sequencial de registro (seguindo uma numeração progressiva simples), denominação da obra ou discurso, intérprete (responsável pela locução), autor (criador do texto enunciado oralmente), data e localização da gravação, dimensões do suporte utilizado, especificações técnicas da safira (a emblemática caneta de inscrição), duração da gravação, identificação do técnico responsável, além da assinatura autenticadora de Brunot, que supervisionava pessoalmente todos os procedimentos. Particularmente notável nos formulários da Pathé era a seção destinada à caracterização geográfica, que permitia a indicação de nações – presumivelmente aquelas onde a empresa mantinha operações ou algum tipo de interlocução – nas quais o conteúdo registrado potencialmente despertaria interesse comercial, um campo que Brunot sistematicamente deixava sem preenchimento.

Nestes formulários de catalogação padronizados foram registrados metadados referentes a gravações como as realizadas com a participação do professor Kirkpatrick, da Universidade de Edimburgo, que, em 6 de dezembro, ministrou parte de uma aula intitulada *Etude de prononciation anglaise* (França, 1911a, fôlio 116), após ter declamado diversas obras literárias britânicas no mês precedente (França, 1911a, fôlio 115). Integrando essa fase inicial de colaboração internacional, o renomado escritor dinamarquês Paul Leyssac interpretou um poema de Emil Aarestrup e uma prosa de Hans Christian Andersen em seu idioma materno para uma gravação que, aparentemente, como numerosas outras, não obteve êxito na preservação (França, 1911a, fôlio 117). Similarmente, Othon Vasadi e Eugène de Kiss, provenientes de Budapeste, registraram no mesmo dia o hino nacional húngaro e textos dramáticos de seu país de origem (França, 1911a, fôlios 119-120). Na semana subsequente, Brunot recebeu uma jovem chamada Melle Krantz, natural de Falun e acadêmica em Upsala, ambas localidades suecas, que apresentou, com sua voz melodiosa, o poema *Spillror* de Viktor Rydberg (França, 1911b) e uma sequência de vocábulos suecos, em um exercício fonético de variações de sotaque baseado na leitura de um excerto do emblemático romance de Selma Lagerlöf *Herr Arnes penningar*.



Documento Sonoro 6 – Leitura de trechos de romance sueco | Melle Krantz (1911)

**Figura 11 – Registro catalográfico padronizado de origem comercial sobre documentação fonográfica de estudante estrangeira**

39

Catalogue *Sorbonne* No *21*

Numéro d'Ordre *13* A accoupler avec *20*

Titre *Spilbor*

Artiste *M. Krantz*

Auteur *Victor Rydberg.*

Editeur

Fait *27. 12. 11* Ville *Paris*

Pour Disque *25 cm*

Envoyé à l'Usine Essai reçu de l'Usine

Renseignements Généraux. Diaphragme No *106. RHT*

Pavillon *201* Saphir *27/2*

Remarques *O. R. R.*

Temps *2'00.* L'enregistreur *Lapetuk*

Observations techniques. Son Surface

Qualités Générales

Observation Artistique *d. Brunot*

Duplicatage

Observations

|                                 |         |          |            |           |          |
|---------------------------------|---------|----------|------------|-----------|----------|
| BON POUR                        |         | FRANCE   | ANGLETERRE | ALLEMAGNE | RUSSIE   |
| AUTRICHE                        | HONGRIE | BULGARIE | ITALIE     | BELGIQUE  | HOLLANDE |
| TCHÈQUE                         | TURQUIE | ROUMANIE | SERBIE     | HÉBREU    | NORWÈGE  |
| ARGENTINE                       | ESPAGNE | PORTUGAL | GRÈCE      | ÉGYPTÉ    | POLOGNE  |
| PATHE - PHONO - CINÉMA - CHINE. |         |          |            |           | ALGÉRIE  |

Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Uma questão adicional concernente à universalidade linguístico-cultural que alcançou os *Archives* se relacionava a uma controvérsia de natureza religiosa. O latinista Jean-Marie Meunier, também discípulo do abade Rousselot e diretor do *petit séminaire* de Corbigny, encaminhou uma correspondência a Brunot em 1912, apresentando ao eminente professor a

problemática referente à pronúncia do latim, então em debate no episcopado francês. Essa autoridade eclesiástica deveria deliberar, em conformidade com o Vaticano, entre a adoção da pronúncia Cícero-Priniana, considerada intrinsecamente clássica, ou a italiana, que supostamente conduziria à forma clássica com maior autenticidade, segundo seus proponentes. Os trabalhos fonográficos se inseriam na discussão por viabilizarem o registro da primeira vertente e sua ampla disseminação, em prejuízo da segunda. Conforme argumentava Meunier, a versão clássica incorporava uma veracidade histórica, corroborada por fundamentos científicos apresentados por acadêmicos do Instituto Católico, da Sorbonne e do *Collège de France*, incluindo contribuições do próprio Brunot, que manifestava concordância com tal posicionamento (Meunier, 1912a).

Na perspectiva do religioso, a padronização da pronúncia do antigo idioma universal constituía uma inevitabilidade futura, devendo a preferência se direcionar àquela mais “conhecida, fixa, estabelecida, imóvel, independente de todas as evoluções das expressões idiomáticas vivas”, sendo a “única pronúncia racional, científica e em harmonia com a linguagem da boa época. Não manchemos esta bela linguagem de Cícero e Virgílio com os trapos do cesto da Lucânia ou da Toscana. Não há meias medidas, não há meia ciência” (Meunier, 1912b). A argumentação se alicerçava na viabilidade de uma pronúncia uniforme por todas as nações que, mediante acesso fonográfico a uma versão adequada do latim – inequivocamente distinta da italiana –, poderiam conhecê-la e articulá-la com maior precisão.

As evidências documentais disponíveis indicam, entretanto, que a questão apresentada por Meunier, embora tenha chegado ao conhecimento da Pathé (Phonographes, 1912c), não adquiriu significativa relevância para as atividades dos *Archives*, não obstante a notável afinidade de Brunot com a causa e com seu interlocutor. Presume-se que não se estabeleceu a mesma reciprocidade que caracterizava as relações entre a ciência da linguística oral e a indústria fonográfica francesas, ou entre o projeto de um centro de documentação sonora e a projeção política e internacional da França. Tampouco se manifestou a sinergia que viria a existir entre os pesquisadores dedicados à preservação do patrimônio linguístico genuinamente nacional (com aspirações universais) e os habitantes rurais de regiões dialetais do país que, apesar da distância geográfica, compartilhavam com esses estudiosos a nacionalidade francesa, ainda que sobre bases territoriais e linguísticas menos rígidas do que autoridades epistêmicas em busca de leis talvez desejassem.

### 4.3 Expedições fonográficas francesas: entre laços improváveis e escutas errantes

As atividades iniciadas no começo de 1912 mantiveram a linha estratégica do ano anterior, concentrando-se nas aplicações práticas de registro sonoro, especificamente nos métodos mais eficientes e imediatos para preservar vozes significativas para a posteridade. O registro sonoro de vozes de atores teatrais, estrangeiros e acadêmicos, incluindo gravações experimentais realizadas pelo próprio Brunot, continuaram durante todo o ano (França, 1912a, fólhos 50-188). O acervo seria enriquecido ainda, em termos de documentação histórica, mediante a participação ocasional de figuras eminentes, como demonstra o caso do Ministro da Guerra Adolphe Messimy, que declarou um de seus discursos notáveis diante do pathefone (França, 1912, fólho 71), transformado, com cada vez mais vigor, na tumba de almas a ser acariciada no futuro.

Durante esse período, um segundo movimento começaria a ganhar força – uma iniciativa considerada fundamental para o empreendimento: a organização de expedições fonográficas. Esse esforço carregava sobretudo a expectativa de elevar os *Archives de la Parole* ao patamar de um arquivo fonográfico de referência para a Europa e o mundo, similar ao que ocorreu com sua contraparte vienense.

As gravações realizadas no contexto parisiense eram indubitavelmente consideradas importantes e representavam, acima de tudo, uma forma inicial de produzir registros sonoros com os recursos disponíveis. Essas gravações serviam, inclusive, para documentar a língua francesa falada na cosmopolita capital do país naquele momento, exemplificada por uma “conversação no falar parisiense” (França, 1912a, fólho 119), constituindo um documento essencial para comparações futuras com diferentes expressões linguísticas em variados contextos temporais e espaciais. Afinal, se os “sons do passado estão mortos para sempre”, existiam múltiplas razões “para observar religiosamente os sons do presente, que tão rapidamente se tornam passado” (Hinzelin, 1912, p. 24) caso não fossem capturados por aparelhos de registro sonoro.

Entretanto, do ponto de vista nacional, esse esforço se mostrava excessivamente limitado considerando a riqueza linguística da França, que se manifestava em uma ampla diversidade de dialetos e patoás então praticamente isolados, sendo insuficientemente alcançados pelo conhecimento científico, que se apoiava em notações gráficas consideradas inadequadas para abranger a totalidade linguística da nação. Exemplo disso era a documentação incorporada ao Atlas Linguístico da França de Jules Gilliéron, que se tornava, efetivamente,



uma das raras fontes primárias sobre as quais os trabalhos em dialetologia podiam se fundamentar (Saussure, 1931, p. 276) – embora de base escrita, esse trabalho era resultado de uma expedição completa pelo país, cobrindo as maneiras de falar de mil localidades francesas (Brunot, 1912a, p. 9).

Como estratégia para preparar a opinião pública para receber favoravelmente o trabalho de expedição fonográfica e evidenciar o avanço francês em termos epistêmicos e tecnológicos, veículos de imprensa de Paris e de outras regiões do mundo foram mobilizados para destacar o pioneirismo de Brunot e do arquivo de fonogramas da Sorbonne. Essa iniciativa visava também demonstrar a relevância do estudo dos patoás que enriqueciam o panorama linguístico do país. O linguista Albert Dauzat, então professor assistente na *École des Hautes-Études*, declarou em entrevista a uma plataforma de comunicação internacional que o trabalho dos *Archives de la Parole* seria “recolher documentos vivos que qualquer ação por escrito corre o risco de distorcer”, desempenhando, conseqüentemente, uma função fundamental no desenvolvimento da Linguística, disciplina que já estabelecera não ser mais possível compreender a história da língua francesa, ou qualquer outra, ignorando seus “irmãos inferiores”:

[...] os patoás [que] fazem parte do nosso patrimônio nacional. Como tal, devem ser caros a todos os regionalistas apaixonados por sua pequena terra natal – assim como os monumentos, os velhos costumes e as antigas tradições. Do ponto de vista prático, demonstrou-se várias vezes como os patoás podem ser utilizados com proveito, tanto para o ensino do francês quanto das línguas estrangeiras (França, 1912b fôlio 29).

No artigo publicado, após considerável insistência, na *Paris-Disques*, periódico ligado à Pathé, Ferdinand Brunot já enfatizara a importância dos patoás, classificando os dialetos franceses como “documentos históricos ou linguísticos”. Essa categorização atribuía-lhes uma dupla dimensão: diacrônica de retrospecção, permitindo reconstrução em contextos posteriores, e sincrônica de prospecção, focada na perspectiva mais imediata do falante individual, conforme posteriormente estabelecido por Ferdinand Saussure (1931, p. 292-293), que diferenciava absolutamente o fato social (*langue*) da fala (*parole*), considerada apenas um embrião da linguagem. Entretanto, diferentemente de Saussure, que considerava o método retrospectivo como a única abordagem válida para análise linguística a partir de documentos – visto que, em sua concepção, documentos eram apenas documentos escritos (Saussure, 1931, p. 29-30) –, Brunot identificava uma falha fundamental nesse enfoque. O intelectual responsável pelos *Archives de la Parole* argumentava que a documentação escrita, como a presente no Atlas Linguístico, em qualquer contexto, padecia de um “defeito incurável”: apenas evocava um som previamente ouvido, sem conseguir “sugeri-lo, representá-lo, figurá-lo ou reproduzi-lo” (Brunot, 1912a, p. 9). E essa constatação levava à conclusão de que as aldeias

francesas permaneciam cientificamente inexploradas do ponto de vista linguístico, uma vez que a ciência moderna não se satisfazia com verdades parciais e exigia amostras autênticas, tanto para análises estruturais quanto individuais.

Tratando-se de um artigo científico veiculado em um periódico comercial, Brunot, embora não se considerasse um “homem de comércio”, estimava em seu texto que o retorno financeiro de tal empreendimento certamente superaria seus custos, visto que a coleta de registros dialetais constituiria ferramenta indispensável para universidades de todo o mundo e museus departamentais, além de potencialmente interessar aos chamados amadores (como eram conhecidos os ouvintes fonográficos). O linguista comparava esse projeto de documentação dos dialetos franceses, que enfrentavam risco iminente de extinção, ao trabalho de cientistas que exploravam as profundezas oceânicas, “ansiosos por conhecer e revelar os seres misteriosos que o povoam”, concluindo com convicção: “Tenho certeza de que a ideia se concretizará, de que em breve veremos o início da primeira viagem que pretende explorar metodicamente, cientificamente, este outro oceano que o poeta chamou de ‘o mar das multidões’” (Brunot, 1912a, p. 9).

Esse plano ideal, divulgado com notável entusiasmo em diversas ocasiões, omitia, conforme habitual, as questões operacionais que se manifestavam na rotina de um arquivo sonoro daquele período, assim como a apreensão que acometia o responsável pelo empreendimento quanto ao desenvolvimento do projeto. Nesse contexto de planejamento, Brunot passou a investigar e documentar com aparente dedicação todos os aspectos pertinentes às exigências de uma exploração dialetológica e fonográfica em seu país. Utilizando uma caligrafia cursiva refinada, porém célere, ele registrava meticulosamente todos os elementos que julgava imprescindíveis para a viagem: linguista responsável pela expedição, hospedagem, veículo automotor, condutor e engenheiro. Ademais, o professor concebia resultados potenciais, representados graficamente em diversos cálculos relativos a despesas financeiras e à duração ideal de uma exploração – em sua imaginação, se uma expedição padrão de 25 dias contemplasse dois povoados diariamente e registrasse dez fonogramas em média por localidade, quatro explorações anuais abrangeriam 200 comunidades e potencialmente 1.200 discos, a um custo total de 12 mil francos (França, 1912c, fôlio 206). Conforme afirmou em sua publicação na *Paris-Disques*, em uma década, “será reunida uma admirável coleção de aproximadamente 50.000 registros, contendo os patoás de mais de um terço das comunas da França” (Brunot, 1912a, p. 9).

Na esfera privada, Brunot considerava minuciosamente os aspectos financeiros em cada componente de seu detalhado inventário – sua inquietação neste quesito diminuía apenas no

tocante aos dispositivos fonográficos, aos fonogramas e ao engenheiro responsável pela operação do equipamento, que seriam disponibilizados sem custo pela Pathé (França, 1912c, folio 211), presumivelmente convencida dos benefícios, tanto econômicos quanto sociais, que seriam obtidos.

Um projeto de tamanha envergadura apresentava numerosos desafios e Brunot aparentemente enfrentava dificuldades para estabelecer um ponto de partida adequado. Sua intensa dedicação à docência e à pesquisa provavelmente contribuía para esta hesitação inicial, evidenciada por suas anotações preliminares que consistiam em cálculos generalizados. Essas reflexões claramente provinham de um acadêmico que, embora erudito, possuía uma concepção relativamente abstrata do empreendimento proposto. Em determinada seção de seus manuscritos, o linguista compilou, sem metodologia aparente, uma relação de 38 localidades rurais – identificadas após consulta à Sociedade dos Amigos dos Patoás (França, 1912d, fôlio 216) – e 11 potenciais colaboradores, a quem denominou “exploradores” (França, 1912e, fôlio 215). Tratava-se, presumivelmente, de pesquisadores que, segundo sua avaliação, poderiam oferecer assistência significativa – ou, mais precisamente, transformar o projeto, até então limitado a inventários de requisitos, estimativas de custos e conjecturas, em uma iniciativa concreta. Dentre os nomes listados, estava inclusive o linguista Albert Dauzat. Mas o selecionado seria aquele que ocupava a quarta posição: Charles Bruneau.

Charles Bruneau, professor do Liceu de Reims e colaborador do *Dictionnaire wallon* – importante obra lexicográfica dedicada à língua valã falada principalmente na região da Valônia, Bélgica –, era conhecido como um jovem filólogo do futuro. Após anos estudando a região franco-belga de Ardenas (Haust, 1912, p. 62), Bruneau se apresentaria como o candidato ideal para atuar como precursor dos basilares trabalhos de exploração dialetológica dos *Archives*, sob a coordenação de Brunot.

Inicialmente, Bruneau enviou uma correspondência a Brunot, a quem se referia respeitosamente como mestre, identificando-se como seu discípulo. Nessa primeira comunicação, Bruneau afirmou ter lido o artigo de Brunot na *Paris-Disques* e manifestou sua convicção de que “o fonógrafo é indispensável para um estudo dialetal”. Entretanto, ressaltava a importância da notação como complemento à inscrição fonográfica, argumentando que “o ouvido, em si mesmo, é um instrumento muito imperfeito” e que sua percepção quanto à brevidade e duração das vogais era “absolutamente falsa” (Bruneau, 1912d).

Com efeito, Bruneau reformularia o projeto, abandonando as anotações generalistas e cálculos financeiros em favor de diretrizes mais pragmáticas para o empreendimento, ainda em fase de planejamento. Em seu extenso manuscrito, que certamente foi submetido à análise de

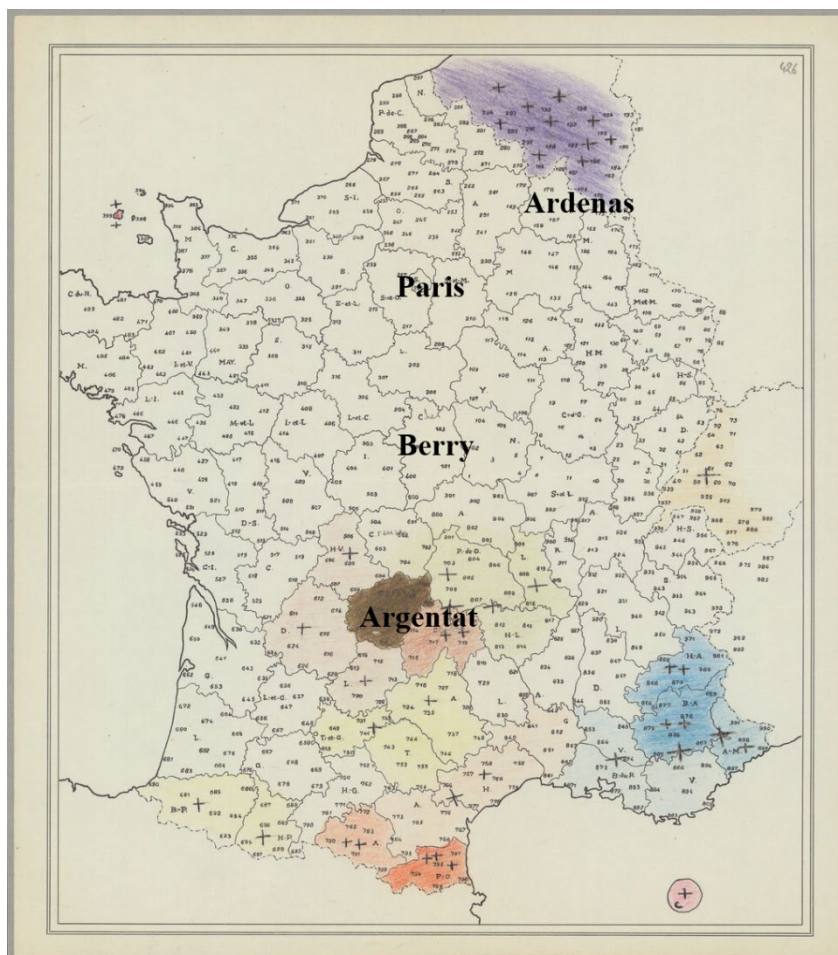
Brunot, o jovem professor estabeleceria alguns princípios fundamentais para o início da expedição. Entre estes, destacava-se a concepção de que os resultados obtidos não deveriam ser considerados como substitutos de estudos dialetológicos baseados na escrita: “Não se trata de refazer o Atlas linguístico”, “o interesse da pesquisa fonográfica é exclusivamente fonético e deve incidir especialmente sobre os fatos impossíveis de notar: entonação, acento local, ritmo da frase, desenho musical da frase”. Consequentemente, dois elementos seriam deliberadamente excluídos dos trabalhos: a lexicologia, que compreendia o estudo de palavras e frases em si, e os questionários estruturados em formato de perguntas e respostas, considerando que o formato escrito comprometia a espontaneidade necessária para a pesquisa (França, 1912f, fôlio 220).

Outra questão basilar se referia à seleção das comunidades a serem estudadas e dos participantes efetivos da pesquisa. Embora Brunot já tivesse manifestado essa preocupação anteriormente, foi Bruneau quem desenvolveu argumentos mais consistentes, estabelecendo um processo de triagem baseado em critérios eminentemente pragmáticos. O princípio norteador estabelecia que quanto mais “vivo e especial” fosse um dialeto, mais acentuadas seriam as diferenças linguísticas entre as localidades, enquanto os “dialeto moribundos” e o francês dialetal, caracterizados por hibridismos linguísticos, se estendiam por áreas significativamente amplas, desprovidas de demarcações precisas. Em consequência disso, suas escolhas se fundamentaram exclusivamente em sua experiência profissional, concentrando-se em dialetos já conhecidos, originários da região de Ardenas (França, 1912f, fôlio 220).

Entre os documentos preservados de Brunot, encontra-se uma série de cinco mapas preenchíveis da França, especificamente elaborados para demarcações relacionadas à geografia linguística dessa comunidade imaginada. Destaca-se nesse conjunto uma esquematização que aparentemente delimita zonas geográficas de interesse prioritário. Conforme ilustrado na Figura 12 – à qual incorporamos na reprodução original os nomes das regiões que suscitaram interesse para o projeto entre 1912 e 1913, além da capital Paris –, as áreas coloridas que preenchiam os contornos se concentravam predominantemente em regiões fronteiriças, evidenciando assim os territórios considerados de maior relevância pelo linguista. Além das fronteiras com Suíça, Itália e Espanha, a divisa com a Bélgica recebia particular atenção pois, analogamente ao caso suíço, a delimitação da área linguística se apresentava mais flexível que as divisões políticas nacionais representadas cartograficamente, transcendendo geograficamente os territórios de ambos os países. Por essa razão, não havia preocupação quanto a “fronteiras de Estado, que não têm relação com as fronteiras dialetais, nem influência sobre elas” (Bruneau, 1912a, p. 266).

Tal situação se manifestava nos patoás de Ardenas, localizados em uma região que ultrapassava os limites territoriais franceses, caracterizando-se como uma área franco-belga.

**Figura 12 – Mapa com marcação de regiões de interesse fonográfico-dialetológico**



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Quanto aos participantes, Charles Bruneau destacou a importância de selecionar um representante em cada comunidade para atuar como porta-voz, visando à eficiência na comunicação direta com apenas um indivíduo. Esse representante ficaria encarregado de traduzir uma breve narrativa sobre a vida cotidiana dos habitantes locais, com ênfase nas atividades agrícolas. A proposta consistia em utilizar um texto como referência, o qual deveria ser memorizado, não lido, da maneira mais natural possível para evitar hesitações, pausas e gaguejos característicos da fala espontânea, considerando o tempo limitado de gravação fonográfica (França, 1912f, fólio 220).

Bruneau propôs uma metodologia específica para a coleta de narrativas folclóricas. Em sua abordagem, o participante seria convidado a relatar uma história do folclore de sua

comunidade, considerando a riqueza do acervo narrativo presente nas localidades rurais. O método previa a delimitação precisa da extensão do relato, posicionando o participante diante da máquina de gravação após apresentá-lo a um conjunto de contos pré-selecionados pelo linguista, todos com o tempo de expressão oral predeterminado. O linguista reconhecia que essas narrativas sofreriam variações conforme as localidades ou, no mínimo, conforme as regiões, mas enfatizava a importância da espontaneidade na narração durante o registro. Evocando uma das propostas anteriormente apresentadas por Brunot em seu artigo na *Paris-Disques* e sinalizando para a parceria estabelecida com a Pathé, Bruneau considerava a possibilidade de comercialização posterior desses contos (França, 1912f, fólhos 226-228). Essa alternativa se mostrava plenamente viável, uma vez que os fonogramas comerciais vinham popularizando a escuta de línguas ditas exóticas, que no mercado serviam menos para fins de compreensão cultural, tal como na premissa desenvolvida posteriormente pela Liga das Nações, e mais para um consumo imediato de conteúdo em voga.

Segundo a avaliação de Bruneau, a implementação integral do processo demandaria um prazo significativo para conclusão. Brunot seria informado de que o *máximo* (em grifo original) de vilarejos a serem visitados não poderia exceder 26 localidades durante a expedição de 29 dias (França, 1912f, fólho 223), programada para acontecer entre 24 de junho e 24 de julho – período de colheita do feno (Bruneau, 1912b), ocasião em que os linguistas poderiam, de forma mais ética que os austríacos, acessar um grande número de pessoas reunidas em um mesmo local. A proposta inicial de visitar 50 vilarejos por expedição permaneceria apenas como registro em um documento arquivado em uma gaveta da Sorbonne, numa antiga imaginação que se dissipava frente aos pragmatismos que se acumulavam.

A definição dos parâmetros de preparação para a expedição passou a ser orientada, de fato, pela objetividade do viável. Os itinerários foram planejados de forma concêntrica para eliminar deslocamentos redundantes, com cálculos precisos das distâncias entre os pontos. Era fundamental estimar também o tempo necessário para cada atividade, embora tal previsão apresentasse dificuldades consideráveis, visto que um procedimento aparentemente simples poderia se estender por três dias devido a imprevistos ou, pelo contrário, ser concluído com rapidez. Em correspondências dirigidas a Brunot, Bruneau ressaltava que o elemento essencial para garantir eficiência seria a abordagem diplomática junto aos camponeses, a qual deveria ser intermediada pelo representante de cada comunidade (Bruneau, 1912e).

Os representantes do empreendimento junto à comunidade, responsáveis por estabelecer a confiança necessária entre a equipe de Brunot e os potenciais participantes da pesquisa, se concentrariam inicialmente na imprensa local da região e nas figuras associadas ao

conhecimento: a instituição escolar e os professores locais. Quanto à imprensa, Bruneau também declararia em correspondência que planejava

influenciar a população através do intermediário do “Petit Ardennais”. Eu redigiria um artigo que seria publicado no final desta semana [fim de junho de 1912, às vésperas do início oficial da expedição]. Nele seria explicado como nossas intenções são puras – que não trazemos nem chuva nem febre aftosa. Incluiria algumas palavras sobre a Pathé, que gentilmente disponibilizou seus equipamentos e engenheiros para nós. A opinião pública estaria assim preparada para nossa chegada (Bruneau, 1912f).

As instituições locais de ensino desempenharam papel fundamental no projeto linguístico. Em primeiro lugar, funcionaram como centros logísticos onde a equipe de Brunot e Bruneau armazenava os equipamentos transportados de Paris às regiões da fronteira norte do país (Bruneau, 1911c, p. 170). Além disso, esses agentes tinham a responsabilidade de traduzir para a comunidade local a relevância científica do empreendimento da Sorbonne, destacando sua conexão com a produção e disseminação de conhecimento.

A importância desse apoio institucional ficou evidente quando a expedição cruzou a fronteira para a Bélgica. Sem esse suporte comunitário, mesmo com uma carta de apresentação da Universidade de Paris (França, 1912g, fôlio 453), a equipe enfrentou dificuldades significativas. A ausência da assistência oficial de um professor local, por exemplo, resultou em perda de tempo precioso em esforços diplomáticos com os camponeses (Bruneau, 1912e). O contraste foi notável: nas zonas francesas, a campanha fonográfica era recebida com entusiasmo considerável, em grande parte devido a essa base institucional na própria localidade. Esse valor foi reconhecido pelo linguista belga Jean Haust, que, após acompanhar algumas gravações da expedição francesa, tornou-se um defensor do projeto, buscando inclusive financiamento junto ao governo de seu país para iniciativas similares.

A turma [escolar] está trabalhando, quando o carro para em frente à escola, onde fazemos uma entrada sensacional. O chefe da missão começa dispensando as crianças, que correm para fazer uma lição prática na frente do motor barulhento. Enquanto o aparelho e os discos são montados, a professora pergunta por alguns idosos e idosas da aldeia. Explicamos a eles o que se espera deles. O Sr. Bruneau se esforça, com habilidade maravilhosa e boa vontade, para soltar as línguas, para buscar temas para histórias com os velhos; ele os faz detalhar suas ocupações, vasculhar suas memórias, finalmente alinhar ideias e frases suficientes para que possam conversar por dois minutos sem parar. É um exercício de escrita oral, ao qual se presta de forma muito inteligente à maioria dos ouvintes (Haust, 1912, p. 64-65).

Haust, ao documentar a chegada da equipe de pesquisadores linguistas ao local, identificou quatro componentes essenciais daquela empreitada científica: as instituições escolares, o veículo automotor, os habitantes locais e o dispositivo de registro sonoro, com sua capacidade operacional limitada a dois minutos por sessão. As instituições educacionais dos povoados serviam como bases operacionais estratégicas, a partir das quais era imperativo estabelecer um sistema logístico para transportar “equipamentos pesados e volumosos com uma

grande reserva de cera” (Bruneau, 1912c, p. 167), juntamente com provisões e o próprio corpo técnico-científico composto não somente pelos linguistas como também pelo motorista e pelo especialista técnico da Pathé, Lucien Poitoux e Roger Arrazau, todos documentados na primeira fotografia da Figura 13. A mobilidade entre a base principal e os diversos pontos onde potenciais *performers* vocais poderiam ser encontrados constituía um desafio operacional significativo. Nesse contexto, o automóvel representava não apenas um meio de transporte, mas um instrumento metodológico indispensável para a viabilização efetiva das atividades de pesquisa propostas.

Em seu artigo para a *Paris-Disques*, Brunot já havia identificado o automóvel como elemento fundamental para realizar seu ambicioso projeto de coletar 50 mil registros de patoás em uma década: “Eu vejo o carro em minha mente”, alcançando qualquer destino, subindo “qualquer montanha ou estrada” e procurando “até os recantos mais remotos, onde estão as joias puras do nosso tesouro linguístico” (Brunot, 1912a, p. 9). Ao término da expedição, Bruneau confirmaria a materialização dessa imaginação na prática do trabalho de campo, destacando que o veículo que seu mestre, com grande dificuldade, conseguira alugar (França, 1912h, fólhos 446-447), havia possibilitado que eles fossem

[...] aonde queríamos, quando queríamos; visitar os pontos mais remotos, transportar-nos continuamente de uma aldeia a outra seguindo as exigências dos nossos estudos ou dos nossos abastecimentos. Seria ingrato não lhe dedicar uma memória afetuosa e admirável, bem como ao nosso mecânico, Sr. Lucien Poitoux, cuja habilidade nos permitiu chegar sempre e em qualquer lugar, sem problemas e sem acidentes. O automóvel, potente e veloz, é o instrumento essencial para qualquer investigação fonográfica (Bruneau, 1912c, p. 168).



**Figura 13 – Brunot e Bruneau com os cocriadores de sua exploração dialetológica: o automóvel e a máquina fonográfica**



**Fonte:** gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

O deslocamento físico em automóvel para alcançar as pessoas a serem gravadas, carregando linguistas e seus instrumentos científicos pelos territórios, não garantia uma conexão espiritual. No entanto, os pesquisadores obtiveram êxito também nesse aspecto, estabelecendo relações interpessoais e vínculos culturais significativos que iam além das necessidades práticas da coleta de dados. As gravações foram, sem dúvida, os momentos de maior importância profissional da expedição, mas revelaram-se igualmente fascinantes no âmbito pessoal – para seus participantes e para nós, também desbravadores de outras experiências. É cativante ler as correspondências de Bruneau para Brunot, quando o professor

ainda não havia se juntado ao jovem linguista em campo, ou o diário de viagem em que o próprio Brunot relataria sua experiência memorável com paisagens e pessoas que, anteriormente, existiam apenas em livros, representadas por grafias fonéticas que, segundo ele, não as tornavam concretas, impedindo-o de sentir simpatia por um compatriota, um francês como ele mesmo. Nesse contexto, o cientista se transformava em poeta: “A tarde está deliciosa. Os rochedos têm todo o sol em bandas vermelhas e roxas. Os detritos provenientes das ardósias cintilam de reflexos violetas quentes e profundos. É um encantamento” (França, 1912i, fôlio 401).

Ferdinand Brunot, o circunspecto linguista da Sorbonne, se encantou com os rochedos, ardósias e, principalmente, com seus compatriotas – pessoas que, embora geograficamente próximas, eram mantidas culturalmente distantes. O fonógrafo, o automóvel e as novas concepções sobre uma linguística mais científica e tangível finalmente aproximavam esses mundos, retroalimentando nesse ínterim deslocamentos epistemológicos, culturais e sociais. No contexto dessa dinâmica, movendo-se pelo interesse acadêmico de documentar “as joias puras do nosso tesouro linguístico”, Brunot conheceu Paulin Lebas, agricultor de 50 anos (França, 1912a, fôlio 484) da comuna de Fumay. O linguista considerava-o um indivíduo excepcional, “metódico e cultivado”, que nutria interesse “pelas antiguidades locais, pelas famílias e pela história do país” (França, 1912i, fôlio 393). Ao término da expedição, Bruneau também expressaria sua admiração pelos participantes, reconhecendo-os como “pensadores como nós”, ainda que com suas particularidades. Em artigo acadêmico posterior, defenderia com demasiada simpatia que os “sujeitos pensam diante do aparelho, vemos como eles compõem suas histórias: o fonógrafo registra o pensamento humano sem correção ou retoque, com o acento original” (Bruneau, 1912c, p. 170).



**Documento Sonoro 7 – A vida do agricultor: colheita de feno | Paulin Lebas (1912)**

Quando Brunot se encontrou com o grupo formado por Bruneau, Poitoux e Arrazau, seu dedicado auxiliar já havia estabelecido um ambiente de simpatia recíproca. O jovem pesquisador, profundo conhecedor da região e de muitos de seus habitantes devido às suas pesquisas anteriores, de fato possuía a “habilidade maravilhosa” “para soltar as línguas” mencionada por Haust, característica que impressionou Brunot, igualmente maravilhado com a sagacidade de tantos outros camponeses que conheceu, descrevendo-os como “sujeitos muito

inteligentes”, verdadeiramente “notáveis” (França, 1912i, fôlio 395). Sobre alguns deles, ainda, registrou: “Sujeito extraordinário”, “improvisa”, “é admirável. Ele se sustenta sem tropeçar” (França, 1912i, fôlios 407-408). Bruneau também registrou suas impressões a respeito: em uma ficha de gravação, destacou que Virginie Henry Bozquet, passadeira de 64 anos, demonstrou notável inteligência ao narrar para o fonógrafo, em patoá valão, suas experiências sobre o tema cotidiano da “limpeza” – ademais, a mulher dominava perfeitamente o idioma francês (França, 1912a, fôlio 487).

Além de Lebas e Bozquet, outra pessoa registrada durante as gravações que se destacaria diante dos linguistas seria uma idosa descrita como uma “boa mulher”, “bem inteligente, um pouco hesitante por causa de autocríticas”, a quem Bruneau tranquilizava com elogios (França, 1912i, fôlio 395). Essa senhora havia procurado o grupo por iniciativa própria, desejando preservar sua alma na máquina, e relatou que trabalhara em um castelo anos antes, onde seu “mestre” se comunicava apenas em patoá. Embora ela compartilhasse suas memórias com entusiasmo, Brunot estava menos interessado no conteúdo cultural de suas histórias e mais atento à sua forma de expressão diante de um dispositivo fonográfico, conforme sua própria observação:

As frases lhe são submetidas, como no Atlas linguístico. Ela não traduz, ela interpreta, se perdendo às vezes para se embarcar em histórias. Aqui explode a superioridade de uma espécie vocal. Quando se escreve, corta-se e interrompe-se o desenvolvimento psicológico (França, 1912i, fôlio 397).

Esse importante perfil de “idosa inteligente” era raro de encontrar. Antes da viagem, Bruneau havia alertado Brunot que, embora “mulheres idosas muito primitivas” constituíssem alvos interessantes por utilizarem vocabulário e formas linguísticas genuinamente puras – geralmente por nunca terem deixado suas aldeias (Brunot, 1912a, p. 9) –, sua experiência indicava que esse tipo de informante não era o mais adequado para o trabalho: “Elas não conseguiam lidar nem com uma frase um pouco mais complicada”. E as coletas precisavam se direcionar para materiais que iam além de formas arcaicas e originais, demandando também precisão, objetivo que seria melhor atingido com uma “pessoa relativamente jovem e um pouco instruída” (Bruneau, 1912e).

Entretanto, práticas inicialmente preconizadas como leituras de textos, memorização e maior controle temporal foram progressivamente relegadas a segundo plano. A prioridade passou a ser proporcionar “maior liberdade” para que os participantes pudessem “se expressar da forma mais natural possível”: “Desistimos de traduzir frases ou textos contínuos e apenas gravamos falas improvisadas” (Bruneau, 1912c, p. 169). Nesse sentido, o dispositivo conhecido como pavilhão duplo em forma de Y, ou buzina dupla, se tornaria um grande aliado. Esse

acessório fonográfico permitia a duas pessoas se posicionarem diante da máquina, cada uma em um lado da bifurcação da haste, numa configuração que possibilitava o estabelecimento de diálogos cotidianos, criando um ambiente mais confortável para os participantes: “Eles se estimulam um ao outro e, depois que o mais desenvolvido inaugura a sessão, os outros disputam a honra de falar diante do aparelho” (Bruneau, 1912g).



**Documento Sonoro 8 – Diálogo em patoá de Gérrouville: contexto de vigília | Euphrasie Dupon (1912)**

Essa dinâmica, contudo, era implementada apenas parcialmente, pois necessitava de preparação prévia conduzida por Bruneau, considerando que as falas não podiam ultrapassar os dois minutos fonográficos (Bruneau, 1912c, p. 169). Apesar de se perder a vantagem de comparar posteriormente frases idênticas em diferentes dialetos, obtinha-se significativo ganho em autenticidade e diversidade ao permitir que

nossos sujeitos nos dissessem o que queriam e como queriam. Reunimos assim um discurso sincero, com o tom e a expressão de uma conversa natural; não nos importamos com hesitações ou retrabalhos: trata-se sobretudo de não obter um dialeto extorquido pelo linguista ou distorcido por um questionário. Porém, ainda resta um elemento de convenção na encenação: o sujeito fala sozinho diante de um pavilhão; ele pode estar confuso ou simplesmente envergonhado (Bruneau, 1912a, p. 265).

Como os ameríndios que participaram das gravações de Fewkes alguns anos antes, os camponeses franceses receberam a máquina fonográfica com um misto de desconfiança, medo e curiosidade. Apesar do incentivo financeiro de 2,50 francos por meio dia de participação (Bruneau, 1912h), algumas pessoas se mantinham relutantes quanto ao processo de registro vocal realizado pelo dispositivo. Um caso exemplar ocorreu na comuna de Ham-sur-Meuse, onde uma tabaqueira e sua filha resistiram firmemente às gravações. Mesmo com os esforços persistentes de Bruneau, que empregou flertes, sorrisos e palavras de encorajamento, ambas se recusaram a falar. Essa resistência se mostrou particularmente intrigante, considerando que essas mulheres tinham acesso a técnicas de comunicação contemporâneas, evidenciado pela presença de uma cabine telefônica em seu estabelecimento comercial (França, 1912, fôlio 401); era como se a máquina que aprisionava almas, ou registrava perpetuamente expressões humanas em uma superfície material estável, documentando um fragmento de tempo passado, carregasse assombrosamente uma camada a mais de elemento comunicacional. Em contrapartida, observavam-se também casos em que o “sujeito” estava “terrivelmente à vontade” para falar diante do aparelho, mas demonstrava espanto ao ouvir sua voz reproduzida: “É curioso notar

que ninguém reconhece sua própria voz, enquanto admira a fidelidade com que o aparelho reproduz as vozes de outras pessoas” (Bruneau, 1912c, p. 169-170).

A suposta fidelidade sonora, invariavelmente alardeada pela propaganda do comércio fonográfico, era constantemente questionada também em contextos de campo, apesar da predominância de relatos favoráveis à alegada inovação técnica. As imperfeições sonoras se manifestavam de diversas formas, incluindo aquelas originadas dos próprios participantes das gravações: algumas das falhas presentes nos documentos sonoros eram atribuídas às condições físicas das mesmas pessoas gravadas, como anotado nas observações de algumas fichas de registro posteriormente: “voz rouca de gritar com os bois a manhã toda” (França, 1912a, fôlio 157r) e “voz fraca” resultante do consumo de bebida alcoólica (França, 1912a, fôlio 134r). Entretanto, as deficiências mais significativas provinham da própria reprodução sonora.

Uma análise dos metadados das gravações realizadas em Ardenas revela a extensão desses problemas técnicos. Das 49 fichas preservadas, 15 contêm observações sobre falhas, como “alguns estalos” (França, 1912a, fôlio 484), “ruídos de máquina” (França, 1912a, fôlio 473), “alguns estouros que passam despercebidos” (França, 1912, fôlio 485bis) e “barulhos rítmicos” (França, 1912a, fôlio 494). Esses obstáculos técnicos, alguns deles até minimizados, na reabilitação rotineira da estratégia de autoconvencimento, representavam apenas uma fração dos desafios enfrentados durante o processo de registro. Em casos mais extremos, as limitações do equipamento inviabilizavam completamente as gravações: “Um velho se presta às experiências. Ele tem 82 anos e ideias, histórias excelentes. Mas impossível de registrá-lo. 18 experiências fracassadas. O regulador trava” (França, 1912i, fôlio 417). Em outras situações, esses gêneros de problemas comprometiam oportunidades de registro: “[...] os sujeitos nos esperam. Mas o aparelho hesita” (França, 1912i, fôlio 419).

Dois problemas fundamentais comprometiam o funcionamento adequado da máquina, ambos relacionados à insuficiente prioridade que a Pathé atribuía ao empreendimento científico. O primeiro se referia à instabilidade da cera que constituía materialmente o suporte sonoro. Os defeitos nesse material primordial – como sua falta de homogeneidade (Bruneau, 1912c, p. 169) – não apenas geravam os tipos de ruídos documentados nas observações das fichas, danificando o disco ou cilindro (Haust, 1912, p. 66), mas sua deformidade também inviabilizava as gravações ou retardava consideravelmente os trabalhos. Nesse contexto, Brunot registrou em seu diário de viagem que se comunicava com Paris informando que as ceras fornecidas pela companhia de fonógrafos não estavam “boas” – e os pesquisadores tentavam utilizá-las repetidas vezes antes de descartá-las, quase sempre sem êxito –, porém, como resposta obtinha apenas mais “promessas para o ano seguinte” (França, 1912i, fôlio 406). Com

feito, ao término da expedição, Brunot consolidaria sua convicção de que os “profissionais do comércio” jamais acreditaram na viabilidade daquele empreendimento (Brunot, 1912b).

Devido às instabilidades mecânicas, Roger Arrazau, o técnico da Pathé designado para acompanhar a expedição, alternava suas responsabilidades entre desmontar o aparelho com frequência e enviá-lo de volta a Paris (Brunot, 1912i), trazendo consigo, ao retornar a Ardenas, o equipamento supostamente reparado, além de “explicações contraditórias – e completamente ininteligíveis” (Brunot, 1912j). O jovem técnico – presumivelmente o indivíduo sentado à esquerda do automóvel na Figura 13 – se esforçava para demonstrar domínio sobre a situação, o que não convencia Bruneau, pois suas atitudes demonstravam constantemente uma profunda ansiedade (Brunot, 1912k), levando o linguista, em determinadas ocasiões, a buscar orientação junto a um comerciante local de gramofones (Bruneau, 1912l). O controle exercido por um profissional qualificado sobre aquela máquina era precário – a situação se encontrava, efetivamente, além de sua capacidade de gerenciamento, a despeito de suas credenciais oficiais.

A atitude de Arrazan é estranha. Visivelmente ele está muito disposto a trabalhar e mesmo a trabalhar muito; mas é incapaz de se desembaraçar do menor problema e se irrita muito rapidamente. Ele não admite isso, aliás, e procura pretextos. Esta manhã ele não reconheceu a verdadeira causa de seus fracassos: mas me pediu para não escrever a Chaton [provavelmente, companhia à qual Arrazau estava diretamente subordinado] sobre os ruídos de cera e utilizou os discos que tinha inicialmente rejeitado como muito barulhentos. É um bravo rapazinho completamente transtornado e narrando ter sido precipitado numa expedição como a nossa. Eu estaria totalmente satisfeito que ele pagasse – de uma maneira ou de outra – a imprudência do Sr. Pathé e as fantasias mecânicas de Chaton e Cia (Bruneau, 1912m).

Brunot deixara o campo mais cedo que Bruneau, assim como partiu de Paris para integrar a missão fonográfica mais tarde, mantendo o projeto em grande parte nas habilidosas mãos de seu auxiliar, que, não obstante, jamais demonstrou interesse em tomar de seu mestre as glórias que, em sua imaginação, o futuro lhe dispensaria:

Quero, caro Mestre, no momento em que se encerra nossa expedição, agradecer-lhe pelo trabalho que você teve para levá-la a bom termo. Você sacrificou aos estudos dialetais – que não são o objeto habitual de suas preocupações – um mês de gestões e fadigas contínuas. Estou certo que a posteridade lhe será grata por este esforço: daqui a alguns anos, quando os discos fonográficos se tornarem o *único* fundamento dos trabalhos dialetológicos, você terá a glória de ter reunido os primeiros documentos desse tipo. Para mim, graças a você, pude concluir um trabalho de vários anos sobre os dialetos ardenenses e fazer conhecer esses dialetos de uma maneira mais completa e mais precisa que qualquer outro dialeto românico (Bruneau, 1912n, grifo nosso).

Em suas conclusões finais documentadas no diário de viagem, o professor da Sorbonne estabeleceu critérios fundamentais a serem considerados nas expedições subsequentes: determinou que o veículo apresentava, indubitavelmente, uma capacidade máxima de carga restrita a 500 quilos, destacando a necessidade de um compartimento protetor para salvaguardar os materiais contra as adversidades climáticas; enfatizou igualmente a indispensabilidade do

transporte de duas máquinas fonográficas resistentes, não apenas uma, adequadamente acondicionadas em embalagens acolchoadas, além de recomendar a verificação meticulosa das ceras anteriormente à partida do grupo expedicionário de Paris. Ao mesmo tempo, sugeriu que os preparativos logísticos fossem executados previamente no destino, levando em consideração particularmente a acessibilidade a pontos de abastecimento nas redondezas (França, 1912i, fólhos 435-436). Quanto aos participantes, a prioridade deveria ser atribuída, inequivocamente, às mulheres – elas “rendem mais” –, aconselhando-se que em circunstância alguma fossem disponibilizadas bebidas alcoólicas entre os participantes durante as sessões de registro sonoro: “É quase necessário estar seco, senão as palavras são extremamente monótonas, longas e fatigantes” (França, 1912i, fólho 436).

A expedição, sem dúvida, fora marcada por encantos e turbulências. Por um lado, os dois linguistas exploraram paisagens magníficas, dentro e fora do território francês, e conheceram pessoas surpreendentemente inteligentes e interessantes. No entanto, durante esse período, também enfrentaram as consequências da “imprudência do Sr. Pathé”, que lhes havia fornecido, possivelmente, os piores exemplares tanto de máquina fonográfica quanto de suporte técnico disponíveis em seu acervo.

Ao retornar de sua jornada, Bruneau deu início ao trabalho sistemático com as fichas de registro das gravações. Essas novas fichas representavam uma melhor delimitação da identidade do empreendimento em relação aos formatos anteriores, incorporando metadados padronizados que atendiam às exigências científicas da Linguística e diferenciando mais claramente objetivos acadêmicos dos empresariais. Esse aperfeiçoamento eliminou tanto os improvisos característicos do trabalho inicial de Brunot quanto as limitações dos formulários comerciais da Pathé. Além dos dados demográficos essenciais (nome, sobrenome, sexo, idade, profissão e local de nascimento) e das informações técnicas relacionadas às gravações (língua, dialeto utilizado e natureza do assunto abordado), as fichas aprimoradas passaram a contemplar elementos contextuais fundamentais para pesquisas linguísticas futuras. Estes incluíam informações sobre mobilidade geográfica do indivíduo, experiências de residência em outros locais, viagens realizadas, prestação de serviço militar e a origem domiciliar ou terra natal dos pais.

Essa metodologia abrangente visava permitir a pesquisadores futuros a identificação e análise precisa das variações de sotaques e expressões linguísticas, correlacionando-as às experiências comunicativas acumuladas ao longo da trajetória de cada indivíduo, numa conjuntura micro da *parole*. Conforme ilustrado na Figura 14, os formulários também incluíam um campo para observações, como mencionado anteriormente, e dois campos adicionais: um

para a transcrição fonética baseada no modelo original de Gilliéron – ausente em seu Atlas em circulação (Bruneau, 1912o), num intento de superar justamente as limitações da escrita convencional, e outro para a tradução ao francês padrão. Devido à escassez de recursos humanos e financeiros que dominava a iniciativa, o registro e processamento dos documentos sonoros foram realizados em meio a desafios operacionais significativos. O preenchimento das fichas de pesquisa exemplifica essas dificuldades, tendo sido inicialmente confiado à filha de Ferdinand Brunot, Marguerite. Em razão de sua limitada experiência com os protocolos técnicos do projeto, ela cometera imprecisões nos registros que posteriormente necessitaram de correções por parte de Bruneau para assegurar a integridade metodológica dos dados (Bruneau, 1912p), como também pode ser verificado na reprodução a seguir.

**Figura 14 – Registro catalográfico padronizado de origem acadêmica para documentação fonográfica de falantes de dialetos**

543

**DISQUE A. P. SÉRIE D N° 158**  
*Maître suplt (de M<sup>re</sup> Borgnet)*

| Enregistré                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                      | Enregistrement                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| Nom <i>Henry - Borgnet</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Date <i>25 juin 1912</i>                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Prénoms <i>Virginie</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Lien <i>Haybes (histoire d'un jeune paysan fils)</i> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Sexe <i>féminin</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | Nature du sujet <i>un dialecte (sout)</i>            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Age <i>6 ans</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Langue <i>normande</i>                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Profession <i>Reposante</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Dialecte <i>patois de Haybes</i>                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Lieu de naissance <i>Haybes</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Domicile <i>Haybes</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| A habité à                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Voyage                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | Appareil <i>Sorbonne</i>                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Service militaire                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Diaphragme <i>M-L</i>                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Domicile des parents <i>Haybes</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Pavillon <i>n° 1</i>                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Patrie du père <i>Haybes</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Ingénieur <i>Arrazeu</i>                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| — de la mère <i>Haybes</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Linguiste <i>Brunot et Bruneau</i>                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Observations :                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| <p style="text-align: center;">Texte</p> <p>1. <i>dimèr gdlé mē, mē ēfā; ni vā pu avē zō; tē pu lō K zō; i sō djalō. tu sōrā sōdār, il ē stē sōdār. il ē pōrti pōr sēt ā; trudi lēr ē djetī, ē bēl om. i vē d sōdār; ā pōr ān dimōd a l'administrāzā pu l'ētrē dā l'administrāzā pōr l'entier dans lā... dē lā gārd pōrēstyi. il ē stēlēs... akseptē; i s ē vā gārd pōrēstyi trudi bē djetī. o dbr d ē sātō tē; il ē d mērā dē lā bō; ē il avē dē gat, ē il avē dē vatē, ē il avē</i></p> |                                                      | <p style="text-align: center;">Transcription ou Traduction<br/>(Noms, profession du traducteur)</p> <p><i>Demeure près de moi, mon enfant; ne va plus avec eux; tu es plus beau qu'eux; ils sont jaloux. Tu seras soldat. Il a été soldat. Il est parti pour sept ans; toujours beau et gentil, et bel homme. Revenant de soldat; on fait une demande à l'administration pour l'entier dans les gardes forestiers. Il a été accepté; il s'en va garde forestier toujours bien gentil. Au bout d'un certain temps, il a demeuré dans les bois; et il avait des chèvres, et il avait des vaches, et il avait</i></p> |  |

Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Essa delegação de tarefas técnicas a membros da família Brunot ilustra um problema estrutural mais amplo enfrentado pela equipe ao longo da expedição. A pequena dimensão do grupo de pesquisadores levava o linguista a recorrer frequentemente às mulheres de sua família para auxiliar em diversas questões relacionadas aos *Archives*, tornando-as presentes em diferentes etapas do processo, como testemunham algumas correspondências de Bruneau, que costumava apontar quando a dupla feminina se ausentava dos trabalhos (Bruneau, 1912q). Essa situação provocaria considerável insatisfação em Brunot, como evidenciado em uma carta aparentemente dirigida aos colegas da Universidade de Paris. Nesta comunicação, o professor expressaria seu descontentamento não apenas por ter assumido parcialmente os custos da expedição, mas principalmente pela necessidade de incorporar sua família nas atividades de pesquisa (Brunot, 1912c).

A visão ambiciosa das expedições futuras, que incluía a coleta de 50.000 fonogramas em uma década, foi gradualmente obscurecida por esses obstáculos concretos, ligados à limitação de recursos de diversas naturezas, além da escassez de tempo. Durante o andamento da primeira expedição, Brunot já havia incorporado duas novas regiões aos seus inventários: Berry e Argentat. Conforme observamos na Figura 12, Berry não havia sido inicialmente designada como território de interesse linguístico – diferentemente das outras áreas localizadas nas zonas fronteiriças ao sul, entre Espanha e Itália, que, seguindo a sequência lógica, sucederiam Ardenas. O que possivelmente redirecionou a atenção de Brunot para essa região histórica da França central foi, muito provavelmente, sua interlocução com outro jovem linguista – mais precisamente, uma jovem linguista.

Por meio dos registros de Brunot, conseguimos constatar que Louise Vincent, além de manter extensa correspondência com ele, também lhe enviava materiais específicos sobre Berry. Entre esses documentos se destacava a obra recém-publicada de Hector de Corlay (1912), *Le Saint-Chartier des romans pastoraux de George Sand*, na qual o autor estabelecia conexões entre a região de Saint-Chartier e as obras ficcionais da escritora George Sand. O livro demonstrava como a paisagem literária descrita pela autora em seus romances correspondia à geografia concreta da região, local que atraiu, ao longo do século XIX, notáveis personalidades artísticas, como o compositor e pianista polonês Frédéric Chopin, o poeta francês Alfred de Musset e o renomado escritor francês Gustave Flaubert.

Louise Vincent conduzia uma pesquisa acadêmica sobre os dialetos franceses da região de Berry utilizando como fonte principal de orientação precisamente a obra literária de George Sand. A pesquisadora havia desenvolvido um minucioso levantamento cartográfico, posteriormente enviado a Brunot, que identificava todas as localidades mencionadas por Sand

em seus romances de temática rural, demonstrando evidente entusiasmo pelo objeto de estudo (Vincent, 1912a).

Em julho de 1912, enquanto a expedição ardenense ainda estava em andamento, Vincent tentava persuadir Brunot a investir na documentação fonográfica da região. Ela argumentava que sua presença local facilitaria o processo, sendo necessário apenas o envio de um engenheiro técnico da Pathé para realizar as gravações:

Em agosto, encontrei várias senhoras idosas e alguns homens que quiseram me falar sem receio. Houve em Nohant, em St. Chartier, em La Châtre se você desejar. Conheço lá duas senhoras idosas que conhecem muitas canções antigas. Elas cantaram um grande número delas! No último domingo, pode-se encontrar em St. Chartier a festa e o mercado (Vincent, 1912b).

Assim como Bruneau, Vincent demonstrava notável dedicação à sua atividade científica e predisposição para auxiliar Brunot na execução do trabalho de campo. Ela utilizava como argumento de convencimento seu conhecimento sobre a região e seus habitantes – propondo, de forma similar a Bruneau em Ardenas, a identificação de contatos estratégicos, mulheres perspicazes e representantes locais. Sua habilidade permitiria conquistar a confiança dessas pessoas e superar obstáculos relevantes, como o receio que diversas cantoras regionais nutriam em relação a “estrangeiros” (Vincent, 1913). Entretanto, em contraste com o jovem pesquisador, a linguista em formação enfrentava atrasos em suas atividades, situação que lhe causava considerável pesar, pois dividia seus compromissos profissionais com as responsabilidades familiares, particularmente os cuidados com seu filho, conforme evidenciado em uma das correspondências enviada a Brunot (Vincent, 1912c).

Louise Vincent convenceu Brunot. A expedição a Berry efetivamente transcorreu entre 28 de junho e 29 de agosto de 1913, durante outro período de verão no hemisfério norte. Conforme documentado nas fichas técnicas – que constituem os únicos registros remanescentes dessa viagem de exploração, além das correspondências e materiais enviados por Louise Vincent –, os problemas de natureza técnico-mecânica foram expressivamente reduzidos. A Pathé, aparentemente reconhecendo as dificuldades anteriores, tomou a iniciativa de substituir o engenheiro responsável após os contratempos ocorridos no ano precedente (França, 1911j). Entretanto, outros dois desafios voltariam a se apresentar: a qualidade técnica do som e a autenticidade linguística. Essas questões emergiram em grande medida devido ao consumo de bebidas alcoólicas durante as sessões de gravação (França, 1912a, fôlio 134) e à questionável representatividade dos dialetos registrados.

No que concerne ao primeiro aspecto, embora Brunot tenha concluído que o consumo de álcool deveria ser eliminado em expedições futuras devido à sua ligação com a produção de

registros sonoros de má qualidade, Vincent defenderia veementemente que apenas “uma garrafa de vinho velho” seria capaz de induzir homens e “boas senhoras” a cantarem “facilmente” (França, 1913, fólios 290-353). Quanto à autenticidade das vozes coletadas, o linguista receberia uma correspondência de um nativo de Berry que, tendo tomado conhecimento da expedição através do jornal *Le Matin*, expressou profundo pesar ao informar que os registros linguísticos obtidos representavam somente “fracos vestígios do dialeto que ali se falava antigamente”. Em uma interlocução entre cientista e opinião pública, considerada indispensável para o êxito de empreendimentos dessa natureza e magnitude, o correspondente explicaria ao linguista que lamentavelmente o falar camponês autêntico da região fora gradualmente deteriorado “pela gíria das cidades que todos os jovens trazem com o serviço militar” (Mainsfort, 1913).

A grandiosa expedição de Ardenas se distanciou consideravelmente das imaginações que inicialmente possibilitaram sua concretização. Bruneau e Brunot vislumbravam nela o marco inaugural de uma era revolucionária, onde o documento sonoro suplantaria progressivamente os formatos documentais tradicionais, estabelecendo a Linguística Experimental – focada na coleta e análise da língua (*langue*) em sua manifestação oral autêntica (*parole*) – como disciplina soberana. Contrariando tais aspirações, a viagem de Argentat produziu apenas alguns registros sonoros, coletados em 1913 (França, 1913, fólios 356-373), sem jamais desdobrar um contexto pujante de viagens científicas que se sucederiam uma após a outra, como desejado.

As gravações realizadas no período que antecedeu imediatamente a guerra, em 1914, seguiriam evidenciando a persistente ambição de universalizar o projeto francês, como testemunham os últimos registros sonoros coletados entre março e maio desse ano: depoimento de um professor espanhol do Colégio Nacional de Madri – caracterizado como “muito viajado” segundo a classificação da nova ficha padronizada (França, 1914, fólio 656) – e de transportadores autônomos de mercadorias de ascendência cingalesa e angolana, que possuíam conhecimento limitado da língua portuguesa (França, 1914, fólios 675-677). No entanto, esse ciclo havia temporariamente se encerrado e, após a guerra, a concepção de um conhecimento universal alcançado por meios fonográficos transcenderia, segundo discursos oficiais em construção, fronteiras nacionais, passando a representar uma colaboração entre múltiplas nações.

Paris não se transformou em Viena durante o conflito bélico europeu, não realizando gravações entre prisioneiros de guerra para fins de documentação destinada à ciência linguística no futuro. No entanto, sua fábrica de documentos falados viria a constituir, de certo modo, outro

modelo de arquivo fonográfico nos anos subsequentes. As tentativas de Ferdinand Brunot de alçar a humanidade a um plano superior de conhecimento através das máquinas fonográficas, essas “tumbas das almas”, não seriam completamente ignoradas, embora a notoriedade futura de seu alegado pioneirismo, imaginada por Bruneau, não tenha se materializado. Os cilindros e discos de cera, acariciados pelos dedos dos linguistas e engenheiros franceses, conservaram fragmentos de existências que permitiriam a substituição de “necrópoles da linguagem” por “bibliotecas vivas”. Entretanto, assim como o desejo de Matilda revelava contradições fundamentais – escapar das temidas máquinas que capturavam almas por meio precisamente de uma máquina –, o projeto fonográfico francês enfrentou suas próprias incongruências. A crítica à escrita resultou na necessidade cada vez mais acentuada de novos registros gráficos, a busca por autenticidade esbarrou nas limitações técnicas e a ambição pela universalidade teve de ceder espaço às restrições pragmáticas de recursos. Contudo, as expedições de Brunot, reais e imaginadas, apesar de suas dificuldades técnicas e logísticas, conseguiram aproximar distâncias culturais e estabelecer conexões humanas significativas, transformando a ciência em poesia e revelando, na voz dos camponeses, uma França até então conhecida apenas por grafias que, segundo alegado, deturpavam a realidade.

Esses esforços, interrompidos pela Grande Guerra, não concretizaram a imaginação de uma coleção com 50.000 registros de patoás, mas suas contribuições teóricas e práticas, que formavam também uma grande espiral da construção do conhecimento sobre a fonografia mecânica e a Fonética Experimental, atravessariam oceanos, aportando em muitos outros lugares. Porque a construção da biblioteca sonora de Babel não seria apenas francesa, alemã, austríaca ou americana, como ambicionado por essas nações durante sua corrida pelo domínio epistêmico e tecnológico através da máquina falante – a edificação seria também latino-americana.

## 5 FONOGRAFIAS, NACIONALIDADES E COCRIAÇÕES LATINO-AMERICANAS

[...] uma a uma, as várias teclas que formavam o mecanismo de meu ser foram tocadas: acorde após acorde soou, e logo minha mente estava possuída de um só pensamento, uma só ideia, um só propósito. Tanto já foi feito, exclamou a alma de Frankenstein – mais, muito mais eu realizarei: seguindo as pegadas já deixadas, serei o pioneiro de um novo método, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mais profundos mistérios da criação.

(Mary Shelley, 2015 [1831], p. 119).

O romance oitocentista “Frankenstein ou O Prometeu moderno” da escritora inglesa Mary Shelley, publicado em sua versão definitiva em 1831, narra a trajetória de Victor Frankenstein, um jovem oriundo de uma família ilustre de Genebra que transforma suas perspectivas após encontro com a ciência acadêmica, pela qual desperta profunda fascinação. Nesse contexto, o protagonista percorre um rigoroso itinerário de legitimação científica: ingressa na universidade, estabelece diálogos com professores eminentes pelos quais desenvolve grande apreço e dedica-se intensamente ao estudo de teorias epistemológicas predominantes. Ao integrar seus conhecimentos prévios de alquimia, considerados obsoletos, com os princípios da ciência moderna que passa a conhecer no ambiente universitário, Victor culmina seu percurso como cientista diletante – repleto de sonhos e idealizações – no desenvolvimento de seu próprio projeto científico: a criação de um ser vivo que, moldado pelas mãos humanas mediante a superação dos limites do conhecimento científico estabelecido, se tornaria objeto de profunda admiração pela comunidade acadêmica. Porém, a imaginação de Frankenstein não se materializa conforme suas expectativas e o ambicioso jovem passa a ser confrontado com as implicações decorrentes da animação de um ser constituído de matéria orgânica, dotado de consciência e composto de partes que carregam histórias próprias, formando uma vivência múltipla e complexa que transcende inteiramente a capacidade de gerência de seu criador. Esse descompasso entre intenção criativa e resultado concreto submeteria a existência do cientista, da criatura que ganha vida e de todos os indivíduos em seu entorno a uma condição de permanente instabilidade e incerteza, tornando os “mistérios da criação” desvendáveis, mas a um grande custo social.

Esta seção, à semelhança da narrativa de Shelley, examinará os dilemas de criar seres compostos por múltiplas partes distintas, capazes de comunicar-se entre si apenas após grande esforço e que, a qualquer momento, podem insurgir-se contra o próprio criador. Essa imagem literária descreve de forma plausível o percurso de artistas e agentes culturais latino-americanos na primeira metade do século XX. Entre o influxo das vanguardas europeias e o ideal de tornar os países da região independentes e relevantes em um cenário global marcado pela circulação

massiva de produtos científicos e artísticos – sobretudo graças aos novos meios de reprodução de som e imagem –, desenvolveram-se postulados teóricos sobre conhecimento técnico, debates em torno do folclore e da língua nacionais, interlocuções com uma França artística e intelectual vista como referência técnica, epistemológica e estética, além da formulação de políticas culturais que se configuraram como engenhosidades técnicas locais, fruto de uma criatividade necessariamente acionada para suprir limitações das máquinas fonográficas do período.

Esse mosaico sonoro de contradições será composto, na seção 5.1, a partir do trabalho de compilação e contextualização presente em antologia organizada por Jorge Schwartz (2022), procurando-se sempre recorrer às fontes originais dos textos dos vanguardistas estudados ou, ao menos, a versões no idioma de origem. Esse panorama representativo das vozes vanguardistas latino-americanas do período permitiu delinear suas imaginações sobre percursos possíveis para a construção de um conhecimento original – menos imitativo e mais criativo –, focado nas especificidades econômicas, políticas e sociais da América Latina, bem como em sua própria cultura, que se encontrava principalmente no folclore, música e língua nacionais. Entre criações puras chilenas, construcionismos uruguaios, estridências mexicanas e antropofagias brasileiras, todos perpassados por influências de surrealismos e futurismos europeus, emergem relatos tecnológicos que ora se apresentam em assertivas integradas, ora assumem um tom apocalíptico. Ainda assim, estratégias criativas para superar a simples capacidade de reprodução – atributo que deveria pertencer apenas às máquinas, não aos humanos – perpassavam todas as defesas e produções. Com isso, a imaginação de que máquinas fotográficas e fonográficas pudessem substituir seres humanos se tornava, cada vez mais, distante de imaginações e realidades.

Na seção 5.2, voltaremos o foco para a construção artística de vanguarda no Brasil, com ênfase no grupo que se notabilizou por defender a antropofagia como síntese entre o nacional e o universal. Para discutir o conceito de documento – e suas ramificações entre registros gráficos e sonoros –, central na elaboração artística pretendida, tomaremos como base quatro obras de Mário de Andrade: “A gramatiquinha da fala brasileira” (1928-1945), trabalho inacabado, e “O folclore no Brasil” (1942), publicado póstuma e tardiamente, ambos voltados a duas das principais matérias-primas evocadas por pensadores e artistas latino-americanos para a emancipação intelectual da região; e “Ensaio sobre a música brasileira” (1928) e “Música, doce música” (1934), que tratam em profundidade, ainda que de forma não explícita, da dimensão documental da música. Nesse percurso, também contextualizaremos a noção de antropofagia e seu entorno conjuntural, com destaque para o processo de organização das universidades

brasileiras então em curso, marcado por intensa interlocução com intelectuais europeus, sobretudo franceses.

Dos franceses, absorviam-se também concepções sobre o uso do fonógrafo como ferramenta de organização e difusão do conhecimento musical com fins estéticos e pedagógicos. Foram eles que, em um cenário fonográfico cada vez mais competitivo no plano comercial, estabeleceram a noção de fonografia crítica. Na seção 5.3, examinaremos precisamente essa formulação, entendida como instrumento de organização e seleção discotecária voltada à constituição de acervos sonoros, em meio a disputas entre arte e comércio, escuta reflexiva e consumo passivo, colonialismo e autenticidade local.

As bases documentais para reconstituir essa trajetória discursiva relacionada à técnica fonográfica provêm do fichário analítico de Mário de Andrade, atualmente no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Suas fichas de leitura – localizadas individualmente no banco de dados da instituição, mediante levantamento integral do acervo – revelam o percurso intelectual trilhado pelo modernista brasileiro na formulação de suas ideias sobre a máquina fonográfica. Organizadas pelo próprio Mário por temas – entre os quais selecionamos aqueles afins à fonografia institucional, a saber, fonógrafo, fonografia pedagógica, discografia, rádio, arte musical, nacionalismo musical, música primitiva, folclore musical, música pura, internacionalismo e Sociedade das Nações –, essas fichas nos conduziram às obras citadas em cada categoria. Entre os autores mais recorrentes, destaca-se André Cœuroy, membro e coordenador de seção no Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações, cuja produção se tornou referência central para esta parte da pesquisa – de leituras sul-americanas do passado para leituras sul-americanas no presente.

Por fim, na seção 5.4, abordaremos a primeira experiência de fonografia institucional da América Latina, que adotou o nome que depois seria ratificado pela Liga das Nações: a Discoteca Nacional do Uruguai, criada pelo musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange. Dissertar sobre essa experiência que se tornou exemplar revelou-se um desafio semelhante ao encontrado nos casos de Viena e Berlim: a ausência de acesso a documentação. Optamos, dessa maneira, por focalizar não apenas a trajetória da discoteca uruguaia – cuja análise se apoiará em um artigo substancial escrito por Curt Lange em 1938 –, mas também temas adjacentes que mobilizavam seu mentor, como a pedagogia fonográfica voltada à formação de ouvintes reflexivos (especialmente entre crianças) e as disputas em torno da mecanização da música e da saturação radiofônica, uma selvageria técnica que assumia contornos ambíguos: integrar esses aparelhos mecânicos, à maneira de uma selvageria antropófaga que se apropria de uma condição “primitiva” para participar do universalismo, ou rejeitá-los?

As fontes utilizadas incluem, além de textos de Curt Lange publicados em periódicos uruguaios e nos quatro primeiros volumes de seu ambicioso projeto editorial, o *Boletín Latino-Americano de Música* – onde também encontramos outras vozes latino-americanas que vocalizavam um projeto regional –, correspondências enviadas a Mário de Andrade, preservadas no acervo do IEB/USP. Nessas cartas, evidencia-se o esforço de articular o Brasil à América Latina por meio da cultura – ou, mais precisamente, da documentação cultural e de seu intercâmbio incessante –, em um espírito otletiano de conhecimento universal que, circunscrito a uma região e aos seus próprios objetivos, perpassava profundamente a arte. O que Curt Lange admitia como fundamental nessa articulação configurou uma das maiores frustrações de seu vasto projeto, o qual batizou de “americanismo musical”.

Como Victor Frankenstein, buscamos, nesta seção, reunir matérias inanimadas para que, combinadas, dessem origem a uma criatura – não ameaçadora, mas portadora de esperança. Artistas, sobretudo músicos, que se viam diante de máquinas capazes de ameaçar seus meios de subsistência e suas formas de expressão – a persistente imaginação da substituição tecnológica –, não apenas sobreviveram: reinventaram-se, ganharam nova vida. Como pretendemos demonstrar, nenhuma hecatombe “substitutiva” se concretizou, embora dificuldades não tenham deixado de existir. Mas, sobretudo, nenhuma criatura voltou-se contra o seu criador, porque a criação não foi única nem localizada, mas dispersa, forjada por muitas mãos e ouvidos. As lutas de institucionalização tecnológica, as adaptações institucionais da técnica fonográfica – que emergiam em diferentes centros do mundo, incluindo o espaço de universalidade da Liga das Nações – e as sutis mudanças que elas provocavam nas concepções de conhecimento também estavam sendo produzidas na América Latina.

## **5.1 Imaginações de vanguardistas latino-americanos como teoria para o conhecimento**

Integrar epistemologias e práxis para construir um ser diferente, original, que, apesar de tensionar fronteiras do conhecimento estabelecido, seria universalmente legitimado e valorizado por aqueles aos quais se reverenciava à distância (ou, dependendo das possibilidades, de perto). Os vanguardistas latino-americanos do primeiro quartel do século XX evocavam, de certo modo, traços de Victor Frankenstein em seus processos criativos. Suas aspirações e idealizações, ora celebradas, ora criticadas, geravam assertivas que poderiam ser interpretadas como ingenuidades – uma ingenuidade austera, contudo, por ser fundamentalmente *criolla* ou mestiça: construcionista, estridente, antropofágica. Não nos



equivoquemos, porém, quanto à aparente simplicidade de atos ingênuos: quando submetidos a um exame minucioso, revelam-se consideravelmente mais complexos do que sugeriam em uma apreciação preliminar e superficial.

De acordo com Jorge Schwartz (2022, p. 49-53), as vanguardas latino-americanas podem ser compreendidas como desdobramento direto dos diversos “ismos” que se desenvolveram no continente europeu no âmbito da arte institucional a partir do início do século XX. Do expressionismo alemão e surrealismo francês (fundados sobre uma preocupação social que transitava, respectivamente, entre a expressão do horror do pós-Primeira Guerra Mundial e a transformação humana através das forças do inconsciente), perpassando o dadaísmo (constituído especialmente sob perspectivas de niilismo, humor e autodestruição) até o cubismo francês e o futurismo italiano (que operavam sob os princípios da supressão do tempo e da distância em prol de simultaneidades e multiperspectivismos), esses movimentos atuavam sobretudo em torno de experimentações artísticas. Com efeito, essas elaborações criativas que se queriam não convencionais funcionavam pela engrenagem da fratura, do desejo por descontinuação que se fundava principalmente em tensões políticas que oscilavam entre a afirmação de um pragmatismo utilitário e sua negação.

A função pragmática da arte, voltada para uma finalidade social, fora discutida mais amplamente na França, nação a partir da qual o termo “vanguarda” (ou *avant-garde*, linha de frente de um exército em campanha, exposta a maiores riscos e ao confronto direto com forças inimigas) ganhou uma conotação política aguda, alicerçada principalmente no pensamento sansimoniano, crítico a uma sociedade industrial (Schwartz, 2022, p. 51). Tratava-se, naquele contexto, principalmente de se reagir contra sistemas de consagração estabelecidos, hierarquias culturais e, em certa medida, processos de mercantilização – meios convencionais, independentemente de sua natureza, sem dúvida não constituíam o lócus apropriado para a articulação das lutas vanguardistas (Sarlo, 1981, p. 3).

Na década de 1920, tais concepções encontraram solo propício entre a intelectualidade e os artistas latino-americanos, que poderiam, simultaneamente, questionar sua posição em um contexto científico, cultural e econômico de globalização e buscar subsídios teóricos de uma fonte artística e intelectual amplamente reconhecida como referencial na região. O diálogo cultural com a França, efetivamente, reportava-se a séculos de relações multifacetadas que ultrapassavam uma simples influência unidirecional, constituindo verdadeiros processos de transculturação, ainda que permeados por tensões políticas subjacentes.

No caso brasileiro, podemos observar o histórico dessas relações desde os primeiros contatos entre franceses e tupinambás no século XVI durante as tentativas de colonização

francesa na então América portuguesa (Buono, 2016), passando pela migração de profissionais do livro franceses que abandonaram seu país durante a crise editorial europeia no século XIX, estabelecendo nesse ínterim os fundamentos da imprensa de uma nação recém-independente como o Brasil (Caparelli, 2016), até as missões universitárias francesas dos anos 1930, que contribuíram para a instituição de entidades como a USP (Dausch, 2016). Sob uma perspectiva mais refinada, é possível afirmar a predominância, em diversos desses contextos de intercâmbios franco-brasileiros, de uma dinâmica de apropriação e ressignificação recíproca, na qual brasileiros procuraram consolidar sua identidade nacional mediante o diálogo com a França, enquanto franceses encontravam no Brasil um espelho crítico para reconsiderar sua própria civilização.

O intercâmbio intelectual franco-brasileiro se manifestou de maneira multifacetada também durante a primeira metade do século XX. Destacavam-se, nesse contexto, a profunda fascinação que o Brasil exerceu sobre intelectuais como Claude Lévi-Strauss e Fernand Braudel durante suas missões acadêmicas no país na década de 30, bem como o significativo influxo do pensamento de Gilberto Freyre sobre as teorias raciais francesas contemporâneas. Entretanto, é importante ressaltar que essa interlocução não esteve isenta de vestígios colonialistas, evidenciados na incorporação de tropos franceses relativos a uma suposta “civilização pan-mediterrânea” – noção que se fundamentava na concepção de que a região integrava um mundo latino cuja liderança cultural caberia naturalmente à França (Dausch, 2016). Nessa perspectiva, convém salientar igualmente que a própria denominação “América Latina” apareceu no âmbito do imperialismo francês oitocentista, sendo ativamente fomentada por Napoleão III como componente estratégico de seu projeto de renovação colonial na região, particularmente durante a intervenção francesa no México na década de 1860. O propósito subjacente consistia em forjar uma identidade “latina” que legitimasse a influência francesa sobre esses territórios, em contraposição à crescente hegemonia cultural anglo-saxônica representada pelos Estados Unidos, ainda que tal concepção tenha sido elaborada, de modo mais preciso, pelos próprios intelectuais hispano-americanos que residiam e atuavam politicamente a partir de Paris no mesmo período, como o colombiano José Maria Torres Caicedo e o chileno Francisco Bilbao (Farret; Pinto, 2011).

Nesse contexto, torna-se compreensível que intelectuais latino-americanos observassem com acentuada reserva essa relação tradicionalmente assimétrica durante o período das vanguardas. Como testemunha direta dos acontecimentos, e expressando inquietações acerca da possível superficialidade presente nessa interlocução cultural, Raul Bopp registrou em suas memórias que o movimento vanguardista brasileiro havia sido nutrido por uma “pequena elite

culta” paulista, proveniente da “seminobreza rural”, “que ia e vinha todos os anos da Europa”, estabelecendo vínculos com artistas europeus, predominantemente a partir de Paris, com o intuito de “conhecer as várias modalidades da pintura moderna e suas sutilezas técnicas”. Entretanto, conforme destacaria o poeta, o movimento mais comum consistia no retorno ao país de origem portando explicações frequentemente descontextualizadas e pouco aprofundadas sobre “os princípios básicos desses movimentos” (Bopp, 2006).

Não obstante os questionamentos concernentes a possíveis interpretações superficiais dos movimentos vanguardistas europeus, combinando-se, talvez, alquimias com epistemologias modernas, os artistas e intelectuais latino-americanos que se alinharam às vanguardas evidenciaram uma postura consideravelmente mais reflexiva e autoconsciente do que uma alegação de simples reprodução dos paradigmas estéticos e conceituais importados poderia sugerir. Com efeito, esses movimentos se distinguiram pela articulação explícita e metódica dos fundamentos teóricos que alicerçavam não apenas sua produção artística, mas também princípios epistemológicos fundamentais (Schwartz, 2022, p. 427), demonstrando notável domínio ao abordá-los publicamente em manifestos programáticos, periódicos especializados e, em um movimento de maior abertura do conhecimento filosófico-científico, em grandes veículos de imprensa de seus respectivos países.

A complexidade filosófica constituía o núcleo fundamental do movimento criacionista defendido por Vicente Huidobro. Embora mantivesse vínculos significativos em Paris, foi em Buenos Aires que Huidobro vaticinaria, durante uma conferência realizada em 1916, que a primeira, segunda e terceira condições essenciais de um poeta residiriam unicamente no ato de criar (Schwartz, 2022, p. 97). A partir dessa concepção, o poeta chileno defenderia explicitamente, entre 1920 e 1921, nas páginas da revista parisiense *L'Esprit Nouveau*, uma “criação pura” cujo estágio mais avançado de desenvolvimento se manifestaria na supremacia da sensibilidade sobre o intelecto. Isto é, ainda que inicialmente o domínio da realidade objetiva devesse se sobrepor à expressão espontânea da sensibilidade (arte mimética), justapondo-se reciprocamente durante um processo intermediário (arte adaptativa), a culminância desse percurso estético-epistemológico – o surgimento de uma autêntica arte criativa – necessariamente prescindiria de quaisquer elementos oriundos do mundo exterior (Huidobro, 1921), considerando-se que a arte e a vida operariam segundo sistemas de verdade intrinsecamente distintos (Huidobro, 1920).

Na mesma bifurcação kantiana entre natureza e cultura – que possibilitou, entre outras assertivas, a concepção de uma história universal guiada pela humanidade sob perspectiva cosmopolita –, Joaquín Torres-García propôs, no início dos anos 1930, um distanciamento

deliberado da natureza em favor da criação humana – ou melhor, da construção humana. Esse processo construtivo se iniciaria a partir do abandono completo da ideia de reprodução direta da natureza, realizando-se “à sua maneira uma imagem, sem querer se lembrar da deformação visual que a perspectiva impõe, isto é, desde que se desenha mais a ideia de uma coisa e não a coisa no espaço mensurável, começa uma certa construção” (Torres-García, 1930). A construção alcançaria seu ápice em outro movimento criativo: a imposição de uma ordem que transcendesse qualquer concepção demonstrativa da realidade e estabelecesse um plano capaz de conectar o primeiro movimento criativo, de natureza individual, a um segundo movimento ordenador, este de caráter universal. Desse modo, os elementos intuitivos fundamentais se consolidariam em uma estrutura, em um “espírito de síntese” que formaria a obra – fosse em formato de quadro, escultura ou arquitetura – como totalidade, superando temáticas superficiais. Esse processo unificava e conferia identidade ao que antes se diluía na dualidade entre fundo ou contexto e imagem ou objeto (Torres-García, 1930, p. 4). Essa ordenação formal enfatizava sobremaneira o fazer artístico, em um deslocamento que, conforme observou Theodor Adorno (2008, p. 39), transformava os vanguardistas em autores-comentadores cujo principal exercício consistia em render-se ao “prazer de substituir as obras de arte pelo processo da sua própria produção”.

A prática de construir “a ideia de uma coisa e não a coisa no espaço mensurável” (Torres-García, 1930, p. 3), através do pensamento, da escrita e da prescrição de métodos criativos, caracterizou também os artistas vinculados ao surrealismo francês. Benjamin Péret, poeta surrealista, não apenas manteve matrimônio com uma brasileira – a cantora Elsie Houston, reconhecida em documentos da Liga das Nações como personalidade brasileira “verdadeiramente representativa” (Société des Nations, 1932a, [p. 21]) – como também residiu no Brasil entre 1929 e 1931, colaborando ativamente com a “Revista de Antropofagia”, publicação efêmera concebida no final dos anos 1920 por Oswald de Andrade e Raul Bopp, de quem Péret se aproximou provavelmente por intermediação de sua esposa. Durante sua estadia no país, até ser detido e deportado pelo governo de Getúlio Vargas em 1931 sob a acusação de “agitador comunista”, Péret produziu trabalhos de significativa relevância. Entre eles, destacou-se um texto essencialmente prescritivo no qual elaborava sobre o método da escrita automática – técnica desenvolvida no contexto vanguardista francês por André Breton, precursor do movimento surrealista (Schwartz, 2022, p. 456).

A escrita automática, conforme elucidação do próprio Péret, cujas declarações originalmente seriam publicadas em um periódico brasileiro de ampla circulação, objetivava “expulsar essa razão cadela e escrever, escrever, escrever, sem parar, sem ter conta do

engarraamento de ideias”, em um procedimento que subordinava a consciência ao inconsciente na produção textual, privilegiando-se representações imagéticas “mais reais e mais fascinantes” em detrimento daquelas presentes na “miserável vida cotidiana” (Péret, 1967). Essa abordagem constituía, como defendia o surrealista argentino Elías Piterbarg (2022) no mesmo período, uma insurreição contra a realidade estabelecida ou mesmo uma expressão de realismo utópico.

Tal metodologia evidenciava a notória contribuição teórica da psicanálise ao movimento surrealista, enfatizando a relevância do que Sigmund Freud denominou atos falhos para os processos criativos. Essa atenção direcionada aos atos falhos visava, em certa medida, apreender a realidade nos interstícios entre intenções conscientes e desejos inconscientes reprimidos, manifestos em lapsos verbais, equívocos comportamentais e outros movimentos involuntários (Freud, 2021). Simultaneamente, revelava profunda aversão à “razão cadela” ocidental, percebida como elemento coercitivo da criatividade e do pensamento livre, motivo pela qual, durante sua permanência no Brasil, Péret se aproximou, com interesse científico-etnográfico, de manifestações religiosas afro-brasileiras, sempre em busca de aspectos “puros” e “selvagens” das expressões humanas, transcendentais a qualquer interpretação intelectual racionalizada (Giumbelli, 2015).

A fuga da razão, frequentemente manifestada por meio de imagens perturbadoras oriundas do pincel ou caneta dos surrealistas, estabelecia conexão direta, conforme argumentação de Alejo Carpentier em 1928, com a “ordem de ideias imposta pelas mentalidades do pós-guerra”. Segundo o romancista cubano, no contexto histórico compreendido entre “os anos terrivelmente exemplares da guerra europeia e da Revolução Russa”, a busca não se direcionava a movimentos meramente iconoclastas, como frequentemente se alegava, nem se propunha uma arte destituída de humanidade. Ao contrário, a ideia era expandir os horizontes criativos visando ao encontro da essência mais profundamente humana através da emancipação artística de todos os padrões estabelecidos até então. Na concepção de Carpentier, analogamente ao que se observava na escrita automática, o processo criativo deveria se orientar fundamentalmente para a liberação da “imaginação de suas tramas, a remexer a subconsciência, a fazer se manifestar o eu mais autêntico, do modo mais direto possível”. Essa abordagem representava, portanto, não uma negação do humano, mas uma imersão mais profunda em suas dimensões inexploradas (Carpentier, 1928).

No mesmo período, César Vallejo (1930, p. 45-46) teceria discordâncias ao que ele denominou “fábrica” de surrealistas, apontando como esta operava através de prescrições destinadas a criar “poemas sob medida”, ocasionalmente revigoradas por “injeções dialéticas de Marx e da adesão formal e oficiosa dos inquietos moços ao comunismo”. Para Vallejo, as

crises do imperialismo econômico, combinadas com a guerra e a miséria das massas, não justificavam apenas o pessimismo e o desespero destrutivos – que, em sua visão, haviam se tornado objetivos dessas produções artísticas, quando deveriam ser apenas fases transitórias rumo a um período construtivo. Essas tensões também explicavam a multiplicação de escolas artísticas. O poeta peruano, assim, observaria:

Nunca o pensamento social se fracionou em tantas e tão fugazes fórmulas. Nunca experimentou um sabor tão frenético e uma tal necessidade de estereotipar-se em receitas e clichês, como se receasse por sua liberdade ou como se não pudesse proliferar em sua unidade orgânica (Vallejo, 1930, p. 44-45).

Dessa maneira, Vallejo concluiria que, para transcender “uma simples fórmula” e a vulgaridade das escolas, era necessário constituir-se como “um austero laboratório criador” (Vallejo, 1930, p. 47).

De fato, entre fábricas estabelecidas para enfrentar as dificuldades geradas pelo imperialismo do capital e potenciais laboratórios científicos erguidos para construir uma realidade alternativa, mais tangível que o inconsciente, diversas escolas surgiam em sucessão. Seus nomes, ou todos os “ismos” que se acumulavam, tanto entre europeus quanto entre aqueles que se *acriollaban* na América Latina, constituíam verdadeiras vanguardas, posicionadas numa linha de frente defensiva, expostas a hostilidades de estridentes adversários. Isso ocorria porque, conforme o escritor peruano José Carlos Mariátegui (2014, p. 37), tais denominações funcionavam como trincheiras de combate, onde as escolas artísticas, fundamentalmente conquistadoras e expansionistas, disputavam hegemonias visando à sua própria universalização.

Por essa razão, Manuel Maples Arce, mesmo tendo fundado o estridentismo – movimento mexicano de vanguarda caracterizado por uma “modernolatria” agressiva (Schwartz, 2022, p. 188) – proclamaria: “Chega de criacionismo, dadaísmo, paroxismo, expressionismo, sintetismo, imagismo, suprematismo, cubismo, orfismo, et cetera, et cetera, de ‘ismos’ mais ou menos teorizados e eficientes”. Em seu primeiro manifesto, divulgado em 1921, o poeta defendia uma arte capaz de capturar a complexidade e o dinamismo da vida moderna através de uma nova síntese estética. Buscava-se superar sobretudo a fragmentação das múltiplas vanguardas em favor de uma expressão mais totalizante e multifacetada da experiência contemporânea, como uma tendência “de fácil adaptação recíproca, que resolvendo todas as equações do atual problema técnico, tão sinuoso e complicado, ilumine o nosso desejo maravilhoso de totalizar as emoções interiores e sugestões sensoriais em forma multânime e poliédrica” (Maples Arce, 1921). Paradoxalmente, ao propor outra fórmula, com suas próprias receitas e clichês, estabelecia-se uma dualidade na qual simultaneamente depreciavam-se

construções precedentes enquanto adotavam-se concepções imaginadas, ou proclamadas, como novas. Contudo, o estridentismo – com sua agressividade em clamar pelo novo e rejeitar tanto passados distantes quanto recentes – poderia não ser considerado tão original quanto Arce afirmava. Vallejo (1987, p. 204), por exemplo, assegurava que “estes moços de hoje não fazem senão trocar rótulos e nomes pelas mesmas mentiras e convenções dos homens que nos precederam”.

Esta era apenas uma das incongruências que compunham o “mosaico de paradoxos”, como denominou Alfredo Bosi (2022, p. 33), das vanguardas latino-americanas. Outra contradição se referia ao corpo teórico que talvez tenha mais inspirado os movimentos de renovação artística na região: o futurismo. Lançado pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti em 1909, o Manifesto Futurista seria incorporado ao repertório de saberes e métodos criativos dos artistas latino-americanos nas três décadas seguintes de maneira seletiva e ambígua. Por um lado, valorizava-se seu caráter dinâmico e renovador; por outro, rejeitava-se a figura controversa de seu fundador. Abraçava-se esse particular “ismo”, que evocava um futuro supostamente desvinculado de um passado obsoleto, visando à construção de modelos locais – a própria Semana de Arte Moderna brasileira originalmente seria denominada Semana de Arte Futurista (Schwartz, 2022, p. 402-404). Simultaneamente, formulavam-se questionamentos severos a um chamado político frequentemente considerado vazio e até mesmo desonesto.

No mesmo ano em que Marinetti lançou seu manifesto político-estético, o poeta nicaraguense Rubén Darío apresentou o italiano como uma figura apreciada pela “elite intelectual universal”, responsável por produzir poemas “violentos, sonoros e destemperados”. Darío empreendeu, então, uma análise sistemática das doutrinas futuristas, examinando cada uma delas individualmente, demonstrando, em primeiro lugar, que o “novo” proclamado com tanto vigor por Marinetti – constituído de “destemor”, “audácia” e “rebeldia” –, bem como sua exaltação pelo “movimento agressivo, a insônia febricitante, o exercício ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco”, já existiam desde a Antiguidade. Da mesma forma, a guerra – para Marinetti, a “única higiene do mundo” – e as destruições de museus e bibliotecas, igualmente pregadas pelo italiano, não constituíam elementos verdadeiramente inovadores. O “jovenzinho empolgado”, como Darío pejorativamente o denominaria, aspirava abolir qualquer perspectiva de tempo e espaço, projetando todas as experiências para um futuro imaginado. Tal projeto implicava a eliminação dos horizontes do presente e, principalmente, do passado – categoria temporal que deveria ser mais fervorosamente combatida no ideário futurista (Darío, 1909, p. 1-3).

“Se Tempo e Espaço já não existem, não será o mesmo ir para Frente como para Trás?”. Essa indagação, formulada por Rubén Darío (1909, p. 4), seria posteriormente retomada por Huidobro em 1925, que, de forma análoga, questionaria: “se estamos fazendo a arte de amanhã, o que farão os artistas de amanhã?” (Huidobro, 1964b, p. 684). Ambas as interrogações evidenciavam um questionamento à suposta inovação futurista, revelando suas contradições internas. Nesse sentido, Marinetti era simultaneamente apresentado como um pretensioso que exaltava “a guerra, os boxeadores, a violência, os atletas” – elementos mais antigos que Píndaro (p. 686) – e como um “revolucionário das letras latinas”, conforme as palavras do poeta brasileiro Almacchio Diniz, publicadas no “Jornal de Notícias”, também em 1909. Para Diniz (2022, p. 411), o futurismo fornecia um sentimento pró-destruição que impelia “a mocidade para os vandalismos intelectuais mais audaciosos, a fim de que ela viva com o gosto das belas loucuras, a paixão do perigo e o ódio de todos os conselheiros prudentes”. Essa dupla recepção de Marinetti – entre o questionamento à sua pretensa originalidade e o reconhecimento de seu potencial revolucionário – ilustrava bem a complexidade do diálogo estabelecido entre o futurismo italiano e os intelectuais latino-americanos do período.

Aproximadamente duas décadas mais tarde, essa perspectiva seria compartilhada por outro intelectual brasileiro, Graça Aranha (2022, p. 417), que reconhecia igualmente em Marinetti um visionário responsável por transpor para o campo artístico o “sentimento evolucionista” cristalizado no século XIX por meio da filosofia e da ciência, através de figuras como Lamarck, Darwin, Comte e Marx. Segundo a análise do escritor, divulgada no jornal “A Pátria” em 1926, o verdadeiro valor de Marinetti estava em seu esforço de organização de uma “ação libertadora” que repudiava as criações artificiais de gramáticos, historiadores e literatos – figuras supostamente desprezadas pelo povo italiano. Marinetti teria apresentado, desse modo, uma “verdadeira espiritualidade em obras ardentes, alegres, demolidoras, aretinas, velhacas, maquiavélicas, escritas principalmente nos dialetos sanguíneos, intensos e carnaís, e não na língua convencional e acadêmica”. Essa libertação das palavras das amarras gramaticais e das tiranias tipográficas teria conferido a Marinetti não apenas relevância artística, mas também a hostilidade dos círculos acadêmicos, que rejeitavam sua proposta de arte futurista. A tensão entre inovação e tradição, portanto, manifestava-se tanto na recepção questionadora quanto na resistência institucional ao movimento futurista. Porque

[...] todas as artes são futuristas quando exprimem a sensibilidade contemporânea, transformam os elementos tradicionais, inovam o material das palavras, das cores, dos sons, e com este constrói projetando-se para o futuro. Terminou-se a tirania acadêmica. As palavras livres dão o encanto a uma síntese imprevista. A libertação dos preconceitos ortográficos e tipográficos emparelha com o massacre de todos os deuses da mitologia, de todos os autores clássicos (Graça Aranha, 2022, p. 418).



Com efeito, o polêmico Marinetti, que conseguiu transpor sua estridência intelectual para a esfera política institucional mediante sua adesão ao fascismo italiano, acabou ultrapassando as fronteiras conceituais da interlocução preferencial que os franceses mantinham com a América Latina. Essa ruptura com alguns dos padrões culturais estabelecidos intensificou as contradições já inerentes à sua figura. Diante de tais ambiguidades, Mário de Andrade (1930a) o denominaria, em sua coluna para o jornal “Diário Nacional”, como “o maior de todos os mal-entendidos que prejudicaram a evolução, principalmente a aceitação normal do movimento moderno no Brasil”. De forma análoga, Jorge Luis Borges (1986, p. 213), em publicação da revista *El Hogar* de 1938, sustentaria que Marinetti não se tratava propriamente de um artista ou teórico, mas antes de um “empresário do futurismo” – alguém que dominava a arte de comercializar um produto concebido a partir de um “jogo feito para a publicidade”, característica que, segundo o mesmo Borges rememoraria em visita ao Brasil nos anos 1980, definia todas as escolas artísticas emergentes naquele período (Cechelero; Hosiasson, 2004, p. 274).

Estar em sintonia com o “novo” a partir de um lugar que, concretamente, ainda não existia, o futuro, constituía o principal produto a ser comercializado para o maior número possível de pessoas, funcionando como uma promessa cuja finalidade era conquistar a universalidade alcançável e almejada – movimento realizado, como acompanhamos, também pela indústria de fonógrafos nesse mesmo período. A necessidade de revestir esse “novo” de uma materialidade comercializável também no mercado artístico – esta forma moderna de competição estética que dubiamente rejeitava um mercado formal, mas simultaneamente procurava promover uma divisão de público mais vantajosa (Sarlo, 1981, p. 3) – conduziu as máquinas para o centro das questões debatidas pelos vanguardistas no âmbito de suas escolas artísticas, numa lógica que lembrava, em chave secular e estética, a ética protestante analisada por Weber (2004, p. 125): a transformação do futuro em promessa permanente, que precisaria se comprovar no presente em forma de disciplina, mercadoria e distinção. A centralidade tecnológica perpassava as distintas discussões travadas, efetuando-se discursivamente para além de qualquer fronteira estabelecida pelos “ismos”. Como autênticos “novidadeiros”, para empregar um termo de Mário de Andrade (2013a, p. 45), esses atores frequentemente alicerçavam seus argumentos no funcionamento, ou mesmo na simples existência, de artefatos técnicos, ora endossando ora combatendo sua presença no campo artístico.

No que se refere ao endosso, os estridentistas mexicanos o realizaram com sua característica agressividade ao longo de toda a década de 1920, mediante os variados manifestos

publicados nesse período. Inicialmente assinados por Manuel Maples Arce, tais documentos foram posteriormente corroborados por nomes como Diego Rivera. Paradoxalmente, o pintor muralista, que passou a portar armas em público para se defender de “pessoas conservadoras e aluninhos de colégios de padres” que apedrejavam e raspavam “os afrescos dos novos pintores mexicanos”, protagonizou um episódio emblemático de fúria diante de uma máquina ao descarregar “a sua pistola sobre um gramofone que o obrigava a escutar, por iniciativa de um vendeiro, melodias de ópera romântica italiana”, conforme narrativa de Carpentier (1927). Nesse contexto, o gramofone – máquina que poderia muito bem figurar como objeto de fascínio e até de culto na imaginação estridentista – acabava, contraditoriamente, servindo de veículo para esta sonoridade que, aos ouvidos de um vanguardista, soava marcada por um acentuado “mau gosto”: a ópera italiana do século XIX.

O lema comum a todos os manifestos estridentistas consistia em declarar que era “de urgência telegráfica empregar o método radicalista e eficiente”, isto é, colocar “Chopin na cadeira elétrica!” (Maples Arce, 1921). Propunham, assim, substituir os românticos e o passado daqueles que repudiavam “nossa vida mecanística” por uma arte “estruturada novidimensionalmente”, pelo “angular, representativo e democrático” Charlie Chaplin (Maples Arce, 1923), com sua figura universal do Carlitos, como seu emblemático personagem era denominado na América Latina (Andrade, 1925, p. 31). Contudo, não era apenas na rapidez da comunicação via telegrafia ou na popular cinematografia chapliniana que o grupo mexicano identificava um método eficiente de transmissão de mensagens artísticas, mas na “beleza atualista” de todas as máquinas, para as quais se voltavam “todos os tons estridentes do nosso diapasão propagandista” (Maples Arce, 1921) – talvez com exceção do fonógrafo, que, como técnica moderna, acabou ganhando uma conotação negativa nesses manifestos, ao se tornar, nos mesmos termos de Mona Caird, um sinônimo de repetição dispensável de declarações falsas de um passado agora renegado (Maples Arce, 1921; 1923).

Para os estridentistas, a felicidade residia nas máquinas de escrever e na literatura dos anúncios comerciais, não naquilo que se denominavam “obras de arte” em instituições (Maples Arce, 1921). Em letras garrafais, proclamava-se: “morra a reação intelectual mumificada” e seus “acadêmicos fotófobos”, pois a “corda das ideias” eram os clichês (Maples Arce, 1925) – isto é, as matrizes que permitiam a reprodução de ilustrações, fotografias e elementos gráficos em publicações (Clichê, 2008, p. 168), que então se popularizavam como recursos de comunicação e divulgação na imprensa periódica da época. Ademais, as ideias naquele momento não somente circulavam como também descarrilavam, sendo simultâneas e

intermitentes: numa dinâmica semelhante à de uma estação de trem, o homem se fundia à máquina; a natureza, à técnica (Maples Arce, 1921).

Tal perspectiva fundamentava-se na convicção de que a arte verdadeira, a mais pura, não se encontrava nem em retrospectões nem em futurismos, mas no palpável presente em que se vivia, a partir do próprio ambiente. Segundo essa concepção, devia-se descobrir uma “vida cotidiana e regenerada” por meio de um fazer constante que conduziria à “renovação absoluta” (Maples Arce, 1926). A autenticidade artística, portanto, surgia da experiência imediata e da transformação contínua do cotidiano.

Se o “meio transforma-se e sua influência modifica tudo”, incluindo o fazer artístico, a celebração desse “atualismo” (Maples Arce, 1921) deveria passar, com maior ou menor polêmica, pela “cooperação ampla dos homens de negócio” (Zum Felde, 1927, p. 8). Essa perspectiva se fundamentava igualmente na rejeição ao romantismo do século XIX, que implicava também a necessidade de negar o preconceito popularizado por aquele pensamento, o qual preponderantemente opunha o intelectual ao negociante. Alberto Zum Felde, em programa publicado na revista de vanguarda uruguaia *La Pluma* – ela própria repleta de anúncios comerciais por suas páginas –, enfatizaria que era necessário, dada a complexidade dos processos que compunham a vida moderna, abandonar o preconceito romântico que opunha cultura e economia:

[...] o intelectual e o homem de negócios não têm por que se olharem como inimigos por cima de suas fronteiras; guardando cada um a autonomia das atividades às quais os seus diferentes temperamentos os conduzem, ambos podem e devem colaborar no desenvolvimento coletivo. A vida assume uma diversidade de formas para a complexidade dos seus processos. Cada qual cumpre uma finalidade necessária (Zum Felde, 1927, p. 8).

Os mecanismos do mercado, segundo Beatriz Sarlo (1981, p. 3), constituíam uma questão experimentada com ambiguidade pelas vanguardas, numa mescla de náusea e fascinação. O movimento argentino Martín Fierro – cujo nome remetia ao periódico vanguardista que circulou entre 1924 e 1927 a partir de Buenos Aires, evocando em sua denominação o poema gauchesco de José Hernández, obra central na tradição cultural nacional criada no século XIX (Sarlo, 1982, p. 56) – tanto condenava moral e esteticamente o lucro, denominando as obras forjadas com esse propósito de “subliteraturas” (Sarlo, 1981, p. 4), quanto proclamava a superioridade das novas técnicas que circulavam no domínio comercial. Tal ambivalência se manifestava claramente em seu manifesto de 1924: “Martín Fierro sente-se, por isso, mais à vontade num transatlântico moderno do que num palácio renascentista” (Girondo, 1924). Essa posição se alicerçava na percepção da afetação tecnológica sobre qualquer produção intelectual ou artística, uma vez que se tratava da criação de uma nova

sensibilidade, adquirida por meio de conexões estabelecidas também pelas máquinas emergentes, o que implicaria necessariamente uma nova compreensão. Por essa razão, proclamava-se que a Martín Fierro tinha “fé em nossa fonética, em nossa visão, em nossas maneiras, em nosso ouvido, em nossa capacidade digestiva e de assimilação”, esfregando-se “os olhos a cada instante para remover as teias de aranha tecidas continuamente pelo hábito e pelo costume” (Girondo, 1924).

Mas essa perspectiva que entrelaçava o fazer artístico ao desenvolvimento técnico e tecnológico, tornando essa relação quase autossuficiente em um contexto de criação, não era uma concepção aceita unanimemente. César Vallejo afirmaria, em finais dos anos 1920, que as travessuras futuristas haviam divinizado as máquinas, transformando o cinema, o avião e o rádio em ídolos místicos que substituíam paulatinamente o luar nas poesias (Vallejo, 1973, p. 54), tal como o postulado europeu preconizava, em especial em sua vertente marinettiana (Vallejo, 1987, p. 204). Artistas e escritores burgueses utilizavam artefatos técnicos para simbolizar a Beleza, com “b” maiúsculo, enquanto filósofos os inseriam no domínio da Onipotência, com “o” maiúsculo (Vallejo, 1973, p. 54), num movimento que parecia colocar a máquina em um plano estético quando na verdade se fazia o oposto: “Não é a máquina que se eleva, mas o amor que aterrissa” (p. 56).

Huidobro (1964, p. 686) também problematizava o binômio estética e máquina, defendendo que enveredar pelo caminho temático das novas técnicas trivializava o pensamento sobre as artes: “As máquinas são pura maçada, cheiram a moderno externamente, a moderno fácil, a moderno de aparência, a moderno, a moderno...”. Em seu horizonte de expectativa, ele conseguia enxergar claramente os poetas do futuro horrorizados frente a “poemas com tantas locomotivas e submarinos, tal como temos horror dos poemas cheios de nomes próprios das várias mitologias”.

O construtivismo de Torres-García, baseado fundamentalmente na ordenação material da obra e na defesa do abandono de uma cópia direta e de uma perspectiva limitada à natureza, elevava o debate para outro nível intelectual. Seguindo uma linha de pensamento neoplatônica, Torres-García equiparava o “Homem Abstrato” à verdade, beleza e bem, enquanto o homem concreto e individual representaria a simples aparência, a hibridez grotesca e a decadência moral. Essa concepção se fundamentava na convicção de que ordem e harmonia pertenceriam à esfera da abstração, do universal, em oposição ao caos do real, da fisicalidade do particular. Tal dualidade sustentava sua visão estética, na qual a geometria não constituía apenas um recurso formal, mas a própria manifestação material do espírito universal que transcenderia as particularidades culturais e históricas (Rommens, 2016, p. 28-29). Para o uruguaio, portanto, a

construção representava uma condição humana que não poderia ser delegada – era o processo pelo qual o artista participava da revelação de uma ordem cósmica que subsistia para além das aparências sensíveis e das contingências históricas (Torres-García, 1930, p. 3).

O surrealista cubano Alejo Carpentier (1928) também procurou, ainda que sob outras bases, reafirmar o papel do esforço criador humano, defendendo seu poder de imaginação quase infinito. Para tanto, lançava mão especialmente de recursos de acesso ao inconsciente, visando produzir obras originais: “Os objetos mais afastados encontram inesperados vínculos, que os unem numa dança cósmica. As comparações mais insólitas se tornam possíveis. A ordem dos prodígios se altera”. Segundo essa concepção, questionava: “E onde buscar o maravilhoso, a não ser em nós mesmos, no fundo dessa imaginação, capaz de *criar* no mais completo sentido da palavra?” (grifo original). Essa perspectiva respaldava sua posição diante dos questionamentos direcionados às vanguardas. Por essa razão, a acusação de que os vanguardistas produziam “arte desumanizada” angariaria o repúdio de Carpentier e tantos outros que buscavam enfatizar o caráter humano de suas composições. Estas eram eminentemente construções, ideias, imaginação, criatividade: elementos que eram base para a desfiguração antropomórfica que caracterizava as obras, principalmente as de base surrealista. Como Mário de Andrade (1925, p. 23) afirmaria, o Belo da arte (humano) não deveria ser o mesmo Belo da natureza (não humano). Por isso, quem procurasse “o Belo da natureza numa obra de Picasso não o achará. Quem nele procurar o Belo artístico, originário de eurtimias, de equilíbrios, da sensação de linhas e de cores, da exata compreensão dos meios pictóricos, encontrará o que procura”.

A visão sobre a “desumanização” como motivo para a impopularidade da arte moderna foi expressa por Ortega y Gasset em ensaio de 1925. Nessa ponderação, o escritor espanhol não somente confrontaria a “arte para artistas” – que eliminava elementos humanos ao focalizar valores puramente estéticos – ao realismo da arte do século XIX, como também apontaria para o tratamento artificial dado às obras, principalmente mediante o recurso à metáfora como instrumento de alcance da realidade. Nesse sentido, a busca consistiria em evidenciar o irreal nas criações, abandonando formatos orgânicos em nome de formas geométricas ou abstratas (Ortega y Gasset, 2001). Contudo, o que Ortega y Gasset enxergava como elitismo – resultado de tornar a arte pouco inteligível pelas aparências inumanas das obras – pode ser interpretado, ao contrário, como um esforço de diferenciação das simples reproduções realizadas diariamente por máquinas de diversas naturezas. Tal perspectiva implicava uma complexificação que visava precisamente à humanidade, ou seja, à demonstração de uma criação que poderia ser realizada apenas por um ser humano.

A máquina fotográfica ou fonográfica poderia reproduzir fielmente – segundo algumas perspectivas, principalmente aquelas vinculadas a publicidades e ao comércio – uma imagem ou um som real, em todos os seus detalhes, tal como existiam na natureza, em um modelo bidimensional de uma realidade que poderia ser multiplicada sem limites, nas palavras de Adorno (2002b, p. 278). Por isso, como sua antítese, uma pintura ou uma obra musical deveria engendrar uma peça artística tridimensional única, com altura e profundidade, que apenas um ser humano poderia ter produzido, sem o prefixo “re” – criando “no mais completo sentido da palavra”, tal qual na defesa de Carpentier, ou construindo ideias a partir de um entorno contextual, como defendido pelo universalismo construtivo de Torres-García.

Uma pessoa sentada ao lado de um cacto verde em uma tarde ensolarada poderia ser registrada por uma máquina fotográfica; mas o quadro *Abaporu* – com a representação de uma figura humana indefinida, com proporções corporais distorcidas, pés e pernas enormes, nariz imenso e cabeça minúscula – somente uma Tarsila do Amaral poderia ter produzido. Os sons advindos de uma movimentada estação de trem poderiam ser gravados e reproduzidos por um fonógrafo, como atestado por moradores de várias cidades americanas que sofriam com esses ruídos no início do século, mas a tocata da *Bachiana brasileira Nº 2*, “O trenzinho do caipira”, somente poderia ter sido composta por um Heitor Villa-Lobos, que imaginou uma orquestra tocando sons rítmicos de uma locomotiva nos trilhos e emulando apitos e paisagens rurais passando em profusão em uma janela fictícia, mas realista, além de um ouvinte que se sentiria passageiro de um trem numa viagem pelo interior do Brasil. Em nenhum dos casos, tratava-se de uma cópia, uma re-produção, mas de uma experiência humana reimaginada segundo um contexto apreendido.



**Documento Sonoro 9 – Bachianas brasileiras nº 2: Tocata “O trenzinho do caipira” | Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo / Heitor Villa-Lobos (2024)**

O contexto latino-americano a ser reimaginado pelos vanguardistas em suas obras, com o intuito de construir uma totalidade composta tanto de fundo (contexto) quanto de imagem (obra), constituía também uma questão linguística – como evidenciado no manifesto *Martín Fierro*, cuja defesa remetia a uma “fé em nossa fonética”. O apelo da língua para aqueles que faziam arte, especialmente literária, na região apresentava dupla dimensão: por um lado, delimitavam-se fronteiras entre “eu” e “outro” em uma conjuntura imediata; por outro, conferia-se um toque humano característico às produções, respondendo, de modo particular, às

acusações de reprodução acrítica dos “ismos” europeus. Nesse esforço de demarcação visando à criação de um “nós” integrador que servisse de base para as obras, três países se destacaram: Peru, Argentina e Brasil.

Em 1928, o jurista e ativista político peruano Francisqo Chuqiwanqa discutiria, no *Boletín Titikaka*, publicação de vanguarda andina (Pulido Herráez, 2017, p. 65), sobre o desenvolvimento de uma ortografia indígena americana que representasse melhor a realidade linguística da região, defendendo para isso reformas ortográficas que diminuiriam a distância entre as línguas indígenas em sua oralidade e a expressão escrita em espanhol. Chuqiwanqa (1928) explicaria no texto *Ortografía Indoamericana* que, desde o ano anterior, ele vinha observando os desafios ortográficos na cultura indoamericana, notando que as convenções ortográficas existentes não conseguiam capturar adequadamente os sons e expressões indígenas. Com isso, propunha-se um novo sistema ortográfico que representasse melhor a fonologia indígena, numa reforma ampla que, para além da técnica, teria um significado cultural e político mais profundo, visto que ajudaria a validar os modos de expressão indígenas, contribuindo para sua autonomia cultural. Chuqiwanqa discutia mudanças gráficas específicas, incluindo a substituição de certas letras espanholas por alternativas que apreendiam melhor a fonética indígena, representando um movimento mais abrangente em direção à descolonização linguística cuja proposta podia ser remetida ao contexto de independência e construção dos Estados-Nação da Hispano-américa, no século XIX, quando importantes reformadores, como o argentino Domingo Faustino Sarmiento, com sua *Memoria sobre ortografía americana* (1843), e o venezuelano Andrés Bello, em *Gramática de la lengua española destinada al uso de los americanos* (1843), já defendiam que se escrevesse como se falava para que a língua coincidissem com a identidade nacional, influenciando posteriormente o também peruano Manuel González Prada (Ward, 2016) – sua obra *Páginas libres*, de 1894, propunha efetivamente reformas ortográficas amplas, tornando-se a principal inspiração de Chuqiwanqa mais tarde (Schwartz, 2022, p. 75).

Na Argentina, para além das palavras de ordem de seu manifesto, o movimento Martín Fierro também se afiliaria às discussões da fonética, no mesmo período em que Chuqiwanqa também atuava, em um esforço de legitimar a posição da escola como produtora de uma literatura que se afastava da “subliteratura” que mimetizava uma pronúncia deformada por imigrantes, a literatura predominantemente comercial de Boedo (região periférica de Buenos Aires, ligada à classe trabalhadora). Nesse sentido, a preocupação era menos sistematizar uma língua nacional privilegiando raízes autóctones e denunciando imposições oficiais do que defender uma exatidão linguística, ligada a uma pureza racial. O problema principal, nesta

visão, não era a língua falada cotidianamente pelo povo comum, como contraposição àquela escrita herdada de colonizadores, mas por quem ela era falada. Porque aquela que deveria ser institucionalizada na literatura argentina teria de advir dos “argentinianos sem esforço”, os descendentes indiretos dos gaúchos que impediram a europeização desenfreada na região platense (Figari, 1919) e formavam um “*criollismo* urbano de vanguarda” (Sarlo, 1981, 8). Aos sucessores destes, inclusive, era permitido o bilinguismo, a fluência no espanhol e, claro, no francês, diferentemente de imigrantes, que mesclavam a língua nativa a idiomas que maculavam qualquer produção literária, como o italiano e o iídiche (p. 5-6).

Mas a Argentina não era dominada apenas por movimentos renovadores seletivamente xenófobos, separatistas e puristas no que tange à língua. A discussão sobre um idioma universal imaginado também seria travada do ponto de vista mestiço pela via da agregação, e não separação, nas proposições de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, mais conhecido como Xul Solar. Por um lado, em uma imaginação de conexão comunicacional mais ampla, comparável em certa medida à da construção do conhecimento universal de Paul Otlet, o artista argentino, que com sua originalidade e experimentação linguística passaria a ocupar um importante lugar na história dos projetos de línguas artificiais (Calero Vaquera, 2015, p. 29-30), propunha uma língua mística e filosófica não baseada em idiomas naturais, com numeração duodecimal e fundamentação astrológica, proclamando ser

[...] diretor de um teatro que ainda não funciona. Sou o criador de um idioma universal: a “panlúngua”, [...] que contribuirá para que os povos se conheçam melhor. Sou criador de doze técnicas pictóricas, algumas de índole surrealista e outras que levam para a tela o mundo sensorial, emocional, que produz no ouvinte uma audição musical (Xul Solar *apud* Schwartz, 2022, p. 78).

Por outro, sua segunda proposta gravitava em torno de um “universal” mais regional, que confraternizasse, desta feita, as duas partes da América Latina que, tradicionalmente, tinham contatos culturais esporádicos. Porque com o *neocriollo*, sua “língua para a América Latina” (Schwartz, 2022, p. 78), o objetivo era produzir uma combinação simplificada entre o espanhol e o português que serviria como símbolo de identidade linguística para os povos latino-americanos em oposição aos seus respectivos colonizadores (Calero Vaquera, 2015, p. 17).

Nesse contexto de busca por uma língua latino-americana, o escritor peruano José Carlos Mariátegui formulava uma indagação retórica sobre a existência de um pensamento caracteristicamente hispano-americano. A resposta encontrava-se na própria necessidade da pergunta: não, as obras não possuíam o “espírito da raça”, permanecendo subjugadas aos “evangelhos imperialistas da Europa”, impregnadas de um sentimento estrangeiro e postição (Mariátegui, 1925a). Tal condição também se manifestava através do “modelo ianque” em sua



vertente imperialista – que não deveria ser confundida com o heroico povo americano –, contrapondo-se ao caráter nacional que todo vanguardismo deveria conter para ser genuinamente revolucionário. Esse questionamento, entretanto, não implicava necessariamente a negação dos “caminhos cosmopolitas e ecumênicos”, uma vez que eram precisamente estes que conduziriam ao encontro de “nós mesmos” (Mariátegui, 1925b).

A dificuldade residia em encontrar o equilíbrio entre o desejo – considerado legítimo por grande parte dos vanguardistas – de incorporar influxos estrangeiros, especialmente europeus, transformando-os criativamente, e o processo de autoconhecimento cultural. Tratava-se de alcançar uma compreensão mais adequada do conceito de universalidade, forjando um espaço legítimo para si mesmo, movimento que poderia indicar uma certa maturidade cultural; afinal, segundo Antonio Candido, ao imbuir-se da “realidade trágica do subdesenvolvimento”, tornava-se possível encarar “com maior objetividade e serenidade o problema das influências, vendo-as como vinculação normal no plano da cultura” (Candido, 1989, p. 153).

De acordo com Vallejo (1987, p. 205), existia “um timbre humano, um sabor vital e de subsolo, que contém, a um só tempo, a fibra indígena e o substrato comum a todos os homens”. O poeta também destacava a importância da “matéria-prima” nessa busca pela primeira dimensão do “timbre humano”, uma vez que, sem essa prova de por que somos diferentes, restaria apenas a imitação do grande outro. Surge, então, a questão fundamental: qual seria esse elemento primeiro da nacionalidade ou, utilizando o termo mais corrente no período, da raça a ser empregado para compor fielmente a realidade ontológica de uma coletividade? A vanguarda modernista brasileira se dividiria a esse respeito.

O chamado “verde-amarelismo”, de feições nacional-conservadoras, defendia que, sendo a cultura a “cristalização de instintos”, “fixação de intenções raciais ou nacionais em expressões caracterizadoras da coletividade” e “estilização humana da geografia”, caberia aos brasileiros encontrarem sua independência no “espírito selvagem da América”. Na concepção de Plínio Salgado (1927, p. 3), escritor que mais tarde fundaria o integralismo brasileiro, a “revolução de Anta” – animal considerado o totem brasileiro por remeter ao indígena que daria origem, em combinação com imigrantes, à “Raça Futura” – afastava-se da Europa e de seus intelectualismos, permitindo florescer um ser genuinamente americano. Esse posicionamento opunha-se ao excesso de técnicas correspondentes à arte nova, com seus surrealismos, geometrizações, inconscientes, ironias, buscas calculadas e formas sintáticas – enfim, prolongamentos de “preconceitos acadêmicos, que, ao mesmo tempo, se chamaram: a poesia científica; o naturalismo; o parnasianismo; o regionalismo etc.”. Dispensando todos os “ismos” e nomeações tidas como estéreis, a única regra deveria vincular-se à busca de “ser brasileiro

como quiser e puder”, numa “determinação instintiva” que negava “autoexperiências científicas”, “psicanálises” e “teoremas” (Del Picchia *et. al.*, 2022, p. 185). Nessa perspectiva, “Anta” representaria o grito de independência por meio de um itinerário de ações combinado ao desprezo às sistematizações – “É o incêndio das bibliotecas” (Salgado, 1927, p. 3).

Embora houvesse coincidência de alguns valores, em especial referente à generalizadamente buscada matéria-prima, o verde-amarelismo contrapunha-se ao antropofagismo na medida em que o “ser brasileiro” alegadamente prescindia de mediações: dispensava, ou, mais do que isso, desprezava técnicas, teorias e documentos. Oswald de Andrade (1929), principal teórico do movimento antropofágico, afirmaria com sua reconhecida ironia que os “verdamarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu arrogante e idiota e no meio disso tudo o guarani de Alencar dançando valsa”. Contudo, os antropófagos, mesmo sendo novidadeiros – com aspectos futuristas e estridentes –, não dispensariam o romântico presente na figura de Alencar, nem tantos outros legados do passado. Isso porque a devoração antropofágica incluía precisamente as velhas e novas sistematizações – os surrealismos, geometrizações, inconscientes, ironias, buscas calculadas, formas sintáticas – rejeitadas pelo verde-amarelismo. Porque o desenvolvimento cultural, científico e político da nação deveria se basear, sobretudo, no reflorescimento das bibliotecas, em oposição ao seu incêndio, sempre com fé e ouvidos atentos a uma fonética própria, plenamente registrável, sistematizável e processável.

## **5.2 Documentação no cardápio: o movimento antropofágico entre grafias e fonografias**

A tarefa de criação inicia-se pela organização de partes de um corpo orgânico, uma a uma, visando à formação de uma obra acabada que seria reconhecida e admirada – numa imaginação repleta de expectativas para o futuro, a categoria de tempo que inspirava em maior medida as ações. As partes da composição constituíam necessariamente elementos díspares que haviam existido no passado, embora estivessem no momento adormecidas, recolhidas nos mais improváveis lugares para formarem uma nova espécie e, consequentemente, um respeitado criador; eis a perspectiva frankensteiniana: “Ao desenvolver tais reflexões, pensei que, se eu era capaz de presentear com a vida a matéria morta, talvez pudesse, com o tempo (embora hoje tenha descoberto ser isso impossível), fazer reviver um corpo que a morte aparentemente condenara à deterioração” (Shelley, 2015, p. 127).

No tempo e no espaço dos universalismos construtivistas, um criador vanguardista brasileiro se sobressairia por sua capacidade de encontrar partes desconexas e transformá-las em uma estrutura coesa: Mário de Andrade. Com sua erudição, o mais comedido dos dois Andrades antropófagos era mais um forte candidato a se tornar o criador de um ser característico e admirado universalmente, por se tratar de um sujeito, nas palavras de Raul Bopp (2006), “disciplinado nos seus esquemas de trabalho”, cercado por fichas metodicamente organizadas, como um “homem de arquivo” solitário, à maneira comum da época, que se deliciava “com seu repositório de folclore”.

Entre os anos 1930 e 1940, os vanguardismos passaram por um processo de diluição institucional ao terem seus precursores incorporados a agrupamentos políticos e a máquinas públicas (Schwartz, 2022, p. 50), espaços de ação em que puderam colocar em prática suas ideias, mostrando, finalmente, o grau de humanidade de seus projetos para aqueles que duvidavam. Se, como na concepção de César Vallejo, os pessimismos e desesperos destrutivos que compuseram uma época marcante de conflitos políticos, econômicos e sociais haviam começado como metas daquelas escolas artísticas que se avolumavam entre contraditórios “ismos”, seu desejo, e de tantos outros, de aproveitar toda a estridência rebelde para conceber um contexto amplo de construção conjunta se tornaria realidade nesse segundo momento. Ainda em 1925, o próprio Mário de Andrade denominava aquele “cortejo de exageros” de “tolices bonitas” porque sinceras, conclamando seus companheiros de luta de vanguarda a forjarem uma arte de ação que aliasse beleza com utilidade:

Tem beleza em nossas obras porém ela é apenas um meio de interessar e de chamar a atenção pra coisas mais úteis e práticas. E se não cairmos no diletantismo essa arte por assim falar interessada que estamos criando é que vai determinar pela primeira vez enfim a psicologia integral do brasileiro. Abaixo a contemplação! Abaixo os versos de amor que não sirvam pra que a mulher amada ceda enfim! Abaixo os poemas patrióticos que não reconheçam os defeitos da pátria! (Andrade, 2022a, p. 545).

Para isso, a própria ideia de “novo” teria de ser superada: “O novo!... Esse foi o pensamento estético que nos agitou aqui durante a guerra. Onde estava o novo? Lá fomos, que macacos! Buscar o novo nas Europas. E imitamos os ‘ismos’ europeus”, ainda que em tempo real, em uma necessidade quase incontornável de seguir o “estado espiritual universal” do período (Andrade, 2022a, p. 545). O movimento reflexivo quanto à produção artística europeia, que também abarcou a reavaliação das próprias ações, dali em diante, teria de passar necessariamente por uma construção, sim, universal, mas composta de diferenças, como no reinventado mundo de Rossum, imaginando-se a “futura perfeição de que somos apenas e modestamente os primitivos, o ideal inegavelmente grandioso da ‘criação pura’ de que fala Huidobro” (Andrade, 1925, p. 47), que, vale recordar, defendia que o surgimento da autêntica

arte criativa adviria da sensibilidade, do instinto latino-americano que deveria em breve se sobressair ao intelecto europeu, mesmo que houvesse começado neste mesmo ato racional como “arte mimética”.

Se, em 1927, César Vallejo (1987, p. 204) afirmava que as Américas não possuíam a matéria-prima capaz de arrefecer o caráter imitativo das ações e tornar as artes e os pensamentos produzidos na região mais originais, libertando-os de preceituários e teorias importadas, Mário de Andrade, ao longo dos anos seguintes, enfatizaria e combateria precisamente essa percebida ausência. O folclore constituía um aspecto fundamental desse elemento primordial que, ao ser submetido a processos de transformação, originaria produtos intermediários ou finais próprios. Não obstante, segundo a percepção de artistas de ação como Andrade, tratava-se de uma fonte da qual o Brasil, entre outros países da América Latina, não dispunha de maneira sistematizada, encontrando-se apenas na imaginação como matéria-prima.

Em texto redigido em 1942 sobre o assunto – que originalmente faria parte da coletânea *Handbook of Brazilian studies*, coordenada por Rubens Borba de Moraes e William Berrien –, o vanguardista brasileiro enfatizaria a situação negativa em que se encontravam os estudos voltados para o folclore brasileiro. Mário de Andrade, que nesse período já havia atuado no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e no Ministério da Educação e Saúde, direcionando-se devotadamente para sua almejada arte de ação (como veremos na próxima seção), considerava o folclore um dos elementos fundamentais para a construção de qualquer ideia essencial sobre o ser e o fazer nacionais, não obstante essa dimensão cultural estivesse envolta, em sua perspectiva, nos amadorismos que caracterizavam a produção acadêmica na área, ao que se evidenciava a necessidade de maior sistematização de seu estudo no país (Andrade, 2019).

Seu incômodo quanto à falta de sistematicidade científica das pesquisas era generalizado, produzindo um autoquestionamento que alcançaria a reflexão sobre outra matéria-prima a ser explorada com os mesmos objetivos: a língua nacional. Na obra inacabada “A gramatiquinha da fala brasileira”, na qual Andrade trabalhou regularmente do fim dos anos 1920 até o precoce final de sua vida em meados dos anos 1940 (Almeida, 2022, p. 17), todo o seu reconhecimento no mundo da arte seria ofuscado por uma insegurança quanto ao seu próprio papel como um possível teórico da linguagem:

Esta é a primeira vez em que me sinto verdadeiramente tímido ao publicar um livro e incerto sobre a validade deste. É certo que estudei até o possível entre os acasos da minha vida autodidática a língua portuguesa de que deriva em maior parte a nossa maneira de expressão, porém é também certo que esse conhecimento não é suficiente pra eu me meter nas altas cavalarias de escrever um livro de linguagem. Me parece francamente que careci ter tope pra agir assim (Andrade, 2022b, p. 45).

O que o movia, segundo suas palavras, era a coragem de dar um passo tão importante em uma área cujo interesse cultivava juntamente com tantas outras: poética, estética, arquitetura, música, prosa, psicologia e pintura. O lamento por se manter na “epiderme” de temas tão ricos tinha relação com o fato de, segundo sua própria avaliação, cultivar tantos interesses intelectuais conhecendo-os, na realidade, apenas parcialmente: “tal a barafunda que fazem em mim as comoções, as esperanças, as ambições e as verdades e leis. Sou bem um leigo da matéria. Não tenho pretensão nenhuma. Porém minha vida tem sido sempre essa belíssima coisa que se chama agir com vivacidade e coragem” (Andrade, 2022b, p. 45; 52).

O termo “gramatiquinha” do título refletia o caráter modesto da obra que estava sendo escrita por um autodidata curioso, versátil e hábil, alguém que se consultava regularmente com sua ilustre rede de contatos a fim de desenvolver seu projeto da melhor forma possível. A começar por Manuel Bandeira, que estabelecera contato com o filólogo e professor do Colégio Pedro II Sousa da Silveira com o intuito de auxiliar seu amigo na busca por uma bibliografia selecionada de bons linguistas. Seriam indicados, nessa interlocução, o português José Leite de Vasconcellos, os franceses Joseph Vendryes e Édouard Bourciez, além de Albert Dauzat e Ferdinand Brunot, ambos conectados aos *Archives de la Parole* como colaborador e diretor, respectivamente. Segundo Bandeira vaticinaria entusiasticamente: “Estudando aqueles cinco batutas que encabeçam a lista, você fica o bicho!” (Almeida, 2022, p. 24).

Mário de Andrade empreendia seus estudos folclóricos e linguísticos dentro das limitações de seu tempo, assumindo modestamente o papel de “vulgarizador” do conhecimento (Andrade, 2022b, p. 45), como um tijolo em meio a uma grande construção a ser concluída em um futuro imaginado, à semelhança de Francis Bacon séculos antes, metafórica e heurísticamente comparando. Contudo, diferentemente do filósofo inglês, que operava em um contexto institucional mais consolidado, o modernista brasileiro enfrentava a ausência de sistematização acadêmica no país, particularmente nas artes e humanidades, situação agravada pelo fato de que, ao contrário dos países latino-americanos vizinhos, que possuíam universidades desde o período colonial – ao menos com este nome<sup>11</sup> –, o Brasil começou a organizar oficialmente suas instituições universitárias somente a partir dos anos 1930, com a

---

<sup>11</sup> Luiz Antônio Cunha problematiza essa concepção de uma América espanhola mais “adiantada” em termos de organização universitária, em comparação com a América portuguesa, questionando se não se trataria de uma simples questão de nomenclatura: “não seriam muitas das universidades hispano-americanas equivalentes aos colégios jesuítas da Bahia, do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Olinda, do Maranhão, do Pará? Equivalentes aos seminários de Mariana e Olinda e nunca *chamados* de universidade? Uma pesquisa dos currículos, do porte, dos destinos das universidades da América espanhola poderia arrefecer boa parte do lamento da universidade tardia no Brasil...” (Cunha, 2007, p. 17, grifo original).

promulgação do decreto de 11 de abril de 1931 e a subsequente criação da USP, em 1934, e da Universidade do Distrito Federal, em 1935 (Ferreira, 2013, p. 20-21).

Essa consciência das limitações impostas pela falta de oficialização do campo intelectual brasileiro era compartilhada por toda uma geração de pensadores que se mobilizou para transformar tal cenário através de iniciativas que incluíram a coordenação da coleção *Brasiliana*, realizada por Fernando Azevedo, e a organização dos “Documentos do Brasil”, por Gilberto Freyre – autor também de grandes obras interpretativas do período, como “Casa Grande e Senzala”, de 1933, e “Sobrados e Mocambos”, de 1936 (Ferreira, 2013, p. 30). Paralelamente, as primeiras instituições acadêmicas brasileiras enfrentavam sérias dificuldades para se estabelecer, decorrentes principalmente da formação não especializada dos docentes, do acesso restrito a fontes de pesquisa e dos obstáculos inerentes ao processo de institucionalização universitária, problemas que levaram à estratégia de se convocarem pesquisadores estrangeiros, especialmente franceses, interessados em garantir sua participação na formação do sistema universitário brasileiro (Ferreira, 2013, p. 90).

Mário de Andrade (2019, p. 42) demonstrava otimismo em relação à institucionalização de disciplinas como Sociologia, Antropologia, Geografia e História nas novas universidades brasileiras, bem como à chegada de professores estrangeiros – especialmente franceses e americanos –, que traziam consigo teorias e métodos atualizados, capazes de modernizar ou “desalquimizar” a pesquisa científica nacional, inclusive no campo folclórico. Contudo, o modernista constatava que o histórico dos estudos folclóricos no Brasil era profundamente problemático, marcado por práticas amadoras e não metodizadas que remontavam ao romantismo do século XIX, quando as primeiras “colheitas” foram realizadas por figuras como Celso de Magalhães e José de Alencar, focando exclusivamente em manifestações da vida espiritual e ignorando a cultura material e a organização social que formavam as realidades como um todo, abordando o tema por uma perspectiva mais literária que científica (Andrade, 2019, p. 27).

O diagnóstico de Mário revelava que mesmo os estudiosos mais rigorosos de um passado mais recente, como Sílvio Romero, haviam mantido vícios metodológicos ao generalizar dados regionais limitados como representativos de todo o país e ao “corrigir” documentos, tornando-os mais perfeitos do ponto de vista da correção ortográfica, mas comprometendo sua fidedignidade, enquanto figuras respeitadas como Júlio Afrânio Peixoto chegavam a produzir fontes deliberadamente falsas com pretensões científicas, que eram replicadas por estudiosos nacionais e estrangeiros em seus trabalhos, tornando-se a “realidade brasileira” em narrativas oficiais e institucionais. Essa tradição de “folcloristas improvisados”,

que selecionavam material com base na beleza e no entretenimento em vez de critérios científicos, persistia e era aceita tanto pelo público quanto pela dita crítica, transformando o folclore brasileiro em um produto para consumo, em uma “forma burguesa de prazer” voltada para as classes superiores, em detrimento de sua função de matéria-prima partícipe de um processo legítimo de conhecimento e interpretação da cultura popular brasileira. Para o modernista, essas demandas não se vinculariam jamais à genuína “procura do conhecimento”, cujas bases deveriam ser a “utilidade de uma interpretação legítima” e o “anseio de simpatia humana” (Andrade, 2019, p. 26-27).

A construção desse “conhecimento verdadeiro”, distanciado das falsas ou parciais expressões do passado, demandava um aparato institucional sólido. Mário de Andrade (2019, p. 32) destacaria, naquele início dos anos 1940, não apenas os novos cursos de graduação, mas também o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que buscava “apressar a fixação de uma tendência nova, muito mais energicamente científica”, finalmente ampliando “nossas pesquisas folclóricas para o campo da estrutura social e da cultura material” (Andrade, 2019, p. 35). Por outro lado, as sociedades científicas organizadas exemplificariam esse esforço de integração do Brasil à rede mundial do conhecimento científico, estabelecendo um movimento associativo que visava incentivar e controlar coletivamente as produções intelectuais através de um “policimento cultural” contra os abusos vigentes (Andrade, 2019, p. 24). A Sociedade Brasileira de Folclore, fundada por Luís da Câmara Cascudo em 1941, demonstrava como tais agremiações poderiam simultaneamente estimular e proteger manifestações folclóricas locais, constituindo núcleos estaduais que atuavam territorialmente como um “movimento protetor”, patrocinando a “libertação desses grupos do excessivo controle policial e do pagamento de taxas de licença estaduais e municipais proibitivas”. No Rio Grande do Norte, por exemplo, essa atuação já provocara “um reflorescimento vivo dos bailados e cerimônias populares de fim de ano”, proporcionando “maior liberdade de cultos” e permitindo “refazer estudos e obter documentação mais nova e segura” (Andrade, 2019, p. 35-36).

A abordagem focada em território, que visava a uma documentação mais segura, relacionava-se com o questionamento sobre as imprecisões narrativas cometidas no passado. A rejeição de Mário direcionava-se sobretudo às obras de sínteses, que seguiam sendo instrumentos intelectuais importantes, a exemplo de “Casa Grande e Senzala”, de Freyre, e “Raízes do Brasil”, de Sérgio Buarque de Holanda, mas que em sua concepção tendiam a ser “prematuras e em grande parte derivadas do gosto nacional pela adivinhação”. Por isso, uma orientação mais técnica deveria preconizar o abandono ao “ideal das grandes obras em

conjunto”, dedicando-se “a pesquisas e assuntos particulares, de caráter monográfico” (Andrade, 2019, p. 41) – os quadros unificados que, segundo Paul Otlet, seriam originados de dados científicos advindos de documentos então atomizados em contextos específicos de produção científica, consolidados por um método unitário que idealmente os conectaria do local ao universal (Otlet, 1919, p. 25).

A preocupação documentária de Mário de Andrade remonta a 1928, ano em que publicou o “Ensaio sobre a música brasileira”, obra para a qual mobilizou uma rede de colaboradores de várias regiões do país, a fim de acessar melodias populares das mais diversas naturezas em formato escrito (Toni, 2021). Ainda que o modernista jamais tenha formulado uma definição precisa ou sistemática do que compreendia por “documento”, é possível, por aproximação, compará-lo à concepção elaborada por Paul Otlet: há, nesse paralelo, uma similitude estrutural, também apreendida em diversos outros contextos apresentados nesta tese, mas que estava permeada de aprofundamentos teórico-metodológicos implícitos. Isso porque, em Andrade, o termo “documento” abarcava tanto o contato sensível com uma matéria cultural (física, sonora, visual, perceptível) essencial, reivindicada anteriormente como base para uma imaginação artística e intelectual independente, quanto a apropriação de obras sobre folclore que continham um caráter literário, como as de Afrânio Peixoto, cuja parcialidade ou mesmo falsificação não impedia que fossem tomadas como provas de um passado.

Com o objetivo de qualificarmos melhor essa dupla separação, propomos converter o substantivo “documento” em duas palavras compostas distintas: documento-fato e documento-autoridade. O primeiro refere-se a esse contato direto que permite distinguir uma “cultura nacional” real do caráter prévio e projetado contido no termo “matéria-prima”; já o segundo serve para indicar que, mesmo sendo consideradas falsas ou parciais, certas obras de cunho literário do século XIX e início do XX foram, na ausência de fontes científicas disponíveis, igualmente tomadas como objetos de prova acerca de manifestações culturais do passado.

Esse conceito bifurcado de “documento” perpassa toda a argumentação que o modernista construiria ao defender que a cultura brasileira precisava ser reexaminada, compreendida e transformada com o auxílio de recursos científicos. No entanto, se a produção de uma música artística universal em sua forma brasileira, alimentando-se da realidade étnico-racial local em sua autenticidade, deveria se expandir por todo o território nacional, o documento-fato se revelaria insuficiente. Isso porque os processos de fruição, estudo e criação exigiam um acesso amplo e sistemático às expressões culturais, o que implicava a necessidade de registros organizados. Era preciso garantir que artistas, até então mergulhados na “ignorância e levandade sistematizada”, pudessem entrar em contato com a “realidade brasileira” a partir



dos lugares em que estivessem, de modo a viabilizar, de forma generalizada, a reprodução e disseminação fiel da verdade cultural da nação por meio de suas obras artísticas (Andrade, 1928a, p. 3).

A concepção de “documento” como espelho de uma realidade vista e escutada oscilaria, nas obras marioandradianas de maior densidade teórica, entre a evidência em si de um fato cultural (o documento-fato já mencionado) e o registro, em um suporte material, de uma expressão oriunda do “mundo real” que Mário conseguia ver, tocar, sentir e ouvir, por exemplo, em suas expedições por rincões então pouco conhecidos do Brasil, realizadas a partir do final dos anos 1920, que lhe proporcionou contato com florestas, sertões e diferentes agrupamentos humanos e seus cotidianos, tanto em estados do litoral, com destaque para o Nordeste, quanto nas regiões ribeirinhas dos rios Amazonas, Negro, Solimões e Madeira (Andrade, 2015a). Para qualificar melhor essa dupla dimensão do conceito, chamaremos a estabilização de uma evidência em um suporte de documento-registro, que estaria geralmente associado à forma escrita e aos recursos que a inscrição musical ou a estruturação poética podiam oferecer ao “objeto” que se vê, toca, sente e ouve (o documento-fato).

Seria pela mediação técnica existente em um documento-registro que Mário perceberia, ao escrever o que escutava em formato de partitura, que a “melodia infinita encontra soluções formais típicas nos cocos” (Andrade, 1928a, p. 28) e que o “documento notável” reproduzido por meio dos símbolos gráficos que acompanhavam seu texto, ainda no “Ensaio sobre a música brasileira”, atestaria a nacionalidade de expressões entoadas pelos chamados “caipiras” (p. 51). Um pouco mais tarde, essa circunscrição de documento-registro apareceria em “Música, doce música”, onde Andrade (1934, p. 80) afirmaria que colhera “este documento” – isto é, que está sendo reproduzido em sua obra em linguagem gráfico-musical – “em Araraquara, cantado por moças”.

O conceito de documento em sua acepção mais ampla e antiga, que aqui denominamos “documento-fato”, funciona de maneira diferente: como uma prova, não necessariamente registrada, capaz de proporcionar conhecimento<sup>12</sup>, essa concepção se manifesta na narrativa marioandradiana quando o modernista menciona “documentos abundantes” a serem escutados, observados e coletados – isto é, posteriormente transpostos para alguma modalidade de registro escrito – com o propósito de investigar aspectos históricos e técnicos da evolução dos cantos brasileiros (Andrade, 1934, p. 157), os quais experimentaram contato orgânico com elementos

---

<sup>12</sup> Segundo Buckland (2014, p. 179), “O *Oxford English Dictionary* revela que, no passado, ‘documento’ era usado para comunicações orais, lições, advertências e, de forma mais geral, tudo o que se relacionasse com provas ou tivesse um efeito instrutivo”, sem necessariamente estar ligado a um registro.

alóctones diversos e particulares, gerando uma síntese superior: uma musicalidade étnica de caráter genuinamente nacional.

Contrapondo-se a exclusivismos e unilateralismos como observados nos *martín-fierristas* argentinos, ambos concebidos como perspectivas antinacionais, desgastantes e equivocadas de compreender o desenvolvimento cultural, Mário de Andrade defenderia que o elemento distintivo de uma manifestação autenticamente brasileira, que viabilizaria a criação pura *huidobroniana*, residiria precisamente na totalidade dos componentes que a circundaram naturalmente e foram por ela assimilados ao longo do processo histórico nacional, abrangendo influências espanholas e hispano-americanas atlânticas, mas sobretudo aquelas derivadas da clássica tríade formativa indígenas-africanos-portugueses, popularizada em documentos-autoridade e obras interpretativas contemporâneas, como “Casa-Grande & Senzala”:

Os elementos ameríndios servem, sim, porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o *documento ameríndio* [fato] propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente se colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma (Andrade, 1928a, p. 10, grifo nosso).

Na realidade, as distintas caracterizações de documento, entre fato e registro, frequentemente se confundiriam. Onde começaria o fato cultural e onde terminaria o documento de um canto registrado em partitura? Embora utilizasse preponderantemente a escrita musical ocidental para documentar, tanto em “Ensaio sobre a música brasileira” quanto em “Música, doce música”, todos os elementos sonoros das canções ouvidas durante suas viagens, Mário de Andrade enfrentava constantes dilemas nessa busca por um “documento perfeito” que permitisse descrições e criações artísticas e acadêmicas autônomas e originais posteriormente, tornando matérias-primas imaginadas no contexto de vanguarda em realidades cada vez mais concretas. Seu desejo de representar as manifestações populares com integridade e eficiência, identificando os elementos fundamentais que constituíam o imperativo étnico nelas presente, esbarrava na “quase” impossibilidade de “grafar toda a realidade” de aspectos como a rítmica sutil das peças nordestinas, por exemplo (Andrade, 1928a, p. 8).

Existiam grafias mais ou menos próximas dessa realidade, como se pode observar na comparação que Andrade estabeleceria entre três transcrições gráficas de uma mesma cantiga, reproduzidas na Figura 15. A primeira refere-se a uma partitura comercializada no Rio de Janeiro, empobrecida em termos rítmicos e imprecisa quanto às notas grafadas em comparação com a síntese representada na segunda variante, que emprega com maior precisão o irregular ritmo sincopado – constituído como o principal elemento da buscada forma musical brasileira,

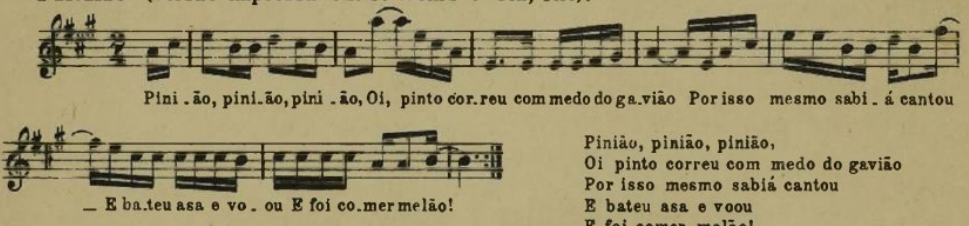
na falta de um conteúdo característico<sup>13</sup> —, além da constância melódica mais fiel à versão oral da canção. Sua análise prosódica, representada pela terceira versão, seria considerada a “grafia mais rigorosamente exata”, embora o estudioso ressaltasse que a perfeição por meio da escrita jamais fosse alcançada “porque ninguém não canta a música talequal anda impressa” (sic) (Andrade, 1928a, p. 7). Nesse sentido, os movimentos de pausa e acentuação são expressos pelo símbolo “>” posicionado sobre determinadas notas, marcação gráfica ausente nas duas versões anteriores que indica ter sido aquela nota ou sílaba da palavra cantada com maior destaque pelo executante original, respeitando-se as inflexões dos populares que Andrade ouviu cantar. Quanto à dimensão poética, as versões mais próximas de uma fidedignidade sonora suprimem o “r” final do verbo no infinitivo, não pronunciado pelos cantadores originais: a exemplo de “comer”, que na segunda versão aparece como “comê” e na terceira, mais fidedigna fonologicamente, como “cumê”.

---

<sup>13</sup> A síncope é um recurso rítmico em que os acentos musicais são deslocados dos tempos fortes da pulsação para os tempos fracos (contratempos), criando uma sensação de irregularidade rítmica e conferindo movimento e “balanço” característicos à música. Presente em diversos gêneros musicais populares brasileiros, essa característica rítmica “saltitante”, ora vista como herança africana, ora como um encontro de prosódias portuguesa, ameríndia e africana, passou a ser identificada como um “pequeno nada tipicamente brasileiro”, elemento de identidade de toda a cultura musical do país (Machado, 2010, p. 132-133).

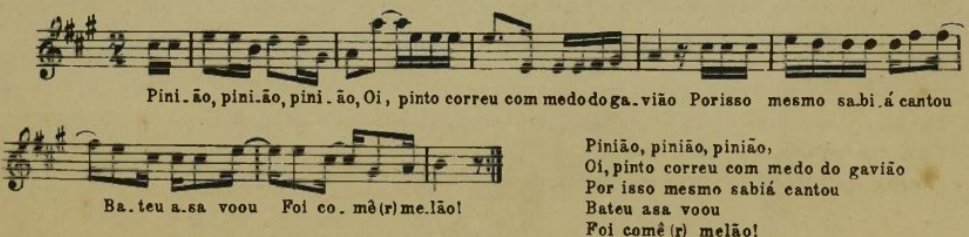
**Figura 15 – Três modalidades de transcrição da cantiga “Pinião”: progressão do registro comercial à análise prosódica**

**PINIÃO** (versão impressa ed. C. Wehrs e Cia, Rio).



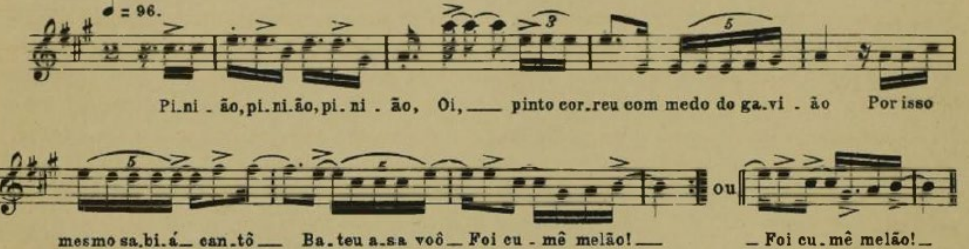
Pinião, pinião, pinião,  
Oi pinto correu com medo do gavião  
Por isso mesmo sabiá cantou  
E bateu asa e voou  
E foi comer melão!

**PINIÃO** (síntese possível da versão popular).



Pinião, pinião, pinião,  
Oi, pinto correu com medo do gavião  
Por isso mesmo sabiá cantou  
Bateu asa voou  
Foi comer melão!

**PINIÃO** (análise prosódica da versão popular).



Pinião, pinião, pinião, Oi, pinto correu com medo do gavião Por isso  
mesmo sabiá cantou Bateu asa voou Foi comer melão!

**Fonte:** *Ensaio sobre a música brasileira* (Mario de Andrade, 1928a) / Reprodução: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Dessa forma, a grafia que documentaria a matéria-prima original necessária à produção de fontes fidedignas para uso artístico deveria necessariamente espelhar uma forma coletiva de soar e falar – ou seja, a vida mesma. Diferentemente das visões criacionista e construcionista de Huidobro e Torres-García, respectivamente, que estabeleciam clara separação entre arte e vida, natureza e cultura, Mário de Andrade por vezes se afastaria dessas ideias para defender que música era vida. Daí sua ardorosa defesa de uma concepção ampla de cultura brasileira, que abarcasse tanto o material em toda sua extensão, inclusive o soar de uma realidade, quanto o social.

Ela é o respiro. O homem aspira o pesado ar dos seus cuidados, desejos e mistérios, e os expira em canção. Ela é o ar gasto e usado que traz no seu sopro vivido o que não pôde se esquecer lá dentro do homem: a experiência. Em torno do cantor os seres agrupados escutam. E revivem os casos pançudos expostos em relevo pelos sons, ou se rejuvenescem dançando, movidos pelos ritmos imperiosos (Andrade, 2013b, p. 145).

A necessidade humana da canção popular vinculava-se às características primitivas que os antropólogos americanos vinham enfatizando quando o tema era música e cotidiano social de povos considerados ágrafos: eles cantavam enquanto caçavam, conforme observação já citada, feita por Frances Densmore (1915, p. 187). Como Mário de Andrade (2013b, p. 143) recordaria, o “cantador” sertanejo do interior paulista produzia oralmente música para lembrar, utilizando-a como “elemento de memória que permite mais facilmente guardar os ‘causos’”. Assim como os etnógrafos da porção norte das Américas, o brasileiro também admirava essa interpenetração, esse modo de entrelaçar utilitariamente dois elementos que, para os ocidentais, constituíam domínios separados. Por isso, no final dos anos 1930, seu convite era: “sejamos todos musicais”, independentemente de se ser formalmente músico ou conhecedor das ferramentas institucionais musicais: “É pacifismo, senhores. É a cortesia e a desistência da guerra”, visto que o “ser musical” era “o ser de todas as curiosidades, de todas as esperanças e de todas as compreensões” (Andrade, 2013c, p. 41) – era o ser da vida, não apenas de uma expressão sonora humana compartimentada numa arte inacessível ou numa disciplina acadêmica, como a música havia sido oficialmente elevada naquele contexto de organização universitária brasileira<sup>14</sup>.

A questão, novamente, consistia em compreender como essa cultura musical se conectava caracteristicamente ao “ser brasileiro”. Nesse sentido, dois problemas inter-relacionados se apresentavam: carência documental e inadequada conceituação do folclore no contexto americano. Quanto ao primeiro aspecto, Andrade defendia ser impossível determinar historicamente como se estabeleceu a música popular, dados os poucos documentos escritos anteriores ao século XIX capazes de revelar essa evolução, bem como a escassez de “monumentos garantidamente antigos” (Andrade, 2013d). Essas limitações impossibilitavam comparações e a própria atestação da antiguidade melódica. Consequentemente, quando se aplicava às Américas o conceito europeu de folclore, prognosticava-se, como no caso do musicólogo francês Julien Tiersot, que nenhum país da região possuía canção popular, uma vez que tais manifestações, para existirem como tal, precisavam demonstrar perenidade temporal. O movimento contestatório residia, segundo Mário, em se atentar não às letras ou figurações melódicas de canções jamais grafadas – portanto imprecisas em sua singularidade –, mas aos elementos ou formas que permaneciam na música como totalidade sonora coesa, a exemplo da síncope. Com isso, o folclore nacional ganhava dignidade epistemológica cumprindo, ao mesmo tempo, a exigência científica primordial que determinava sua validade folclórica.

---

<sup>14</sup> O prestigiado Instituto Nacional de Música se tornou a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil em 1937 (A criação, 1937, p. 11).

Essas melodias nascem e morrem com rapidez, é verdade, o povo não as conserva na memória. Mas se o documento musical em si não é conservado, ele se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta sempre dentro de certas combinações instrumentais, contém sempre certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro. Não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída. A melodia, em seis ou dez anos, poderá obliterar-se na memória popular, mas os seus elementos constitutivos permanecem usuais no povo, e com todos os requisitos, aparências e fraquezas do “tradicional” (Andrade, 2019, p. 46).

A verdadeira música de um povo poderia, assim, ser registrada e conhecida posteriormente em sua historicidade, visto que possuía origens e ideias bem delimitadas pela inconsciência do “ser brasileiro”. Esta não se encontrava em registro escrito – base de todo pensamento europeu que negava, por isso, a existência de uma história da canção americana –, mas em todos os espaços coletivos: escolas, clubes, lares, bairros, templos. Era “elemento da vida”, a “constância vital do ser” (Andrade, 2013e), isto é, aquele ser primitivo total, humano, que habitava cada um. Por essa razão, Mário considerava os virtuosismos – que também denominava pianolatria (Andrade, 1922) – atribuídos individualmente aos músicos um contrassenso, posto que a arte sonora era essencialmente coletiva, constituindo uma prática de escuta que sempre correspondia a uma interlocução. Mesmo solistas participavam de uma congregação humana, vinculando-se não apenas aos ouvintes, mas a tudo o que executar uma peça musical implicava, a começar por uma cultura escrita que permitira que uma partitura redigida por um compositor, por vezes séculos antes, chegasse até ele. Por esse motivo, para Andrade, “tocar de cor é, socialmente falando, uma desonestidade moral” (Andrade, 2013e, p. 122), sendo a leitura um ato anti-individual; afinal, ler, *legere*, significava primordialmente colaboração com o outro, ao que se tinha, neste ato, um coletivo social diante dos olhos – no caso, toda uma ciência musical que trouxera todos até onde se encontravam naquele presente.

Em conferência de rememoração sobre o movimento de vanguarda brasileiro do qual participara, proferida no início da década de 40 no salão da biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, Mário de Andrade (1942, p. 56) afirmaria enfaticamente que a arte se aproximava da ciência na medida em que ambas requeriam bom instrumento de trabalho e constante reverificação, não existindo uma essência ou natureza, no caso de nenhuma das duas, que as obrigasse a dar voltas sempre em torno de uma única verdade. Dessa forma, em um ato de rebeldia marinettiana, o questionamento se direcionava ao que se denominava “acadêmico” e ao “passadismo”, que se conformavam com o aprendido uma única vez através dos “clássicos” que compunham a “ciencinha” de filólogos (p. 57). Em contraposição ao “academismo”, o que deveria prevalecer no âmbito das atividades artística, científica e política,

em sua perspectiva, seria uma “lei estético-técnica do ‘fazer melhor’” (p. 63). Sim, “melhor”, e não “melhor”, porque essa era a primeira verdade que as artes, ciências e política brasileiras deveriam reconhecer: a fala que caracterizava não apenas a consciência como também a inconsciência brasileira, aquela que, como a música, integrava um “ser” presente em todos os lugares.

Nesse sentido, a escrita, que na música formava o coletivo de práticas unindo agrupamentos humanos no tempo-espaço, no domínio linguístico, poderia representar uma falsidade se servisse de base para análises científicas – numa perspectiva atualizada de linguistas franceses fonocêntricos como Saussure e Brunot. Isso porque as palavras significavam uma “comoção psicológica” de um povo (Andrade, 2022b, p. 56-57): um “você” com “o” aberto dos portugueses e o “você” com “o” fechado dos brasileiros, “mais silencioso, mais em segredo, como se não carecesse ninguém saber”, com “carinho, pegajoso”, não constituíam a mesma palavra, não soavam igualmente, não transmitiam o mesmo espírito. Por sua vez, a escrita, “coisa hedionda como realidade”, seria “um pensamento, isto é, uma realidade psicológica buscando se expressar sem naturalidade, sem espontaneidade dessa expressão. Uma merda!” (Andrade, 2022b, p. 67). Como as regras gramaticais representariam a expressão da fala do povo português, o desejo do estridente Mário com sua proposta de “gramatiquinha” consistia em iniciar um percurso de formação de uma gramática da fala brasileira, de sua *parole*, não apenas proporcionando maior liberdade aos brasileiros para se expressarem no vernáculo, mesmo em formato gráfico, mas também produzindo graficamente uma cultura autêntica que visava, pela diferença, ao enriquecimento da humanidade – porque a “gramatiquinha” era uma obra de ficção dedicada à Humanidade (Andrade, 2022b, p. 53).

De certa forma, essa ficção construída buscava produzir uma “escrita automática”, alimentada pelas “invenções instintivas do ser” (Andrade, 2022b, p. 67) – cabendo esclarecer que ficção deve ser entendida nesse contexto não como o oposto da realidade, mas como experimentação de um mundo alternativo, explorando potencialidades latentes através de estruturas interpretativas que poderiam conferir sentido ao mundo. No caso brasileiro, tal grafia ditada pelo inconsciente revelaria elementos primitivos, com seu expressivismo, por vezes considerados “feios” pelos “gramaticoides”, precisamente porque transpareceriam sua universalidade. Tratava-se de um “preconceito dos olhos”, de caráter colonialista e anti-humano (Andrade, 2022b, p. 101; 112), que deveria ser combatido pela compreensão auditiva.

Nesse contexto, o uso autoritário da língua escrita – aquela produzida culturalmente para os olhos – constituiria uma forma dogmática de se manter num passado estático factualmente inexistente, sobretudo quando em oposição à língua falada, que soava naturalmente aos

ouvidos. Portanto, contra o dogmatismo dos passadistas que privilegiavam exclusivamente a dimensão gramatical da língua, ensurdecendo-se para sons e vozes reais, a resposta seria mais ciência: artistas, escritores, enfim, qualquer um que desejasse dissertar sobre o Brasil, sob qualquer forma, deveria tornar-se primeiro cientista, concentrando o cerne de suas tarefas na pesquisa. Por isso,

O estandarte mais colorido dessa radicação [do vanguardismo brasileiro] à pátria foi a pesquisa da “língua brasileira”. Mas foi talvez boato falso. Na verdade, apesar das aparências e da bulha que fazem agora certas santidades de última hora, nós estamos ainda atualmente tão escravos da gramática lusa como qualquer português (Andrade, 1942, p. 49-50).

A prisão num passado, imposta pela determinação de uma língua escrita de base lusitana, estabelecia a separação entre a fala e os símbolos gráficos que a representavam, movimento nocivo que minava a descoberta do nacional a ser buscado – numa ética pautada pelo justo, humano e universal (Andrade, 2022b, p. 111) – por meio de suas partículas até então atomizadas. Essa “bobagem de gente bêbada”, perceptível para qualquer um que soubesse “um naco de filologia”, era criada por “garças brancas do individualismo que, embora reconhecendo a legitimidade da língua nacional, se recusam a colocar brasileiromente um pronome, pra não ficarem parecendo com Fulano!” (Andrade, 1942, p. 53). Para as “garças brancas”, o correto era “sente-se”, enquanto “se sente” se configurava como expressão incorreta, inadmissível de se escrever, quando na verdade se tratava de diferenciação psicológica do brasileiro em relação ao seu colonizador: “entre o mansinho ‘Se sente’ nosso e o mais imperativo ‘Sente-se’ desses portugueses, durante vários séculos acostumados a mandar nas suas colônias” (Andrade, 2022b, p. 164).

A perspectiva era que a criação estética abandonasse completamente esse “fenômeno de colônia” que recorria a uma exatidão passadista e subserviente, prática de importação irrefletida presente em escolas que o vanguardismo brasileiro – posteriormente conhecido como “modernismo”, termo que substituíra o controverso “futurismo” de Marinetti – afirmava combater, como o simbolismo e o parnasianismo. A proposta centrava-se numa atenção integral aos “fatos de dentro”, no espírito de investigação estética e antiacadêmica – no sentido de oposição ao “livresco”, baseado nas letras grafadas que não acompanhavam a evolução das práticas orais no tempo – que preservava a verdade social e defendia os direitos à inquietação e à pesquisa (Andrade, 1942, p. 63-69).

Contudo, o confinamento ao elemento nacional e ao presente, nessa reflexão, é apenas aparente. A proposta de focalizar a produção cultural do povo brasileiro e um horizonte de expectativas baseado exclusivamente em presente e futuro em constante transformação,



impossível de serem capturados integralmente por meio de palavras escritas, integrava a filosofia modernista num contexto paradoxal. Na realidade, a aparente negação do estrangeiro e do passado constitui somente aparência: apesar das insuficiências documentárias de seu trabalho, próprias de sua época, Mário de Andrade considerava José de Alencar um precursor da luta em favor da língua e do folclore nacionais, um amigo e irmão (Schwartz, 2022, p. 71) que certamente era considerado um eminente produtor dos úteis documentos-autoridade. Por outro lado, em seu “Manifesto da poesia Pau Brasil”, Oswald de Andrade – o Andrade mais enérgico, irônico e combativo, “um tipo paladino destemido”, nas palavras de Raul Bopp (2006) – defenderia igualmente que a poesia, essa combinação de rima, métrica e batidas que constituía por milênios a solução tecnológica para o problema da memória humana (Forster, 2022, p. 203), existiria somente nos fatos. Nessa circunstância, porém, fatos brasileiros, confundidos com documentos brasileiros, integrariam necessariamente combinações diversas, de cunhos espacial e temporal.

Como o Andrade da arte de ação, o Andrade dos manifestos antropófagos também intercederia em favor da língua tal como se falava, independentemente das supostas imperfeições: “sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica”, tratava-se da “contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (Andrade, 1924, p. 3). Contudo, se o “selo tranquilizante da identidade”, como denominaria Derrida (2017, p. 139), deveria fundamentar-se numa “originalidade nativa”, distanciando-se de cópias produzidas por máquinas de poesia à la parnasianismo, a versão pau-brasil da escrita ritmada – ainda testemunha viva de necessidades técnicas pretéritas –, com vistas a transformar-se num produto de exportação integrante de uma ordem universal, não poderia alicerçar-se exclusivamente em elementos considerados nacionais. Como Mário defenderia posteriormente, esse isolamento geraria uma situação não apenas fatigante e falsa, mas também antinacional: novamente, diferentemente dos martinfierristas argentinos, os brasileiros acreditavam que todas as contribuições étnicas e culturais existentes no espaço nacional formavam o “ser” original buscado – dos italianismos imigrantes aos anglicismos “penetrados principalmente com o cinema”, incluindo os próprios espanholismos do tango ouvidos pelo fonógrafo (Andrade, 2022b, p. 127).

A adesão ao “gabinetismo” de escolas artísticas voltadas unicamente às formas puras de arte, caracterizadas, na realidade, por um certo desprezo social, precisava ser evitada em favor de uma observação criteriosa das práticas culturais efetivas do cotidiano brasileiro. Estas, porém, uma vez documentadas, deveriam possuir inteligibilidade temporal e espacial ampla, o que justificava a necessidade de uma “conexão universal” que derivaria um processamento

monográfico posterior. Afinal, como Oswald sintetizaria mais tarde, “Sabemos nos colocar no espaço-tempo” (Andrade, O. 1931, p. 1).

Reagir à aparência e à cópia significava, para Oswald de Andrade, recorrer à síntese, ao equilíbrio, ao acabamento de carroceria, à invenção, à surpresa, à nova perspectiva, à nova escala. Tratava-se de digerir tudo, como a cultura brasileira vinha espontaneamente fazendo havia séculos, inclusive o que se percebia como negativo, mas compunha a ordem universal tecnologicamente avançada, a exemplo das máquinas, que facilmente poderiam ser classificadas como meras fabricantes de reproduções baratas – precisamente aquelas das quais os vanguardistas desejavam se distanciar. Contudo, nos manifestos oswaldianos, além dessa faceta negativa, o aspecto benéfico da mecanização da vida social também despontava no contexto de um movimento antropófago. A invenção e a surpresa poderiam ser complementadas, engendradas ou resultantes de um “acabamento técnico” por meio do “melhor” que ele oferecia, surgindo daí uma síntese original que abriria espaço para horizontes amplos e renovados, completando um ciclo criativo (Andrade, O. 1928, p. 3) que não seria nem linear – herdado do cristianismo e abraçado pela ciência moderna, constituindo verdadeira base do pensamento messiânico ocidental – nem unidirecional (Azevedo, 2018). As palavras de ordem eram claras: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”; “Queremos a revolução nacional como etapa da harmonia planetária que nos promete a era da máquina” (Andrade, O. 1931, p. 1).

A antropofagia, no contexto ritual tupi-guarani, caracteriza-se como uma subespécie de canibalismo vinculada a um esquema relacional contraditório, situado simultaneamente entre identificação e negação do outro. Portanto, esse tipo de canibal, o antropófago, negaria sua presa ao mesmo tempo que afirmaria suas qualidades, desejando mobilizar o seu melhor “em proveito da reprodução de si, exprimindo a contradição entre um desejo centrífugo, heteronômico, e uma necessidade de auto-constituição enquanto sujeito autônomo” (Fausto, 2011, p. 169). Na prática indígena, o cativo (o outro) é capturado em expedições guerreiras e sua execução obedece a um processo lento que pode durar meses, período durante o qual o prisioneiro costuma ser integrado ao contexto familiar do guerreiro vencedor, inclusive recebendo uma de suas parentes como esposa, para apenas depois ser reinimizado com fins de sacrifício ritual. A proposta, segundo o antropólogo Carlos Fausto (2011, p. 168-169), seria alienar a presa de uma consciência de si, colocando-a sob o controle do matador para, em seguida, fazê-la retornar ao seu ponto de vista como ser autônomo, antes de sacrificá-la e oferecê-la ao seu grupo, que devoraria sua carne e tudo o que ela passou a simbolizar após o contato com a comunidade. Esse movimento de troca primária pela incorporação de

capacidades e perspectivas que, para se tornarem próprias, deveriam passar não apenas por um processo de consumo puro e simples do que já está constituído, mas também por um trabalho anterior de processamento e modificação que mescla atributos e potencialidades de seres diferentes.

A antropofagia metafórica dos modernistas brasileiros, além de incorporar essas características, deveria configurar-se, segundo Oswald de Andrade, como uma “baixa antropofagia”, que absorveria o inimigo e seus valores – nos termos psicanalíticos utilizados por Oswald, transformando o tabu (o sagrado proibido) em totem (elemento com o qual se nutre relação ambígua de veneração) (Freud, 2012) –, porém numa posição inversa ao movimento antropofágico tradicional, arquitetado pelos fortes, pelos vencedores. Nesse contexto cultural de necessária assimetria, o rearranjo proposto visava a uma modificação fundamental na ordem artística e científica global: os europeus não seriam os únicos a se alimentar da carne dos colonizados; finalmente, imaginava-se ser possível ocorrer o oposto (Andrade, O. 1928, p. 3). Por conseguinte, “o antropófago surge na periferia para alimentar-se do colonizador e, dessa forma, dar sua contribuição local à diversidade das culturas. A antropofagia pressupõe, assim, um sistema mundial de contribuições nacionais singulares” (Almino, 2011, p. 58). A balança da apropriação da alteridade, com vistas à modificação em busca do melhor, penderia, desta vez, para o lado mais fraco, que assumiria posição inédita de pretenso controle.

A universalidade, portanto, era distinta. A diferença entre a proposta da antropofagia metafórica e as tendências de cunho universalizantes que a haviam antecedido na arte brasileira apontava exatamente para a forma como os modernistas – e, poderíamos também citar, os vanguardistas latino-americanos – se relacionavam com a herança indígena. Além da apropriação metafórica da prática de consumo de carne humana, alçada a um processo digno de reflexão intelectual, os modernistas brasileiros incorporariam em suas obras intelectuais e artísticas – e, por extensão, nos projetos políticos dos quais participaram – um questionamento concernente a um indígena pitoresco criado pela visão romantizada europeia ou europeizada, que descrevia o Brasil como um país exótico, bárbaro, distante da Civilização com “c” maiúsculo (Almino, 2011, p. 57-59). A essa ótica fantasiosa, alicerçada em documentação falsa, distantes da realidade por sua produção sem método e sem base em matérias-primas fidedignas, os antropófagos de vanguarda propunham uma ótica que tornaria “nossos” indígenas – partícula componente do “universal brasileiro”, uma entre várias – em sujeitos conhecidos e reconhecidos pelo olhar e pela escuta, aqui e em outro lugar, hoje e amanhã; cientificamente, artisticamente e politicamente; por “nós” e pelos “outros”.

Para concretizar seus planos de cientificização dos trabalhos intelectuais e artísticos fundamentados na língua, música e folclore brasileiros, Mário de Andrade, como novidadeiro antropófago, direcionaria suas atenções, a partir do final dos anos 1920, ao fonógrafo – ferramenta de trabalho e fruição que permeou, mesmo indiretamente, todo o processo de construção de suas narrativas nesse período, de seu desejo de captar a vida brasileira em sua integralidade por meio do som. Suas assertivas oscilavam entre as possibilidades gráficas e fonográficas de documentação, entre o tradicional do registro para ver e a novidade do registro para escutar proporcionada pela máquina. Em suas colunas no jornal paulistano “Diário Nacional”, o modernista da ação frequentemente destacava a presença potente do fonógrafo e “sua vasta parentela contemporânea”, que incluía o cinema (Andrade, 1930b, p. 7), acentuando seu papel para o estabelecimento no Brasil de instituições cientificamente fundamentadas (Andrade, 1928b, p. 2), que funcionariam, no futuro vislumbrado, com base nos mais avançados métodos e teorias.

Nessa empreitada, um corpo intelectual francês voltaria a atuar, ainda que de maneira menos direta do que a pressuposta na colaboração para a fundação de novas universidades. Os esforços, transmitidos à distância por meio de obras escritas, diziam respeito à conceituação denominada crítica em relação à fonografia mecânica, vista como indispensável à implementação de planos culturais independentes de alcance nacional. Mário de Andrade, vanguardista dos arquivos e repositórios sobre folclore e tantos outros temas, também se conectaria intelectualmente a esse circuito de pensamento internacional voltado à sistematização e preservação de saberes e culturas humanas, em sintonia com ideias afinadas ao universalismo pacífico promovido, institucionalmente, pela Liga das Nações. Como no projeto de Frankenstein, seu engajamento visava ao reavivamento de uma matéria originalmente condenada à deterioração – por ausência de instrumentos científicos que a estabilizassem no tempo, neste caso –, do qual dependia, em última instância, a reorganização científico-cultural do país.

### **5.3 Fonografia crítica: construções francesas em leituras sul-americanas**

O desejo de se tornar “pioneiro de um novo método”, explorando “forças desconhecidas”, sempre com objetivos criativos que visavam angariar reconhecimentos individuais e coletivos, alimentava a imaginação tanto de latino-americanos quanto de europeus. Destes últimos eram emprestados não apenas os “ismos” sistematizados, mas também ideias mais gerais, que eles próprios vinham organizando de maneira exploratória e errante,

especialmente quando o tema era fonografia mecânica. Esse foi precisamente o caso dos franceses, que se tornaram mais uma vez as fontes preferenciais dos intelectuais da região nessa questão, com destaque para os brasileiros, que, em nome da busca por uma matéria-prima original que constituiria – e seria constituída por – instituições científicas e artísticas próprias, optariam cada vez mais por assimilar as máquinas que, em algumas das percepções vanguardistas, poderiam representar suas antíteses, visto que reproduziam em vez de produzir.

Nesse sentido, destacava-se a produção intelectual sobre fonografia mecânica e música empreendida por André Cœuroy, pseudônimo de Jean Bélime, crítico musical francês que, como acompanhamos na seção 2, foi secretário-geral do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações e conduziu, em 1931, o Comitê de Peritos em Música Gravada. Seu nome se tornaria referência fundamental para a compreensão do fonógrafo e das questões referentes aos caminhos de sua institucionalização, orientando o musicólogo Ênio de Freitas e Castro (1936, p. 167) e diversos outros intelectuais brasileiros que buscavam compreender os impactos e as possibilidades de inserção da reprodução sonora nas artes, na ciência e em políticas institucionais de maneira geral (Oliveira, 2020, p. 89). Um importante interlocutor de sua obra foi também o “disciplinado” Mário de Andrade, que, como pode ser observado na Figura 16 – uma reprodução de algumas de suas fichas de leitura –, o tinha igualmente como referência preferencial em diversos assuntos atinentes à fonografia crítica, juntamente com o alemão Carl Stumpf, o teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, e seu *Boletín Latino-Americano de Música*, além da própria Liga das Nações. O prestígio de Cœuroy se estabeleceu especialmente através de suas obras *Panorama de la musique contemporaine* (1928), *Le phonographe* (em coautoria com Geneviève Clarence, 1929) e *Histoire de la musique avec l'aide du disque* (em coautoria com Robert Jardillier, 1931), além da publicação periódica *Revue Musicale*, da qual era editor-chefe.



superasse a simples reprodução dos catálogos comerciais, contribuindo assim para a institucionalização da fonografia mecânica como campo legítimo de conhecimento.

Cœuroy justificaria o valor desse esforço intelectual enfatizando que, embora os “juízes do fonógrafo” se encontrassem cada vez em maior número emitindo suas opiniões na imprensa periódica, a “nova ciência fonográfica” necessitava de profissionais com uma abordagem mais crítica, que fizessem mais do que “copiar os catálogos com adjetivos, chaves mestras líricas e pontos de exclamação”, endossando as assertivas da indústria fonográfica e “recitando liricamente alguns pais-nossos de admiração”. Como ele próprio observaria: “Como acontece com qualquer coisa nova, cuja técnica ainda é pouco compreendida, parecia fácil falar sobre discos. Mas a crítica é sempre difícil” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 70-74).

Uma “crítica ativa e criativa” deveria compreender, em primeiro lugar, que a suposta novidade não era tão revolucionária quanto proclamado por aqueles que possuíam interesse comercial direto na máquina fonográfica, aproveitando-se do entusiasmo de um público ávido por inovações. Afinal, tratava-se de uma dimensão cultural com longa tradição: “A música nos discos é sempre música, e música antes de tudo” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 74; 76). Esse recorte musical ligado à fonografia mecânica, como veremos adiante, ofuscaria gradualmente as demais funcionalidades que vinham sendo atribuídas ao fonógrafo desde o século XIX. Neste final dos anos 1920, iniciava-se um redesenho dessa indústria que culminaria nos modelos que passamos a reconhecer quase naturalmente como “indústria fonográfica”, sobretudo a partir dos anos 1960. Tal processo produziu historiografias que vem há décadas ignorando completamente esse processo de institucionalização da máquina que nos esforçamos por descrever nestas páginas<sup>15</sup>.

Naquele momento, porém, exercer a crítica significava dirigir-se sobretudo contra esse comércio que começava a se redesenhar diante de renovadas dinâmicas mercadológicas. As experiências fonográficas acumulavam-se rapidamente e a impressão predominante era de que estava “se tornando impossível relatar os novos discos em detalhes. Todos os meses, centenas de novos filhotes nascem, o que torna muito difícil escolher. Novos processos de gravação elétrica estão agora aperfeiçoados com todos esses discos de qualidade notável” (Prunières, 1928, p. 220).

---

<sup>15</sup> A fonografia mecânica, frequentemente, é associada somente a expressões musicais de caráter comercial, situadas no âmbito da chamada “indústria cultural”. Essa leitura, no entanto, tende a apagar um contexto anterior de institucionalização tecnológica, que precedeu as estabilizações narrativas posteriores – e que, inclusive, não se restringia ao campo musical. Como exemplos dessa abordagem temos as obras de Eduardo Vicente (2014), Rita de Cássia Morelli (2009) e Marcia Dias (2000).

Esse mundo que sempre se mostrara superlativo no plano argumentativo – com sua fórmula “mais que antes” – passava a dispor de mais um fundamento material para sustentar tal afirmação: o surgimento, a partir de 1923, das primeiras gravações elétricas, método “derivado dos processos de amplificação do rádio sem fio” que substituiu as ditas “imperfeitas” máquinas antigas, agora reconhecidas como um “fonógrafo nasal” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 7), que, como vimos anteriormente, fazia os franceses parecerem falantes do português, segundo suas próprias percepções. Essa grave falha seria corrigida pelo instrumento considerado o principal responsável pelos aperfeiçoamentos sonoros da máquina: o microfone elétrico. Esse novo “mago do lugar” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 31) prometia, segundo Charles Wolff – crítico que poderia ser classificado como ativo e criativo, além de ter se tornado outra referência francesa importante nesse contexto, como bem ilustra algumas das fichas de leitura reproduzidas na Figura 16 –, uma sensibilidade de captação mais refinada do que aquela proporcionada pela corneta acústica. Afinal, em vez de “atingir a membrana sensível de um diafragma sonoro”, os sons chegavam “ao microfone-gravador filtrados pelos tubos de um amplificador”, também elétrico. Em um processo alegadamente de mais “perfeita precisão”,

O microfone de ouvido fica na sala onde estão os cantores ou músicos. Ele é conectado por um fio elétrico ao microfone reproduzidor, cuja agulha grava a cera em branco. Este processo remove a “névoa” que obscurecia gravações antigas; a gravação é mais clara e captura quase todo o alcance musical. Os harmônicos baixos aparecem em equilíbrio muito claro com os harmônicos altos, um resultado que a gravação acústica nunca alcançou (Wolff, 1929, p. XXIV).

Os “amplificadores valvulados”, que ampliavam “consideravelmente as correntes mais fracas, praticamente sem alterá-las”, faziam parte da técnica desenvolvida para o funcionamento da radiofonia, assim como o microfone, “que gradualmente se tornou tão sensível quanto o ouvido humano mais aguçado” (Wolff, 1929, p. XXXVIII-XXXIX). Com isso, a antiga limitação decorrente do processo acústico vinculado ao uso de cornetas e canetas – onde somente era possível gravar muito próximo ao aparelho, impossibilitando ou dificultando a gravação de grandes conjuntos, além de determinados registros, como “os sons localizados abaixo do meio do registro do violoncelo” (Wolff, 1929, p. XXXIX) – foi substituída por uma gravação elétrica que estaria fazendo do fonógrafo o “mecanismo mais perfeito que ele é hoje” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 95). Dessa maneira, seus antigos “inimigos tiveram de admitir que foram conquistados” por uma “máquina falante” que, “por uma reviravolta imprevista, fixou residência permanente entre aqueles que ontem mesmo a detestavam e se tornaram seus mais convictos apoiadores” (Wolff, 1929, p. XXVII). Isso incluía o periódico musicológico “mais erudito do mundo”, o *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, que, em ato muito significativo para a ciência fonográfica, publicou “um artigo sobre o fonógrafo já



em março de 1924”, apenas alguns meses após o lançamento dos primeiros aparelhos elétricos. Tal gesto seguia uma tendência que se consolidaria nos anos 1920, com um sensível aumento de publicações – periódicas e não periódicas, em imprensa especializada e na grande imprensa – relativas aos assuntos fonográficos e seu impacto no mundo musical (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 162).

Dessa forma, a fonografia mecânica passou a ser localizada temporalmente em duas eras distintas: a acústica – considerada tão rústica e primitiva a ponto de poder ter sido inventada no século XIII, caso houvesse existido maior espírito inventivo naquele período (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 28) – e a elétrica, esta última associada a horizontes de expectativas consideravelmente mais amplos. Embora o presente permanecesse, conforme o habitual, imperfeito em relação a um futuro prometido como superior, nutria-se a esperança de que, em menos de uma década, fosse possível solucionar problemas como o “som excessivamente ampliado”, responsável pela perda de algumas qualidades sonoras, viabilizando assim “salas de concerto fonográficas, como temos cinemas” (Prunières, 1929, p. 272). Nesse contexto, as experiências vinculadas à técnica anterior foram relegadas à condição de “era de tentativa”, ao passo que aquelas relacionadas aos novos equipamentos se articulavam com a formação de um “novo público, crítica e editores, que agora têm deveres” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 56).

Os deveres da indústria, nesse sentido, eram considerados os mais importantes para o bom funcionamento do ecossistema fonográfico, a começar pela censura aos artifícios anteriormente utilizados, que agora, no movimento da crítica fonográfica sistematizada, passaram a ser profundamente condenados. Um exemplo mencionado por Charles Wolff referia-se às etiquetas dos discos e às informações presentes nos catálogos comerciais relativos às gravações acústicas que, “anunciando gravações sensacionais feitas com grandes conjuntos” em um contexto no qual isso era tecnicamente impossível, configuravam-se como publicações falsas que circulavam e geravam profunda desconfiança no público. Nesse cenário, as gravações elétricas surgiam em momento oportuno, visando “reconciliar com o fonógrafo os muitos inimigos que ele havia criado ao longo de quinze anos” (Wolff, 1929, p. XXI).

Além dessas falsidades, existiam outras no universo da indústria fonográfica, denunciadas por críticos fonográficos franceses que se preocupavam com o fato de amadores desavisados confiarem em rótulos que confundiam autorias de composições musicais e discos fonográficos que divulgavam as obras de maneira completamente descontextualizada (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 45-46). A própria lógica comercial, que fomentava um “individualismo desastroso dos catálogos”, prejudicava a circulação musical ao estabelecer um regime de competição em detrimento da cooperação: as editoras produziam seus “estoques sem se

preocupar com o trabalho dos estúdios vizinhos, ou que só se preocupam com isso para vender, indiscriminadamente, mercadorias do mesmo selo. ‘Nossos intérpretes’, eles dirão, ‘não são os mesmos’” (p. 48). Quando se tratava de gravações ditas exóticas, a ausência de uma diretriz institucional-científica – e de atores como linguistas, historiadores e musicólogos participando do ecossistema fonográfico – se mostrava ainda mais grave ao contribuir para as mais preocupantes adulterações sonoras (Audisio, 1930, p. 180).

Cabe ressaltar que, nesse período, mencionar “música” em qualquer contexto institucional para além do mercado – e especialmente em um movimento que se pretendia crítico – significava, de maneira mais generalizada, referir-se à música clássica ou erudita ocidental. Tratava-se da organização sonora que, ao longo dos séculos, estabeleceu íntima conexão com o registro escrito, sendo por ele reciprocamente construída e associando-se, desde o Renascimento e de forma mais sistemática a partir dos séculos XVII-XVIII, aos desenvolvimentos da ciência moderna, mediante a consolidação do sistema temperado musical e sua fundamentação matemática das relações entre alturas sonoras, processo que se aprofundou com os avanços da acústica científica no século XIX<sup>16</sup>. Desse modo, com objetivos legitimadores, a indústria fonográfica de toda a América e Europa procurava se manter vinculada a esse universo musical tradicional em busca de validação, embora simultaneamente buscasse outros caminhos – dentro e fora desse contexto mais explicitamente institucionalizado – visando maiores vantagens financeiras via ampliação de mercado.

Esse último movimento inquietava precisamente aqueles que, inseridos no contexto da música institucionalizada, desejavam institucionalizar a fonografia mecânica nos mesmos moldes. Tais agentes oscilavam entre duas posturas: ora reagiam contra a primazia dos lucros em detrimento de uma cultura cientificamente fundamentada – em um movimento mercadológico que produzia o que chamaríamos hoje de *fake culture*, levando em consideração o vocabulário corrente produzido pelas lutas de institucionalização referentes a técnicas contemporâneas –, ora avaliavam a importância de se envolver com essas questões, por assim

---

<sup>16</sup> O sistema temperado da música ocidental é uma afinação que divide a oitava musical em 12 semitons iguais, permitindo que instrumentos toquem em qualquer tonalidade com a mesma qualidade harmônica, ainda que com pequenos desvios da afinação “pura” natural. Sua consolidação teve início bem antes do século XIX – sendo exemplificada pelo “Cravo Bem Temperado” de Johann Sebastian Bach (1722) –, período em que se deu mais propriamente seu estabelecimento institucional definitivo. Ademais, a relação entre música e conhecimento científico remonta à Antiguidade (teoria pitagórica) e aos tratados medievais e renascentistas, tendo o Novecentos contribuído especificamente com os avanços da acústica científica moderna via teoria de Helmholtz, à qual já nos remetemos. Embora a identificação entre música e música erudita ocidental fosse predominante em contextos institucionais, o final do século XIX e início do XX, como acompanhamos na seção 3, já testemunhavam o emergente reconhecimento acadêmico de manifestações folclóricas e populares em determinados círculos intelectuais. Contudo, tratava-se de uma construção ainda em aberto e que, dependendo da conjuntura, seguia provocando conflitos e reações (Grout; Palisca, 2007; Weber, 1995).

dizer, mundanas, visando sua melhor organização. Nessa perspectiva, para remediar o problema da competição empresarial, que provocava uma verdadeira desordem fonográfica e levava os ouvintes a “lançar uma moeda” para escolher seu fonograma em meio a “uma chuva de discos gêmeos (geralmente irmãos inimigos)”, propunha-se a criação de um “serviço de ligação técnica e estética estabelecido entre as editoras”. A ideia era que essa cooperação afastasse o ecossistema fonográfico, ao menos parcialmente, das práticas de “gravar a qualquer custo, com qualquer pessoa, sem estudo aprofundado dos recursos vocais e orquestrais, sem preocupação com seu uso exato do disco” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 49-50).

Dois exemplos ilustravam essa orientação. O primeiro referia-se às associações que vinham sendo criadas na Europa com o objetivo de formar um novo tipo de leitor: o ouvinte fonográfico. Nesse contexto, Cœuroy e Clarence destacavam o Studio 28 de Paris, dirigido por Charles Wolff, que reunia “amigos do disco” para audições de gravações raras ou curiosas; uma associação que promovia “conferências ilustradas” em Montpellier, coordenada por Emile Bouvier, jovem professor da Faculdade de Letras “apaixonado pela nova arte em todas as suas formas”; a *Kulturelle Schallplattengemeinschaft* (Associação de Cultura Fonográfica), fundada por Wilhelm Heinitz em Hamburgo; e o *Phono-Club de France*, sediado temporariamente na residência de seu promotor, o crítico de arte Jean Monest, criador do estatuto que estabelecia que

O *Phono-Club de France* tem como objetivo reunir os amantes da música gravada, com vistas à divulgação e ao aprimoramento artístico e técnico da fonografia. “Seus meios de ação são: (a) A organização de reuniões reservadas aos seus membros e de reuniões de propaganda com audiências, conferências, debates; (b) A criação de um organismo moderno de conservação de documentos musicais gravados, que possam ser de interesse para a História ou História da Arte; (c) A publicação de um boletim” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 89-90).

Essas coletividades tinham por finalidade “trazer um pouco de ordem ao caos de discos oferecidos a cada mês ao seu apetite”, contexto no qual se enfatizavam as diferenças entre a França e outros países europeus. Enquanto nações como Inglaterra e Alemanha se mostravam extremamente voltadas para a dimensão comercial das trocas – aproveitando-se a movimentação de um comércio musical ativo que mobilizava “transações que chegam a centenas de milhões” (Prunières, 1927) –, o caso francês se revelava, segundo a leitura dos próprios franceses, um movimento eminentemente intelectual, conduzido por cientistas e artistas que, dotados de forte tendência crítica, incorporavam prioritariamente o “verdadeiro” e o “belo” em suas práticas (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 90).

Consequentemente, uma série de conceitos passou a ser elaborada em torno dessas práticas que despontaram após o surgimento no mercado da fonografia elétrica, técnica que

teria conquistado definitivamente os cétricos ainda remanescentes. Consolidando a proeminência do modelo de negócio gramofônico – que estabelecera o formato circular plano de suporte infodocumental, entre outras delimitações –, emergiria o conceito de discoteca, ou *discothèque*, termo empregado não apenas por Paul Otlet, mas também por aqueles que buscavam refletir sobre a organização de coleções de fonogramas de maneira crítica a partir do final dos anos 1920. Quando acrescida da palavra “pública”, tal instituição poderia ser compreendida como uma instituição destinada a futuramente substituir as bibliotecas (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 167-168).

Segundo Cœuroy e Clarence, o problema da discoteca residia na organização dos discos e, conseqüentemente, na capacidade de recuperação dos suportes sonoros – a segunda orientação apontada. Para tanto, seria fundamental a codificação de diretrizes no âmbito da crítica fonográfica, mediante métodos que permitissem, sobretudo, a elaboração de um “catálogo metódico e imparcial das gravações mais satisfatórias”. Tal empreendimento visava formar não apenas uma nomenclatura melhor determinada, mas também uma seleção de discos científica e artisticamente escolhidos entre os gêneros mais diversos, de modo a orientar as decisões em torno de um “conhecimento fonográfico” em vez de fragmentos sonoros lançados por empresas desprovidas de compromisso artístico ou intelectual. A palavra-chave nesse contexto era “controle”, considerado a “maneira mais segura de reduzir a incerteza do público e, ao mesmo tempo, de facilitar a tarefa do crítico”. Em um cenário ideal, caberia “ao fabricante limitar um pouco sua produção e, principalmente, controlá-la rigorosamente” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 115-116).

Esse controle positivo, direcionado ao que se considerava prejudicial em uma conjuntura de circulação infodocumental abundante, seria enfatizado por Ortega y Gasset, em 1935, no que se refere à publicação e disponibilização de textos escritos. O filósofo propunha que os bibliotecários atuassem como “filtros” diante da avalanche de livros produzida pela modernidade – menos como censores do que organizadores de uma produção intelectual que crescia descontroladamente (Ortega y Gasset, 2006). Essas propostas de controle bibliográfico e fonográfico, voltadas à organização científica e artística, seriam posteriormente mal interpretadas em razão da tendência a associar diretamente tais argumentos e práticas às narrativas sobre regimes autoritários globais que praticavam censura e queima de livros naquele contexto, ignorando-se configurações mais amplas e complexas em favor de uma estrutura social já estabelecida em termos narrativos e de pronta aplicação. Desse modo, imputou-se o simples rótulo de “autoritário” a um movimento que, como podemos reconhecer facilmente hoje, constitui uma dinâmica sociopolítica comum em processos de institucionalização ou

reinstitucionalização de tecnologias e técnicas infodocumentais, quando a construção de consensos se encontra em andamento em meio a controvérsias que parecem insolúveis.

Um controle baseado em seleção crítico-científica institucionalmente validada seria mais bem realizado – como observamos em seções anteriores com os trabalhos intelectuais e práticos da Liga das Nações, de antropólogos americanos, além de musicólogos e linguistas europeus – em arquivos de fonogramas, ressignificados nesse contexto precisamente sob a denominação de discotecas ou, conforme nosso segundo exemplo, coleções críticas de discos fonográficos. Para que esse grande empreendimento se concretizasse, era necessária, segundo os próprios franceses – representantes e representados pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual e seus organismos políticos associados –, uma maior interlocução mundial entre os países. Assim, formaram-se, conforme solicitação da Sociedade Internacional de Música Contemporânea em conjunto com a Sociedade de Compositores Romenos (que passou a dispor, em 1930, de uma coleção de fonogramas patrocinada pelo Ministério da Educação Pública de seu país), os Arquivos Fonográficos Internacionais (Cœuroy, 1930, p. 362).

O fundamento dessa organização alinhava-se com o que artistas e intelectuais latino-americanos propunham como base de sua “arte criativa”: uma “criação pura” respaldada pela sensibilidade local, mais do que por influências intelectuais estrangeiras. Tratava-se de “documentos autênticos”, constituídos como exemplares “representativos do estilo popular local”, que permitissem “conhecer a prática musical de diferentes povos para que as comparações possam ser feitas com mais facilidade”. Os objetivos dessa configuração consistiam em centralizar fonogramas representativos enviados de todas as partes do mundo e promover a unificação tanto dos métodos de investigação quanto dos “instrumentos de trabalho”, que se dispersavam na multiplicação desmedida – efetivada por um mercado baseado em competição e lucros – de máquinas fonográficas e seus suportes de conteúdo, frequentemente compostos pelo que era identificado como falsificações e redundâncias (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 155-156).

As antigas discotecas nacionais – que haviam sido organizadas, antes mesmo da existência dessa denominação “universalista”, em um ambiente de intensa competição epistêmica entre países europeus – inseriam-se nesse renovado contexto crítico de maneira simultaneamente similar e distinta em relação aos seus trabalhos anteriores. Nas narrativas francesas, especialmente aquelas vinculadas à Liga das Nações, o destaque recaía, mais uma vez, sobre os *Archives de la Parole*, posteriormente denominados *Musée de la Parole* e, finalmente, *Phonothèque Nationale*, conforme estabelecido em 1938 (Cordereix, 2005).

No final dos anos 1920, a instituição não mais se encontrava sob a direção de Ferdinand Brunot, que havia mantido sua combativa liderança até 1920. O cargo era então ocupado por Hubert Pernot, também linguista e professor da Sorbonne, que promovia uma significativa reorientação conceitual na seção fonográfica, motivada principalmente por seus oportunos interesses pelo “oriente” – entendido como contraposição ao “ocidente” (Stern, 1929, p. 257). Pernot não somente dirigiu o museu da fala parisiense como também fundou uma biblioteca musical “destinada a publicar sem harmonização ou acompanhamento, como simples documentos musicais, canções de terras distantes, estudos e obras dedicadas a esta música distante” (Société des Nations, 1932a, [p. 21]). Essa iniciativa desenvolveu-se em parceria com Philippe Stern, curador do Museu Indochinês do Trocadéro, então anexado ao Museu Guimet.

A intenção de ambos consistia em formar, mediante conexão com a Sociedade Asiática e a Sociedade dos Amigos do Oriente (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 143), um centro de referência para os estudos orientalistas baseado em notação precisa obtida através dos discos fonográficos (Société des Nations, 1929, [p. 10]). Buscavam assim distanciar-se de um “orientalismo de bazar” que, similarmente aos estudos folclóricos brasileiros – conforme observação posterior de Mário de Andrade –, rejeitava “harmonizações com tendências ocidentais que enfraquecessem as melodias para torná-las mais acessíveis ao grande público” (Stern, 1929, p. 258). Stern justificaria essas escolhas em publicação para a *Revue Musicale*, enfatizando que

Este apelo do Oriente não é o de uma concepção um tanto simplista e artificial que, nos últimos anos, tentou evocar uma miragem oriental e opor-se a um Oriente espiritual de onde vem a salvação para um Ocidente materialista e sem brilho. É apenas uma resposta à necessidade cada vez maior de que nada no campo da arte permaneça fechado para nós, que as formas mais distantes de beleza, que a princípio nos pareciam estranhas, nos revelem seu profundo valor, e que nossa sensibilidade e conhecimento se ampliem por meio do contato com elas (Stern, 1929, p. 259).

Dessa forma, a antiga biblioteca viva da França havia finalmente expandido sua atuação para além dos limites de suas fronteiras político-geográficas e fonológicas, nesse contexto institucional mais favorável a uma universalização em nome da paz. Voltava-se agora ao outro em busca de uma universalidade menos marcadamente local do que anteriormente. Para tanto, patrocinaram-se, em parceria com o Instituto de Fonética, missões independentes dirigidas ao exterior – incluindo países como Romênia, Tchecoslováquia e Grécia – e às próprias colônias francesas, com o propósito de impulsionar a coleção almejada: aquela composta de “amostras gravadas de toda a música do mundo” (Barraud, 1930, p. 40-41).

Os procedimentos permaneciam similares àqueles desenvolvidos por Brunot: recrutamento de um diretor (geralmente o próprio Pernot), um delegado do grupo de estudos

musicais (em substituição ao segundo especialista em linguística dos primórdios dos *Archives*) e um engenheiro da Pathé, mantendo-se assim a parceria universidade-indústria e priorizando-se o estabelecimento de relações com correspondentes locais. Nesse novo contexto, o objetivo orientava-se para o aprofundamento do conhecimento sobre os discos localmente existentes e os instrumentos musicais em uso, além do levantamento de possibilidades de colaboração científica e comercial com as comunidades das regiões visitadas (Société des Nations, 1932a, [p. 22]). A proposta consistia em “abrir caminho e limpar o mato” para formar, posteriormente, uma “crônica de registros exóticos” que seria apresentada aos parisienses em audições-conferências destinadas à divulgação de sonoridades representativas de povos distantes, com ou sem parceria de gravadoras comerciais (Stern, 1930, p. 54-55). No caso das gravações próprias, tornou-se prática comum conduzir os participantes – ou “sujeitos”, como ainda eram denominados – aos centros urbanos dos países visitados, em vez de buscá-los em seu ambiente original, como ocorria anteriormente. Tal procedimento intensificava a paralisia e timidez diante das máquinas gravadoras, efeitos provocados pelo contexto de campo artificialmente construído pelos pesquisadores (Barraud, 1930, p. 42-43).

Esses esforços dos órgãos fonográficos oficiais franceses eram considerados dignos e importantes por Charles Wolff, mas continuavam resultando em reproduções sonoras extremamente deficientes. Tal limitação decorria principalmente do fato de que, conforme assinalado por antropólogos americanos, as gravações precisavam ser realizadas mediante os já mencionados sistemas deficientes de caneta da fonografia acústica, em razão das dificuldades de manutenção e transporte anteriormente enfatizadas. Nesse momento em que se buscava estabelecer uma crítica fonográfica mais consistente, havia sido superada a compulsão de gravar indiscriminadamente – de gravar simplesmente porque era necessário registrar tudo, inclusive vozes “dos menores assistentes de laboratório e dos governadores coloniais mais distantes” (Wolff, 1929, p. XLVIII). A palavra de ordem passara a ser também “selecionar”. “Conhecer e dar a conhecer” aquilo que se encontrava distante, destruindo “divisórias estanques” que separavam nações e culturas (Stern, 1930, p. 54), implicava sobretudo organizar o conhecimento sonoro em bibliotecas musicais, de modo a possibilitar uma escuta sistematizada e uma leitura orientada por uma bibliografia crítica. O objetivo consistia em evitar idealizações e equívocos, fornecendo aos ouvintes, esses leitores da contemporaneidade, “o documento exato, a música como ela é executada em seu país de origem”, de modo a “contribuir, pouco a pouco, para tornar acessíveis as vastas regiões do mapa musical que ainda são terras desconhecidas” (Stern, 1929, p. 258-259).

Nesse contexto, a tensão com as escritas fonética e musical revelou-se novamente como uma questão fundamental, especialmente por se tratar de não “impor à música do Oriente a nossa escrita”, sacrificando “tudo o que essa escrita não consegue notar” e distorcendo “o original a ponto, às vezes, de torná-lo uma caricatura” (Stern, 1929, p. 259). Diante dessas dificuldades, uma solução provisória consistia na utilização dos chamados “diacríticos musicais” – na impossibilidade de se criar uma “notação totalmente nova” –, empregando a escrita ocidental acrescida de sinais especiais que enfatizassem as diferenças, suprindo assim as limitações da “escrita habitual e insuficiente”, num procedimento que encontrava paralelo no esforço de Mário de Andrade no mesmo período, conforme exemplificado nas grafias comparadas da Figura 15. Essa abordagem se fundamentava no princípio de que “neste ponto devemos fazer uma escolha clara, decidimos escrever sempre a melodia com todas as inflexões, todos os ornamentos que uma interpretação comporta, única maneira de apresentá-la na sua verdade”, permitindo-se alcançar o “estilo real de uma melodia”.

Os sinais recomendados, na verdade, não modificam a notação, eles a completam: são acrescentados; sua ausência total equivaleria a retornar à escrita habitual e insuficiente. Podemos, portanto, se necessário, segui-las apenas parcialmente, sabendo que quanto mais as observarmos, mais perto chegaremos da verdade, mais encontraremos exatamente a curva, o som e a atmosfera das canções (Stern, 1929, p. 261).

Outra mudança significativa consistiu na adoção de uma postura que evitava a contraposição entre grafias e fonografias, perspectiva demonstrada de forma mais explícita durante o surgimento da Fonética Experimental e nos trabalhos de Brunot. O princípio norteador estabelecia que, enquanto o disco fonográfico fornecia “a atmosfera externa que o documento escrito não consegue transmitir”, este último oferecia “a multiplicidade de músicas em volume reduzido que o disco não consegue fornecer” (Stern, 1929, p. 262). Tal argumentação encontrava respaldo, no mesmo período, em relatório do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, que asseverava: “no domínio que nos interessa, o documento escrito deve subsistir. Discos e notação não competem entre si, eles se complementam” (Société des Nations, 1929, [p. 10]).

Émile Vuillermoz, crítico fonográfico pioneiro que “criou do zero a literatura, a doutrina e a terminologia fonográficas” em um período de desconfiança generalizada em relação ao fonógrafo (Prunières, 1930, p. 89), assinalaria no prefácio da obra de referência de Wolff, *Disques: répertoire critique du phonographe*, que a “conjunção inevitável de duas paixões modernas igualmente devoradoras”, a coleção de discos e a bibliofilia, geraria “consequências incalculáveis” (Vuillermoz, 1929, p. VII). Diante da desorganização promovida por um mercado competitivo movido pela busca de lucros, a construção de um “edifício bibliográfico”

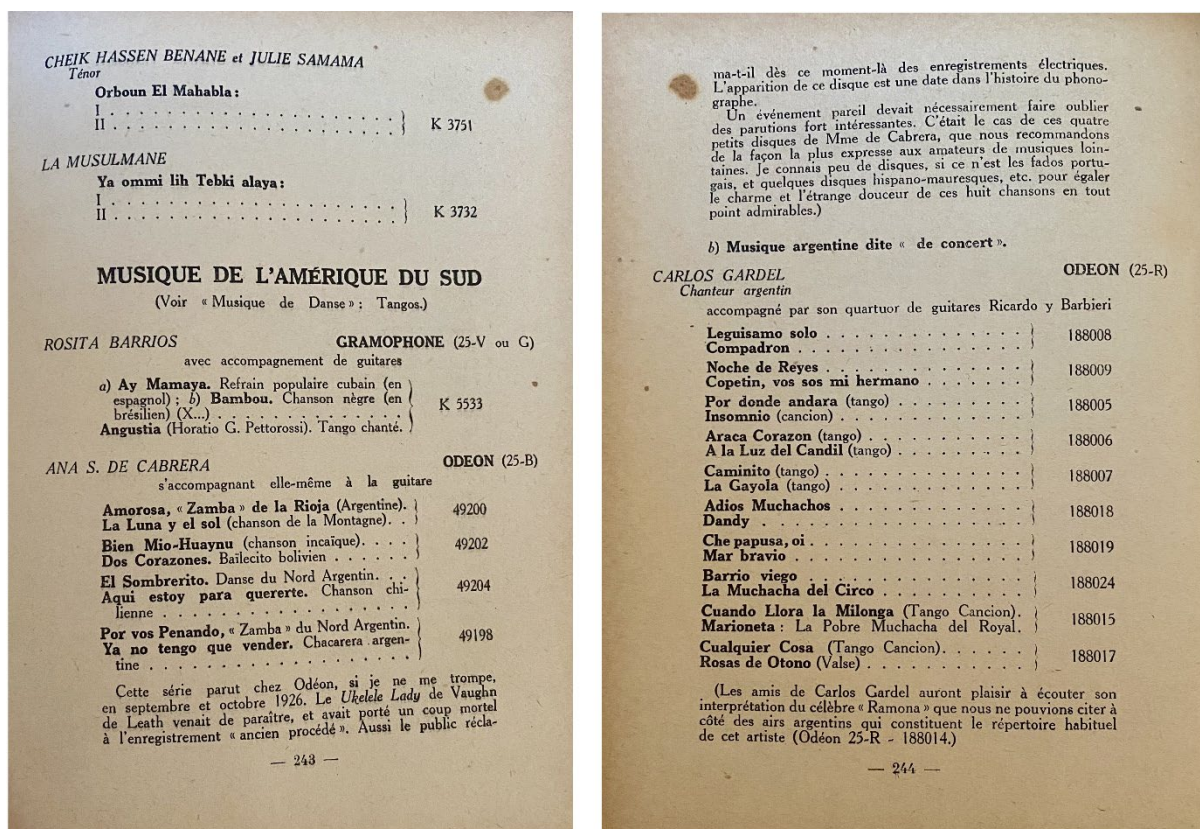


tornava-se indispensável para os “discomaniacos”, uma vez que fundamentar-se em “folhetos soltos da imprensa, rapidamente levados pelo furacão da vida moderna” se mostrava inadequado à necessária reconfiguração de um pensamento e consumo críticos dos conteúdos gerados pela fonografia mecânica. Tal exigência justificava-se, sobretudo, pela atuação da máquina fonográfica como desbravadora de fronteiras de territórios desconhecidos (p. VIII), os quais demandavam uma compreensão social, política e cultural mais refinada, impossível de ser apreendida no fluxo intenso das efêmeras trocas fonográficas de natureza comercial.

A obra de referência de Wolff aparecia, portanto, como um “primeiro capítulo da musicologia mecânica” (Vuillermoz, 1929, p. IX), prometendo uma compreensão mais sistemática e fomentando uma seleção qualificada no contexto da audição fonográfica. O crítico assinalaria a dificuldade de se produzir um repertório dessa natureza, em função precisamente da “falta de documentação” e dos “erros que aparecem nas indicações de números e dimensões dos discos” – falhas comerciais amplamente enfatizadas nesse contexto. Sua seleção baseou-se em uma pesquisa abrangente entre as gravações de todas as editoras, privilegiando-se aquelas de melhor qualidade artística e técnica, nesta ordem, em casos de duplicações (fenômeno comum, como visto, em um cenário de intensa competição). Outro critério referia-se à recente bifurcação da fonografia mecânica entre os sistemas acústico e elétrico, conferindo-se total prioridade a este último e mantendo-se o primeiro apenas para casos de interesse histórico ou raridade (Wolff, 1929, p. 3-4).

Como se observa na reprodução da Figura 17, além da organização por grandes compositores da música ocidental, privilegiou-se também uma estruturação por regiões ou países, apresentando-se uma seleção de canções representativas de intérpretes locais, acompanhada de breve contextualização e das respectivas localizações no comércio. Cabe ressaltar que, nesse período anterior à popularização de marcas nominais de cantores e bandas musicais, os chamados “amadores” solicitavam seus discos em casas especializadas mediante a menção à numeração que cada fonograma recebia no contexto de sua produção. A organização dos fonogramas pela indústria fonográfica, baseada em uma sequência numérica crescente, fazia com que os números se acumulassem visivelmente, enfatizando o crescimento contínuo do negócio. Essa lógica tornava os quantificismos infodocumentais que sustentavam parte de seus argumentos não apenas evidentes, mas também materialmente palpáveis para o público. Arquivos de fonogramas passaram a adotar esse mesmo modelo de classificação, incluindo não somente os *Archives de la Parole* como também a emblemática coleção vienense, que, a partir de 1922, incorporou igualmente a numeração sequencial a seu catálogo, numa estratégia voltada a demonstrar, de forma ostensiva, sua posse quantitativa (Société des Nations, 1932a, [p. 18]).

**Figura 17 – A América do Sul, representada pela Argentina, no repertório fonográfico crítico de Charles Wolff**



Fonte: Edições Grasset / *Disques: répertoire critique du phonographe* (Charles Wolff, 1929).

Nesse esforço de compreender a fonografia mecânica em seus próprios termos, desenvolvendo-se conceitos críticos para esse universo particular, nomeavam-se mais explicitamente práticas que ocorriam nesse contexto. A conduta de Stumpf e Brunot de procurar ignorar imperfeições da reprodução sonora para execução de seus projetos relativos aos arquivos de fonogramas, respectivamente, alemão e francês, privilegiando seus aspectos úteis e positivos, passou a ser denominada “indulgência fonográfica” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 108). Instrumentos musicais como o piano e aqueles referentes ao naipe de cordas ou intérpretes que não se adaptavam adequadamente à captação das cornetas e, posteriormente, dos microfones elétricos passaram a ser considerados não fonogênicos – em oposição àqueles fonogênicos, como os instrumentos de sopro (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 109). Nesse sentido, as concepções de fidedignidade e perfeição sonora foram nuançadas a partir da ideia de que a máquina não necessitava traduzir com precisão a música de um compositor: “De jeito nenhum. É uma transposição, uma bela infidelidade, como costumávamos dizer sobre traduções livres” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 107).

A pressuposta superioridade do fonógrafo elétrico contemporâneo permitia concebê-lo não apenas como um museu, conforme se vinha pensando, mas também como um laboratório

criativo (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 94-95), revelando um potencial artístico que alguns vanguardistas não reconheciam ao atribuir a essas máquinas modernas o papel de simples reprodutoras, em seus esforços argumentativos para elevar seus próprios trabalhos à condição de uma produção verdadeiramente humana. O desejo por maior realidade, pela busca da verdade mediada, adquiria gradações em função de um espaço de experiência mais amplo, no qual a fonografia mecânica ainda necessitava aproximar-se de referências intelectuais e artísticas tradicionais (escrita fonética e musical, música erudita ocidental, livros, bibliotecas, universidades), mas também começava a desenvolver suas próprias diferenças, tornando-se progressivamente um instrumento incorporado aos mais diversos cotidianos, do doméstico ao científico.

O percurso das máquinas e seu ecossistema de dispositivos passou a ser considerado singular: a crença de que os novos amplificadores elétricos poderiam “dar à audição a ‘ilusão de realidade’” não deveria sobrepor-se a outras preocupações mais prementes, como os problemas estéticos e epistêmicos subjacentes. “Aproximar-se da realidade é uma tarefa louvável, mas há limites para a aproximação que seria perigoso tentar ultrapassar. [...] Essa famosa ilusão da realidade muitas vezes se transforma em uma caricatura, e muito irritante, do original” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 127). Por essa razão, tornava-se imperioso tomar cuidado para que a criatura não se voltasse contra o criador, tal como na narrativa sobre Frankenstein, em nome do respeito às suas próprias raízes.

Ao buscar o verdadeiro, só se ganha o falso, porque a verdade da arte não é a cópia servil da realidade: ela reside em uma relação constante entre os aspectos da vida que ela interpreta. E como o fonógrafo faz parte da arte, é importante, antes de tudo, respeitar as convenções que ele impõe à música. É preciso permitir que ele jogue seu jogo dentro dos limites dessas convenções e ter cuidado com o ressentimento da máquina falante (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 129).

A armadilha de buscar realidade a todo custo, ignorando uma dinâmica social muito mais complexa que se desenrolava em um contexto de luta por institucionalização tecnológica, revelava sua perniciosidade especialmente na cinematografia, que naquele momento se aproximava da fonografia mecânica em função da popularização do filme falado. Isso porque a impressão predominante era de que essa nova técnica, ao prometer eliminar o cinema silencioso (ou cinema sem sincronia de falas, como é preferível denominá-lo, visto que, acompanhado por orquestras ao vivo ou por efeitos sonoros, nunca se tratou de um cinema propriamente “mudo” ou “silencioso”), eliminava também o domínio próprio, único e inimitável que a arte cinematográfica havia construído nas últimas décadas, tudo em prol dessa “ilusão de realidade”. Com a fala sincronizada ao filme,

[...] o cinema corre o risco de perder todo o benefício da sua universalidade; os atores terão que falar um idioma definido. Um filme alemão ou russo não será mais alemão ou russo simplesmente por sua marca registrada, será alemão ou russo por sua língua. [...] Ele se afasta da arte, que é convenção, que interpreta, que escolhe, que voluntariamente se limita, ele se afasta dela para se aproximar da realidade, para copiar a natureza, para “reproduzir” quando é necessário “criar”. André Lévinson já havia denunciado veementemente o perigo quando escreveu em *L'Art Vivant*: “A sincronicidade do som e da imagem, a cor, o relevo, são todos acréscimos preciosos ao cinema considerado como meio de registrar, reproduzir e multiplicar realidades. Seu valor documental aumentará na mesma medida em que seu valor, ou melhor, sua própria qualidade, à medida que a arte diminui. Moldando, traçando e ressoando as formas, cores e sons da natureza, o filme nos oferecerá a imitação completa e fiel de eventos e lugares, a ilusão, até mesmo o equivalente perfeito, da vida não transposta. O filme de notícias, o documentário e a reportagem experimentarão um crescimento sem precedentes” (Cœuroy; Clarence, 1929, p. 135).

Nessa perspectiva, a documentação e a arte trilhavam caminhos opostos: ao imitar o teatro ou, ainda pior, um cenário social real, comportando dimensões sonoras e visuais consideradas a íntegra da realidade, a primeira seria beneficiada – tendo à disposição um novo candidato a substituto na disputa: “A técnica do filme sonoro um dia suplantará o disco” (Clarence, 1930, p. 53) – enquanto a segunda sairia prejudicada. A mente humana seria excluída, bem como o espírito humano e suas formas ditas superiores, restando apenas a reprodução da “realidade cotidiana com fidelidade desesperada”, ao passo que o público absorvia o foco propagandístico-tecnológico no som divulgado por empresas que apostavam na “tabela do progresso” sem assumir responsabilidades por eventuais erros, em uma ânsia coletiva de se manterem todos sempre “atualizados” (Audisio, 1930, p. 28). Estabelecia-se assim uma contribuição recíproca para a mutilação voluntária do cinema, que se transmutava de uma “linguagem universal” a um simples “dialeto” (Audisio, 1930, p. 25).

Os chamados *talkies* representariam o fim da figura universal do *tramp* Charlie (inglês), *vagabond* Charlot (francês) ou vagabundo Carlitos (espanhol e português) – que havia suplantado figuras do romantismo oitocentista como Chopin na vanguarda estridentista –, uma vez que seu idioma perderia inteligibilidade para um grande contingente humano ao transmutar-se em fala gravada. O próprio Charles Chaplin (2014) acreditava, à época, tratar-se de uma “histeria” tecnológica alimentada pelo fascínio da novidade, considerando que a linguagem fundamental do cinema era definitivamente a pantomima, “meio universal de comunicação”, compreensível em qualquer contexto sociocultural, do primitivo ao avançado – angular, representativa e democraticamente. Dessa forma, sua objeção, assim como a dos demais críticos da técnica, dirigia-se à ininteligibilidade de uma produção cinematográfica restrita a um único idioma (cinema falado), não ao som em si (cinema sonoro), conforme evidenciado em seu longa-metragem de 1931 “Luzes da Cidade” (*City lights*), obra sem sincronia de falas, quando

os cineastas já dispunham amplamente desse sistema, mas que teve recursos sonoros sincronizados à fita, ainda que de forma jocosa e questionando seus efeitos.

Paradoxalmente, aquilo que no contexto histórico do fonógrafo havia representado uma ampliação de horizontes culturais – especialmente por meio das propagandas da época de Edison, que celebravam a reprodução quase infinita de falas em diversas línguas e a possibilidade de escutar vários povos –, na conjuntura das transformações cinematográficas constituía uma ameaça. Entretanto, o cosmopolitismo científico-cultural, mesmo em cenários de discussões musicais onde o tema poderia encontrar maior consenso diante de alguns pressupostos amplamente disseminados, começou a angariar detratores ou, ao menos, relativizadores de sua importância.

Em 1919, no contexto da organização da Liga das Nações, o compositor francês Henri Collet redigiria um artigo no qual defenderia o internacionalismo como ferramenta de “entendimento entre nações”, sendo a música descrita positivamente nesse esforço devido ao seu poder de persuasão. Segundo sua perspectiva, a guerra poderia ter sido evitada caso houvesse prevalecido a comunicação musical entre os combatentes dos países envolvidos no conflito – com exceção da Alemanha, que, aliás, não obstante seu instinto bélico, contraditoriamente ocupava posição de vanguarda no que se referia à publicação musical, detendo o monopólio do negócio das editoras de partituras. Por essa razão, enfatizava-se a necessidade de uma nova liderança internacional como a França, mais precisamente Paris, que poderia tornar-se uma “metrópole do internacionalismo musical”, produzindo repertórios voltados à informação fidedigna e orientando toda uma comunidade latina – além dos próprios franceses, também os falantes do italiano, espanhol e português (Collet, 1919, p. 307) –, o que de fato ocorreria nas décadas seguintes, a exemplo do *Disques: répertoire critique du phonographe* de Charles Wolff e da *Histoire de la musique avec l'aide du disque* de André Cœuroy.

Contudo, no contexto da organização efetiva dos recursos bibliográficos e documentais, conforme observado na seção 2, o cosmopolitismo, como simples discurso isolado de conexões práticas e pragmáticas, poderia ser considerado fonte de desordem, perpetuando um estado de turbulência que necessitava de equilíbrio para que o caminho se mostrasse mais claro e os planos se tornassem exequíveis. Tal questão foi sintetizada por Joseph Estève (1939, p. 171) em artigo do final dos anos 1930, no qual caracterizava o internacionalismo excessivo como gerador de uma “massa confusa de elementos díspares” que desviava a arte de sua essência fundamental. Para Estève (1939, p. 172), quando compositores incorporavam aleatoriamente estilos de outras tradições, produziam obras superficiais que, em vez de expressarem a “verdade

mais interior” de seus objetos, resultavam em triviais “fotografias sonoras” de uma cacofonia natural – essa desordem da natureza que, como Huidobro afirmara anteriormente, deveria ser destilada de modo a se construir uma arte autônoma.

No contexto da crítica fonográfica, a apregoada “fraternidade sonora” também seria considerada uma miragem, visto que a linguagem da música possuía um aspecto comunicacional fundamentalmente racial, dificilmente compreensível em outro contexto sem um grande esforço intelectual (Cœuroy, 1935, p. 11). Por esse motivo, evidenciava-se um paradoxo do internacionalismo em voga: em uma época marcadamente internacionalista, os compositores eram impelidos a estabelecer leis musicais de caráter cada vez mais nacional, criando um nacionalismo musical que se revigorava em fontes populares de seus respectivos países (Cœuroy, 1935, p. 11; 40).

A contrapartida da autonomização cultural e intelectual de uma região como a América Latina, na concepção do respeitado e influente crítico André Cœuroy, residia na criação de “uma cultura, uma tradição ou um estilo” que gerasse um conhecimento verdadeiro submetido a configurações “melódicas e harmônicas de uma raça” e a “formas de pensamento que podem mesmo chamar-se congênicas” (Cœuroy, 1935, p. 40), numa perspectiva que articulava universalismo científico e particularismo cultural aos modos otletiano e čapekiano de interdependência.

Os intelectuais latino-americanos, em sua busca por ferramentas que concretizassem a formação de uma matéria-prima original para a fundação de instituições científicas e artísticas próprias, passariam a vislumbrar nas discotecas nacionais não apenas instrumentos de organização sonora, mas dispositivos capazes de mediar a tensão entre o local e o universal, entre a autenticidade regional e critérios científicos internacionais, apresentando-se como aqueles que seriam os únicos aptos, ou autorizados, a produzirem essa tradução. O projeto de sistematização fonográfica que emergia na Europa, especialmente na França, encontraria no Sul das Américas um laboratório privilegiado para testar os limites e possibilidades dessa dita nova ciência fonográfica, onde as contradições entre reprodução mecânica e produção cultural original revelariam notória complexidade.

#### **5.4 Selvageria técnica, escuta reflexiva e a discoteca radiofônica do Uruguai**

Todo ato criativo implica responsabilidade. A criatura de Frankenstein exemplifica bem essa questão: inicialmente concebida como objeto de pesquisa para satisfazer aspirações egóicas de fama e reconhecimento acadêmico, transformou-se no oposto das expectativas

positivas referentes ao progresso científico, tornando-se um monstro que almejava destruir o mundo de seu criador autocentrado. Nesse caso, a irresponsabilidade criativa – produzir sem considerar os elementos que compõem o processo de criação e suas interconexões, ignorando a integração entre fundo (contexto) e imagem (obra), nos termos de Torres-García – resultou em separações, destruições e injustiças, em vez de conferir existência a estruturas sem vida em prol de elevações individuais e coletivas, como inicialmente desejado. Portanto, sob uma perspectiva ético-social, a consciência das conexões constitui, possivelmente, o esforço mais fundamental em um contexto de construção, seja no âmbito artístico, científico ou em qualquer outra esfera.

Segundo André Cœuroy, a criação da chamada música moderna, vinculada aos diversos movimentos vanguardistas nacionais pelo mundo, despontaria precisamente da compreensão – que se transfiguraria também em desejo – de conexão e do encontro intercultural. Para o autor, a verdadeira renovação estética nasceria do diálogo entre tradições sonoras distintas, seguindo dinâmica semelhante àquela que, no campo acadêmico, vinha sendo desdobrada ao nível de premissa por antropólogos e musicólogos. Essa perspectiva foi amplamente desenvolvida em sua obra *Panorama de la musique contemporaine*, que, além de integrar a bibliografia crítica sobre fonografia presente nas fichas de leitura de Mário de Andrade, foi traduzida para o português em 1935 pela editora Cultura Brasileira. O objetivo dessa disponibilização ao público brasileiro se relacionava a um esforço amplo para preencher as percebidas lacunas do conhecimento musical existentes no país, ao que se recorria, como plano emergencial, à tradução de obras em “línguas de maior universalidade que a nossa”, “já aprovadas da biblioteca internacional”, visando orientar o coletivo de musicólogos nacionais em formação, responsáveis por construir a futura bibliografia crítica brasileira na área da ciência musical (Andrade, 1935, p. 244).

Em seu prestigiado texto, o crítico fonográfico francês argumentaria que cada cultura contribuía para a organização musical internacional com especificidades técnicas e expressivas únicas, sem que isso implicasse unidimensionalidade formal ou material: a música russa incorporara elementos asiáticos (Cœuroy, 1935, p. 27), a espanhola redescobrira suas raízes mouriscas (Cœuroy, 1935, p. 39), enquanto a americana integrara heranças africanas por meio do jazz (Cœuroy, 1935, p. 68-69). Esse processo evidenciava como a modernidade musical se construía mediante articulação ciente das diferenças, na qual cada música nacional adquiria “consciência de sua unidade” precisamente através do contato com a alteridade (Cœuroy, 1935, p. 12). A música deixara de constituir uma linguagem internacional abstrata – anteriormente expressa apenas em alemão e italiano sob pretensões universais falsas – para se tornar campo

de encontro entre sensibilidades culturais específicas. Tal transformação sugeria que a compreensão dos fenômenos sonoros modernos exigia uma perspectiva antropológica capaz de reconhecer as múltiplas tradições mundiais como fontes legítimas de transformação estética (Cœuroy, 1935, p. 9).

Essa abertura intercultural se manifestava tecnicamente por meio de três elementos centrais que transformavam profundamente o material musical. O primeiro deles era a prática da justaposição sonora, que rompia com a lógica sequencial da tradição europeia em favor de uma estética em que “temas de natureza mais oposta vêm ao encontro uns dos outros”, produzindo uma “verdadeira trama sonora” na qual diferentes elementos coexistem simultaneamente, sem que haja necessariamente a busca por uma síntese harmônica tradicional (Cœuroy, 1935, p. 137-139). Essa rede de múltiplos componentes em comunicação era, em certa medida, potencializada pela própria imaginação fonográfica, e mesmo radiofônica, de teia sonora à distância. O segundo elemento, o liberalismo auditivo, refletia o enfraquecimento do sentimento tonal, permitindo que o ouvido aceitasse “combinações simultâneas de elementos estranhos uns aos outros” (Cœuroy, 1935, p. 145-146). Isso exigia uma reconfiguração sensível, capaz de sustentar novas formas de escuta ativa, algo que a própria experiência fonográfica já ensinava, ao demandar que os ouvintes aprendessem a ouvir para além dos ruídos que inevitavelmente vinham acoplados à reprodução mecânica, fosse qual fosse o grau de perfeição prometido pelas empresas interessadas em comercializar seus equipamentos. Por fim, o terceiro elemento era a cor sonora, entendida como uma exploração sistemática das possibilidades tímbricas. Nesse contexto, incorporavam-se elementos que antes seriam classificados como antimusicais – o ruído organizado do jazz ou o som de um trem – expandindo, assim, o horizonte sonoro muito além dos limites impostos pelo sistema temperado de afinação (Cœuroy, 1935, p. 154-155).

É a partir desse quadro que Cœuroy reconhecia explicitamente nas práticas musicais extraeuropeias – em especial nas tradições asiáticas e africanas –, e, implicitamente, nas experiências de escuta proporcionadas pela fonografia mecânica, que incluíam a audição de ruídos dentro da moldura sonora da escuta mediada, modelos que demonstravam que “a música não está encerrada para sempre nas doze notas do teclado” (Cœuroy, 1935, p. 162). Para ele, a modernidade musical era, ao mesmo tempo, uma transformação técnica e epistemológica, na medida em que impunha uma redefinição dos próprios fundamentos das práticas de escuta. Aprender a escutar o outro, o diferente – seja na prática do compositor, do intérprete ou do público –, tornava-se não apenas um desafio, mas uma condição fundamental de experiência humana (Cœuroy, 1935, p. 148).



Essas palavras, amplamente lidas e relidas por latino-americanos como referências fundamentais, conclamavam à autonomia das múltiplas expressões musicais nacionais das Américas, incentivando a construção de “uma cultura, uma tradição ou um estilo” – aquilo que melhor correspondesse ao estado civilizacional atribuído a cada país ou raça (Cœuroy, 1935, p. 73). Nesse contexto, a ideia de autonomia não se restringia à criação estética, mas implicava um saber enraizado em uma experiência de proximidade (física, intelectual ou sensível) que Cœuroy, a despeito de suas intenções e esforços de simpatia, não foi capaz de acessar plenamente em seu texto. Sua leitura da América do Sul, perpassada pelos filtros de um universalismo europeu – esse mesmo universalismo defendido pela Liga das Nações, paradoxalmente sustentado no reconhecimento das diferenças nacionais –, escancarava essa distância. Ao comentar sobre a música brasileira, por exemplo, não hesitou em atribuir os ideais estéticos de Heitor Villa-Lobos, especialmente perceptíveis em seus Choros, à influência da “selvageria dos incas” (Cœuroy, 1935, p. 45). Um erro que, mais do que uma simples imprecisão factual, revelava o desconhecimento de processos históricos elementares da região e, sobretudo, a persistência de uma lógica colonial na leitura do outro. E era exatamente desse tipo de distorção que se manifestava a urgência de uma autonomia epistemológica: a necessidade de que os próprios latino-americanos produzissem saberes sobre si mesmos, narrando-se, interpretando-se e, principalmente, escutando-se por suas próprias mediações.

Esse era o ponto de vista de Franz Kurt Lange, alemão que, após ser convidado pelo governo uruguaio para reorganizar a área musical do país, mudou-se para Montevideu em 1930 e passou a ser conhecido como o teuto-uruguaio Francisco Curt Lange (Moya, 2015, p. 18). No esforço de defender a autonomização cultural da região que escolheu como sua, Curt Lange elaborou e difundiu, por toda a América Latina, o conceito de americanismo musical, entendido como um chamado à união regional. Essa formulação representava, antes de tudo, a imaginação de uma independência epistemológica para os povos latino-americanos, que deveriam ser capazes de produzir, eles próprios, o conhecimento sobre suas experiências musicais, rompendo com a dependência cultural europeia e afirmando que “pouco ou nada tem de aprender em matéria de construção de sua própria personalidade” (Curt Lange, 1935a, p. 112).

Em seus textos, o musicólogo destacava atributos que, a seu ver, conferiam singularidade e valor à América Latina: o trópico, associado a “luz, calor, ar, alegria, movimento, ritmo, atividades multiplicadas, riqueza de matizes e expressões, rapidez de desenvolvimento, otimismo, ação positiva”; a formação de uma “raça nova”, fruto de fusões étnicas, capaz de produzir “ideias mais nobres e humanas”; e uma extraordinária capacidade de assimilação, que tornava o continente mais complexo e próximo de um humanismo

verdadeiramente universal do que a própria Europa (Curt Lange, 1935a, p. 94; 96; 100). O velho continente, segundo alertava Curt Lange em meados da década de 1930, estaria novamente “cavando sua própria e profunda tumba, na qual irá sepultar, com os avanços de sua técnica equivocadamente empregada, os dois mil anos de cultura”. Frente a esse cenário, caberia aos latino-americanos ocupar um novo lugar no mundo, apropriando-se “desses meios que nossa escassa experiência ainda não pôde constituir” e demonstrando “que o verdadeiro emprego dos mesmos pode contribuir para o nascimento de uma nova humanidade, de novos princípios sociais e de um bem-estar coletivo” (Curt Lange, 1936a, p. 133).

Central em seu pensamento estava a especificidade do “primitivo” como expressão genuína e instintiva, manifestada na “estilização de melodias e danças populares”, capaz de traduzir “o sentimento psíquico de uma nação refletido através de sua música” (Curt Lange, 1935a, p. 100). Com Curt Lange, a noção de primitivo – associada, na epistemologia europeia, à divisão da humanidade entre raças “primitivas” e “avançadas” – ganharia também uma inflexão positiva, reposicionada como fonte de vitalidade criadora. Assim como os vanguardistas latino-americanos defendiam a matéria-prima como condição para a criação, Lange também se alinhava a essa lógica, reivindicando no primitivo não um déficit civilizacional, mas um motor de singularidade estética e epistêmica.

Como aconselhava Huidobro em um de seus poemas, “Inventa mundos novos e zela por tua palavra; / O adjetivo, quando não dá vida, mata” (Huidobro, 1964a, p. 255). Nessa operação de ressignificação, Curt Lange – um “europeu que se fez sul-americano” (Curt Lange, 1934a, p. 154) – escolheu participar da criação de um mundo novo, atribuindo ao adjetivo “primitivo” um mote de vida: não mais uma conotação de atraso, mas de potência e criação. É nesse gesto que se construía, conscientemente, um oxímoro: o primitivo técnico, ou, em um termo antropófago, o tecnoprimitivismo. Tratava-se de uma fórmula que celebrava a apropriação da técnica – esse emblema dos ditos “avançados” – não como signo de submissão ao progresso linear ocidental, mas como matéria a ser devorada, transformada e colocada em xeque pela desobediência criativa da selvageria; uma recusa explícita à escatologia do progresso, que, desde fora, insistia em ler a América Latina apenas pela chave do atraso (Azevedo, 2018).

Embora considerasse essencial que os latino-americanos – esse *homo americanus* que, a seu ver, deveria encarnar o próprio homem universal (Curt Lange, 1935a, p. 97) – incorporassem o tecnoprimitivismo, Curt Lange defendia que recorrer a uma matéria-prima tropical própria significava, simultaneamente, resistir a dois vetores distintos de colonização cultural. De um lado, à invasão da música italiana, especialmente da ópera, que se alastrava pela região desde o século XIX impulsionada pela ganância de empresários europeus em lucrar

nas Américas. De outro, e paradoxalmente, à crescente tecnificação radiofônica, que, segundo ele, rebaixava a arte ao estatuto de “ruído vulgar”. Seu questionamento recaía, sobretudo, sobre o que se denominava mecanização da música, um processo que teria começado com a popularização do piano pneumático (ou pianola), atravessou a consolidação do disco fonográfico e alcançou seu ápice na radiofonia, que funcionaria como um “bisturi que rasga impiedosamente as obras e destrói o gosto musical” (p. 106).

Esse conjunto de técnicas resultava, em maior ou menor grau, naquilo que se identificava como supersaturação musical: uma hiperdisponibilidade de conteúdos que, na realidade latino-americana, se traduzia na dominação persistente de repertórios estrangeiros, no sufocamento das expressões locais e na fabricação de uma identidade musical artificial. Tudo isso alicerçado numa lógica de difusão quantitativa (Curt Lange, 1934a, p. 153) – a quantidade como critério de valor e justificativa de ação, no quantificismo infodocumental habitual: uma racionalidade que subordina a construção do repertório, da escuta e da memória coletiva a métricas de circulação e volume, em detrimento do reconhecimento da qualidade, da diversidade e das funções sociais das tradições musicais e orais como realidades locais (Curt Lange, 1933a, p. 120-124).

A gravidade do quadro na América Latina era ampliada por sua condição de receptora, que operava numa posição de passividade técnico-econômica, complementar ao comportamento apático do radiouvinte – aquele que escutava sem escutar, exercendo uma prática auditiva superficial, distraída, pouco atenta. A isso somava-se a ausência de políticas culturais estruturadas e de uma infraestrutura educacional robusta, especialmente quando comparadas à solidez dos aparatos institucionais europeus – conservatórios, escolas de música e sistemas educacionais formalizados – que, lá, sustentavam a formação e a preservação de repertórios nacionais (Curt Lange, 1933a, p. 118-119).

Por isso, Curt Lange enfatizava a urgência de investimentos em educação musical na América Latina, com atenção especial à valorização da primitividade da criança do interior, que vivia em contato com a “natureza verdadeira” (Curt Lange, 1937, p. 412) – afinal, tratava-se, nos anos 1930, de uma região majoritariamente agrária (Neves, 2023). Defendia, para isso, a construção de uma pedagogia musical que estabelecesse uma verdadeira “lei de ética cultural” e contribuísse para a dignificação dos músicos (Curt Lange, 1935a, p. 107). Essa preocupação com a condição dos profissionais da música dialogava, de certo modo, com as discussões conduzidas, no mesmo período, pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações, que reconhecia a necessidade de atualizar os marcos jurídicos para enfrentar o desemprego estrutural de artistas e músicos, crescentemente ameaçados pelo avanço das

técnicas de reprodução mecânica (Raport, 1929, p. 582). No entanto, no caso específico de Curt Lange, sua proposta de pedagogia musical apresentava uma tensão: se, por um lado, rejeitava a mecanização da música, por outro, não deixava de perpassá-la e, em certa medida, de se apoiar nela.

Em 1934, o musicólogo publicaria o primeiro de três artigos que reuniria sob o título de *Fonografia pedagógica*, dirigindo-se a educadores, “pessoas de elevado espírito” e pais, em sua condição de assessor da *Asociación Nacional de Educación Estética del Niño* do Uruguai (Curt Lange, 1934a, p. 151). Nessa primeira parte, Curt Lange defendia o disco fonográfico como alternativa ao “executante vivo”, ou às “audições diretas”, considerando as dificuldades logísticas para mobilizar músicos e orquestras fora dos grandes centros e das salas de concerto, justamente nos espaços onde se encontravam as crianças que, a seu ver, deveriam ser o primeiro público a ser alcançado. Apesar de reconhecer a escassez de fonogramas com conteúdo sul-americano, defendia que a carência de disciplina musical na região poderia ser enfrentada por meio do patrocínio de audições mecânicas com repertórios internacionais, desde que selecionados segundo critérios pedagógicos e artístico-estéticos rigorosos. Essas audições, segundo ele, representariam “um segundo caminho, mais fácil de pavimentar e praticamente realizável, sem maiores perdas de tempo” (p. 152).

À semelhança do que já ocorria em fonoclubes europeus, a proposta era revestir essas práticas de escuta coletiva de um sentido não apenas de fruição, mas, sobretudo, de aprendizado – aprendizado que incluía, também, o exercício de escutar o outro, o desconhecido, em sintonia com o movimento mais amplo de institucionalização da fonografia mecânica. No entanto, tratando-se de públicos considerados “primitivos”, o aspecto mais valorizado era o caráter formativo da audição. As chamadas explicações musicais assumiam, nesse contexto, uma função pedagógica central, pois buscavam tornar o conteúdo reproduzido compreensível, esclarecendo seu “ponto de vista histórico, formal ou emocional” e, conseqüentemente, orientando as imaginações para que aquele acontecimento psíquico – a experiência sensível provocada pelo contato com o som – se tornasse algo familiar, inteligível e culturalmente assimilável (Curt Lange, 1934a, p. 164-167).

O ensino, portanto, deveria ser ativo, contrapondo-se diretamente à passividade induzida pela radiofonia comercial, marcada pelo consumo irreflexivo e incessante de anúncios e repertórios homogêneos. Não bastava simplesmente escutar: o sentido do processo estava no sujeito que escutava – em sua capacidade, ou limitação, de transformar a escuta em conhecimento efetivo, profundo e duradouro, capaz de se converter de sensação em ato criativo. Portanto, o foco residia menos no som em si, na materialidade do que se ouvia, e mais no

ouvinte, no modo como elaborava cognitivamente essa experiência (Curt Lange, 1934a, p. 167-170). Uma perspectiva que dialogava, aliás, com os princípios defendidos pela antropologia americana desde o final do século XIX, especialmente nos trabalhos de Franz Boas, que rejeitava leituras essencialistas e priorizava em suas análises os processos de construção cultural a partir de vivências sociais.

Nesse contexto, as crianças deveriam se tornar o público prioritário das iniciativas fonográficas imaginadas por Curt Lange em seu primeiro texto da série *Fonografia pedagógica*. Seu argumento se apoiava naquilo que denominava musicalidade primitiva: uma disposição instintiva, rítmica e sensível latente nas crianças, expressão de um “desejo de viver música, seja ativa ou passivamente”, uma vez que, para ele, a música era essencialmente vida – e “a vida ensina ritmo e música em seus múltiplos aspectos” (Curt Lange, 1934a, p. 171-172).

No mesmo período, Heitor Villa-Lobos – figura profundamente admirada por Curt Lange – também fazia da infância o eixo central de sua proposta para a educação musical brasileira. Desde o início dos anos 1930, o compositor investia intensamente nessa frente, sobretudo por meio das ações que conduzia à frente da Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema), vinculada ao Departamento de Educação do Distrito Federal, então sediado no Rio de Janeiro. Foi a partir desse espaço institucional que seus projetos de massificação do ensino musical, especialmente por meio do canto orfeônico, se irradiaram pelo país.

Para Villa-Lobos, a música, entre todas as esferas da atividade artística, era aquela de onde se extraía, de forma mais direta, a matéria-prima do povo (Villa-Lobos, 1937, p. 370). Através dela, seria possível alcançar não apenas uma independência artística, mas também fortalecer os laços sociais e cívicos da população brasileira. Assim como já faziam grandes nações – Alemanha, França, Inglaterra, Bélgica, Espanha, Rússia e Estados Unidos –, também o Brasil poderia forjar uma população mais forte, consciente e coesa por meio do canto em coro. O som, nesse modelo, tornava-se o meio privilegiado de unir “almas” e purificar “sentimentos humanos”, oferecendo aos brasileiros aquilo que o compositor modernista, em consonância com os postulados da paz universal, descrevia como

[...] compreensão da solidariedade entre os homens, da importância da cooperação, da anulação das vaidades e dos propósitos exclusivistas, de vez que o resultado só se encontra no esforço coordenado de todos, sem o deslize de qualquer numa demonstração vigorosa de coesão de ânimos e de sentimentos.

O Orfeão adotado nos países de maior cultura, socializa as crianças, estreita os seus laços afetivos e cria a noção coletiva do trabalho (Villa-Lobos, 1937, p. 382).

Nesse sentido, “adestrar” os órgãos auditivos e a fonação – nos termos do maestro, um vanguardista que, pela música, também escolhera enveredar pelo caminho da ação político-social – significava preparar crianças e jovens, esses sujeitos “primitivos” considerados mais

controláveis, para a vida e para o trabalho. Ter a música no cotidiano, e ter o cotidiano preenchido por música, formaria, segundo ele, “gerações renovadas na disciplina dos hábitos da vida social, homens e mulheres que saibam pelo bem da terra, cantando para trabalhar, e por ela, cantando, dar a vida” (Villa-Lobos, 1937, p. 372). A aprendizagem musical deveria, portanto, ser incorporada aos próprios gestos do fazer cotidiano.

Tudo isso, em sua concepção, era profundamente humano. A música assumia a condição de alimento indispensável, de fenômeno psicológico ligado às necessidades fisiológicas da vida, funcionando como um dos dispositivos centrais para a formação dos corpos sociais. Nessa perspectiva – que refletia também os fluxos de intercâmbio intelectual que atravessavam o mundo à época –, a arte musical se tornava o “principal elemento de ação para unificar solidamente os temperamentos dos povos, favorecendo a criação da Paz Universal”, cabendo às gerações futuras serem preparadas para “servir de sentinela da Paz” (Villa-Lobos, 1937, p. 397).

Movido por premissas semelhantes, Curt Lange colocou em prática sua proposta de reativar a “musicalidade primitiva que todos trazemos interiormente”, iniciando uma série de experiências de audições fonográficas em instituições educacionais do Uruguai. Entre 1932 e 1933, conseguiu reunir grupos de crianças em ambiente escolar, observando atentamente suas reações diante do fonógrafo ao serem expostas a obras de “artistas legítimos” e àquilo que denominava como “verdadeira música” (Curt Lange, 1937, p. 415) – a clássica, criada com e pela escrita musical, como contraponto ao “ruído vulgar” radiofônico. Essa iniciativa, que buscava não apenas oferecer acesso à escuta, mas também compreender seus efeitos pedagógicos e psíquicos, seria posteriormente divulgada e analisada de forma mais aprofundada na segunda parte de seu texto *Fonografia pedagógica*.

Tratando-se de crianças residentes em espaços urbanos – e, portanto, mais diretamente impactadas pelos efeitos da mecanização nociva do som –, seu objetivo era apresentar aos liceus visitados uma proposta que, no longo prazo, buscava devolver aos jovens os sentimentos pelo belo. Para isso, apoiava-se na ideia de que esses sujeitos possuíam “condições psíquicas” propícias e uma “disposição natural” para desenvolver sua musicalidade por meio da escuta, formando, dessa forma, ouvintes reflexivos, sensíveis e conscientes tanto de sua situação musical-histórica quanto do contexto de mecanização e saturação sonora no qual estavam imersos (Curt Lange, 1935b, p. 247-248).

Apesar de alguns resultados considerados positivos – como o fato de os nomes de grandes compositores da tradição europeia, como Händel, Schubert, Bach e Beethoven, serem corretamente identificados e pronunciados (na fonética castelhana: Héndel, Schúbert, Baj e

Béthoven) (Curt Lange, 1935b, p. 246) –, os aspectos negativos se impuseram de forma mais contundente. Curt Lange lamentaria, ao final, que a potência participativa, a imaginação e a capacidade receptiva dos estudantes estivessem profundamente comprometidas por aquilo que diagnosticou como indisciplina, definida como o “maior inimigo da iniciação artística musical”. Afinal, as audições exigiam “um silêncio absoluto” e “uma dedicação consciente a tudo o que significa sentimentos elevados” – condições que, como ele próprio reconheceria, não foram alcançadas (p. 244). Primeira imaginação curtlangiana frustrada.

Para tentar operacionalizar tanto seu conceito de americanismo musical quanto sua imaginação de uma escuta coletiva reflexiva – capaz, no futuro, de conduzir a um conagraçamento nacional, regional e, finalmente, universal –, Curt Lange idealizou uma série de iniciativas práticas que funcionariam como alavancas para seus objetivos. Entre elas, destacavam-se as propostas de criação de um Dicionário Latino-Americano de Música e de uma central de distribuição de partituras inéditas de compositores locais, sempre articulada à necessidade complementar de gravação fonográfica das obras mais relevantes. Essa rede de produção e circulação de conhecimento sonoro deveria culminar na fundação de uma biblioteca e de uma discoteca latino-americana de música (Curt Lange, 1935a, p. 104; 1933b). A essas iniciativas somava-se ainda a proposta de realização de um Congresso Latino-Americano de Música, concebido como etapa preparatória para a criação de um Instituto Interamericano de Música, com sede em Montevideu, cuja missão seria estimular “a criação artística, a investigação e a pedagogia musical”, além de “tornar conhecidos os artistas entre si” (Curt Lange, 1935a, p. 104).

Mas o que Curt Lange identificava como o verdadeiro pontapé inicial – a pedra fundamental de todo esse projeto de construção de uma latinidade musical moderna – residia nas publicações periódicas do *Boletín Latino-Americano de Música*, que ele descrevia como “porta-estandarte da luta” (Curt Lange, 1935a, p. 104). Esse boletim não era considerado apenas um meio de comunicação, mas o instrumento central de uma obra coletiva, que exigia a mobilização conjunta de todos os latino-americanos dispostos, de maneira desinteressada – independentemente dos “ismos” a que estivessem afiliados –, a lançar a arte do continente para um nível verdadeiramente universal. Um projeto guiado por uma “tendência harmônica que se quer distanciada de um nacionalismo estreito”, sustentada na convicção de que o verdadeiro valor de um povo, de uma nação, de um continente é, em última instância, sua cultura (Curt Lange, 1936b, p. 18-19).

Ao longo de suas quatro primeiras edições – publicadas entre 1935 e 1938 nas cidades de Montevideu, Lima e Bogotá –, colaboraram com o *Boletín* autores provenientes de diversos

países latino-americanos, incluindo Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, Honduras, México, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela, que apareciam sempre na dianteira da publicação, como verdadeiros protagonistas do pensamento. A esses se somavam colaboradores americanos, reunidos em uma seção específica, além de europeus e asiáticos, cujas contribuições encerravam as seções de artigos. Nesses textos, intelectuais, escritores, poetas, romancistas, músicos e musicólogos da América Latina discutiam, de forma recorrente, os desafios e os caminhos para a construção de uma identidade cultural continental que possibilitasse equilibrar, em justa medida, os elementos nacionais e os anseios de universalidade. Por sua vez, as contribuições estrangeiras buscavam oferecer um panorama dos formatos musicais, das experiências institucionais e dos empreendimentos práticos que vinham sendo desenvolvidos em outras regiões, especialmente na América do Norte, na Europa e em alguns países asiáticos.

O próprio Francisco Curt Lange, presença constante entre os articulistas, defendia abertamente a constituição de um movimento musical-artístico latino-americano, capaz de atuar para além das fronteiras nacionais e de intervir sobre todas as dimensões possíveis da prática musical: composição, estética, pedagogia e investigação (Curt Lange, 1936d, p. 163). Sua visão de universalismo – em sintonia, de certo modo, com os ideais presentes nas obras de Paul Otlet e nas ações promovidas pela Liga das Nações – apoiava-se em uma concepção de completude imaginada, que rejeitava tanto as compartimentalizações disciplinares – um modelo de pensamento que separa música, educação, ciência, arte e organização do conhecimento como domínios autônomos e incomunicáveis – quanto segmentações nacionais que dificultassem os fluxos e as interações culturais necessárias à construção de uma verdadeira complementariedade continental.

Esses diálogos se sustentavam sobre alguns alicerces básicos de interlocução. O historiador da arte peruano Guillermo Salinas Cossío (1936, p. 158), por exemplo, questionaria o fato de a sensibilidade latino-americana ainda não haver se revelado plenamente na arte, justamente por permanecer presa a modelos europeus, sob o pretexto de um certo cosmopolitismo que, na prática, bloqueava o florescimento de uma “interpretação original da realidade”. Portanto, a relação com a Europa, e com o cosmopolitismo frequentemente a ela associado, se configurava de maneira ambivalente. O próprio Curt Lange (1936a, p. 133) contrastava a Europa do “ódio perpétuo” com uma América Latina que, a seu ver, poderia ser o berço de uma “nova humanidade” pacífica – esta, sim, verdadeiramente universal.

Na mesma direção, embora por outra via, o musicólogo brasileiro Ênio de Freitas e Castro relativizava esse dilema, ao afirmar que a “extraordinária influência da cultura francesa”



era algo natural, dado que a base latina da língua portuguesa estabelecia afinidades legítimas. Assim, recusava a ideia de que fosse necessário escolher entre “ficar com a gente rude da terra” ou “desnacionalizar-se”, uma vez que, em suas palavras, “música nacional e música universal não se contrariam” (Freitas e Castro, 1936, p. 166). Essa concepção de interdependência entre o nacional e o universal, aliás, seria atribuída também ao pensamento do próprio Cœuroy, que, com razão, defenderia que “nunca uma era foi tão apaixonada pelo internacionalismo, e nunca os compositores que a lideraram foram tão claramente nacionais” (Freitas e Castro, 1936, p. 167).

Mais uma vez, a busca científica pela autenticidade se apresentava como eixo central. Curt Lange (1936c, p. 147-149) enfatizava a necessidade de uma “severa disciplina científica” na pesquisa folclórica (a matéria-prima por excelência), criticando os limites da “notação imperfeita” oferecida pela escrita fonética e defendendo o uso de discos e fitas sonoras – suportes que apenas começavam a despontar no mercado – como meio de alcançar a “máxima documentação”. A técnica fonográfica, nesse contexto, tornava-se uma aliada estratégica na construção de argumentos que se contrapunham às narrativas europeias e às suas pretensões de monopólio sobre o conceito de canções populares – um movimento narrativo também realizado, como vimos, por Mário de Andrade.

Ao lado de Curt Lange, Guillermo Salinas Cossío (1936, p. 160) igualmente insistia na importância de assegurar a “fidelidade na tradução do canto” por meio do fonógrafo, enquanto o compositor austro-americano Ernest Krenek elevava esse debate levando-o para o campo da filosofia da música. Para ele, a “nova música”, justamente por integrar elementos de conexão cultural até então inexistentes na ciência musical, ao mesmo tempo em que preservava leis estruturais herdadas da “antiga música”, oferecia aos americanos uma via singular: acessar o conhecimento (contido em leis) a partir da emoção (o reconhecimento de si naquelas expressões sonoras). Krenek (1937, p. 309), que, como Curt Lange, também habitava a tensão entre o nascimento na Europa e a escolha de viver no outro lado do Atlântico, afirmava que “a ocupação com o verdadeiro conteúdo da nova música pertence aos problemas mais importantes da pedagogia em geral”. Isso porque, como reforçava o brasileiro Ênio de Freitas e Castro (1936, p. 166), o temperamento de um povo constituía um destino, um traço que nenhum saber racionalizado importado teria força suficiente para deturpar, desde que essa vocação, de fato, existisse no mundo factual – ou em documentos que contribuíssem, por sua força de prova, para a construção desse renovado mundo narrativo povoado por novos protagonistas, poderíamos afirmar.

Ainda que derivadas de formas profundamente assimétricas de interlocução, as misturas étnicas jamais deixavam de ser reconhecidas como fontes de riqueza criativa. O crítico musical peruano Carlos Raygada, por exemplo, descrevia a crise contemporânea da arte musical de seu país como resultado de um choque de sensações herdadas do encontro, ou confronto, entre conquistadores e povos indígenas. Segundo ele, o surgimento da música *chola* teria sido fruto precisamente desse embate entre “elementos expressivos”, configurando uma “luta de mútuas imposições estéticas” que, primeiro inconsciente, tornou-se depois deliberada, culminando naquilo que descrevia como “a mestiçagem de ambas as raças” naquele território político-geográfico (Raygada, 1936, p. 170-175).

Essa harmonização de “aspectos que aparentemente se hostilizam”, concebida como um traço da história social latino-americana, seria também método estético próprio da música moderna, o que demonstraria ainda mais a existência de um universalismo latino-americano poucas vezes apreendido conscientemente. Vaticinava-se, nesse horizonte, que a música latino-americana (especialmente a brasileira) seria, por destino e por vocação, uma composição de misturas: uma síntese de “sugestões do populário”, já profundamente miscigenadas, amalgamadas “ao calor dos nossos trópicos” (Freitas e Castro, 1936, p. 167). Esse, afinal, seria o destino dos *criollos*, essa “raça inquieta” que nascera na América Latina e se formara justamente a partir de sua “impetuosidade caótica e contraditória”: ora reforçando traços ameríndios – de predominância incaica, sobretudo nos casos do Peru, Bolívia e Equador, cujos povos mantinham certa coesão cultural –, ora enfatizando a dimensão híbrida, marcada pela presença de elementos africanos, especialmente rítmicos, “que subsistem e deixam profundas marcas na música, ainda depois do desaparecimento dos caracteres étnicos” (Salinas Cossío, 1936, p. 159).

Aquilo que parecia se dar de forma relativamente “natural” no desenvolvimento das culturas latino-americanas (a tendência à hibridização) mostrava-se, no entanto, muito mais difícil de realizar no campo da articulação político-institucional: a conexão entre agentes heterogêneos que, apesar de suas diferenças, partilhavam ambições comuns. A proposta de Curt Lange vivia sob constante ameaça daquilo que ele próprio identificava como desunião, muitas vezes encarnando uma espécie de Cassandra – figura que parecia vestir sempre que, na ânsia de comunicar sua missão, se via diante de interlocutores percebidos como incrédulos.

Em sua correspondência com Mário de Andrade, Curt Lange expressava verdadeira devoção a esse compromisso de reunir os elementos dispersos da região, com especial atenção aos brasileiros, que, em função das barreiras linguísticas, poderiam se perceber como estrangeiros dentro do próprio movimento, que ele buscava construir sob a bandeira da

“corrente latina” (Curt Lange, 1935a, p. 94). Esse potencial desencontro era, na medida do possível, mitigado no próprio *Boletín Latino-Americano de Música*, que publicava majoritariamente textos em espanhol, incluindo traduções, mas preservava as contribuições dos brasileiros em sua língua original, o português. Mais do que uma concessão, essa decisão operava diretamente sobre os próprios materiais linguísticos do projeto, fomentando uma prática de familiarização recíproca (Curt Lange, 1936b, p. 18) – uma aproximação fonético-escritural que dialogava, de certa maneira, com experimentações contemporâneas como as de Xul Solar.

O *Boletín*, assim como os demais instrumentos articulados em torno do conceito de americanismo musical, também dependia da participação dos brasileiros (Curt Lange, 1935d). Curt Lange (1936d) buscava ansiosamente estabelecer parcerias tanto com intelectuais quanto com o comércio local e recorria a Mário de Andrade não apenas para que seus alunos produzissem textos para a publicação, mas também para viabilizar sua comercialização no país – afinal, dado o reconhecimento da importância do periódico, seria financeiramente vantajoso que casas impressoras do Rio de Janeiro e de São Paulo passassem a produzi-lo para distribuição interna (Curt Lange, 1934b).

Ao mesmo tempo, Curt Lange empreendia, em seu próprio ponto de vista, um esforço quase sobre-humano para fazer chegar ao Brasil não apenas exemplares do *Boletín*, mas também outros trabalhos seus dedicados ao tema do americanismo musical (Curt Lange, 1936d), numa tentativa contínua de manter ativo o circuito de trocas e interlocuções. Nem sempre, no entanto, encontrava acolhimento. Depois de uma combatida viagem intercontinental, realizada em meados dos anos 1930 com esposa e filhos (Curt Lange, 1935c) – e na qual o Brasil figurara como parada obrigatória e precursora –, o musicólogo teuto-uruguaio passaria a desenvolver uma percepção amarga: identificava uma apatia generalizada, sobretudo de quem ele, de forma resumida e não isenta de frustração, chamava simplesmente de “Rio” – os músicos e críticos musicais cariocas, que gravitavam em torno da Escola Nacional de Música, com quem tentava, persistentemente, construir pontes. A dificuldade de engajamento por parte desses interlocutores comprometia profundamente seu desejo de construir uma frente continental de cooperação. Segunda imaginação curtlangiana frustrada.

Seu trabalho titânico – a tentativa incessante de criar “várias pontes”, em um “desesperado esforço” (Curt Lange, 1938b) – era não somente sabotado dentro de seu próprio país, segundo sua percepção, como passou a ser recebido com indiferença ou apatia pelos brasileiros, apesar da clara preocupação de Curt Lange de “fazer algo pelo Brasil” (Curt Lange, 1937c). Essa mobilização vinha ocorrendo tanto por meio de uma comunicação direta e

constante com seus interlocutores no país, quanto pela inclusão ativa do Brasil na seção dedicada à América Latina, sob sua coordenação, que integraria o Dicionário de Música organizado por uma editora americana (Curt Lange, 1936e). Mas apesar das dificuldades, um de seus projetos conquistaria atenção especial dos brasileiros: a Discoteca Nacional do Uruguai, a primeira do gênero na América Latina.

Francisco Curt Lange (1938a, p. 100) imaginou, originalmente, que uma discoteca nacional funcionaria no Uruguai como um “serviço público direto, acompanhado de um vasto arquivo de partituras”, desempenhando “funções idênticas às da Biblioteca Nacional”. Na prática, porém, a discoteca nasceu em 1930 subordinada ao *Servicio Oficial de Difusión Rádio Eléctrica* (Sodre), uma iniciativa que, segundo o próprio Curt Lange, era única na América Latina, configurando-se como um organismo oficial voltado a empregar “a ciência moderna da radiotelefonía na fácil expansão de informações e cultura geral em toda a República e além” (p. 118). Portanto, seu destino acabaria estreitamente vinculado ao sistema radiofônico, justamente o modelo de difusão de massa que, em seu perfil comercial, o musicólogo mais questionava, especialmente devido à mecanização nociva da escuta musical.

Apesar dessa ligação direta, que foi fundamental para a implementação inicial do projeto, na terceira e última parte de sua série de artigos *Fonografía pedagógica*, Curt Lange celebraria o fato de que a união entre discoteca e radiofonia, nos primeiros anos de funcionamento, configurava-se como “uma ilha feliz, no meio do turbilhão de estações privadas, de natureza comercial”, exercendo “75% de participação na cultura musical do país” (Curt Lange, 1938a, p. 101). Essa concepção estava em sintonia tanto com a própria defesa de Curt Lange (1936a, p. 140-141) sobre a importância de o “rádio estar nas mãos do Estado”, sendo utilizado como “complemento da educação e difusão cultural e científica”, quanto com as ponderações desenvolvidas pelos críticos fonográficos franceses. Para parte destes, uma organização fonográfica que se opusesse ao comércio, o responsável por veicular conteúdos considerados nocivos e metadados incorretos, se configuraria como uma estratégia necessária e urgente.

No contexto latino-americano, o papel educativo de uma discoteca nacional – este termo adotado, oficialmente, pela Liga das Nações – residia justamente em sua oposição direta ao modelo comercial das emissoras radiofônicas privadas, que “vivem e prosperam com base em concessões ao público, em condescendências às massas”. Foi nesse espírito que, em seus primeiros anos de funcionamento, a instituição fonográfica uruguaia assumiu de forma deliberada o papel de “árbitro dos destinos musicais do país”, adotando um “critério estético rigoroso a partir de programas severos formados a base de obras perenes” (Curt Lange, 1938a,

p. 101). Essa postura, sem dúvida, dialogava com as preocupações de diversos intelectuais latino-americanos quanto aos impactos culturais da radiodifusão comercial.

Enquanto o próprio Curt Lange chamava atenção para o modo como empresas da região, “que precisam de dinheiro”, acabavam por transformar a estética em algo estranho ao rádio – colocando “pessoas sem formação preparando programa para uma enorme massa de habitantes” (Curt Lange, 1936a, p. 137-138) –, o compositor mexicano José Rolón (1937, p. 80) reforçava essa reprovação ao denunciar “as nossas desastrosas estações de rádio, que certamente desenvolvem a propaganda musical mais perniciosa do mundo inteiro”. Nesse cenário, a radiodifusão, quando articulada a uma discoteca orientada por critérios estético-pedagógicos, podia desempenhar um papel oposto: servir como complemento, ou até carro-chefe, na construção de uma benéfica teia sonora à distância.

Por meio da radiofonia, o Sodre passou a estabelecer uma comunicação direta com contingentes expressivos de latino-americanos, recebendo “milhares de cartas” de ouvintes da Patagônia e do sul do Chile, do Mato Grosso brasileiro e do Chaco (Curt Lange, 1938a, p. 101), região que abrange territórios da Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai. Essas correspondências atestavam não apenas o alcance continental da emissora, mas também seu potencial impacto na formação de uma nova geração de ouvintes mais reflexivos e exigentes, verdadeiros leitores de som que não mais se restringiam a fronteiras nacionais tradicionais.

A radiofonia estatal, nesse contexto, consolidava-se como o principal veículo para a disseminação do conhecimento musical organizado pela discoteca nacional, com base em Montevideu. Das oito horas diárias de transmissão, seis eram dedicadas à execução de músicas inscritas em discos (Curt Lange, 1938a, p. 115), o que evidenciava a centralidade do acervo fonográfico na grade de programação. O serviço se destinava, em especial, “aos habitantes do nosso país, Argentina, Chile, Brasil e Paraguai, que vivem longe dos grandes centros culturais e não podem assistir a apresentações musicais ao vivo” (Curt Lange, 1938a, p. 101), configurando-se como um instrumento que se queria efetivo para a democratização do acesso à cultura musical verdadeira segundo um ponto de vista institucional.

A Discoteca Nacional do Uruguai estruturava-se com dupla finalidade: servir como “valioso material para os programas do Sodre” e, ao mesmo tempo, funcionar como um arquivo que se transformaria “numa fonte de referência para amadores e profissionais e numa espécie de museu histórico dos sons registrados nas diversas épocas da técnica de impressão fonográfica” (Curt Lange, 1938a, p. 102). Para isso, desenvolveu-se um sistema de organização do conhecimento sonoro complexo, voltado a necessidades eminentemente práticas e, de certo

modo, bastante inventivas, comportando processos calculadamente meticulosos de aquisição, catalogação, preservação e circulação de fonogramas.

Os princípios fundamentais de aquisição da Discoteca Nacional baseavam-se, idealmente, na meta de reunir “todas as impressões de todos os países que fizeram gravações de música popular e artística”, implementando, sempre que possível, um “ecletismo mais amplo” (Curt Lange, 1938a, p. 103). Isso significava incluir não apenas “fragmentos e obras completas de música artística antiga, clássica, moderna e contemporânea”, mas também “músicas popular, autóctone, ligeira, impressões de recitações, cursos de linguagem, discursos e conferências, ruídos e frequências para uso técnico” (Curt Lange, 1938a, p. 102). A chamada “política de obras repetidas”, uma importante base para esse processo de aquisição, revelava uma compreensão sofisticada da organização do conhecimento musical, centrada na experiência do ouvinte. Nesse sentido, reunir “muitas interpretações de uma mesma obra” era visto como uma prática positiva, pois permitia um estudo comparativo que o ouvinte “aprenderia a fazer inconscientemente” (Curt Lange, 1938a, p. 103). Tal princípio mostra que o sistema discotecário da rádio estatal uruguaia não se limitava a coletar fonogramas, mas os organizava com vistas à formação estética, promovendo a comparação reflexiva entre diferentes versões de uma mesma peça. Essa lógica se alinhava diretamente à pedagogia defendida por Curt Lange (1936a, p. 141), para quem uma “discoteca convenientemente selecionada e organizada pode facilitar o conhecimento da literatura musical do mundo todo”, desde que incluídas “explicações apropriadas à cultura do ouvinte médio”, com o objetivo de “estabelecer o ambiente essencial no qual uma sessão de audição deveria ocorrer”.

O controle de qualidade, também parte fundamental do processo de aquisição, obedecia a protocolos detalhados de “exame prolixo”, com preferência por “gravações perfeitas”, isto é, realizadas pelo novo sistema elétrico (Curt Lange, 1938a, p. 103). As antigas gravações acústicas eram aceitas apenas em casos excepcionais, como registros de valor histórico ou fonogramas que não contavam com regravações mais recentes. Havia ainda o desafio de garantir que os discos adquiridos estivessem efetivamente novos, já que era prática comum no comércio disponibilizar exemplares para testes de amadores antes da compra definitiva, o que gerava um mercado saturado de suportes já desgastados. Por isso, recomendava-se que a aquisição fosse feita assim que os discos chegassem às lojas, analisando-se cada exemplar literalmente com o auxílio de uma lupa e adotando-se procedimentos específicos nos casos em que se identificassem discos torcidos, como a exposição ao sol entre cristais pesados.

Os trâmites internos que acompanhavam esse processo inicial envolviam, de forma sistemática, uma “Comissão de seleção de discos” e a elaboração de planilhas especiais

contendo “quantidade, diâmetro, título da obra, autor, intérpretes, marca, número etc.” (Curt Lange, 1938a, p. 104). Esses quadros de gestão material eram produzidos em duas vias, garantindo o controle bibliográfico tanto pela discoteca quanto pelos fornecedores. A incorporação dos discos selecionados obedecia a critérios de fácil manipulação e acesso imediato à obra, aspectos considerados fundamentais para o bom funcionamento da operação radiofônica. E para atender a essas exigências, foi desenvolvido um sistema de capas eficiente, que se tornaria pioneiro e exemplar para a transmissão de fonogramas em contextos radiofônicos.

Essa ferramenta tinha, antes de tudo, a função de traduzir para a forma escrita os metadados dos conteúdos em idiomas estrangeiros, respeitando-se o idioma original no caso das obras universais (lê-se: música erudita ocidental) e incluindo indicações fonéticas para a pronúncia correta de “nomes de autores, intérpretes, conjuntos e diretores estrangeiros” (Curt Lange, 1938a, p. 105-106). Revelava-se aí a mesma preocupação didática com a pronúncia que Curt Lange já demonstrara com as crianças dos liceus, agora estendida ao contexto da organização documental. Como parte de um projeto sonoro-educativo mais amplo, esperava-se que tanto os ouvintes adultos quanto a própria equipe da discoteca adaptassem sua fala à pronúncia dita correta das línguas estrangeiras ligadas ao repertório universal.

Além disso, o sistema de capas precisava responder a um desafio técnico importante: o fato de os discos do período comportarem somente até quatro minutos de conteúdo por face, enquanto boa parte da música ocidental anterior à fonografia mecânica exigia mais tempo de execução. Para lidar com isso, implementou-se uma numeração sequencial nas capas, adquirindo-se dois exemplares de cada disco, de modo que o operador pudesse trocá-los a tempo e garantir uma transmissão contínua, “dando ao ouvinte a impressão de estar escutando um concerto de música viva”, sem interrupções na audição (Curt Lange, 1938a, p. 107).

Como se observa na Figura 18, os envelopes dos discos – concebidos como instrumentos auxiliares para garantir uma escuta mais próxima da “original” – traziam indicações precisas sobre a quantidade de discos necessários para a gravação de determinada peça (no caso ilustrado, foram utilizados 38 artefatos, que formavam apenas um fonograma), os minutos exatos em que o operador deveria interromper a reprodução para acoplar o disco seguinte, bem como a localização dos sulcos silenciosos no início e no final de cada face. Essa solução buscava contornar as interrupções típicas das audições fonográficas, frequentemente questionadas por músicos e analistas que viam na fragmentação da escuta uma deformação da experiência musical, a exemplo de Theodor Adorno (2002a, p. 305). A inovação, denominada “sistema de continuidade”, baseava-se na aquisição duplicada de cada obra e na medição rigorosa de sulcos

com ociosidade sonora, permitindo o acoplamento preciso entre as faces sem que o ouvinte percebesse qualquer corte, ruído ou quebra de sequência (Curt Lange, 1938a, p. 116). Aplicado pela primeira vez nas Américas pelo Sodre, e rapidamente convertido em referência, segundo afirmação de Curt Lange (1938a, p. 118), o sistema revelava não apenas um grau elevado de sofisticação técnica, mas também uma preocupação especial com a superação dos limites materiais da fonografia mecânica em favor de uma experiência auditiva mais fiel, íntegra e, sobretudo, educativa. Em última instância, tratava-se de enfrentar as limitações impostas por um ecossistema fonográfico dominado por práticas comerciais pouco criteriosas, que normalizavam interrupções, metadados imprecisos e quantificismos infodocumentais que, longe de ampliarem o conhecimento, acabavam por distorcê-lo. O que se propunha ali era, portanto, uma concepção documental da escuta, alinhada à crença de que as máquinas fonográficas, se bem conduzidas, deveriam servir à máxima documentação dos sons, e não à sua diluição sob as lógicas do mercado.



**Figura 18 – O sistema de continuidade como dispositivo documental nos envelopes dos discos da Discoteca Nacional do Uruguai**

**Discoteca Nacional Montevideo**

Tercer acto

38

Duración de la obra 152 Minutos  
Con púa  
Revoluciones por minuto 80

**CARACTERÍSTICAS:**

|                              |   |              |
|------------------------------|---|--------------|
| Surcos silenciosos iniciales | 4 |              |
| Surcos silenciosos finales   | 2 | último disco |

Obra: *Tristán e Isolda*, drama lírico en tres actos  
 Autor: Wagner  
 Orquesta: del Teatro Festivo de Bayreuth (Báilroft)  
 Coro: del Teatro Festivo de Bayreuth  
 Director: Carlos Elmendorf (Elmendorf)  
 Solistas: del Teatro Festivo de Bayreuth  
 Instrumentos:

Marcar Columbia  
N.º: 20069-20107

Mueble: A  
Casillero: 720  
N.º de orden: 10028

**OBSERVACIONES:**

REPARTO: Isolda: Hanny Larsen-Todeen; Brangäne: Anny Holm; Tristán: Gunnar Graarud;  
 Kurnenall: Rodolfo Bockelmann; Joven marinero: Gustavo Rodin; Rey Marke: Ivar Amrensen;  
 Heist: Joachim Sattler; Un pastor: Hans Weer.

**Fonte:** *Boletín Latino-Americano de Música*, Bogotá, tomo IV, p. 99-131, out. 1938, p. 107 / Reprodução: Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O sistema de representação documental da Discoteca Nacional do Uruguai estava alinhado a essa diretriz, refletindo uma concepção profundamente atenta, e reflexivamente aderente, à materialidade do próprio suporte fonográfico. Cada ficha do catálogo, organizado em livros de folhas móveis, correspondia a uma face do disco; para acessar as informações do outro lado, era necessário virar a folha, em um gesto que espelhava a lógica física da escuta fonográfica, baseada na inversão do suporte. No anverso da ficha, registravam-se as principais características da obra; no verso, apareciam os dados relativos à outra face do disco (Curt Lange, 1938a, p. 108), sempre acompanhados da indicação precisa do número de sulcos, permitindo identificar com exatidão os pontos de início e término de cada peça, como já mencionado anteriormente. Além das fichas, o sistema fazia uso de recursos visuais, como cores diferenciadas para sinalizar obras repetidas, dispensando a necessidade de levantar a ficha para visualizar seu conteúdo. Exigia-se, ainda, que os operadores dominassem conhecimentos

sólidos de literatura musical, não apenas para manusear o sistema, mas para compreender as relações internas desse ecossistema documental (Curt Lange, 1938a, p. 113).

A classificação obedecia a uma hierarquia articulada em três grandes eixos: autores, organizados alfabeticamente e subdivididos por gêneros e características; autores anônimos, sobretudo em repertórios populares e indígenas; e, por fim, uma categoria que reunia as impressões e decisões classificatórias elaboradas pela própria equipe técnica da instituição (Curt Lange, 1938a, p. 112), conferindo transparência intelectual e um certo protagonismo aos profissionais que operavam essa rede de documentação fonográfica. Essa lógica de guarda profundamente autorreflexiva se estendia à preservação material, que buscava mitigar os efeitos das condições climáticas – “mudanças bruscas de temperatura no Rio da Prata e a umidade” – por meio de armários horizontais numerados, nos quais cada gaveta comportava oito discos, totalizando 200 armários contendo 1.600 discos (Curt Lange, 1938a, p. 114).

O armazenamento era funcionalmente dividido em cinco seções, pensadas não somente a partir de critérios técnicos como também em função dos usos e sentidos projetados para o acervo: programas regulares e especiais; repertórios de óperas, dramas, música religiosa, recitações e operetas; conteúdo de caráter mais leve, destinado às transmissões do meio-dia; produções próprias realizadas pelas equipes do Sodre; e, por fim, os discos temporariamente retirados de circulação por obsolescência técnica ou deterioração física, que, não obstante, nunca eram descartados completamente. A circulação diária de 100 a 150 discos entre os arquivos e os estúdios (Curt Lange, 1938a, p. 115) exigia também uma logística bem estruturada, assim como um entendimento de que a materialidade documental (no caso, os discos fonográficos) era parte ativa da própria cadeia de produção do conhecimento sonoro.

Nesse sistema, os chamados “guias-catálogo”, de ampla distribuição, operavam como mediadores fundamentais entre o arquivo, a prática radiofônica e o público. Eles não somente facilitavam a preparação dos programas como cumpriam uma função pedagógica explícita, oferecendo aos ouvintes “uma nova fonte de emoções que lhe permitisse assimilar, em detalhes, certos conhecimentos de cada uma das obras a serem transmitidas”. Contendo informações como duração, número ordinal de classificação, autor, título, instrumentos, solistas, conjuntos, regentes e local de execução, esses catálogos contrastavam frontalmente com a lógica radiofônica comercial, que frequentemente expunha os ouvintes a uma torrente desordenada de obras, sons e anúncios sem qualquer mediação reflexiva ou explicativa que tornasse seu consumo ativo, o que foi realizado, no caso do empreendimento do Sodre, via leitura de um texto escrito como complemento à escuta de um conteúdo fonográfico. Os fabricantes de discos, por exemplo, “nunca levam em conta que a obra na parte de trás do disco deve ter alguma

relação cronológica e de conteúdo com a da frente” (Curt Lange, 1938a, p. 120) – à época, a concepção de “álbum” era estritamente física, sem a dimensão intelectual que passaria a assumir a partir da segunda metade do século XX com o surgimento dos discos de vinil (Oliveira, 2020, p. 53) –, o que comprometia a compreensão crítico-histórica do que era escutado, alegadamente abarcado pelos guias-catálogo oferecidos aos ouvintes da programação radiofônica do Sodre.

Essa mesma concepção se aplicava aos programas especiais, desenhados deliberadamente para “trabalhar sempre pedagogicamente com a enorme massa de ouvintes”, oferecendo conteúdos “um pouco além” de suas exigências (Curt Lange, 1938a, p. 121) – uma prática que dialogava com as diretrizes de Villa-Lobos no Brasil e as próprias convicções de Curt Lange de que a radiofonia deveria ser, antes de tudo, um instrumento de formação cultural (Villa-Lobos, 1937, p. 379; Curt Lange, 1936a, p. 133). Enquanto os programas regulares seguiam a lógica mais linear do guia-catálogo, os especiais exigiam uma busca mais minuciosa por todo o acervo, apoiando-se inclusive em “fichas econômicas” que registravam as datas das transmissões, prevenindo as mesmas repetições excessivas (Curt Lange, 1938a, p. 122) que imperavam na radiofonia comercial.

A dimensão pedagógica desse projeto não se encerrava na programação: ela se desdobrava também na produção de lições especialmente elaboradas para a leitura radiofônica, bem como na constituição de uma biblioteca musical anexa, que comportava uma “vasta bibliografia” “necessária para responder às inúmeras explicações que foram compiladas para fins de pré-leitura antes da transmissão das obras” (Curt Lange, 1938a, p. 125) – mais uma vez, a leitura gráfica como condição necessária para o desenvolvimento de uma escuta fonográfica reflexiva. Essas explicações “contribuíram consideravelmente para a compreensão geral dos problemas da música que se encontram hoje no Uruguai” (Curt Lange, 1938a, p. 125), oferecendo ao público não apenas informações biográficas e psicológicas sobre os autores, mas também análises das obras transmitidas (Curt Lange, 1938a, p. 123). A prática revelava uma aposta clara na mediação do conhecimento, entendida neste caso não como um simples dado sonoro descontextualizado, mas como um processo de formação de escuta, de educação do gosto e de qualificação dos repertórios culturais disponíveis, em um esforço de se promover uma re-união específica entre o saber e o sabor, o conhecimento e o prazer, tratados como experiências antagônicas no âmbito dos mercados globais (Schneider, 2015, p. 140).

O efeito desse projeto foi consideravelmente notável, segundo Curt Lange – pelo menos no plano da composição dos relatos. A audiência uruguaia, que inicialmente se caracterizava por “conhecimentos pobres da literatura musical” e dificuldades até na “pronúncia dos nomes de grandes autores” (Curt Lange, 1938a, p. 101), passou a desenvolver “espírito crítico” e a

formular expectativas estéticas mais refinadas, segundo levantamento divulgado pelo Sodre. Com um total de 2.011 horas e 41 minutos de transmissão apenas em 1937, a Discoteca Nacional demonstrou que, quando guiada por princípios de rigor documental e mediação pedagógica, a radiodifusão podia se tornar um instrumento potente de educação coletiva, capaz de “educar consideravelmente vastos conglomerados humanos” (Curt Lange, 1938a, p. 131). Essa transformação estava profundamente alinhada ao projeto maior do americanismo musical defendido por Curt Lange, que via na organização racional do conhecimento sonoro uma condição indispensável para que a América Latina conquistasse, de fato, sua “atividade criadora” e seu lugar autônomo no concerto de culturas nacionais (Curt Lange, 1936b, p. 18-19).

A experiência da Discoteca Nacional do Uruguai representou uma das mais complexas tentativas de desenvolver, sob a forma de um sistema fonográfico estatal, a responsabilidade criativa que Curt Lange tanto exigia das práticas realizadas com técnicas modernas – e isso se realizou, com considerável densidade, em solo latino-americano. Muito além de armazenar sons, tratava-se de organizar uma escuta, operando-se em função da imaginação de sua transformação por meio de um gesto educativo, consciente de seu tempo e com atenção ao papel que a materialidade do suporte jogava nesse processo.

Mas como toda criação ambiciosa, o projeto também trouxe suas tensões internas. Ligada, desde o início, à radiodifusão, a discoteca viveu os impasses daquilo que o próprio Curt Lange apontaria, anos depois, como um risco ético: a deformação da escuta causada pela saturação quantitativa, repetição, falta de critérios pedagógicos mais claros e desatenção às condições concretas de recepção. O monstro não estava mais no presumido e temido avanço técnico em si, mas na má condução dos dispositivos, que, sem orientação analítica próxima, ameaçavam desvirtuar a própria missão de formação musical que os justificava. Uma discoteca nacional – um espaço concreto – não poderia, jamais, estar tão umbilicalmente associada à radiofonia – um não espaço moldado por invisíveis ondas hertzianas, transmissões de rádio que cruzavam o ar sem deixar rastros físicos (Curt Lange, 1955). Terceira imaginação curtlangiana frustrada.

Esse movimento de autorreflexão – o reconhecimento de que sua criatura podia escapar ao controle e assumir feições indesejadas, como no trágico percurso científico de Victor Frankenstein – é um dos traços mais marcantes do pensamento de Curt Lange. A convivência entre imaginação e frustração percorre sua trajetória como uma tensão permanente; e é a partir dela que se pode compreender tanto a relevância quanto os limites do projeto fonográfico uruguaio. Se a escuta mecanizada corria o risco de se tornar ruído vazio, como tantos outros,

por meio de um aparelho movido a ubiquidade, as questões passaram a ser outras: quem escuta? Como escuta? Com que finalidade escuta?

Essas foram perguntas que mobilizaram, de modo bastante distinto, a experiência fonográfica brasileira que teve como palco a Discoteca Pública de São Paulo – uma iniciativa da vanguarda artística e da elite econômica paulistas que prezaria por mais controle e atenção à constituição de um público efetivo, vinculando-se mais diretamente ao projeto de um conhecimento universal fundamentado na ambicionada cultura brasileira verdadeira, devidamente documentada entre grafias e fonografias. É nesse outro laboratório de audição latino-americano, distante de sinais invisíveis de difusão, que nos deteremos na próxima seção.

## 6 POLIFONIAS À LA BRASILEIRA NO LIVRO SONORO UNIVERSAL

Jacinta: No princípio, uma mulher-pássaro se apaixonou pelo primeiro homem que caminhava sobre a Terra; e ele se apaixonou por ela. Mas como não falavam a mesma língua, não podiam consumir seu amor. A mulher-pássaro, então, decidiu ensiná-lo a falar o zikril: a língua de todos os seres da selva. Dessa união, nascemos todos nós. E desde então, homens e animais falamos o mesmo idioma.

(Sueño, 2017).

Zikril é a protagonista invisível do filme mexicano *Sueño en otro idioma*, do diretor Ernesto Contreras. Ao longo da narrativa, essa língua indígena – outrora voz de toda uma comunidade, agora reduzida a inaudíveis sussurros – demonstra sua sinuosa e frágil resistência contra o tempo. Sobrevivente entre a preponderância da fala espanhola e a crescente presença utilitária do inglês (ensinado por ondas radiofônicas que atravessam o vilarejo de Veracruz, cenário da história), aparentemente, o zikril definha silenciosamente enquanto o mundo ao redor parece seguir em frente. É nesse cenário de choques culturais que o linguista Martín chega ao povoado com a missão de documentar os últimos suspiros desse idioma antes que ele se esvanecesse junto com seus três últimos guardiões: Jacinta, Evaristo e Isauro. Com o falecimento de Jacinta, restam apenas Evaristo, que navega entre o zikril e o espanhol, e Isauro, enraizado unicamente em sua língua ancestral, não somente como últimos falantes, mas também únicos depositários vivos de todo um universo linguístico e cultural. Porém, um ressentimento que perdura por mais de cinco décadas mantém os dois afastados, criando um paradoxo: a recusa ao diálogo entre eles intensifica a presença silenciosa, porém poderosa, da língua que somente eles compartilham. A documentação do zikril, portanto, ultrapassa o simples gesto de registro técnico-linguístico, revelando-se como parte importante para o desenrolar performativo de uma trama de conexões humanas, composta pelas memórias mais íntimas de Evaristo e Isauro, que moldam não apenas sua comunicação, ou a falta dela, mas toda uma composição de identidades e experiências coletivas.

Compor identidades e experiências coletivas foi igualmente um trabalho que veio a reboque do esforço de produção, organização e difusão documentária empreendido pela Discoteca Pública de São Paulo entre 1935 e 1940, recorte temporal adotado nesta seção. Inserida, ainda que indiretamente, no projeto de discotecas nacionais da Liga das Nações, essa experiência fonográfica brasileira foi não somente pioneira no país como também uma realização ao mesmo tempo fiel e inventiva da imaginação de um conhecimento universal – multivalente e crivada de camadas tecnofágicas. A soma dessas características às dificuldades de acesso à vasta documentação que testemunha seus primeiros anos de existência, hoje sob a

guarda do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), tornou a elaboração desta narrativa particularmente desafiadora.

Como veremos na seção 6.1, a organização do Departamento de Cultura da municipalidade de São Paulo – que havia incorporado o sonho modernista de devorar realidades culturais e transformá-las em concretudes reconhecidas em práticas oficiais, em coleções documentais e em espaços de legitimação pública, ou seja, institucionalizá-las – foi, em seus primeiros anos, cercada de expectativas e entusiasmos. Esse cenário permitiu que Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, à frente do Departamento e da Discoteca, respectivamente, pusessem em prática a imaginação de criar um acervo fonográfico robusto, capaz de sustentar criações científicas e artísticas futuras a partir de um tripé formado por música erudita, folclore e fonética. A iniciativa incluía a oferta de escuta pública orientada por conferências e concertos comentados – concebidos para formar os leitores de som do futuro, tendo a música “universal” ocidental como referência –, parcerias com a indústria fonográfica para preservar matrizes de discos próprios e comerciais, produção e análise de dados sobre as preferências e práticas de escuta do público, além da devoração de experiências fonográficas correlatas, em especial aquelas desenvolvidas na Discoteca Nacional do Uruguai.

Para compor essa narrativa inicial, recorreremos principalmente às correspondências trocadas entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga no período de 1932 a 1940, tal como organizadas e publicadas pela própria Oneyda em 1983, e a artigo sobre o funcionamento da Discoteca que a folclorista e discotecária publicou em 1942 na “Revista do Arquivo”, periódico do Departamento de Cultura. Esses materiais foram complementados por documentos ligados ao Departamento e à Discoteca, como seus regulamentos originais, preservados no acervo do IEB da USP, que mantém apenas uma pequena parcela de documentação sobre a Discoteca em sua coleção do Mário de Andrade, localizável na seção “Documentação Profissional” da base de dados (Catálogo, 2025). A pesquisa incluiu ainda a consulta a registros pontuais reunidos na publicação fac-símile “Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura”, organizada por Carlos Augusto Calil e Flávio Rodrigo Penteado.

A questão do acesso aos documentos que fundamentariam esta narrativa sobre a Discoteca Pública de São Paulo merece um comentário à parte, sobretudo no que se refere às seções 6.2 e 6.3, dedicadas, respectivamente, à Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 e aos intercâmbios fonográficos. Para a seção 6.1, voltada a um panorama das preocupações da Discoteca – que buscava um futurismo de ação (isto é, um pensar no amanhã agindo hoje) por meio da formação de ouvintes e da matrização dos discos do acervo –, consideramos que o conjunto documental mencionado era suficiente. No entanto, para analisar em maior

profundidade a Missão e os intercâmbios fonográficos desenvolvidos no final dos anos 1930, acreditávamos ser necessário ter acesso a um núcleo principal de registros institucionais, hoje sob a guarda do CCSP. Tal acesso não foi possível, pois esses documentos permanecem disponíveis apenas para consulta presencial.

Graças à gentileza de um funcionário da instituição – que nos orientou a buscar documentos pontuais em alguns catálogos antigos de divulgação (São Paulo, 2000a; 2000b; 2025) –, conseguimos acesso, ainda que com grande dificuldade, a parte da caderneta da Missão (material que se revelou pouco útil, tanto pela baixa resolução das imagens quanto pela caligrafia praticamente ilegível, problema apontado pela própria Oneyda à época) e a alguns documentos avulsos localizados com muito esforço (já que a consulta aos catálogos antigos, além de trabalhosa, revelou discrepâncias entre eles). Entre esses registros, encontravam-se cartas trocadas entre Luís Saia, folclorista responsável pela expedição, e Oneyda e Mário; uma carta de apresentação do pesquisador; uma carta justificando a importância da Missão para prosseguir a viagem ao Norte diante do agravamento da situação política do país; e a relação de todos os itens levados na expedição. No caso do intercâmbio fonográfico, não foi possível solicitar nenhum documento, pois nem sequer havia um catálogo antigo que permitisse a busca. Consequentemente, todo o restante da narrativa precisou se apoiar nas correspondências entre Oneyda e Mário, no artigo que a discotecária publicou em 1942 na “Revista do Arquivo” e em documentos encontrados na base de dados do IEB relativos à Discoteca.

Na seção 6.2, discutiremos a questão do folclore da forma como ela se apresentou na Discoteca, abordando o Curso de Etnografia ministrado pela intelectual francesa Dina Lévi-Strauss – então esposa de Claude Lévi-Strauss –, cujos resumos escritos se encontram na coleção Mário de Andrade do IEB, e a Missão de Pesquisas Folclóricas que lhe sucedeu. No caso da Missão, diante das dificuldades já mencionadas quanto ao acesso documental, recorreremos a uma coleção de publicações de divulgação do material organizada por Oneyda entre as décadas de 1940 e 1950: “Registros sonoros de Folclore Musical Brasileiro”, composta dos volumes “Xangô” (1948), “Tambor de Mina e Tambor de Crioulo” (1948), “Catimbó” (1949), “Babassuê” (1950) e “Chegança de Marujos” (1953). A partir desses escritos – que incluem transcrições fonéticas das gravações sonoras e detalhadas observações sobre questões e percalços da coleta, tanto no passado da expedição quanto num presente de análises –, abordaremos algumas situações imprevistas encontradas em campo, como as dificuldades para registrar expressões da sonoridade afro-brasileira ou afro-ameríndia-brasileira, perseguidas pela polícia (dificuldades inexistentes no caso de manifestações ligadas a indivíduos brancos); a competição entre estados do Nordeste para que a expedição colhesse mais documentos em seus



territórios; e as mudanças no cenário político que evidenciaram que a independência da Discoteca para empreender expedições não era tão sólida quanto se supunha. Pela Missão, começou também a delinear-se, no horizonte do acervo da Discoteca, uma ampliação da noção de documentação – amplamente discutida no curso de Dina Lévi-Strauss –, cada vez menos restrita ao documento sonoro. A imaginação de universalidade do conhecimento passaria, novamente, como em Otlet naquele mesmo período, pela imaginação de universalidade do documento.

Símbolo máximo da universalidade possível, as trocas culturais e intelectuais globais almejadas pela Liga das Nações, também mediadas pela via fonográfica, será o tema da seção 6.3. Nela, procuraremos distinguir a apropriação cultural desejada, regulada pelo imperativo da reciprocidade, daquela indesejada, presente sobretudo nas ondas radiofônicas que traziam conteúdo estrangeiro para o espaço local sem realizar o percurso inverso, de levar o local ao estrangeiro. Veremos que, nas discussões sobre a cessão de discos a instituições estrangeiras, a questão da matrização ou da produção de cópias ocupava lugar central nas correspondências trocadas entre Mário e Oneyda, nossa principal fonte nesta parte da seção. A impossibilidade de acesso aos documentos do CCSP, que poderia ter sido uma limitação, acabou se convertendo em um ponto alto da pesquisa, pois por meio das cartas foi possível captar, com maior nitidez, a carga emocional envolvida na ideia de ceder registros sonoros para que outros os estudassem, quando nem mesmo seus criadores haviam conseguido fazê-lo por razões alegadamente políticas. Nesse contexto, o outro com quem se negociava tinha endereço definido: os Estados Unidos. Às vésperas da consolidação da Política da Boa Vizinhança, veremos instituições americanas, como a *Library of Congress*, demonstrarem interesse particular pelo Brasil, fazendo-se presente também por meio das devorações que Mário e Oneyda faziam de seu pragmatismo – talvez uma alternativa à forte influência francesa, que permanecia marcante.

Por fim, na seção 6.4, concluiremos não apenas a seção como um todo, mas também a tese, costurando os principais caminhos percorridos ao longo desta pesquisa até desembocar no conceito proposto desde o início – presente em toda a narrativa, ainda que sem ser propriamente nomeado: tecnofagia. Faremos isso sem esquecer a terceira ponta do tripé que sustentava os trabalhos da Discoteca: a fonética. Para isso, tomaremos como base os anais do Congresso de Língua Nacional Cantada de 1937, onde se registraram as discussões empreendidas em um evento voltado a investigar as possibilidades de se instituir uma língua-padrão para todo o país no campo do canto e da declamação eruditos, a partir de um anteprojeto de lei elaborado pelo Departamento de Cultura. Ao longo dos debates, emergiram questões como a percebida colonização cultural italiana; a persistente subordinação linguística portuguesa; as diferenças

entre falares brasileiros regionais e urbanos, além de seus sons desejados e indesejados; a pertinência ou não da instalação de um gabinete de fonética experimental no país; e as relações entre forma e conteúdo, da fonografia comercial à fala dita real e vice-versa. Também surgiram propostas de incorporação de novas máquinas com o objetivo de alcançar a almejada verdade da nacionalidade linguística e sonora. Tecnofagia em ato.

Concluiremos a seção, apesar das dificuldades que marcaram sua elaboração, reenfatizando a importância da predisposição à escuta. Separados pelo espaço, mas a apenas uma mensagem de e-mail de distância, sentimo-nos ouvidos pelos funcionários do IEB da USP e do CCSP, a quem agradecemos a generosa atenção. Mas é difícil admitir que, paradoxalmente, parte importante da documentação brasileira tenha se revelado aquela que se mostrou mais distante de nosso alcance. Talvez, contudo, esse desafio tenha nos oferecido a oportunidade de expandir nossa imaginação: além de escutar e negociar interpretações com nossos atores – brasileiros do passado –, também tivemos de escutar e negociar interpretações com brasileiros do presente. E, como defenderemos ao final deste texto derradeiro, um tanto custoso de se materializar, o que importa não é apenas a tese (imagem) como obra acabada, mas todo o contexto que a desencadeou, além daquele que ela também desencadeará (fundo).

## **6.1 Uma instituição fonográfica para formar “nossa gente futura”**

Escrever uma história do futuro, ou voltada ao futuro, nunca foi tarefa simples. Quando Isauro e Evaristo aceitaram suas próprias trajetórias pessoais, em sua própria língua, e com isso recriaram uma ponte de comunicação que, embora aparentemente bidirecional, afetava mesmo aqueles que não os compreendiam, moral ou linguisticamente, abriram caminhos antes impensáveis, completamente ausentes do horizonte anterior. Da mesma forma que a simples existência do zikril, mesmo em silêncio, já havia traçado novos itinerários para os habitantes daquele vilarejo de Veracruz. Uma história para o futuro começava ali a ser reescrita nesse esforço coletivo de refazer laços e superar desconhecimentos recíprocos – esforço no qual as ações do presente deixavam de ser apenas projetadas por novas imaginações de futuro para se tornarem também capazes de reconfigurar argumentos que pareciam definitivamente assentados.

Uma possível história de futuro fonográfico começou a ser escrita, no Brasil dos anos 1930, a partir de um pedido inusitado, que, à primeira vista, nem parecia ter relação com o tema: “Trate imediatamente de se qualificar eleitora. Imediatamente” (Alvarenga, 1983, carta de abril 1935, p. 103). O pedido vinha do vanguardista brasileiro Mário de Andrade; a futura eleitora

era Oneyda Alvarenga (ou Oneida, como Mário preferia grafar). Quando o bilhete lacônico, com essa inesperada convocação, chegou a Varginha, em abril de 1935, fazia apenas três anos que as mulheres haviam conquistado o direito ao voto, e menos de dois que haviam, de fato, votado e sido votadas numa Assembleia Nacional Constituinte. Ser eleitora era condição indispensável para assumir qualquer cargo público municipal – inclusive o de catalogadora ou discotecária em alguma das divisões do recém-criado Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, que começava a tomar forma sob a direção do próprio Mário, nomeado para o posto pelo então prefeito Fábio Prado.

A relação de Oneyda com Mário de Andrade havia começado alguns anos antes, quando ela, vencendo os receios comuns a uma jovem de 20 anos, decidiu que precisava se mudar para o Rio de Janeiro ou São Paulo, a fim de estudar em uma das duas grandes escolas musicais da época: o Instituto Nacional de Música ou o Conservatório Musical e Dramático de São Paulo, respectivamente. Optou pela capital paulista por já ter conhecidos na cidade; mais especificamente, por poder se hospedar com uma família cujas quatro filhas haviam sido alunas justamente de Mário. Sua única referência dele, até então, era a de um “poeta com fama de doido”, imagem que logo se desfez ao conhecê-lo pessoalmente: “Era um sujeito cultíssimo, inteligentíssimo e, além de tudo, enormemente bom” (Alvarenga, 1983, p. 6). A partir da convivência no Conservatório, Mário se encantou pela jovem mineira de pensamento ágil, assumindo, nos anos seguintes, um papel de mestre em sentido pleno: guiava-a não apenas na música, mas nas artes em geral e, por vezes, na própria vida. Quando surgiu a oportunidade de concretizar sua antiga imaginação de uma arte como ação pública, por meio do Departamento de Cultura, Mário não hesitou: “ele tinha confiança moral e intelectual em mim” (Alvarenga, 1983, p. 15).

Apesar das diferenças de temperamento – ela, muito tímida, “seca”; ele, expansivo, sobretudo em ambientes de confiança (Alvarenga, 1983, p. 14) –, havia entre ambos pontos de forte convergência, a começar pela disposição em se entregarem por inteiro a um projeto coletivo no qual acreditassem, mesmo que isso significasse renunciar a trajetórias individuais já delineadas: Oneyda, à carreira como pianista concertista; Mário, à sua posição consolidada como escritor de poesia e prosa (Alvarenga, 1983, p. 18). Em 1935, Mário de Andrade, já experiente e com trânsito nas esferas culturais, tinha em mãos a tarefa de organizar um novo órgão municipal de cultura, enquanto Oneyda, recém-formada pelo Conservatório, enfrentava dificuldades para encontrar um emprego na área musical em Minas Gerais (Alvarenga, 1983, carta de 7 fev. 1938, p. 81). Por mais que, em alguns momentos, se convencesse de que talvez tivesse nascido “pra criar galinhas”, e não “pra respirar gasolina e pó de asfalto” (Alvarenga,

1983, carta de 2 fev. 1933, p. 48), “seu Mário”, como ainda o chamava, insistia: “Meu maior desejo é trazer você pra uma cidade grande, Rio, S. Paulo. Surgirá talvez agora a ocasião, e por isso me adianto assim” (Alvarenga, 1983, carta de 6 maio 1935, p. 105).

O adiantamento de processos práticos – como o pedido repentino de uma carteira de eleitora, sem nem sequer explicar o motivo – contrastava, já no primeiro semestre de 1935, com a morosidade dos trâmites para a criação do próprio Departamento de Cultura. Em junho, Mário de Andrade tomaria posse do cargo, a partir de quando “absolutamente nada mais fiz do que trabalhar, sonhar, respirar, conversar, viver Departamento”, em um trabalho “formidável”, “gigantesco”, “absurdo”, que “tomou minha vida completamente, integralmente, todinha”. Seus projetos pessoais foram sendo postergados, a ponto de não lhe restar tempo para suas prazerosas leituras (Alvarenga, 1983, carta de 6 jul. 1935, p. 118-120). Enquanto enfrentava a “burocracia nacioná” e as inevitáveis acomodações políticas – que o prefeito, mesmo desejando “fazer coisa séria, útil de verdade, com pessoal tecnicamente especializado”, ainda assim precisava administrar diante dos “pedidos e mais pedidos de emprego” (Alvarenga, 1983, carta de 26 maio 1935, p. 110) –, Mário buscava “um lugarzinho” para encaixar Oneyda, ao mesmo tempo em que se dedicava à redação de um “desgraçado de Regulamento, que com mais 45 dias deverá ser aprovado e objeto de lei” (Alvarenga, 1983, carta de 14 jul. 1935, p. 123).

Tal documento, hoje, permite compreender com clareza as diretrizes que regeriam a organização do novo Departamento, conforme imaginado por um antropófago que já não empunhava a pena de escritor, mas, sim, aquela atribuída a um diretor de seção burocrática. Esse departamento seria composto de cinco divisões: Expansão Cultural; Bibliotecas; Educação e Recreio; Documentação Histórica e Social e Estatísticas Municipais; e Turismo e Divertimentos Públicos.

Enquanto a Divisão de Educação e Recreio e a de Turismo e Divertimentos Públicos expressavam uma nova postura institucional diante da “educação e cultura da infância proletária” – com a criação de parques infantis, estádio, campos de atletismo e piscinas – e dos festejos municipais e necessidade de fiscalização do lazer público, respectivamente, as divisões de Bibliotecas e de Documentação Histórica e Social representavam, à primeira vista, uma certa continuidade nas políticas públicas, voltadas à “divulgação da cultura coletiva ou individual” e ao “conhecimento histórico, social e estatístico da entidade paulistana”. Essas funções bibliotecárias e arquivísticas mais tradicionais, contudo, vinham revestidas de novidades importantes. Entre elas, a previsão de criação e direção da Escola de Biblioteconomia de São Paulo, com curso ofertado anualmente, e a sistematização de dados sociais por meio de “investigadores e pesquisadores em colaboração com repartições públicas e organizações

especializadas”, sobretudo com as recém-inauguradas entidades universitárias paulistas, que passavam a dar novo contorno à produção de conhecimento no país. O objetivo era ambicioso: criar inquéritos e pesquisas sobre os padrões de vida paulistanos, em especial da população operária, para subsidiar políticas sobre alimentação, transporte, habitação coletiva, cooperativismo, assistência pública e outros temas afins. Esperava-se, com isso, padronizar a produção e análise dos dados, organizando as estatísticas municipais de forma racional e sistemática, a serviço de uma cultura administrativa baseada no conhecimento concreto da cidade (Prefeitura de São Paulo, [1935]).

Mas nenhuma divisão parecia mais “novidadeira” do que a de Expansão Cultural, voltada exclusivamente à música, às artes plásticas e à “divulgação coletiva pelo palco, pela tela, pelo rádio e pelo disco” – em contraposição à Divisão de Bibliotecas, cuja função se restringia à difusão da tradicional “palavra escrita” (Prefeitura de São Paulo, [1935], p. 1). Teatro, cinema e salas de concerto eram reunidos sob uma mesma seção, mas a cultura sonora mecanizada ganhava um espaço próprio: a seção da Radio-Escola, concebida para centralizar a divulgação cultural via radiofonia, uma técnica que, à época, também vinha se consolidando em experiências institucionais de ponta, como a uruguaia.

O interesse por esse meio começava pela preocupação com a palavra falada, objeto de estudo a que Mário dedicara anos (sem nunca publicar) em nome de uma escuta atenta e fiel à realidade nacional. Por isso, o regulamento previa um artigo específico sobre a fala do locutor, que, ao transmitir comunicados e notícias pelas ondas radiofônicas, deveria “ler em vernáculo”, mantendo “dicção clara e natural” e pronunciando termos técnicos e históricos conforme “uso generalizado”, evitando “abusos de inflexão” e qualquer forma de inovação (Prefeitura de São Paulo, [1935], p. 27).

A “música socializada” a ser amplamente divulgada seria produzida por conjuntos musicais estáveis no quadro de pessoal (trios, quartetos e corais) e reproduzida por meio desse veículo de comunicação ubíquo, cujas estações deveriam estar conectadas por linhas telefônicas, radiotransmissoras, ao Paço Municipal, à USP e ao Teatro Municipal (Prefeitura de São Paulo, [1935], p. 33). A proposta era fazer com que a técnica e o bom conteúdo sonoro – aquele que evitava os individualismos musicais e os artificialismos nacionalistas – integrassem o cotidiano da cidade, circulando por todos os espaços, adentrando a vida do paulistano como parte constitutiva da existência. Tal como observavam os antropólogos nos “povos primitivos”, que não separavam a música de seu dia a dia, a intenção era, como afirmava o próprio Regulamento, “cotidianizar no espírito do povo o interesse pelas ciências e pelas artes” (Prefeitura de São Paulo, [1935], p. 11).

Assim como no caso do Sodre – iniciativa uruguaia que, de fato, serviu de inspiração para Mário, tendo Francisco Curt Lange (1937a) sido consultado diversas vezes como referência no assunto –, também se reconheceu, para a radiodifusora oficial de São Paulo, de perfil científico-educativo, a necessidade de anexar uma discoteca. No entanto, neste caso, esse órgão fonográfico seria estabelecido sob bases mais amplas, estruturado a partir do tripé música erudita, folclore e fonética. Essa orientação combinava elementos dos antigos arquivos de fonogramas, as diretrizes da fonografia crítica francesa (como vimos na seção anterior, atentamente acompanhada por Mário) e, sem dúvida, as prescrições de uma discoteca nacional forjada no contexto da Liga das Nações.

O nome escolhido para essa seção, a princípio auxiliar, “discoteca pública”, e não “discoteca nacional”, pode ter derivado de duas motivações distintas. A primeira delas, mais especulativa, remeteria à ideia de que as discotecas viriam, futuramente, a substituir as bibliotecas tradicionais – e a separação institucional entre a Divisão de Expansão Cultural e a de Bibliotecas parece sugerir essa leitura, ao evidenciar uma descontinuidade estrutural, ausente em experiências como as dos Estados Unidos, que veremos mais adiante. A segunda, e mais provável, explicação se deve ao fato de o projeto estar vinculado a um município de um estado brasileiro, não ao governo federal. São Paulo, vale recordar, buscava afirmar um protagonismo político próprio naquele momento, alicerçado na nacionalidade, mas com independência frente ao “nacional” político-institucional, ou seja, à administração central do país.

No início dos anos 1930, também se discutia intensamente a criação de uma discoteca nacional vinculada à capital da República, então sediada no Rio de Janeiro. Ali, a proposta se articulava mais diretamente às diretrizes do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, que preconizava a constituição, em cada país, de uma discoteca nacional participante de uma rede internacional de conhecimento sonoro (Oliveira, 2020, p. 92-93). Em São Paulo, ao contrário, tal orientação jamais foi explicitamente mencionada, talvez por não se considerar necessário um respaldo institucional mais robusto diante da autoridade intelectual de Mário de Andrade. Sua figura, de grande projeção nacional, acabou concentrando sobre si, ainda que involuntariamente, um protagonismo de caráter individual, justamente o tipo de destaque que ele afirmava rejeitar, mas que viria a ser reforçado posteriormente por diversas leituras acadêmicas. Isso porque, como observado na seção 2, estudos sobre a experiência paulistana de fonografia institucional tendem a ignorar esse horizonte internacional, ainda que ele se revele com clareza quando se observam as leituras de Mário sobre fonografia mecânica – leituras que giravam em torno, de forma bastante consistente, dos trabalhos de André Cœuroy e de preocupações em sintonia com aquelas desenvolvidas sob os auspícios da Liga das Nações.

Contudo, a Discoteca Pública de São Paulo configurava-se como um exemplar singular da concepção de discoteca nacional desenvolvida naquele período – e, como se verá ao longo desta seção, talvez uma das mais completas, justamente por sua capacidade de devorar pragmaticamente as melhores experiências precedentes. Essa força pode explicar por que até mesmo a Rádio-Escola – inicialmente concebida como o núcleo central da seção de Expansão Cultural – acabou sendo absorvida por ela, inclusive a ponto de desaparecer das narrativas. Em um contexto no qual a radiofonia se apresentava como técnica emergente, capaz de tornar a fonografia obsoleta e, mais uma vez, substituída, foi a discoteca que, ao fim, impôs sua centralidade, contrariando as expectativas de superação tecnológica e reafirmando o papel do documento sonoro naquele projeto cultural e educativo.

Na imaginação delineada pelo Regulamento do Departamento de Cultura, a discoteca anexa à Rádio-Escola teria suas finalidades organizadas em torno de cinco responsabilidades interdependentes:

1) Manter coleções de discos – e eventualmente filmes – de música nacional e estrangeira, tanto erudita quanto popular (sendo esta última “de interesse especialmente etnográfico”), destinadas a compor a programação das audições radiofônicas, sempre acompanhadas de comentários explicativos de caráter cultural.

2) Operar serviços próprios de gravação de discos e filmes voltados ao registro de manifestações etnográficas nacionais e da música erudita paulista, bem como constituir um Arquivo da Palavra, com “discos de interesse cívico, fixação de vozes de homens públicos, e para estudos de fonética experimental”.

3) Organizar uma coleção de partituras associada à escuta e à análise comparativa entre fonografia e grafia (Prefeitura de São Paulo, 1936), criar um Museu Etnográfico Musical e reunir “um arquivo de melodias populares nacionais grafadas por meios não mecânicos”.

4) Oferecer atendimento ao público para consulta e escuta, por meio de cabines instaladas no próprio ambiente da discoteca, além de promover e incentivar conferências “e outras quaisquer iniciativas culturais que se baseiem na exemplificação do disco”.

5) Estabelecer articulação com o setor comercial, tanto para impedir o descarte de discos editados por casas fonográficas, por meio de um serviço de arquivamento de matrizes, quanto para orientar, “na medida do possível, a fabricação comercial de discos nacionais, tanto eruditos como populares, por meio de benefícios fiscais e outros” (Prefeitura de São Paulo, [1935], p. 34).

A complexidade envolvida na organização da Discoteca paulistana – frequentemente abordada em trabalhos acadêmicos de forma restrita à figura de Mário de Andrade e ao

modernismo brasileiro, como já mencionado – torna-se evidente na própria lista de incumbências atribuídas à instituição. E, como se pode antecipar, essas atribuições, com exceção das transmissões radiofônicas, deixaram de ser apenas imaginações proferidas: foram, em sua maioria, efetivamente incorporadas à prática, ainda que em diferentes graus de concretização.

Além da preocupação em colecionar e divulgar, da forma mais ampla possível, repertórios eruditos e folclóricos (no sentido que o termo “popular” assumia à época), tanto nacionais quanto estrangeiros, e da exigência de acompanhá-los de explicações científicas e estéticas dirigidas ao público, o projeto abrangia também a criação de gravações originais e de um Arquivo da Palavra – tradução literal de *Archives de la Parole*, tendo em vista que Mário traduzia *parole*, a fala oral, como “palavra”, em contraposição à escrita (Alvarenga, 1983, carta de 6 out. 1938, p. 150).

Previam-se, ainda, associações entre o disco e outros suportes, especialmente os escritos, por meio da criação de museus e arquivos paralelos, o que afastava a noção de “discoteca pública” de uma imaginação da substituição tecnológica, aproximando-a, ao contrário, da ideia de complementação entre artefatos, como preconizavam também algumas diretrizes da Liga das Nações. A própria articulação com o comércio fonográfico, buscando cobrir lacunas geradas pela lógica do lucro – que conduzia ao descarte de fonogramas sem valor de mercado e não pressupunha a preservação de matrizes –, apontava na direção de uma discoteca nacional abrangente, de difícil implementação, mas concebida para se tornar um “arquivo de fonogramas modelo” no novo cenário técnico e institucional que se reconfigurava.

Por isso, o convite feito por Mário a Oneyda, para assumir a função de discotecária, a assustou de imediato: “escute, Mário” – disse ela, deixando de lado o antigo “seu Mário” dos tempos do Conservatório –, “eu tenho medo. Darei mesmo certo nesse arranjo todo? Como discotecária não pode ser, não tenho cultura musical suficiente, você arrisca me dando esse trabalho” (Alvarenga, 1983, carta de 12 jul. 1935, p. 121). Havia, de fato, uma alternativa: indicá-la para o cargo de catalogadora no setor de Documentação Histórica: “um lugar bonzinho”, cuja principal função seria “ler documentos antigos, catalogá-los e fichá-los conforme um sistema determinado pelo chefe da seção que é o Sérgio Milliet”, exigindo talvez apenas o domínio da datilografia. O trabalho na discoteca, por sua vez, seria “mais penoso, mas também mais vagarento”, exigindo exatamente aquilo que Oneyda julgava não possuir: “instrução intelectual e musical suficiente para fazer catalogações e comentários aos discos, pra quando se iniciar a rádio-escola” (Alvarenga, 1983, carta de 6 jul. 1935, p. 119). Ainda assim,



Mário confiava: “ajudaremos você, deixe de bobagem” (Alvarenga, 1983, carta de 14 jul. 1935, p. 123).

O medo era compreensível. Ele próprio havia sentido o mesmo ao assumir a direção do Departamento: “medo de tudo, fiquei de repente tomado dum medo terrível, no fim da primeira semana, foi horrível” (Alvarenga, 1983, carta de 6 jul. 1935, p. 120). Mas, com o tempo, acabaria “criando muito gosto pela coisa” e se sentindo “quase feliz” (Alvarenga, 1983, carta de 14 jul. 1935, p. 123). Ele havia conseguido enfrentar esses sentimentos e acreditava que ela também conseguiria, ainda que soubesse, com clareza, das diferenças de gênero que colocavam Oneyda em desvantagem dentro da estrutura institucional que ela passaria a integrar (Alvarenga, 1983, carta de abril 1935, p. 97).

Em 1935, os trabalhos da Discoteca Pública Municipal foram, enfim, iniciados sob a direção de Oneyda, que, como “boa discípula” de Mário, assumiria a tarefa com o propósito de se tornar, a partir daquele momento, “útil à minha terra, pra ser útil a todos” (Alvarenga, 1983, carta de 8 jan. 1935, p. 74). Tal como ocorrera com a fundação do Departamento de Cultura, tratava-se de um trabalho “gigantesco”, que seria desdobrado com cuidado ao longo dos anos seguintes. Foi nesse espaço, construído com perseverança e entre inúmeros desafios, que Oneyda consolidaria sua trajetória como musicóloga e folclorista, enfrentando, não sem dificuldade, os obstáculos que marcaram sua atuação nas décadas de 1930 e 1940.

Em 1942, por sugestão de Mário de Andrade – que, àquela altura, já não estava mais em São Paulo, mas seguia orientando à distância os rumos da Discoteca –, Oneyda Alvarenga publicou um artigo detalhando o que havia sido realizado desde os últimos meses de 1935, quando a instituição foi oficialmente criada, até o ano anterior. Como já mencionado, praticamente toda a imaginação institucional registrada no regulamento havia sido posta em prática, com uma única exceção notável: o rádio – justamente o elemento que originalmente dera nome e função à seção. A proposta de utilização dessa ferramenta técnica, considerada à época mais avançada e ubíqua – pois obrigaria todos a escutar o que deveria ser escutado, ao contrário do disco ou do livro, que ouvia ou lia apenas quem desejasse (São Paulo, 1936, p. 50) –, acabou sendo preterida. Muito provavelmente, por falta de entusiasmo tanto de Oneyda quanto do próprio Mário, que jamais demonstrou grande adesão à ideia de uma rádio-escola (Andrade, 2015b, p. 319).

A proposta, na verdade, partiu de Paulo Duarte, então chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado, figura que, ao incorporar ao seu governo o projeto modernista, foi chamada por Mário, em certa ocasião, de “nosso grande Fábio topador” (Alvarenga, 1983, carta de ago. 1938, p. 142). Duarte teve papel central na articulação, junto à elite econômica paulista e aos

modernistas, de uma estratégia para reafirmar São Paulo como vanguarda cultural do país no período posterior à chamada Revolução de 1930. Tratava-se da mesma “pequena elite culta”, oriunda da “seminobreza rural”, que transitava entre Paris e São Paulo – para retomarmos as palavras de Raul Bopp – e que, ainda que retornasse da Europa com interpretações por vezes superficiais das vanguardas, soube mobilizá-las com eficácia para fundar instituições como a USP e o próprio Departamento de Cultura (Sampietri, 2009, p. 76-78; 80-83; 107). Ao instrumentalizar o vanguardismo brasileiro como plataforma de reposição da hegemonia paulista, esse grupo enxergava no rádio uma vitrine estratégica – uma ferramenta capaz de projetar publicamente sua conjecturada superioridade técnica e cultural em escala ampliada.

Mário e Oneyda, contudo, optaram por outro caminho. Em vez de apostar na lógica da transmissão ampla e irrecusável, privilegiaram uma estrutura centrada na preservação, consulta e controle da documentação sonora e de seus metadados – uma visão que, de certo modo, favorecia a imaginação de um uso futuro mais controlado, tal como previa o projeto documentalista otletiano, em detrimento de um consumo imediato cuja efetividade permanecia incerta, como demonstrava a própria experiência fonográfica uruguaia.

A julgar pelo percurso da Discoteca em seus primeiros anos de funcionamento – que, de uma posição inicialmente auxiliar, consolidou-se como núcleo estruturante da seção –, torna-se evidente que o modelo almejado por Mário e Oneyda era outro. Ao abandonar progressivamente o projeto da rádio-escola, antevendo inclusive questionamentos que Curt Lange formularia mais tarde quanto à utilização do rádio em chave educativo-estética, a instituição afirmava-se como um espaço mais silencioso, de acesso localizado, orientado pela precisão documental, pela valorização da materialidade do disco e por um conhecimento mais aprofundado sobre quem eram seus ouvintes.

Os exemplares fonográficos da Discoteca eram armazenados em armários de madeira numerados, com divisões verticais metodicamente projetadas, sendo protegidos por envelopes especiais de diversas cores. Como se observa na Figura 19, esses envelopes foram diretamente adaptados do modelo da Discoteca Nacional do Uruguai, incluindo o sistema de continuidade desenvolvido especialmente para transmissões radiofônicas, recurso que marcava a minutagem dos segundos silenciosos iniciais e finais e que nunca chegou a ser utilizado pela congênere brasileira. Cada disco recebia um número de chamada tripartido, baseado em sua localização física (armário, divisão, ordem), evidenciando um esforço sistemático de ordenação do acervo por meio de sequências numéricas crescentes. “Temos, por exemplo, a ficha ‘Nuages’ de Debussy com o seguinte número de chamada: 1, 1, 1 – o que quer dizer: armário nº 1, divisão nº 1, disco nº 1” (Alvarenga, 1942, p. 19).

**Figura 19 – Envelope dos discos da Discoteca Pública de São Paulo, inspirado no modelo da congênere uruguaia**

Marca  
Nº

Métal,  
Gravado  
Nº de Ordem

**DISCOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DE S. PAULO**

1

Duração da obra \_\_\_\_\_ Minutos  
Com agulha \_\_\_\_\_  
Volts por minuto \_\_\_\_\_

**CARACTERÍSTICAS:**

Sulcos silenciosos iniciais ☐  
Sulcos silenciosos finais ☐

Obra:  
Autor:  
Orquestra:  
Cora:  
Diretor:  
Solistas:  
Instrumentos:  
Conj. de câmara:  
Interpretes:

**OBSERVAÇÕES:**

**Fonte:** *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, ano 8, v. 87, dez. 1942.

Essa materialidade se desdobrava, na Discoteca, em um sistema de catalogação voltado sobretudo à música erudita, que era então o principal objeto de preocupação classificatória e catalográfica da Biblioteconomia. Esse privilégio refletia a exclusividade do conhecimento sonoro-musical reconhecido também pelas principais disciplinas acadêmicas do período, como já mencionado. Tal direcionamento alcançou inclusive o “Manual de classificação e catalogação de discos musicais”, de autoria de Luís Cosme, compositor e membro da Academia Brasileira de Música, e publicado pelo Instituto Nacional do Livro em 1949. Nessa obra, o autor procurava aplicar ao universo fonográfico ferramentas biblioteconômicas originalmente concebidas para o formato livro, como a Classificação Decimal de Dewey, o Código da Biblioteca Vaticana e o Catálogo da ALA, adaptando-as às especificidades do suporte sonoro

no que dizia respeito, principalmente, à música “universal” ocidental (Cosme, 1949). Contudo, ainda na virada dos anos 1930, Oneyda – em sintonia com o espírito do Departamento de Cultura, que operava uma separação entre a cultura letrada do livro e a nova cultura centrada na escuta e na materialidade do disco em termos de organização de serviços departamentais – optou por outro caminho. Em vez de recorrer a classificações decimais, desejáveis por sua linguagem universal orientada à interoperabilidade global de registros, preferiu seguir a lógica numérica crescente ou numeração progressiva consecutiva, muito reconhecida a partir do *modus operandi* do comércio fonográfico e adotado também em arquivos de fonogramas como o vienense, o que demonstra a historicidade e característica contextual – além das disputas epistemológicas, tecnológicas, políticas e culturais – inerentes aos sistemas classificatórios (Souza, 2006).

Quanto ao catálogo principal, sua organização baseava-se em seis descritores catalográficos – autor, forma, país, século, executante e título –, adotando-se o princípio das fichas coletivas, que reuniam todas as gravações de uma mesma peça, no caso da música erudita (Alvarenga, 1942, p. 21). Já as fichas ligadas ao fichário folclórico foram subdivididas por ramos, de modo a contemplar os múltiplos aspectos de um mesmo material. Isso porque, com o tempo, a proposta da Discoteca foi se ampliando em direção a um órgão cultural que extrapolasse os limites da fonografia mecânica, integrando como complemento registros não mecânicos – como eram chamadas, à época, as inscrições de natureza escrita produzidas de forma não necessariamente relacionada ao conteúdo gerado pelas máquinas fonográficas, além das fotográficas e cinematográficas, numa separação análoga à que hoje estabelecemos entre um registro digital e um não digital. Esse conjunto documental e documentário de caráter folclórico abarcava desde transcrições gráficas de melodias registradas fonograficamente até objetos diversos que compunham a cultura material dos grupos-alvo da coleção (Alvarenga, 1946, p. 5).

Por isso, estruturava-se o uso de dez modelos distintos de fichas, interligadas por um núcleo comum de conteúdos que reunia materiais coletados nos mais diversos formatos, composições e características: discos (o suporte material propriamente dito), fonogramas (o conteúdo específico de cada gravação, que podia se estender por vários discos, a depender de sua duração sonora), notações, informantes, filmes, textos poéticos, matrizes (os suportes permanentes criados no contexto do desenvolvimento do modelo de negócios gramofônico), gêneros, regiões e fotografias (Alvarenga, 1942, p. 12). No caso da música erudita, essa ideia de complementariedade – recusando o disco fonográfico como fonte isolada – também se realizava sobretudo por meio da biblioteca musical, com suas partituras convencionais, ainda

reconhecidas como suporte gráfico central dessa expressão musical. Não à toa, no início dos anos 1940, a Discoteca Municipal de São Paulo já se configurava como “um centro de consultas de toda ordem” (Alvarenga, 1983, carta de 23 ago. 1940, p. 256): a discoteca nacional multivalente, totalizante e universal, dentro das possibilidades, imaginada alguns anos antes pelos membros do Comitê de Peritos em Música Gravada.

Também no caso da música erudita, os dados relativos aos autores constantes nas fichas eram detidamente verificados com base em fontes bibliográficas autorizadas, de modo a estabelecer o chamado “nome certo de autor” – nomenclatura que Oneyda reconhecia como oriunda do campo da Biblioteconomia (Alvarenga, 1942, p. 26), com o qual estabelecia interlocuções pontuais. Os títulos das obras também passavam por controle bibliográfico e, sempre que necessário, por escuta atenta acompanhada da partitura, a fim de corrigir os rótulos dos discos comerciais – frequentemente imprecisos ou enganosos, pela ausência de cotejo do registro mecânico com o não mecânico a ele relacionado. Esse gesto bibliográfico – de caráter eminentemente criativo, reflexivo e cultural (Crippa, 2016) – buscava não apenas facilitar o acesso do consulente à obra desejada, mesmo com informações incompletas, mas também corrigir uma prática recorrente da indústria fonográfica: a dispersão de uma mesma composição sob nomes variados, traduções livres ou designações equivocadas, segundo percepções de uma fonografia crítica. Por isso, no chamado catálogo técnico, os títulos eram sempre unificados segundo o original da obra, enquanto, no inventário, mantinha-se o registro tal como impresso no rótulo, considerando o disco como objeto em sua materialidade e não apenas pelo conteúdo. Essa lógica de dupla entrada permitia, por um lado, recuperar obras com rigor documental e, por outro, exercer controle preciso sobre o acervo físico, prevenindo duplicações e evidenciando, com método e consistência, os pressupostos vícios infodocumentais do comércio fonográfico da época (Alvarenga, 1942, p. 26-38).

Pensar a circulação futura de documentos, no contexto de uma discoteca nacional, implicava também organizar-se para produzir os próprios documentos que precisariam ser sistematizados. Nesse sentido, mais uma vez, a fonografia institucional brasileira que ali se forjava, à maneira da fonografia crítica, buscava afirmar sua autonomia em relação ao comércio fonográfico, ainda que sem excluí-lo completamente do horizonte. Afinal, segundo imaginava-se, ambos ainda dependiam mutuamente para se consolidarem de forma definitiva. A começar pelas próprias máquinas e suportes utilizados.

No esforço de produção de conteúdo, a Discoteca de São Paulo operava em duas frentes. A primeira consistia em funcionar como uma espécie de gravadora autônoma, utilizando para isso um aparelho próprio de gravação, o Presto Recorder. De fabricação americana, esse

equipamento portátil operava com discos de alumínio revestidos de acetato, cuja principal característica era a possibilidade de gravação e reprodução imediatas, dispensando processos industriais mais complexos (Alvarenga, 1942, p. 8). Por meio dessa ferramenta, passaram a ser registrados exemplares da música popular brasileira – entendida, naquele contexto, como sinônimo de repertório folclórico ou rural –, os quais foram arquivados no acervo sob a denominação “série fonográfica F” (Alvarenga, 1942, p. 10). Tal como nos *Archives de la Parole*, todas as seções da coleção fonográfica, materializadas fisicamente em compartimentos de estantes, recebiam letras para distingui-las.

Esse sistema de gravação instantânea – fundamental para os registros sonoros realizados durante a Missão de Pesquisas Folclóricas, como será abordado mais adiante – contou com a avaliação técnica da empresa Byington & Cia, uma vez que nem Oneyda nem os demais funcionários da Discoteca possuíam formação especializada em técnica fonográfica (Alvarenga, 1983, carta de 1936, p. 127). Tratava-se da companhia do empresário paulistano de origem americana Alberto Byington, que se tornaria parceira da instituição fonográfica de São Paulo na produção de discos, prestando também assessoria técnica sempre que necessário (Alvarenga, 1983, carta de 18 jun. 1936, p. 128). A trajetória da empresa se inseria em um contexto mais amplo: após a quebra de patentes ocorrida na indústria fonográfica no final da década de 1920, houve uma entrada massiva de gravadoras europeias e americanas em mercados periféricos por meio de suas filiais, o que viabilizou a associação do empreendimento brasileiro à Columbia (Vicente; De Marchi, 2014; Freire, 2013) – a mesma que Paul Otlet denunciaria no *Traité de documentation* como integrante de um conglomerado internacional que se apropriava, com crescente voracidade, das possibilidades oferecidas pelo documento sonoro (Otlet, 1934, p. 221).

Nos anos 1930, Columbia e Victor figuravam entre as principais potências fonográficas internacionais. O papel da Victor na América Latina constitui, por si só, um capítulo à parte. Já na década anterior, sua presença se tornara marcante com a chegada ao Brasil das máquinas elétricas da Victor, antes de sua fusão com a *Radio Corporation of America* (RCA) (Oliveira, 2020, p. 41-42). Nesse contexto, a marca alcançou um nível de reconhecimento tal que, em um mercado fonográfico tardio como o brasileiro, o nome de aparelho mais facilmente identificado pelo público não era o fonógrafo de Edison – símbolo da era acústica –, mas sim a “victrola” da Victor.

Registrada comercialmente em 1905 e lançada em 1906, a vitrola designava os aparelhos da empresa que integravam todos os componentes, inclusive a corneta, em um único gabinete de madeira. Seu grande sucesso, no entanto, viria com o modelo de console – apoiado

diretamente no chão e com compartimentos internos para armazenar discos –, cuja difusão atingiria o auge com a fonografia elétrica dos anos 1920, declinando significativamente com a ascensão do rádio nos anos seguintes (Andrews, 2005e, p. 1.160-1.161). Em 1929, no contexto da crise econômica mundial e das crescentes disputas comerciais entre os negócios da fonografia e da radiofonia, a Victor foi adquirida pela RCA, formando a RCA Victor e consolidando-se como uma corporação integrada de discos, rádios e tocadores (Andrews, 2005d, p. 1.153-1.160; 2005c, p. 897).

Já a Columbia, fundada em 1889, passou por uma série de reestruturações societárias ao longo das décadas, sendo incorporada, em 1938, à Columbia Broadcasting System (CBS), o que ampliaria sua presença internacional e a consolidaria como uma das principais concorrentes da RCA Victor (Andrews, 2005a, p. 209-212). Ambas disputavam mercados globais com forte presença na Europa, Ásia e Américas, incluindo o Brasil, em um cenário onde o antigo desejo de universalização comercial era impulsionado pelo avanço da fonografia elétrica na América Latina, onde a mecanização da música, nos termos de Curt Lange, começava enfim a se massificar (Oliveira, 2020, p. 37-58).

O segundo modelo de funcionamento da Discoteca Pública de São Paulo, como produtora de conteúdo sonoro, era mais dependente de parcerias externas, exigindo colaborações com essas grandes empresas fonográficas globalizadas. Nesse caso, as séries fonográficas ME, dedicadas à música erudita paulista, e AP, voltadas ao Arquivo da Palavra, foram produzidas por meio das chamadas gravações industriais, realizadas em estúdios da RCA e da Columbia no Brasil – no caso das gravações de pronúncias e discursos de “homens ilustres” incluídas na série AP –, bem como no exterior, a exemplo das composições de Francisco Mignone gravadas com a Orquestra de Berlim, na Alemanha, integrantes da série ME (Alvarenga, 1942, p. 9). Em 1942, essa coleção de discos industriais já havia sido descontinuada, tendo resultado em um número bastante limitado de exemplares em comparação às gravações feitas com o aparelho Presto, utilizadas de forma mais independente e recorrente. A justificativa, segundo Oneyda, envolvia principalmente a escassez de recursos financeiros e dificuldades logísticas (Carlini; Leite, 1993).

Outra parceria indispensável com a indústria fonográfica se relacionava com a constituição de um arquivo de matrizes, também previsto no Regulamento da Discoteca. Como já discutido, as matrizes integravam o modelo de negócio gramofônico desde o final do século XIX, funcionando como uma resposta técnica e comercial à tensão entre as promessas publicitárias de qualidade e perpetuidade sonora e a realidade de suportes materialmente frágeis, pensados para a massificação a baixo custo. Produzidas a partir de um processo

dispendioso, essas matrizes eram materializadas em discos especiais, de caráter permanente, cuja durabilidade as tornava recursos particularmente importantes em contextos institucionais. Se, para o público geral, a ideia de uma sonoridade perpétua permanecia como mito – dada a fragilidade dos discos de cera e sua deterioração com o uso –, para arquivos fonográficos públicos, a longevidade prometida era uma exigência prática. As matrizes permitiam a reprodução contínua de fonogramas por meio de novas cópias sempre que os discos de uso cotidiano atingissem um grau de desgaste que comprometesse sua audibilidade, assegurando assim a conservação de um acervo destinado ao uso reiterado ao longo do tempo.

As casas gravadoras mantinham em seus arquivos as matrizes das produções fonográficas com o objetivo de viabilizar a reprodução em série de cópias de menor qualidade, em discos de cera, destinados ao consumo imediato por parte de ouvintes domésticos. No entanto, essas matrizes eram com frequência inutilizadas assim que se esgotava o “interesse econômico” sobre o material gravado, resultando, conforme denunciava Oneyda, na perda de “registros verdadeiramente interessantes para estudos musicais e folclóricos”. Diante disso, a proposta da Discoteca consistia em solicitar às gravadoras que confiassem “à sua guarda as matrizes consideradas de valor”; permanecendo sob propriedade das empresas, essas matrizes seriam conservadas pelo Departamento de Cultura, que “comprometia-se a entregá-las para a tiragem de novos discos, sempre que preciso” (Alvarenga, 1942, p. 16). Apesar das interlocuções estabelecidas com a indústria fonográfica – nos anos 1940, a antiga parceira Byington & Cia se desvincularia da Columbia para fundar a brasileira Continental Discos, que continuaria a dialogar com a Discoteca, como demonstra o mostuário representado na Figura 20 –, apenas a RCA Victor atendeu ao chamado de guarda perpétua das matrizes. Com a baixa adesão das demais gravadoras, a proposta acabou não se concretizando como se esperava (Alvarenga, 1942, p. 19).



**Figura 20 – Mostruário do sistema de fabricação de discos elétricos da Continental, incluindo o “original em metal” ou matriz fonográfica**



**Fonte:** A autora (CCSP, 2018).

Mais do que às empresas fonográficas, o verdadeiro chamado da Discoteca era dirigido ao público – sua razão de ser. Era ele quem não podia falhar, pois o êxito do empreendimento dependia diretamente de sua adesão. Afinal, tratava-se de um projeto voltado à “formação da nossa gente futura”, como declarou Mário de Andrade em entrevista ao jornal “O Estado de S. Paulo” em 1936 (Andrade, 2015c, p. 58). E formar essa gente que não existia, mas era imaginada, implicava, já no presente, ensinar a escutar, como também defendera Curt Lange. Esse objetivo poderia ser amplamente realizado por meio de transmissões radiofônicas ou, na ausência de sua efetivação, por conferências ilustradas com discos e concertos fonográficos comentados.

As conferências, nesse caso, remetiam diretamente às “palestras ilustradas” do início do século XX, prática abordada na seção 3, mobilizada por antropólogos e acadêmicos para despertar o interesse do público para seus trabalhos com o auxílio de máquinas modernas. Já os concertos fonográficos buscavam associar a nova técnica de escuta às formas tradicionais de apreciação musical erudita, primeira base do tripé que sustentava a Discoteca Municipal. Tratava-se de uma dinâmica similar à realizada por André Cœuroy, que, em sua obra *Histoire de la musique avec l'aide du disque*, mostrava como a escuta fonográfica poderia ser fundamental para a compreensão das transformações formais da música ao longo do tempo, além de defender, no contexto de fonografia crítica que atuava, a indispensável articulação entre grafias e fonografias (Cœuroy; Jardillier, 1931).

Nesse contexto, torna-se especialmente interessante observar como as exposições orais eram construídas em conjunto por Oneyda e Mário, mesmo à distância. Isso porque, quando os concertos fonográficos tiveram início, em 1938, também começou um período particularmente tormentoso para ambos: o cenário político adverso colocaria, como escreveu Oneyda, “pedras demais” em seus caminhos (Alvarenga, 1983, p. 18), dificultando a concretização de suas imaginações para o Departamento e a Discoteca.

O golpe de novembro de 1937, que instaurou o regime autoritário do Estado Novo, resultou no afastamento progressivo dos paulistanos que haviam patrocinado o projeto cultural modernista, a começar pelo prefeito Fábio Prado, substituído por Francisco Prestes Maia – o “chefão”, nas palavras de Oneyda (Alvarenga, 1983, carta de 5 ago. 1938, p. 140). Mário, por sua vez, também foi afastado do Departamento de Cultura e acabou se transferindo para o Rio de Janeiro sob a proteção do ministro de Educação e Saúde Gustavo Capanema, primeiro como um afastamento temporário, justificado como férias, mas que logo se tornaria definitivo (Alvarenga, 1983, p. 134). Ainda assim, os esforços para a formação de “nossa gente futura” não foram interrompidos. Ao menos, não no que dizia respeito às contribuições de Mário e Oneyda.

No Rio, uma “tristeza funda lá no fundo”, medo, infelicidade, inquietações e a vontade constante de não estar onde se estava (Alvarenga, 1983, carta de 3 maio 1940, p. 227); em São Paulo, um “regime de papelório e desconfiança” e uma “luta mesquinha de todo dia”, por “precisar enxergar novamente as caras dos seus substitutos” (Alvarenga, 1983, carta de 13 ago. 1938, p. 149). As cartas trocadas entre Mário e Oneyda serviam, nesse contexto, tanto como forma de desabafo quanto como meio de seguir, à distância, com o trabalho coletivo da Discoteca, utilizando o velho formato escrito como meio para garantir continuidades temporais em distâncias geográficas. Os concertos fonográficos e as conferências tornaram-se, aliás, um

de seus temas mais recorrentes, rendendo longas discussões sobre diferenças entre oralidade e escrita, questões de plágio e autoria, dificuldades em atrair e manter o público, estratégias de divulgação da iniciativa, elaboração de estatísticas de uso e perfil dos ouvintes e utilização de dados produzidos pelo funcionamento do órgão como argumento político.

Em sua insegurança, presente desde o início, Oneyda costumava enviar a Mário as versões escritas dos concertos e conferências que ministrava. Como antigo professor e amigo, ele a orientava a torná-las mais claras e agradáveis ao público (Alvarenga, 1983, carta de 29 nov. 1937, p. 132), sempre reforçando a importância de distinguir a “palavra” – que ele associava à oralidade, à *parole* – da escrita que servia de base para sua exposição. Evocações literárias, pequenas anedotas, volúpias de entusiasmo, críticas pessoais, imagens e metáforas, comparações mordentes ou inesperadas com a vida contemporânea e outras artes, paralelos entre artistas de épocas e linguagens diferentes: tudo isso era, para Mário, essencial nesse trabalho de vulgarização, que não exigia, em absoluto, rigor científico. Esse ponto se tornou ainda mais relevante quando a questão da citação passou a gerar atritos entre os dois.

Para Mário, em certos momentos, Oneyda o citava em excesso – inclusive em exposições orais –, o que “fica pau pra ouvintes”, especialmente em conferências, onde “as palavras voam” e o tempo escorre veloz (Alvarenga, 1983, carta de 20 ago. 1940, p. 248). Em uma análise mais crítica, o modernista questionaria sua rígida “obediência” à bibliografia – tão literal que ele chegou a alertá-la sobre o risco de ser acusada de plágio. Não obstante, não via nisso propriamente um problema: “muito tenho plagiado. Já roubei ideias artísticas, processos literários e pensamentos críticos. [...] a verdade geral é que não sou contra o plágio”, uma vez que essa prática, segundo ele,

[...] enriquece a gente, desentorpece uma exposição intelectual do excesso de citações, permite a gente melhorar ideias alheias boas, mas mal expressas incidentalmente etc. etc. *Porém o plágio tem de ser consciente*, porque só a consciência do roubo permite atingir a melhoria da coisa roubada e facilita o disfarce inteligente, *artístico* do roubo (Alvarenga, 1983, carta de 9 fev. 1939, p. 171, grifos originais).

O alerta do criador de Macunaíma certamente se relacionava à experiência de ter-se visto, alguns anos antes, discretamente acusado de prática semelhante por Raimundo de Moraes. Em 1931, o romancista paraense procurou contestar – ou melhor, disseminar –, no segundo volume de “O meu dicionário de cousas da Amazônia”, a interpretação que segundo ele se alastrava de que o relato marioandradiano do herói sem nenhum caráter fora “todo inspirado no *Vom Roraima zum Orinoco*”, trabalho do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, que pioneiramente explorara o Norte do Brasil e ali estudara “as tribos indígenas do Xingu, do Japurá, no Uapés, do Negro com rara minúcia e inteligência” (sic) (Moraes, 2013, p.

160). Em carta aberta dirigida a Moraes, publicada no mesmo ano nas páginas do “Diário Nacional”, Mário agradeceria a gentileza de defendê-lo da “malvadeza desses maldizentes”, mas ironicamente confirmaria tais acusações:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos. E até o sr. na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mais ainda, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mario Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa. [...] Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a ideia de satirizar é minha pois já vem desde Gregorio de Matos, puxa vida! (Andrade, 1931, p. 3).

Sem dúvida, a compreensão de “plágio” e “roubo” de ideias assumida por Mário não tinha relação alguma com os crimes associados a essas palavras atualmente. Em sua concepção, devorar ideias alheias, quando bem feito, era não apenas aceitável, mas desejável e até mesmo inevitável em qualquer produção intelectual, escrita ou oral. Ainda assim, mesmo que distante do rigor jurídico que conhecemos hoje, a palavra “plágio” carregava um peso negativo, o que poderia ser atestado não somente pela reverberação da polêmica de 1931 como pela profunda mágoa demonstrada por Oneyda, que viu no questionamento de Mário uma injustiça: afinal, a mobilização bibliográfica e a reflexão crítica eram dela, dentro de seu papel discotecário que não exigia a criação de interpretações originais, mas a vulgarização de ideias alheias (inclusive as dele próprio), detentoras, estas sim, da autoridade necessária para fundamentar os argumentos. Ao mencionar que havia desistido da ideia de escrever um compêndio ao estilo de *Histoire de la musique avec l'aide du disque*, de Cœuroy, ela deixava evidente sua tristeza (Alvarenga, 1983, carta de 17 fev. 1939, p. 176). Mário, por sua vez, tentou animá-la, buscando desfazer o mal-entendido: para ele, “plágio” era de fato sinônimo de devoração antropofágica – prática legitimada por vanguardistas como ele naquele já distante tempo de estridência modernista. Por isso, seu conselho final era: “Escreva, cante, sonhe” (Alvarenga, 1983, carta de 28 fev. 1939, p. 180).

A tensão de Oneyda diante das conferências e concertos, juntamente com a dedicação exigida para prepará-los (incluindo escutas exaustivas de discos), passou a se somar, no final de 1938, à frustração com a baixa frequência do público. Ela atribuía o problema à má divulgação feita pela prefeitura, que havia proibido, inclusive, a fixação de cartazes em frente ao Teatro Municipal, um recurso que até então se mostrara eficaz. Diante do cenário, a discotecária cogitaria permitir que os próprios ouvintes escolhessem a programação fonográfica, desde que se respeitassem os planos educacionais e os limites de duração dos

discos, especialmente devido a pedidos por obras como a “exaustiva Sinfonia de Bruckner, gravada em onze discos (quase o tamanho de uma ópera!)” (Alvarenga, 1983, carta de 29 nov. 1938, p. 155).

Em certo momento, Oneyda pensou até em abandonar os concertos fonográficos. Mário, no entanto, a dissuadiu por carta: essa era, segundo ele, a “parte mais educativa” de todo o projeto. Por isso, a recomendação era que ela fizesse um levantamento e publicasse os resultados na “Revista do Arquivo” – periódico criado no contexto da inauguração do Departamento –, destacando o “levantamento de nível cultural das consultas” e a “real melhoria espontânea” observada. Os números, imaginava ele, fariam por si, caindo “sob os olhos do prefeito”, de modo que “ele se convença de alguma coisa útil pra nós. Assim sejam amém!” (Alvarenga, 1983, carta de 5 mar. 1940, p. 218).

Essa imaginação de Mário de Andrade se concretizaria, ao menos em parte, em 1942, quando Oneyda publicou um artigo relatando o funcionamento da Discoteca Municipal e os feitos realizados desde sua criação. Um dos destaques era o serviço de consulta pública de discos, que, num momento em que os concertos fonográficos perdiam espaço no interesse dos ouvintes, passou a ser o modo de audição mais movimentado, apesar das limitações estruturais, como o número reduzido de cabines, apenas duas, para atender à demanda (Alvarenga, 1983, carta de 29 nov. 1938, p. 155). Nesse formato de atendimento, o consulente podia escolher livremente o que ouvir entre os gêneros disponíveis: música sinfônica, instrumental de câmara e vocal, folclore científico (categoria que, no contexto institucional, buscava se afastar do uso impróprio do termo em registros comerciais, que alegadamente disseminavam um “falso folclore”), música folclorística e conteúdos educativos em geral (Alvarenga, 1942, p. 46). Para utilizar o serviço, era necessário realizar um cadastro – informando nacionalidade, profissão, idade e sexo – e preencher uma ficha de atendimento e espera. Cada consulta era registrada em um talão, no qual o ouvinte anotava o número de sua matrícula, intérprete, arranjador, número de chamada dos discos e detalhes profissionais.

Na cabine, o ouvinte recebia orientações específicas sobre como se comportar diante da máquina, os gestos que o tornariam um leitor de sons: era proibido fazer barulho, conversar em voz alta, assobiar, cantar, dançar ou acompanhar a música com os pés ou as mãos. Esse conjunto de orientações pode ser compreendido também como uma forma de ergonomia fonográfica, no sentido de um ajuste entre corpo, dispositivos e ambiente. Assim como as primeiras máquinas fonográficas exigiam do usuário certo posicionamento e gestualidade para garantir a eficácia da reprodução sonora (a exemplo do grafofone, com sua aparência de máquina de costura e convite ao uso de tubos acústicos), as cabines de escuta institucionalizadas requisitavam uma

disciplina corporal que integrava silêncio, postura e contenção de movimentos. Essa ergonomia não se limitava a adequar o corpo humano ao funcionamento técnico do aparelho: inspirava-se em prescrições semelhantes às que, no campo bibliológico, Paul Otlet associava à boa leitura – evitar fadiga, manter distância e iluminação adequadas e cultivar posturas que favorecessem a atenção e o mínimo de esforço na compreensão (Otlet, 1934, p. 320-322). No caso da fonografia, produzia-se um modo específico de escutar, em que a audição era concebida como prática de leitura e, simultaneamente, como ato de educação cultural. Tratava-se de invocar uma tecnologia de escuta que enquadrasse o ouvinte não somente em um papel de usuário de uma ferramenta mecânica, mas igualmente como sujeito de um projeto pedagógico de organização do conhecimento sonoro, lançando-se mão de prescrições detalhadas expressas no espaço como um todo, o que incluía a distribuição de cartazes que fixavam em palavras essa gramática da ergonomia fonográfica que se desejava difundir.

Em uma escala mais ampla, ações educativas eram conduzidas não apenas para ensinar como escutar bem, ou seja, reflexivamente, mas também o que escutar, com o intuito de desencorajar certas preferências consideradas pouco formativas – como a ópera, associada à imposição econômico-colonial da cultura italiana, e as peças para piano, símbolo de um individualismo musical –, incentivando os ouvintes a experimentarem outras expressões musicais, especialmente as modernas, muitas vezes incompreendidas. Para isso, eram afixados cartazes orientadores nas cabines e na sala de espera, com dizeres como: “Para o aumento da sua cultura, a música de câmara e a música sinfônica têm mais importância que a ópera”; “Se gosta da música vocal, não se limite à ópera do século XIX”; “Lembre-se que a História da Música não está circunscrita ao século XIX”; “A música moderna merece sua atenção. Se lhe parecer agressiva nas primeiras audições, o hábito de ouvi-la fará desaparecer essa impressão”; “A literatura musical para instrumento de corda e tecla não compreende só as obras para piano” (Alvarenga, 1942, p. 89-90).

O incômodo com a preferência por conteúdos ligados à ópera e ao piano ficava evidente nos dados estatísticos reunidos por Oneyda e sua equipe, coletados a partir das fichas de cadastro e dos talões de consulta. Apesar das orientações para que esses repertórios não fossem priorizados nas escutas fonográficas, eles continuavam entre os mais solicitados, conforme demonstraria o levantamento das audições individuais realizadas entre 1937 e 1941. Porém, o sinal favorável era que, ao menos no caso da ópera, os números indicavam uma tendência de queda em sua frequência de audição – um dado positivo que se somava a outros, como o crescente interesse do público com relação à iniciativa da fonografia musical voltada à educação da escuta. Jovens e adultos passaram a frequentar a Discoteca com assiduidade, especialmente

os primeiros, “ainda não completamente formados” (Alvarenga, 1942, p. 62), muitos dos quais não tinham qualquer vínculo anterior com a música, mas optaram por incluí-la em seu cotidiano.

Os dados gerados pelas consultas particulares – que incluíam informações pessoais, profissionais e circunstanciais sobre o contexto de escuta – tornaram-se, apesar da instabilidade dos serviços, frequentemente interrompidos por problemas políticos ou materiais, um suporte proveitoso para o conhecimento e controle das “preferências musicais dos ouvintes” (Alvarenga, 1942, p. 46). Funcionavam, de certo modo, como desiderata, um registro dinâmico de demandas de escuta efetivas, produzido diretamente por escolhas e hábitos de um público tangível. Tratava-se de um processo de monitoramento das condições reais de recepção que, como lamentou Francisco Curt Lange, o Sodre não se dispôs a realizar. Abandonavam-se, assim, práticas antigas, baseadas em documentos-autoridade de natureza mais literária do que científica, ao passo que se passava a questionar com dados empíricos concepções generalizantes, por vezes marcadas por preconceitos, sem respaldo na realidade concreta – como a ideia, por exemplo, de que uma discoteca pública, a exemplo dos concertos, seria frequentada majoritariamente por estrangeiros, já que os brasileiros não teriam interesse pela música erudita. Os números, porém, desmentiam essa suposição: “os brasileiros constituem a maioria absoluta dos frequentadores da Discoteca” (Alvarenga, 1942, p. 66).

Os números eram, afinal, aquilo que mais poderia chamar a atenção do prefeito – especialmente aqueles que projetavam um futuro promissor para o empreendimento discotecário, desde que houvesse investimentos à altura. Foi com esse intuito que Oneyda realizou seu levantamento estatístico, orientada por Mário. Como próprio do quantificismo infodocumental, os dados, quando empilhados uns sobre os outros, pareciam sustentar-se por si mesmos: tinham poder de convencimento, funcionavam como prova de que o Brasil começava, enfim, a exercer algum controle científico sobre sua realidade – apreendida cada vez mais na heterogeneidade de sons, imagens, grafias e materialidades diversas. Nesse contexto, a antropofagia, esse gesto de devoração de tudo quanto fosse possível e recomendável, como propunha Oswald de Andrade anos antes, oferecia ferramentas importantes para disputar protagonismos nacionais, em um cenário cada vez mais alicerçado na produção organizada do conhecimento e nos argumentos técnicos que o sustentavam.

A escrita de uma história do futuro, que havia começado como imaginação, parecia requerer um esforço cotidiano presente de organização, superação de receios e mais imaginação: um futurismo de ação ou um pensar no amanhã que necessitava forçosamente de realizações empreendidas hoje. Ao lado de Oneyda, Mário de Andrade se engajou em escrever essa história, linha por linha, ficha por ficha, disco por disco, com as precauções de quem sabia

que aquilo que parecia pequeno – uma escolha de repertório, a grafia de um nome de autor, a montagem de uma estante – poderia ser fundamental para modelar a forma como o porvir escutaria seu próprio passado. Quando o rádio se impunha como instrumento de difusão cultural mais potente, mas extremamente arriscado em termos de construção de um ouvinte ideal – o leitor de sons imaginado e almejado –, a Discoteca se mostrou um ambiente de incentivo ao desenvolvimento de uma escuta mais lenta, atenta e contextualizada, apontando para a necessidade de preparar os ouvidos para aquilo que ainda não se compreendia – como no silêncio do zikril que, transformado em presença ativa, passou a refazer laços e operar na superação de desconhecimentos recíprocos. Seria precisamente esse gesto de escuta transformadora que caracterizaria a Missão de Pesquisas Folclóricas: uma tentativa de, nos rincões do país, recolher e preservar as vozes que o tempo e o Estado ainda não haviam calado – e, com elas, construir novas formas de documentação brasileira.

## **6.2 Os sons da nossa gente presente: de matéria-prima a documento-registro**

Cada pessoa que morria naquele vilarejo de Veracruz podia ser escutada em uma gruta perdida na selva, lugar onde se entrelaçavam conexões humanas e não humanas. Foi assim com Jacinta e tantos outros: a morte, para eles, não representou o fim, mas uma reentrada na vida por meio da língua que, silenciada em vida, voltava a soar após a partida de um de seus falantes, convocando os vivos a um esforço que raramente faziam: o de escutar o que não compreendiam. Naquele espaço, o passado falava com voz própria, alicerçado não somente em sons como também em seu entorno material, formando uma escuta densa, feita também de matéria e tempo. É a partir dessa imagem – uma escuta que perpassa vida e morte, tempo e matéria – que podemos reencontrar mais um sentido para as gravações empreendidas nas expedições fonográficas: as dos americanos, dos franceses e, agora, dos brasileiros. Estes últimos, os antropófagos, mostraram que não desejavam apenas repetir ou importar modelos, mas devorar essas e outras experiências relacionadas à fonografia institucional para reinventá-las como missão de reencontro com aquilo que tinham dificuldade de nomear em sua própria língua.

O segundo elemento do tripé que sustentava os trabalhos da Discoteca Municipal de São Paulo era também o componente mais primitivo que compunha a escala de evolução do conhecimento humano segundo Paul Otlet (1934), aquele que teria antecedido, na temporalidade progressiva prevalescente, a literatura, a ciência e a filosofia: o folclore. Conhecê-lo, sobretudo pela escuta, significava desvendar uma base histórica, um lugar no



mundo em sua mais elementar característica. Um lugar que, como denunciava Mário de Andrade, havia sido negado por europeus que afirmavam não existir canção popular nas Américas justamente por não haver documentação escrita que a legitimasse – o que, na prática, era o mesmo que dizer que ali não existiam tradições, culturas ou histórias próprias. Se, de um lado, cabia à Discoteca provar que o brasileiro sabia ou poderia aprender a saber escutar a música universal, sua primeira missão, de caráter igualmente documental, era afirmar que o Brasil fazia parte desse universal humano, não como cópia, mas como contribuição: colorindo-o com suas formas próprias de tradição, cultura e história. Um passo importante nessa direção foi a criação de um Curso de Etnografia, realizado sob a égide do Departamento de Cultura entre abril e outubro de 1936 – e que, paradoxalmente, seria conduzido por uma europeia, mais precisamente uma francesa.

Claude e Dina Lévi-Strauss chegaram ao Brasil no início de 1935 como parte da missão francesa convidada a integrar a recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Enquanto Lévi-Strauss foi nomeado catedrático de Sociologia, Dina, embora com formação equivalente, encontrou barreiras institucionais e acabou não sendo oficialmente incorporada à nova universidade. Foi por meio de sua aproximação com Mário de Andrade – que à época ainda dirigia o Departamento de Cultura – que ela encontrou um espaço possível de atuação. Juntos, estabeleceram iniciativas voltadas à consolidação das Ciências Sociais no Brasil, como a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), em 1937, que funcionou, ainda que brevemente, como laboratório coletivo de pesquisa dedicado à documentação sistemática das práticas populares e tradições culturais. Seu Conselho Diretor incluía, além de Mário e do casal Lévi-Strauss, também Oneyda Alvarenga, e chegou a funcionar em uma sala da própria Discoteca (Alvarenga, 1983, p. 136). Mas, sem dúvida, a colaboração mais significativa da francesa foram as 23 aulas ministradas no Curso de Etnografia e Folclore, que buscava ensinar aos brasileiros inscritos técnicas de coleta e classificação de dados em campo, especialmente úteis para os objetivos do Departamento. Vinculado também à Discoteca Pública Municipal, o curso formaria colaboradores aptos a lidar com acervos fonográficos e documentais completos do ponto de vista antropológico, oferecendo fundamentos técnicos que orientariam tanto a constituição das coleções da Discoteca quanto seus critérios de organização e uso público. Entre os participantes, estaria a própria Oneyda (Valentini, 2013).

Na aula introdutória, Dina Lévi-Strauss (como assinava à época) começaria estabelecendo, didaticamente, uma distinção entre o estudo etnográfico – voltado à compreensão das manifestações culturais – e a antropologia física – dedicada à descrição do homem em seus aspectos biológicos –, apontando ambas as perspectivas como fundamentais

para se apreender um povo em suas dimensões histórica e geográfica. Desde o início, a etnóloga também deixaria claro o afastamento do método proposto em relação a qualquer filosofia abstrata, alicerçando-o, ao contrário, em uma cultura humana concreta, situada em suas particularidades. No caso brasileiro – país que, segundo ela, ainda carecia de estudos etnográficos sistemáticos, característica que, em sua avaliação, se estendia à América do Sul como um todo –, era preciso observar o que certos grupos nacionais haviam conservado, abandonado ou tomado de empréstimo ao longo de sua trajetória cultural. Nesse processo, destacava-se o papel do indígena, do imigrante e, sobretudo, de um “elemento tão sedutor” e que, em suas palavras, “deverá ser tão rico de revelações”: o caboclo brasileiro (Lévi-Strauss, [1936a], p. 1-2).

Além de reconhecer no folclore popular, com suas lendas, mitos e provérbios, uma base incontornável para a compreensão de um país, a intelectual francesa o apresentava em condição equiparável à cultura ocidental no que dizia respeito à forma. Ainda que lidos sob a lente do atraso temporal, esses mitos – comparados, por ela, aos “mitos platonicianos”, que não buscavam “ser absolutamente científica e real, mas apenas provável” – ocupavam, a seu ver, um lugar legítimo entre os domínios que os povos ditos civilizados atribuíam à filosofia, à ciência e à poesia (Lévi-Strauss, [1936f], p. 1).

O estudo do folclore era apresentado como mais específico e detalhado do que uma abordagem etnográfica ampla, estando associado, segundo Dina Lévi-Strauss, às manifestações culturais de povos já considerados “civilizados”, ao passo que a etnografia, em sua tradição mais consolidada, voltava-se prioritariamente ao estudo de “povos primitivos” (Lévi-Strauss, [1936c], p. 1). Como Mário de Andrade e outros estudiosos brasileiros pareciam já haver compreendido, reivindicar a existência de um folclore nacional próprio era, ao mesmo tempo, afirmar a condição de civilizado e tornar as expressões culturais do país passíveis de serem transformadas em conhecimento legítimo. Não está claro, ao se lerem as versões escritas das aulas de Dina, se ela atribuía esse estatuto às tradições brasileiras. Ainda que operasse distinções entre um “nós” (“adultos, brancos, civilizados”) e um “outro” (uma “categoria global que abrange os que estão fora de primeira”) (Lévi-Strauss, [1936a], p. 2), sua posição parecia mais ambígua: talvez por respeito aos interlocutores locais, talvez por consciência do lugar que ocupava como estrangeira, a professora ora fazia uso da categoria “folclore” (pensada como resquício do passado em sociedades ditas civilizadas), ora do termo “primitivo” (entendido como anterior à própria civilização ocidental) para caracterizar os sujeitos de estudo. Em ambos os casos, no entanto, o método se mantinha: reconhecer os saberes dos grupos investigados, suas formas de pensar o tempo, de nomear e dividir os espaços, de interpretar a fauna, a flora,

a saúde, além de seus gestos e práticas cotidianas (Lévi-Strauss, [1936f], p. 2) – enfim, suas próprias maneiras de conhecer e classificar o mundo, tal como já preconizavam antropólogos da virada do século, a música moderna e movimentos de vanguarda, latino-americanos e europeus.

Nesse sentido, ainda que se reconhecessem as diferenças entre os enfoques material e espiritual sobre as expressões culturais, não se devia estabelecer hierarquias entre eles. A vertente espiritual – associada à dimensão intelectual ou cultural da pesquisa e identificada metodologicamente como etnologia – era apresentada como mais árdua e frequentemente frustrante, por depender de testemunhos indiretos e subjetivos. Já a vertente material – ligada aos objetos e ao escopo mais tradicional da etnografia – era tida como mais confiável por se basear em elementos tangíveis, considerados autênticos, duráveis e autônomos. Selecionar objetos materiais de um grupo era, portanto, tarefa prioritária, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, pois permitia reunir documentos capazes de revelar técnicas de fabricação, materiais utilizados, funções no cotidiano da comunidade e os espaços que ocupavam (Lévi-Strauss, [1936g]). A habitação, nesse sentido, formava um verdadeiro fundo (contexto) que situava e tornava inteligível a imagem (obra), para retomarmos os termos de Torres-García. Nesse ambiente mais amplo de criação e uso de artefatos, convergiam as dimensões material e espiritual, já que as crenças associadas aos objetos no contexto da convivência eram igualmente relevantes e deveriam constar da ficha descritiva – instrumento central da documentação escrita e etapa fundamental da classificação, cujo modelo de referência se encontrava no padrão do Museu do Trocadero de Paris (Lévi-Strauss, [1936h], p. 1-2).

A valorização da chamada cultura material como base legítima para a produção de conhecimento pode ser associada ao próprio processo de alargamento da noção de documento, tal como empreendido por Paul Otlet, especialmente no *Traité de documentation*. Mas talvez possamos ir ainda mais longe, mesmo que em um movimento por ora mais especulativo. A própria consideração dos objetos como prova – sendo sua coleção qualificada como o “melhor dos arquivos”, por sua pressuposta superioridade com relação aos registros escritos em função da durabilidade e autenticidade (Lévi-Strauss, [1936g], p. 1) – pode se inscrever em um contexto mais amplo, no qual a técnica da escrita vinha sendo questionada com intensidade renovada, embora não inédita. Entre os principais termos de comparação, que depreciava seu papel, surgia justamente a fonografia mecânica, que, de certa forma, contribuía para uma concepção expandida e interconectada da documentação. Seria possível, então, ligar esse movimento de alargamento e ubiquidade documental ao espaço de experiência que permitiria, mais tarde, a formulação da ideia de “interdocumentariedade” por Suzanne Briet – que, nos

anos 1950, conceberia um mundo de documentos densamente atomizados que se inter-relacionavam para além da biblioteca, formando ilhas de conhecimento? (Briet, 1951) Ou à lógica das máquinas computadoras, capazes de dividir documentos em pastas virtuais e abarcar, em sua organização, todas as formas expressivas infodocumentárias? Ou, ainda, a um pequeno aparelho portátil que, cabendo no bolso, tornaria todos os documentos do mundo, em múltiplos formatos, potencialmente acessíveis a qualquer tempo e lugar? São hipóteses que, por ora, deixamos em suspenso.

No contexto histórico de Dina Lévi-Strauss, as máquinas estavam longe de caber no bolso, mas já serviam, à sua maneira, para transportar e preservar documentos – e, em muitos casos, aqueles considerados mais fidedignos. Isso porque, como ela ensinaria aos brasileiros, conhecer um país significava conhecer seu elemento físico (homem-corpo) e cultural (homem-produções), o que tornava o sujeito da antropologia, também chamado de participante, um indivíduo plenamente observável. A fotografia, nesse contexto, voltava a ser considerada uma “arma essencial”: recurso técnico, moderno, eficaz, desde que seu uso obedecesse a diretrizes rigorosas; afinal, “a fotografia apresenta deformações que conduzirão a informações falsas”. Portanto, produzir um documento dito verdadeiro por meio da imagem exigia que a cabeça do fotografado estivesse na posição em que “a linha que passa do conduto auditivo externo ao bordo inferior das narinas seja uma horizontal”, evitando que os traços fisionômicos aparecessem “falsamente caracterizados: narinas afastadas e testa larga, quando o indivíduo possuía narinas estreitas” (Lévi-Strauss, [1936b], p. 1-2). A mesma atenção valia para os instrumentos musicais, embora nesse caso não houvesse instruções tão precisas – bastava lembrar que também seria necessário focalizar “as partes do corpo que entrem em jogo durante a execução” e que a descrição textual jamais deveria ser dispensada, por mais perfeita que fosse a imagem produzida de maneira mecânica (Lévi-Strauss, [1936e]).

Nesse sentido, não somente a técnica escrita assumia papel central – sempre indispensável nos registros folclóricos, de preferência respeitando vocabulários e fonéticas locais (Lévi-Strauss, [1936d], p. 1) – como também o desenho à mão livre, feito a lápis, aparecia como recurso documental relevante. Ele podia substituir a fotografia em situações de limitação técnica, mas era sobretudo valorizado quando se buscava transmitir, com mais precisão, uma determinada realidade por meio de esquemas visuais (Lévi-Strauss, [1936b], p. 2). Essa valorização do desenho de traço reapareceria no pensamento de Mário de Andrade, após a saída do Departamento de Cultura, quando passou a atuar no Instituto Nacional do Livro, vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, no contexto de concepção de uma futura Enciclopédia Brasileira. Ali, Mário defenderia que esse tipo de desenho era mais “educativo na reprodução

de objetos, de motivos estilísticos, e talvez mesmo de exemplares de História Natural”, justamente por sua capacidade de destacar os traços essenciais do representado (Andrade, 1993, p. 61). Considerado por ele uma “convenção instintiva do ser psicológico”, presente “nas infâncias do homem”, fosse entre “os povos primitivos e os pré-históricos” ou nas “crianças das nações civilizadas atuais”, o desenho de traço teria, frente à gravura colorida (incerta como verdade por não reproduzir fielmente as cores) e à fotografia (marcada por deformações de “ordem intelectual”), uma vantagem: “demonstrar claro os elementos essenciais, traços e formas específicas da coisa” (sic) (Andrade, 1993, p. 60-62). Tratava-se, em suma, da defesa de uma produção gráfica que, mesmo não substituindo a re-produção maquinica, pudesse superá-la naquilo que mais interessava ao olhar pedagógico e ao gesto documental: a apreensão seletiva e consciente do que compunha, de fato, o objeto de estudo, numa ideia válida tanto para a arte quanto, paradoxalmente, para os procedimentos científicos de documentação cultural.

A aproximação linguística tornava o trabalho de campo ainda mais complexo, dado que “reproduzir os sons tais quais se ouvem” era considerado fundamental. A regra de evitar intermediários – “que às vezes falseiam as ideias e as expressões” – entrava em tensão com a realidade dos contatos estabelecidos com falantes de línguas ou dialetos desconhecidos. Nesse contexto, a gesticulação era vista como o pior recurso comunicativo e deveria ser evitada, sendo preferível que o pesquisador buscasse, por conta própria, aprender a língua em questão. Desde o início, recomendava-se que fossem anotados termos fundamentais do vocabulário indígena, como nomes de partes do corpo, membros da família e grupos sociais, verbos relacionados a ações corporais (preferencialmente na terceira pessoa do singular) e demais expressões que remetessem a experiências de existência e à paisagem ao redor, partindo-se de palavras isoladas até a formulação de frases (Lévi-Strauss, [1936i], p. 1-2). O mais importante era que eventuais choques culturais não inviabilizassem a comunicação, devendo o material apreendido ser registrado em notação fonética acessível ou por meio da gravação fonográfica.

O fonógrafo, nesse contexto, era descrito como “ao mesmo tempo o meio mais simples e mais imperfeito”, por ser uma máquina de manuseio relativamente fácil, mas que dependia fortemente da disposição do observado, o qual, por constrangimento, poderia se recusar a falar ou cantar diante da possibilidade de ter sua voz registrada. Essa dependência da “boa vontade do sujeito” fazia com que o suporte fonográfico fosse, em termos práticos, considerado inferior ao filme sonoro, ainda que este último enfrentasse obstáculos de outra ordem, relativos principalmente a altos custos, “o que o torna proibitivo a não ser em grandes e poderosas expedições”, e a limitações logísticas, como o difícil transporte e a necessidade de alimentação elétrica, muitas vezes inexistente no local de gravação, o que exigiria um “grande sortimento

de baterias”. Diante dessas dificuldades – desde o silêncio ou embaraço do informante até o não funcionamento dos dispositivos de captação por falta de energia –, insistia-se que nenhum meio de gravação mecânica deveria jamais substituir a descrição direta. Era necessário estar preparado para anotar “*tudo* que se ouve, mas *só* o que se e *como* se ouve. Conservar a anotação tal qual é tomada, sem nenhuma alteração, seja para embelezar ou orquestrar” (grifos originais). No caso específico da notação musical, era exigida a presença de músicos competentes para o “registro direto”, tarefa por si só desafiadora, já que as melodias nem sempre seguiam os padrões do sistema temperado ocidental, podendo se apresentar como “um amontoado de notas” que, em certos casos, se confundiam com a própria fala (Lévi-Strauss, [1936d], p. 1).

Mas a equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada ao longo do ano seguinte ao Curso e desencadeada entre fevereiro e julho de 1938, levaria na mala muito mais do que lápis, caneta e folhas, sem pauta ou com pentagramas, em branco, embora também levasse esses instrumentos. Enviada pela Divisão de Expansão Cultural para uma expedição às regiões Norte e Nordeste do país – eleitas por serem consideradas as “mais ricas em música popular” –, a equipe era composta de um técnico de gravação “conhecedor profundo” da máquina, Benedito Pacheco, e seu auxiliar, Antônio Ladeira, responsável pela movimentação dos aparelhos segundo as exigências de campo; por um músico especializado em pesquisas musicais folclóricas, o austríaco naturalizado brasileiro Martin Braunwieser, que já havia participado de viagens similares à Grécia e à Turquia; e por um folclorista-chefe, o “engenheirando” Luís Saia, que, além de ter frequentado o curso de Dina Lévi-Strauss, era também sócio da SEF (São Paulo, 1938a), vindo a integrar, mais tarde, pela camaradagem forjada nos trabalhos do Departamento, a “comunidade espiritual” que se formava em torno de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga (Alvarenga, 1983, carta de 27 fev. 1940, p. 214).

Três malas, três caixas grandes, três malas e uma carta de apresentação – nos moldes daquela que Ferdinand Brunot levara consigo em 1912 –, agora redigida para apresentar Luís Saia como “ilustre autor dos ‘Xangôs do Nordeste’” e solicitar apoio à Missão (São Paulo, 1938b): estas seriam as principais bases materiais da viagem. A expedição, iniciada em fevereiro de 1938, carregava nessas bagagens, entre outros equipamentos, um gravador Presto, amplificador, agulhas, tripé para microfone, 237 discos, motor para geração de energia, microfones, fones, 133 filmes (entre fotográficos e cinematográficos), além de uma câmera fotográfica Rolleiflex com estojo e lentes e um aparelho cinematográfico Kodak (São Paulo, 1938c). O representante desta última empresa, aliás, havia prometido a Oneyda que, por meio de sua filial comercial no Nordeste, ofereceria à equipe todo o auxílio necessário, caso fosse preciso (Alvarenga, 1938a).

Ao chegar em Recife, primeira parada da viagem, a equipe percorreu a cidade em busca dos chamados “cultos fetichistas afro-brasileiros”, aproveitando também para registrar outras manifestações encontradas pelo caminho, como as toadas – denominação popular atribuída a qualquer melodia (Alvarenga, 1950, p. 44) – de bumba meu boi, de viola e, em especial, aquelas cantadas por carregadores de piano (Saia, 1938). Neste último caso, atendia-se a um pedido específico de Mário, que, desde 1928, desejava ouvir e documentar as cantigas entoadas por esses homens enquanto transportavam o instrumento do porto até as residências de seus compradores. As fotografias puderam ser feitas nas ruas, no próprio ambiente de trabalho dos carregadores; já a gravação sonora, por limitações técnicas, precisou ser realizada dentro do Teatro Santa Isabel. Ali, oito trabalhadores, com o piano sobre a cabeça (Toni, 2006, p. 89-90), entoaram, entre outras poesias musicadas, o canto de trabalho intitulado “Dona Maria me enganou”, que descrevia uma cena provavelmente comum do cotidiano deles: o “calote” de fregueses.

**Figura 21 – Carregadores de piano em contexto simulado de trabalho no Recife (1938)**



**Fonte:** Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP.



**Documento Sonoro 10 – Canção de trabalho “Dona Maria me enganou” | Carregadores de piano de Recife (1938)**

No mesmo Teatro Santa Isabel, em 26 de fevereiro de 1938, foram realizadas gravações sonoras de diferentes manifestações do Xangô, também conhecido, a depender da região do país, como Candomblé, Macumba, Tambor de Mina ou Tambor de Crioulo. À época da passagem da equipe pelo Recife, essas expressões cultural-religiosas de origem eminentemente africana encontravam-se proibidas (Alvarenga, 1948a, p. 4). Em carta enviada a Mário no mesmo dia das gravações, Luís Saia relatava que diversos terreiros haviam sido recentemente fechados, o que dificultara enormemente a reunião dos informantes, numa forma de repressão à cultura popular bastante comum naquele contexto. Anos mais tarde, Mário descreveria tais práticas como abusos contra os quais o “policiamento cultural” institucionalizado deveria atuar, a exemplo do “movimento protetor” que viria a se estruturar com maior consistência, a partir de 1941, por meio da Sociedade Brasileira de Folclore (Andrade, 2019, p. 35-36).

Mas no contexto da Missão, Luís Saia acabou por tirar proveito das circunstâncias adversas locais. Em Pernambuco, por exemplo, estabeleceu contato com um delegado de polícia, a quem foi solicitada permissão para a realização das gravações em local oficial e fechado (Alvarenga, 1948a, p. 17). Apesar do contexto repressivo, a autorização foi concedida. Segundo o próprio Saia, havia um movimento velado de competição entre os estados nordestinos que favorecia certa cooperação institucional: “os paraibanos, por exemplo, estão querendo que a Paraíba dê mais material que os outros Estados” (Saia, 1938, p. 2). O resultado mais expressivo dessa articulação, no caso pernambucano, foi a entrega ao Departamento de Cultura de São Paulo de aproximadamente 300 peças “de vasto valor” relativas ao universo do Xangô, tendo grande parte do material sido apreendida nas então recentes ações de fechamento dos terreiros pela polícia local. Essas peças foram imediatamente classificadas por Saia (1938, p. 1), tal como se havia aprendido no curso ministrado por Dina Lévi-Strauss, que enfatizara a importância de objetos como estes para documentação complementar e contextual.

Ainda que provavelmente não tenha encontrado dificuldades em registrar informações básicas sobre cada item (como forma, cor e tipo de decoração), é pouco provável que, diante das circunstâncias excepcionais da coleta, Saia tenha conseguido apreender plenamente os elementos mais complexos da documentação etnográfica, especialmente aqueles ligados ao



fundo ou contexto dos objetos – como nome original, natureza cosmológica, material de fabricação, local de origem e relevância social do fabricante (Lévi-Strauss, [1936h], p. 1-2). A esse respeito, os dados mais precisos apareceriam posteriormente, graças à colaboração de dois informantes especialmente solícitos, José Brito da Silva e Apolinário Gomes da Mota, que afirmaram que uma das apreensões havia ocorrido no terreiro de Paulo José Chagas (Alvarenga, 1948a, p. 18).

**Figura 22 – Aula de Dina Lévi-Strauss convertida em ficha: descrição ideal dos objetos etnográficos coletados**

| NOME DO OBJETO _____                                          |                                    | MA-DIS 013                         |
|---------------------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|
| PROVENIÊNCIA _____                                            |                                    | N.º _____<br>Form., 542 - S. G. P. |
| GÊNERO (tecido, cerâmica, arma, movel, etc.) _____            | TRIBU _____                        |                                    |
| PARTES DO OBJETO (seus nomes, gênero e materias-primas) _____ | FRÁTRIA _____                      |                                    |
|                                                               | CLAN _____                         |                                    |
|                                                               | REFERÊNCIA FOTOGRÁFICA _____       |                                    |
|                                                               | DATA DA COLHEITA _____             |                                    |
|                                                               | NOME DO RECOLHEDOR _____           |                                    |
|                                                               | ESTADO _____                       |                                    |
| FABRICAÇÃO (Quem f.? sexo; quando? como? área de F..)         | IDEAS E COSTUMES ligados ao objeto |                                    |
| UTILIZAÇÃO (Quem u.? sexo; quando? como? área de U..)         |                                    |                                    |
| DESCRIÇÃO (Dimensões; forma; cores; decoração, etc.)          |                                    |                                    |

**Fonte:** Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade.

Questão semelhante se colocaria em João Pessoa, na Paraíba, onde a equipe da Missão partiu em busca do Catimbó, culto religioso marcadamente heterogêneo, que incorporava, como “parte principal e caracterizadora” de sua expressão, “reminiscências de costumes ameríndios”. Voltado a um ritual de natureza medicinal, o Catimbó possuía funções mágico-curativas centradas em uma defumação exorcista realizada com o uso de um cachimbo, articulando-se também a uma “fitolatria” baseada nos poderes terapêuticos da árvore jurema (Alvarenga, 1949, p. 9-10) – o que resultava em uma “ciência jurema” sustentada por “saberes caboclos” (Alvarenga, 1949, p. 215). Amostras sonoras desse culto já haviam sido registradas anteriormente, em 18 de março de 1938, durante a passagem por Recife. Nos dois contextos, no entanto, a coleta era dificultada pela relutância dos praticantes em se identificarem como tal, receosos da repressão policial que ainda pairava sobre essas manifestações. Por razões de segurança, os possíveis informantes muitas vezes evitavam se apresentar, o que tornava os trabalhos de documentação consideravelmente mais desafiadores.

A busca por catimbozeiros começava com dificuldade: Saia já tinha notícia de que outros pesquisadores haviam passado “dois anos em João Pessoa à cata disto” sem obter “resultado nenhum”. Quando finalmente surgiam indícios promissores, os desafios se intensificavam na etapa de convencimento. Mesmo após conseguir uma “ordem no Chefe de Polícia” e localizar possíveis informantes, era comum que estes resistissem a performar diante das máquinas de som e imagem, além dos lápis e cadernos prontos para efetuar os registros auxiliares. A negativa vinha, por vezes, justificada pela repressão: “a polícia não deixava”; em outras, por razões internas ao próprio culto, como o “problema de corrente”, uma referência à existência de um trabalho de cura em andamento, que não poderia ser “atravessado”. Em tais casos, Saia sugeria que se pedisse licença à tal corrente e o informante então prometia “consultar os espíritos sobre a possibilidade de uma sessão” – e, em seguida, desaparecia (Alvarenga, 1949, p. 23).

Em Recife, essa reserva se manifestou de forma distinta no contato com Maria Madalena Pereira, conhecida como Maria Plácida, dirigente do Cabocolinho Taperaguá. Embora se mostrasse bastante prestativa e aceitasse cantar, ainda que de forma tímida, para fins de gravação sonora, ela afirmava com firmeza “nada saber sobre o catimbó e xangô”. Sua ligação com o ritual catimbozeiro seria revelada somente no momento da partida da Missão para a Paraíba, quando, já sem reservas, entoou 17 “linhas” – termo então utilizado nas religiões populares brasileiras como sinônimo de cântico (Alvarenga, 1950, p. 44) –, registradas às pressas por Martin Braunwieser, por meio de notação musical, e por Antonio Ladeira, no formato fonográfico (Alvarenga, 1949, p. 204).

Em Torrelândia, bairro da capital paraibana João Pessoa, a situação voltou a se repetir com Luís Gonzaga Ângelo, mestre de um Catimbó local que afirmava não ser “propriamente um catimbozeiro”, embora admitisse “conhecer sim algumas linhas que ouvira em Recife”. A conversa, mais uma vez, “sugeria cada vez mais fortemente, uma simulação por medo da polícia”, mas, após entoar algumas “linhas” no hotel da cidade, onde teve seu primeiro encontro com o folclorista, Luís Gonzaga acabou por aceitar receber a equipe da Missão em sua casa para assistir a uma sessão (Alvarenga, 1949, p. 24).

O objetivo inicial dos expedicionários era acompanhar uma representação cotidiana do ritual, colhendo dados contextuais em formato escrito que permitissem “controlar a colheita em discos e filmes” a ser realizada posteriormente. No entanto, o momento da gravação não se desenrolaria como previsto: com os aparelhos já preparados, “o mestre do catimbó, completamente desarranjado diante do fato de ser filmado, impediu que o pessoal dançasse de maneira que isto surge no filme com o pessoal parado” (Alvarenga, 1949, p. 27). Tratava-se de um gesto claro de que Luís Gonzaga só compreendeu plenamente o propósito do registro mecânico quando os dispositivos começaram, de fato, a captar movimentos e sonoridades que mal haviam recebido permissão para existir num momento delimitado de espaço e tempo – quanto mais para serem “apreendidos”, à semelhança dos objetos recolhidos pelo Estado, e reproduzidos em outros momentos e lugares, publicizando amplamente aquilo que, em alguma medida, ainda era oficialmente enquadrado como crime.

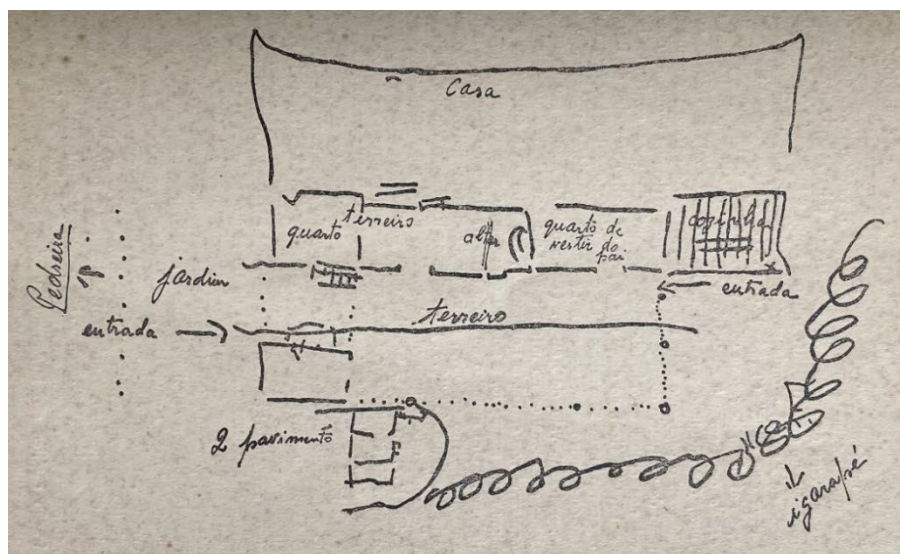
Mas, apesar de impasses e confusões, tanto Luís Gonzaga quanto Maria Plácida se tornaram informantes fundamentais em João Pessoa e Recife, respectivamente, tendo ambos aberto suas casas – verdadeiros palcos das manifestações populares que a Missão buscava registrar para levar a São Paulo – para uma observação meticulosa. O objetivo era registrar o máximo de dados possíveis para a contextualização das gravações sonoras e visuais, que, conforme aprendido, jamais deveriam bastar por si mesmas. Dessa maneira, Luís Saia não apenas fotografou partes da habitação de Maria Plácida, como também as descreveu em palavras escritas, registrando observações sobre o entorno imediato (corredores, paredes, pátios, figuras espalhadas) e suas próprias imaginações sobre como, naqueles espaços, se dariam as sessões às quais nunca conseguira assistir (Alvarenga, 1949, p. 205).

Mesmo aquelas que havia presenciado, como o ritual na casa de Luís Gonzaga e no Terreiro de Satiro, localizado em Belém do Pará e visitado em julho de 1938 – já na segunda parte da expedição, orientada ao Norte do país (Alvarenga, 1950, p. 15) –, eram objeto de um mesmo tipo de observação que buscava construir relações interdocumentárias, para retomarmos o termo de Briet (1951, p. 13; 31), entre registros de natureza diversa. Essa interconexão seria,

mais tarde, a base para a criação de uma ou várias esquematizações documentais (Estivals, 1970): dos desenhos à mão livre – por vezes considerados mais fidedignos, ou ao menos mais elucidativos, que fotografias ou ilustrações coloridas – às fotografias, objetos, partituras e letras de canções em transcrição fonética, até o mais central e agregador dos documentos no caso da Missão, isto é, aqueles advindos do processo de gravação sonora.

Na Figura 23, vê-se um conjunto documental heterogêneo, mas intencionalmente articulado, relativo aos então chamados “cultos fetichistas afro-brasileiros”: um esboço manual de uma habitação que abrigava um terreiro e seus espaços adjacentes; uma fotografia da sala de visitas de Maria Plácida, com a própria posando, tirada em 18 de março de 1938; dois objetos usados em xangô, provavelmente oriundos do material apreendido pela polícia de Recife e descritos apenas em nível físico, sem contexto, mal se podendo estabelecer, por exemplo, se eram feitos de barro cru (Alvarenga, 1950, p. 67-68); e uma toada de Omulum em notação musical, acompanhada de sua respectiva letra, escrita em língua africana desconhecida, mas, tal como Mário vinha fazendo em suas obras com canções em português, respeitando-se, na grafia, a escuta da oralidade popular. Para completar um possível esquema interdocumentário, também apresentamos um documento sonoro, registro em torno do qual gravitavam os demais documentos.

**Figura 23 – Esquema interdocumentário: articulações entre expressões materiais, visuais e escritas para formar uma realidade cultural**



504

[EMANJA CEFÁ]  
(Toada de Omulum)

Recife — Pernambuco, 19-3-1938

Xangô

*Solo* *Côro*

E . man . já . ce . fá . ce . fá . mi . re . re . e . co . mi . dé . dé .  
 dé . dé . mi . do . blá . O . mu . lum . qui . ni . pá . ia . rá . cadê .  
*Côro* *Solo*  
 o . malum . qui . ni . pá . ia . rá . ca . de . O . ní . da . rum . o . de . o .  
*Côro*  
 lum . qui . ni . pá . ia . rá . cadê . o . ní . da . rum . o . de . olum . qui . ni . pá . ia . rá . ca . de .

Not. n.º 444, Cod. n.º 6

Emanja cefá  
 cefá mirerê  
 é comi dédé  
 dédé mi dé blá  
 Omulum qui ni pá  
 iará cadê  
 onidarum Odé  
 olum qui ni pá  
 iará cadê

Inf. n.º 450.

**Fonte:** Registros sonoros de Folclore Musical Brasileiro, v. 4. Babassuê (1950); Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP; Catálogo ilustrado do Museu Folclórico, v. 2 (1950).



**Documento Sonoro 11 – Xangô o Miro Zambele (Tambor de Mina de São Luís, do Maranhão) | Ededines Gregoria Moraes (1938)**

Não era simples a tarefa de ordenar um emaranhado de expressões culturais sob a ótica daquela ciência brasileira ainda em estruturação, tanto em sua dimensão material quanto espiritual. O desafio se intensificava diante da resistência dos possíveis informantes em falar, muitas vezes aterrorizados pela repressão policial, além da própria desconfiança natural diante dos aparelhos de gravação sonora – reação recorrente, como vimos, em diferentes contextos de campo. Era como montar um quebra-cabeça: encontrava-se, por exemplo, um novo termo, a exemplo do “batuque de Santa Bárbara” – amplamente utilizado pelos praticantes do terreiro de Satiro, em Belém, que haviam deixado de usar a palavra “Candomblé”, ostensivamente empregada nos documentos-autoridade – e do “Babassuê” – nome atribuído por aqueles que conheciam o ritual, como um documento-fato, mas eram “de fora” (Alvarenga, 1950, p. 21). Em seguida, o esforço era assistir à prática e, posteriormente, produzir, em um terceiro movimento documentário, documentos-registro daquilo que fora visto e escutado anteriormente.

Outra possibilidade era encontrar, em meio a confrontos constantes entre saberes antropológicos e os dos informantes, uma nova lógica de registro, movimento raro em manifestações de matriz afro-brasileira ou afro-ameríndia-brasileira de cunho mágico-religioso – como o Xangô e o Catimbó (documentados em Pernambuco e na Paraíba), o Babassuê (no Pará) e o Tambor de Mina e o Tambor de Crioulo (no Maranhão) –, mas que surgiu com bastante clareza em expressões como a Chegança de Marujos. Essa expressão se configurava como uma dança dramática registrada na Paraíba, cujas canções e encenações celebravam as aventuras marítimas de Portugal e os embates entre cristãos e mouros, tal como narrados nos antigos romances ibéricos (Alvarenga, 1955, p. 9). Nos registros oficiais da Missão, seus participantes apareciam como sendo, em sua maioria, brancos (Alvarenga, 1955, p. 95-98).

Tratava-se de indivíduos que podiam expressar suas manifestações aparentemente de maneira mais livre, inclusive por meio de registros escritos, exercendo, ao mesmo tempo, o papel de leitores e de escritores de suas próprias tradições. Um exemplo está no próprio nome da dança, “Chegança de Marujos”, que, segundo Oneyda, citando Mário de Andrade, pode ter sido cunhado por Sílvio Romero em suas análises comparativas entre temas de “trabalhos no

mar” e “lutas contra o infiel” (Alvarenga, 1955, p. 10), como aqueles presentes nas Cheganças de Mouros. Ao que parece, o folclorista positivista do século XIX – figura central na produção de documentos-autoridade, ora mais próximos, ora mais distantes de um discurso científico posteriormente almejado pelo vanguardismo brasileiro das décadas de 1920 e 1930 – teve seus escritos lidos e seus termos amplamente difundidos, não apenas entre estudiosos, mas também entre os próprios praticantes da dança. Esses praticantes, alfabetizados, não eram apenas leitores que aparentemente se apropriaram do termo popularizado por Romero, mas também atuavam como produtores de texto, além de escritores de sua própria cultura.

Era o caso de Manuel Soares Silva, informante branco, de 34 anos, alegadamente alfabetizado, mecânico da Agência Ford na cidade paraibana de Sousa, nascido em João Pessoa, que havia viajado para os Estados Unidos e Buenos Aires (Alvarenga, 1955, p. 21). Diferentemente dos temerosos participantes anteriores, Manuel falava abertamente sobre seus conhecimentos acerca da “Nau Catarineta” – uma das narrativas locais que embasavam a encenação dramática em questão –, inclusive cedendo a Saia dois conjuntos de manuscritos contendo textos referentes ao chamado “fandango”, entre eles, um caderno “formado pela junção de pedaços de papel almaço, grampeados e sem capa”, com “jeito de antigo: as folhas amareladas e a tinta meio esbatida” e o conteúdo da primeira página “praticamente apagado pelo manuseio, apenas se conseguindo ler, com bastante esforço, uma ou outra palavra” (Alvarenga, 1955, p. 23). O material pertencia a Manuel e tinha situada no equivalente à folha de guarda uma anotação pessoal sua: “Durante o mez de março / Eu tenho que fazer écono- / mia para eu viajar para / Furtaleiza querendo / Deus / Ml Soares Silva” (sic) (Alvarenga, 1955, p. 23). Mas, definitivamente, não parecia ter sido escrito por ele, visto que a grafia era firme e a ortografia, mais segura, quando o informante, apesar da alegação de alfabetização, tinha dificuldades de escrever. Os “livros populares” haviam pertencido, segundo análise posterior feita por Oneyda, a pelos menos mais uma pessoa, pelas marcas de anotação e intervenção que existiam no texto do segundo caderno:

Deixa a impressão de ter sido escrito parte de memória, parte pela leitura do manuscrito velho ou envelhecido, com todos os erros decorrentes da má leitura e da deturpação popular de coisas decoradas. E como cópia, ele conservou muitas vezes a complicada ortografia etimológica de T.13,a – P.2 [primeiro dos dois cadernos], mostrando *sabenças* incompatíveis com o descuido gráfico geral, como o imponente th da palavra “Catharineta” (Alvarenga, 1955, p. 25, grifo nosso).

“Sabença” era o termo ideal para se usar neste caso em que as fronteiras entre um conhecimento oficial de ambições universais e saberes atomizados de caráter inventivo eram porosas. Muito utilizado por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga em seus escritos epistolares, o vocábulo denotava uma forma complexa e menos óbvia de conhecimento, cujo

significado frequentemente se encontra exclusivamente vinculado a um mundo erudito, institucional e científico que, por seu formato hermético de especialização autorizada, é de acesso restrito. Se por um lado, a concepção de *sabença* também abarca um saber pensar e saber fazer que dialoga com formas institucionalizadas de organização do pensamento e expressão cultural (da arte de saber escrever e sintetizar graficamente ideias às leituras dos escritos de Sílvio Romero que redundaram no uso da denominação “Chegança de Marujos”), por outro, ela comporta acima de tudo um cálculo intelectual que combina o visto, escutado, lido, articulado, enfim, apreendido de alguma maneira no passado, em contextos variados, engendrando diálogos com coerência interna própria, que exigem mais ou menos esforço de compreensão a depender da abertura, disposição e das próprias experiências vividas pelo interlocutor. Um exemplo prático de uso do conceito se encontra na rememoração de Oneyda sobre um de seus primeiros contatos com Mário de Andrade, quando ele se tornou seu professor de piano:

Naquele dia do exame, ele pôs na minha frente, para leitura à primeira vista, uma música não sei mais de quem, talvez J. S. Bach, me dizendo que era polifônica e me perguntando se eu sabia o que era polifonia. Respondi muito segura que nunca tinha visto a palavra, mas podia saber o significado dela pelos seus elementos formadores [estes, sim, reconhecidos]. Ele abriu um daqueles seus largos e inconfundíveis sorrisos de gostos, que pareciam tomar-lhe o rosto inteiro. E talvez bastante divertido com a *sabença linguística* da mocinha, me deu a definição técnica (Alvarenga, 1983, p. 8, grifo nosso).

Não ter vivido um momento anterior, em um contexto oficial, em que o conceito de “polifonia” (união de *poli*, ou muitos, com *fonia*, referente a sons) tenha sido contextualizado e devidamente ensinado por uma autoridade epistêmica, não impediu que Oneyda reconhecesse a palavra a partir de um cálculo intelectual realizado por meio de formatos aprendidos em outras conjunturas, oficiais ou não, resultando em uma compreensão própria, produto de uma síntese que, não obstante poder ter alguma discrepância com relação ao conceito formal de polifonia, tinha fundamento. Esse movimento de imaginação, que a estudante de música demonstrou a Mário saber fazer bem, teve de ser utilizado com bastante frequência enquanto a agora discotecária organizava os materiais da expedição brasileira durante os anos 1940 e 1950, tentando acionar toda sua criatividade para resolver dilemas de compreensão visando à divulgação, em volumes impressos, dos resultados da prestigiada Missão de Pesquisas Folclóricas.

Em termos formais, sua dificuldade acabou dizendo respeito principalmente à má caligrafia e às imprecisões terminológicas de Luís Saia (Alvarenga, 1950, p. 11; 44). É relevante pontuar que a própria Oneyda, em carta enviada a Saia durante a expedição, o orientou a não fazer nenhuma notação que requeresse a reprodução dos discos recém-gravados, visto que,



retirando-se qualquer risco de gastar seu material sem necessidade, eles deveriam “chegar a São Paulo absolutamente perfeitos, para que possam ser utilizados em futuras regravações em cera, para tiragens de matrizes” (Alvarenga, 1938b), o que pode ter comprometido checagens e anotações adicionais importantes, principalmente quando recordamos da dificuldade que era fazer os informantes falarem e performarem suas práticas uma única vez diante dos aparelhos.

Ainda que a seleção de metadados referente aos informantes tenha seguido quase à risca àquela adotada na expedição francesa patrocinada pelos *Archives* em 1912 – incluindo-se em suas fichas dados como idade, local de nascimento, informações sobre os pais, viagens realizadas, além, pioneiramente, da indicação de cor e do grau de alfabetização –, a percepção posterior foi a de que as anotações complementares eram insuficientes. O que deveria constituir o material escrito de base foi considerado por Oneyda “bastante minguido”, o que acabava por envolver o conjunto documental “de alguma obscuridade” (Alvarenga, 1949, p. 6). Não foram poucos os discos que, devido à “imprecisão das notas de colheita”, apresentavam em seus rótulos informações equivocadas (Alvarenga, 1948a, p. 17; 1950, p. 10) – reproduzindo, curiosamente, um problema semelhante ao do comércio fonográfico, frequentemente alvo de questionamentos por parte dos porta-vozes da fonografia crítica francesa e latino-americana.

Com relação à questão técnica, a escuta fonográfica, por vezes, foi considerada insuficiente, o que agravava a situação da falta de material escrito para contextualização. Isso se dava especialmente nos casos em que as canções e relatos orais haviam sido executados total ou parcialmente em “línguas negro-africanas”, desconhecidas por Oneyda. Nesses casos, “se podemos garantir até certo ponto os *sons* ouvidos, não podemos assegurar que o agrupamento desses sons em *palavras* esteja certo, pois que foi feito ora segundo a grafia da Missão de Pesquisas Folclóricas, ora segundo o que a estrutura melódica parecia indicar” (Alvarenga, 1949, p. 6, grifos originais). Outro obstáculo à compreensão era o fato de muitos *performers* se expressarem “de um jeito liturgicamente misterioso, engrolando as palavras com rapidez e em voz baixa” (Alvarenga, 1949, p.16), o que, somado à predominância dos tambores sobre as vozes e às distorções fonográficas, dificultava sobremaneira a inteligibilidade dos registros (Alvarenga, 1950, p. 14). Essas dificuldades se intensificavam diante de incongruências entre os dados escritos de contextualização e aquilo que efetivamente se escutava nos discos, a ponto de, em certos casos, tornar impossível discernir se a voz gravada era masculina ou feminina (Alvarenga, 1948b, p. 15).

Para lidar com essas questões – habituais em contextos de expedições fonográficas desde o século XIX, sendo evidência de que a era da fonografia elétrica mantinha diversos pontos de contato com sua antecessora acústica –, lançava-se mão, como era costume, da

indulgência fonográfica: uma disposição em relevar falhas técnicas em nome do entusiasmo por uma tecnologia considerada promissora, somada ao receio de atraso em relação a outros países, estados ou instituições.

Nessa circunstância, a Missão realizada sob a égide da Discoteca Pública de São Paulo logo despertaria o interesse do “Rio” – como Curt Lange designava músicos e críticos musicais que gravitavam em torno do Instituto Nacional de Música –, que, como já mencionado, vinha articulando a criação de sua própria “discoteca nacional”, esta diretamente alinhada ao projeto de documentação universal promovido pela Liga das Nações. Com a inauguração da cadeira de Folclore Nacional nesse tradicional conservatório de origens imperiais (Pereira, 2007, p. 51), a instituição estabeleceu também um Centro de Pesquisas Folclóricas, com o objetivo de “fornecer material de observação e pesquisa a seus alunos” sobre a “música primitiva dos índios brasileiros” (sic) e de “conservar, analisar e divulgar o material musical coligido por sua iniciativa ou por outras instituições ou pessoas” (Universidade do Brasil, [193?]). Para isso, previu-se o uso de fichas de classificação, transcrição e análise, além da criação de um catálogo geral que reunisse não apenas discos, mas também melodias escritas, instrumentos musicais, descrições de danças, fotografias e outros registros, em evidente consonância com o expediente interdocumentário já adotado pela Discoteca paulistana.

A versão carioca de uma expedição fonográfica se concretizaria no início dos anos 1940, quando a então renomeada Escola Nacional de Música já estava vinculada à recém-criada Universidade do Brasil. No entanto, com o patrocínio financeiro da *Library of Congress*, a coleta sonora seria inteiramente orientada pelas concepções e exigências dessa instituição americana – desde o formato das gravações, que deveriam conter o som de um diapasão para posterior aferição da altura sonora, bem como a inclusão, nos próprios registros, de informações contextuais verbalizadas pelos informantes (selecionados não pelos pesquisadores, mas pela própria comunidade, como seus “melhores” representantes); passando pelos critérios de seleção do conteúdo, com ênfase em músicas de influência negra no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, na música cabocla do Nordeste e nos cantos de trabalho, que deveriam ser captados durante o exercício das atividades laborais, incluindo seus ruídos associados; até as etapas de preparação do material para organização e uso, que exigiam, da parte da equipe brasileira, um estudo prévio e sistemático antes do envio aos Estados Unidos, incluindo transcrição dos textos, respectivas traduções e notas explicativas sumárias (Universidade do Brasil, [194?]).

A Missão de Pesquisas Folclóricas, ao contrário, foi inteiramente financiada pelo próprio Departamento de Cultura, embora Mário de Andrade não descartasse, durante sua gestão, a possibilidade de uma parceria de maior envergadura. Entre seus inúmeros rascunhos

manuscritos, há o registro de uma de suas imaginações com alguma aparência de concretude: “Sondar o Prefeito a respeito dum convite do Governo Francês para a participação da Prefeitura de São Paulo, por meio do Departamento de Cultura, numa grande expedição (científica / etnográfica) franco-brasileira” (Andrade, [193?a]). No entanto, a expedição que efetivamente se realizou contou com independência financeira frente a atores externos, embora a relativa autonomia política que a antecedeu tenha se fragilizado após o golpe de 1937 e a saída do prefeito que contribuíra decisivamente para que a imaginação de uma arte de ação se tornasse realidade: o “Fábio topador”.

Quando os ventos políticos da ditadura militar-varguista começaram a soprar com mais força, a expedição encontrava-se em deslocamento do Nordeste para o Norte do país, o que levou à necessidade de redigir e enviar com urgência para São Paulo um documento justificando a continuidade da Missão. Nele, explicava-se ao recém-nomeado diretor do Departamento, Francisco Pati, que o empreendimento não acarretaria ônus adicional à municipalidade, uma vez que as “despesas principais (seguro dos aparelhos, contrato de técnicos)” já haviam sido cobertas nos preparativos da viagem. Pelo contrário: com seu grande “rendimento científico”, a Missão traria dividendos à cidade, que passaria a contar, ao final do percurso, com uma “fonte incomparável no Brasil” de “documentação nordestina” e, se autorizada a prosseguir, também do Norte, em uma oportunidade tida como rara de aproximar São Paulo da ideia de nacionalidade:

E se cuidamos todos na atualidade de abraçar o Brasil e torná-lo uma entidade realmente unida, talvez não haja no país região mais afastada da essencialidade nacional que esta região de São Paulo, a mais cruzada de imigrantes de várias proveniências. Nada mais justo que buscarmos as fontes das nossas tradições, onde elas ainda sobrevivem. O ano passado já as crianças italianas, espanholas, russas, húngaras dos Parques Infantis, realizaram o baile tradicional da Nau Catarineta, com elementos nordestinos pertencentes ao já importante acervo conseguido pela Discoteca (São Paulo, 1938a).

São Paulo teria o Brasil, e o Brasil, por sua vez, teria São Paulo, por meio de uma circulação imaginada de documentação sonora – composta também por desenhos, fotografias e registros escritos de diferentes naturezas e graus de sabença – oriunda do Norte e Nordeste, com manifestações registradas para serem vistas e ouvidas onde quer que se estivesse, quantas vezes se quisesse. Um movimento que, além de possibilitar o reconhecimento mútuo entre regiões, afastava estrangeirismos indesejados, tal como já vinha sendo promovido nas bibliotecas populares, onde as obras estrangeiras eram reduzidas ao mínimo necessário, com o intuito de obrigar os proletários locais, “geralmente estrangeiros”, a se familiarizarem com a língua nacional (Andrade, [193?b]).

Sem dúvida, tal projeto soava bem aos ouvidos de Pati e do “chefão”, o novo prefeito Prestes Maia, que, embora tenham ingressado na burocracia municipal impregnados pelas maledicências que circulavam a respeito do Departamento de Cultura – chamado, por seus detratores, de “cabaré” e “antro de depravação” (Alvarenga, 1983, carta de 13 ago. 1938, p. 145) –, dificilmente negariam, diante de uma argumentação nacionalista ao gosto da época, o valor que a Discoteca Pública de São Paulo poderia oferecer à cidade — e, por consequência, à sua administração.

A próxima luta, encerrada a Missão, seria seguir provando a importância do Departamento de Cultura – do futurismo de ação ali empreendido, com suas propostas de escuta que ressoavam entre matéria, tempo e vida em mortes, como na gruta do vilarejo de Veracruz. Isso se daria, como já observamos, por meio das estatísticas de uso do material fonográfico no presente e, como veremos adiante, da articulação desses dados com a organização voltada ao emprego deslocado no tempo e espaço de todo esse acervo. Tal ação exigia da Discoteca – como uma instituição cercada por uma autoridade epistêmica ainda em construção, que “devorava” contextos criados por brasileiros nordestinos, franceses, americanos e tantos outros no intuito de sempre se reinventar – a matrização dos fonogramas de gravação própria. A matriz fonográfica, como previa o modelo de negócio gramofônico, implicava a posse de um poder singular de gravação e difusão sonora: gravar aqui para disseminar por toda parte, perpetuamente, a partir de cópias geradas de um suporte resistente, de audição infinita, tal como prometido, desde sempre, pela indústria fonográfica, ainda que essa promessa tivesse força de potencialmente se concretizar somente em contextos muito específicos, como o da própria Discoteca.

Mas a força se apresentava apenas desta forma, como potencial. Entre o Brasil, a Europa, a América Latina e os Estados Unidos, diversas questões relacionadas ao almejado intercâmbio “universal” fonográfico se levantariam, perpassando circunscrições comerciais, mas envolvendo também muitas outras imaginações e suas errantes concretizações. As assimetrias existiriam, mas se mostrariam muito mais complexas do que aquelas que habitavam os interstícios das palavras “primitivo” e “avançado”.

### **6.3 Brasilidades sonoras em fluxos de conhecimento universal**

De tempos em tempos, uma voz metálica cruzava o vilarejo, vinda da rádio local. Entre palavras e frases simples como “Monday”, “Tuesday”, “Wednesday” e “I need a job”, o sotaque carregado e a entonação vacilante oscilavam entre a hesitação e a esperança. Tratava-se de um

curso de inglês transmitido pelo ar, desdobrado entre dicções falhas e ritmos exóticos, que escapavam a regras de pronúncia, sendo difícil de se afirmar que havia ali um conhecimento linguístico consolidado. Mas o que importava era o gesto: aprender a língua do mundo, aquela que circulava para além da selva e prometia abrir caminhos para fora dali, por meio de uma língua dita universal, ainda que ensinada como se tropeçasse em cada palavra. O esforço deveria ser coletivo: cabia ao vilarejo inteiro escutar, repetir e tentar, movido pela imaginação de, em breve, alcançar o lugar para onde o saber falar inglês podia levar, o lugar mesmo do desejo. Enquanto isso, o zikril se calava – e, com ele, silenciava-se uma forma de vida enraizada em nome da apreensão daquela imaginação de distante perfeito. As línguas, assim, trocavam de lugar: projetava-se um futuro ambicionado e traduzível enquanto se deixava escapar, quase sem resistência, o idioma que remetia aos mortos, às pedras e aos animais. Entre o que se perdia e o que se buscava alcançar, o rádio era o transmissor de sons e também o operador de uma reconfiguração da escuta – que agora se voltava para o longe, para o exterior, ao passo que, no interior da mata, uma outra língua parecia morrer em silêncio.

No Brasil dos anos 1930, a harmonia entre o local e o universal, idealizada pela Liga das Nações à maneira čapekiana de combinação, esbarrava em tensões profundas quanto à natureza dessa relação – ora marcada pela espontaneidade das trocas culturais, ora por tentativas de controle e regulação. De um lado, a espontaneidade das misturas produzidas por uma comunicação ubíqua e pluricultural, intensificada pela radiofonia, era percebida como ameaçadora. Durante a Missão de Pesquisas Folclóricas, por exemplo, observou-se que a Nau Catarineta, como o zikril, parecia estar em processo de esquecimento. Mas, em vez de desaparecer completamente – ou de sobreviver restrita a um pequeno número de falantes –, notava-se que, nos lugares onde ainda era lembrada, ela já se encontrava permeada por elementos de “danças de hoje” e, sobretudo, pelas sonoridades mais disseminadas pelos aparelhos de rádio, com destaque para a influência do jazz americano (Alvarenga, 1955, p. 139-140). De outro lado, havia um modelo de comunicação entre o local e o universal desejado e regulado, fundado na lógica da reciprocidade. Tratava-se de uma proposta de diplomacia fonográfica que pressupunha a seguinte assertiva: “poderíamos aceitar suas culturas, desde que vocês aceitem a nossa”. Porque o amálgama viabilizado pelos novos meios de comunicação sonora não poderia mais ser sinônimo de colonização, ou seja, da extinção de culturas e perspectivas locais em nome da hegemonia de uma metrópole que impunha sua própria forma como universal. Era essa a crítica que André Cœuroy já fazia à supremacia musical da Itália e da Alemanha no século XIX, em nome, talvez, menos de uma reação à colonização subjacente

a essas relações do que da conquista, por parte da França, de maior espaço na conjuntura musical mundial.

Essa concepção de formação do universal por meio de trocas legítimas e recíprocas, e não por conquistas excludentes, no tom exato proposto pela antropofagia, também se aplicava à relação entre “local” e “universal” dentro do próprio país. O Departamento de Cultura de São Paulo, por meio da Discoteca Municipal, propunha-se a buscar e difundir uma cultura nacional por meio do grande projeto da Missão, sustentando reiteradamente que as expressões culturais mais ricas, do ponto de vista nacional, se concentravam no Norte e no Nordeste. No entanto, essa atenção dirigida a regiões específicas fazia parte de um projeto de declarada salvação que, desde o final do século XIX, condenava misturas espontâneas – vistas como formas indesejadas de colonização interna, agora também patrocinadas por novos meios de comunicação. Se o Norte e o Nordeste ainda preservavam, ao menos em parte, manifestações tidas como autênticas – e onde a dita mácula da homogeneização parecia atingir apenas expressões culturais de maioria branca, como a Chegança de Marujos –, era justamente para esses territórios que uma expedição fonográfica deveria se dirigir. Nesse contexto, levar consigo a máquina de gravação – aquela que documentava, estabilizava e desencadeava processos de organização – era um gesto de resistência frente ao aparelho radiofônico, desprezado por Curt Lange e Mário de Andrade por simbolizar uma colonização silenciosa e cotidiana, conduzida pela escuta espontânea e desatenta do dia a dia, contraposta à escuta estética, científica e instrutivamente orientada proporcionada pela fonografia mecânica, a criadora de leitores de som.

Diante da impossibilidade financeira e logística de levar a máquina fonográfica a outras regiões do país – o que permitiria formar o universal-nacional com pretensões legítimas de integrar o universal-humano em toda a sua fidedignidade documental –, recorreu-se mais uma vez à escrita: discursivamente substituível, mas pragmaticamente indispensável. Na série fonográfica F, dedicada à música popular brasileira (isto é, folclórica), foram reunidos não apenas os discos coletados durante a Missão, mas também registros musicais grafados à mão. Tratava-se de “temas musicais colhidos por vários musicistas em São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Ceará, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Rio de Janeiro e Pernambuco” (Alvarenga, 1942, p. 11), resultado de um esforço orientado por Mário de Andrade, que não apenas realizava essas anotações em notação musical durante suas viagens, como também incentivava seus alunos a fazerem o mesmo. À própria Oneyda, enviava reiteradas solicitações para que transformasse documentos-fato – canções e manifestações que ele já sabia existirem, por tê-las visto ou ouvido em algum momento anterior – em documentos-registro, especialmente aquelas que, a seus olhos e ouvidos, ainda expressavam uma cultura nacional imaculada ou menos

maculada pela ação da radiofonia. Em carta de 1935, no contexto de uma viagem de sua então aluna ao interior de Minas Gerais, Mário agradecia as “colheitas” já realizadas e dizia torcer para que ela conseguisse fazer outras “boas colheitas musicais”, aproveitando

[...] as manhãs e o mato pra se fortificar. Veja si arranja por aí cururus, cateretês, fandangos, e veja si vê essas danças e si consegue diferenciá-las musicalmente, pelo ritmo, pelo acompanhamento de percussão, ou pelo menos pela coreografia. Sobre isso talvez, si por acaso essas danças existirem aí na sua zona, você poderá fazer um bom trabalho pra publicar em revista, com temas, descrição e especificação de caracteres distintivos delas. Enfim, fique sempre à espreita e recolha tudo, tudo. Ninguém sabe si mais tarde, duma coisinha de nada que a gente recolhe, não vai sair uma documentação fundamental de qualquer coisa de que a gente nem tem ideia quando recolheu documento (Alvarenga, 1983, carta de 26 maio 1935, p. 109-110, grifo original).

Nesse excerto de carta enviada por Mário a Oneyda, o modernista – ainda que no plano individual, ao sugerir uma publicação sob autoria dela – antecipava a lógica interdocumentária que viria a fundamentar a coleta de materiais durante a Missão. Já ali se esboçava a concepção de que não seria uma gravação sonora isolada, tampouco uma notação musical por si só, que permitiria uma análise futura eficaz a partir de acervos de arquivos sonoros. Ao contrário: partia-se do pressuposto de que nossa capacidade de imaginação seria limitada, razão pela qual todo registro (sonoro, gráfico, escrito, visual) deveria compor uma coleção abrangente e múltipla, pensada desde o início para subsidiar investigações futuras. Essa perspectiva, que recusava qualquer exclusão baseada na suposição de obsolescência técnica ou documental, mantinha afinidades com o ideal otletiano de documento universal. No entanto, dela também se afastava: em vez de se apoiar na imaginação da substituição tecnológica, tão comum naquele contexto – onde se idealizava uma linha evolutiva do desenho à fotografia, da escrita à fonografia, e desta à televisão –, afirmava-se ali uma convivência produtiva perene entre registros heterogêneos, cada qual oferecendo, ao seu modo, aportes singulares à construção desse conhecimento total almejado.

Nas fichas da Discoteca destinadas à organização dos dados dos informantes (modelo 4), era possível visualizar, associados a cada um desses indivíduos, os diversos tipos de registros documentais existentes no acervo. Na Figura 24, por exemplo, vê-se o caso de Maria Ordália, registrada por Oneyda em Varginha, cujos materiais produzidos consistiram, basicamente, em notações musicais manuscritas, além de duas fotografias. Embora, neste caso específico, não houvesse gravações sonoras ou cinematográficas, as fichas previam campos específicos para indicar, quando existentes, a produção de discos ou “disco-cópia” – denominação atribuída, respectivamente, aos discos de acetato gravados com a máquina Presto e aos discos-matriz –, objetos ou materiais e filmes.

**Figura 24 – Ficha modelo 4, referente aos informantes e às múltiplas categorias documentais às quais poderiam estar ligados**

|                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Inf. N.º <u>2</u>                                                    | Nome <u>MARIA ORDALIA</u>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Foto N.º <u>3, 4</u>                                                 | Sexo <u>FEMININO</u> Cor <u>PRETA</u>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Not. N.º <u>105 A 111, 148 A 156, 164 A 166, 171, 172, 178 A 181</u> | Data do nascimento <u>30 A 35 ANOS</u><br>(ou idade aproximada)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Cod. N.º <u>3</u>                                                    | Lugar do nascimento <u>FAZENDA DO CEL. JOAQUIM PINTO, NO MUNICÍPIO DE VARGINHA (SUL DE MINAS GERAIS)</u>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Disco N.º                                                            | Informações colhidas por <u>ONEYDA ALVARENGA</u>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Fon. N.º                                                             | Informações colhidas em <u>VARGINHA (SUL DE MINAS GERAIS)</u>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Mat. N.º                                                             | Data <u>1936</u>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Disco-cópia N.º                                                      | OBSERVAÇÕES <u>"MARIA ORDALIA IGNORA SUA IDADE; APARENTA DE 30 A 35 ANOS. É IRMÃ DO VIOLEIRO ZÉ CHICA, E SEU PAI, DIZ ELA, FOI BOM VIOLEIRO. ANALFABETA. NASCEU NA FAZENDA DO CEL. JOAQUIM P PINTO, NO MUNICÍPIO DE VARGINHA, ONDE MOROU ATÉ SE CASAR. MUDOU-SE DEPOIS PARA UMAS TERRAS DA FAMÍLIA DO MARIDO, NO LUGAR CHAMADO QUEIROZ, TAMBÉM MUNICÍPIO DE VARGINHA, DONDE DISTA APROXIMADAMENTE DUAS LEGUAS. QUANDO COLHEMOS OS DOCUMENTOS, A FAMÍLIA TENTAVA SE FIXAR NA CIDADE, O QUE NÃO CONSEGUIU, VOLTANDO PARA OS QUEIROZ. MARIA ORDALIA POSSUÍ UM REPERTÓRIO ENORME. CANTA SEM ACANHAMENTO, SABE DAR EXPLICAÇÕES CLARAS, E ENTENDE COM FACILIDADE O QUE SE LHE PERGUNTA. A FOTOGRAFIA Nº 1 (FOTOS 3, 4) MOSTRA-</u> |
| Filme N.º                                                            | <i>Modelo 4</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

Form. 881 - S. G. P.

Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade.

De certo modo em desacordo com a imaginação da substituição tecnológica que frequentemente relegava a escrita ao passado, a Discoteca agregou às coleções do Museu Folclórico e aos seus discos fonográficos as chamadas melodias registradas por meios “não mecânicos” – aquele termo muito utilizado que remetia, como já mencionado, a uma separação material semelhante à que hoje se estabelece entre suportes digitais e não digitais. Esses registros, longe de serem residuais, também se tornaram documentos fundamentais, organizados por Oneyda e sua equipe em pastas oficialmente denominadas “códices”, classificadas conforme seus coletores ou detentores (Alvarenga, 1946): Mário de Andrade, que não apenas produzia registros próprios, mas também recebia transcrições realizadas por seus alunos, como vimos; Oneyda Alvarenga, que, sob orientação de Mário, coletava com frequência canções diversas e “casos de caboclos” nas mediações de Varginha (Alvarenga, 1983, carta de 8 set. 1936, p. 129); Camargo Guarnieri, que recolheu melodias populares e cantos de candomblé baiano por ocasião do Segundo Congresso Afro-Brasileiro, em 1937; e Martin Braunwieser. Este último, integrante da Missão, ficou encarregado pela notação musical das melodias que não puderam ser captadas fonograficamente ou cuja gravação já existia em discos comerciais (Alvarenga, 1946, p. 289). O objetivo, neste último caso, era comparar uma grafia musical submetida a controle técnico-científico com o artefato sonoro produzido pela indústria,



colocando em relação grafias e fonografias – gesto semelhante àquele empreendido antes por Mário de Andrade, que apontava falhas de fidedignidade nos registros fonográficos disponíveis no mercado. Essas e outras notações musicais, feitas em campo ou anteriormente de maneira pontual e dispersa, foram formatos documentais fundamentais para os processos posteriores de divulgação, diante das dificuldades de se disseminarem, em escala mais ampla, os materiais registrados exclusivamente em disco fonográfico.

A divulgação dos discos fonográficos revelou-se, aos poucos, um empreendimento difícil, especialmente diante da ausência das transmissões radiofônicas inicialmente previstas pelo projeto, dadas a fragilidade dos suportes físicos e as limitações logísticas de seu deslocamento. Em um contexto de intenso desejo por trocas intelectuais – impulsionado pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual e pela tradição de intercâmbios vinculada ao ideal de universalização do acesso ao conhecimento científico –, a Discoteca Municipal de São Paulo consolidou-se como um verdadeiro lócus de encontro fonográfico. De certo modo, preenchia a lacuna identificada por André Cœuroy, que, ainda no contexto da organização do Comitê de Peritos em Música Gravada, em 1931, não conseguira obter nenhuma informação sobre a situação da fonografia institucional no Brasil. Ao final daquela mesma década, no entanto, a realidade era outra: além de mais preparados para organizar a Comissão Brasileira de Cooperação Intelectual que se associaria ao Instituto da Liga das Nações (Estatutos, 1939), os brasileiros já haviam iniciado esforços sistemáticos para projetar sua cultura no exterior por meio de um intercâmbio fonográfico orientado por critérios científicos – exatamente o ideal defendido por uma fonografia crítica que via, na circulação fonográfica universal mediada por instâncias nacionais, a possibilidade de um conhecimento verdadeiro e recíproco entre os povos.

Esse movimento inicial de organização fonográfica local não passou despercebido pela *Library of Congress*, que, como já mencionado, alguns anos depois, viria a financiar uma expedição fonográfica brasileira em parceria com a Escola Nacional de Música. Já em 1939, porém, estabelecia-se o primeiro contato com a então autônoma discoteca paulistana, em um gesto de sondagem acerca das possibilidades de permuta entre registros folclóricos americanos e o acervo brasileiro já existente. Embora o diálogo se apresentasse, num primeiro momento, como um intercâmbio diplomático simétrico, pautado pela ideia de troca entre pares, Oneyda expressou receios quanto a encaminhar material para o exterior sem que os fonogramas houvessem sido devidamente “estudado[s] por nós” (Alvarenga, 1983, carta de 19 abril 1939, p. 184). Mário de Andrade, à época já afastado do Departamento e residindo no Rio de Janeiro, a aconselhou a tentar garantir a permuta, contanto que fossem feitas cópias dos discos e que se explicasse ao interlocutor americano o contexto político local. Sua orientação era clara: “Fale

mal do governo, mostre que a culpa [pelas dificuldades enfrentadas pela Discoteca] é da política. Mas só de boca e em segredo” (Alvarenga, 1983, carta de 20 abril 1939, p. 186).

O mal-estar em relação tanto ao governo federal – sob o regime do Estado Novo – quanto à prefeitura paulistana – então administrada por um representante da corrente adversária àquele grupo político-intelectual que havia projetado o vanguardismo modernista à esfera das políticas públicas – perpassava as decisões estratégicas da dupla que, em constante troca epistolar, discutia os rumos a serem seguidos pela Discoteca. Com certo tom de ressentimento, Mário orientava Oneyda, por exemplo, a recusar qualquer solicitação de fonogramas por parte do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do regime autoritário, diante de rumores de que esse órgão manifestara interesse em utilizar o acervo para fins de divulgação estatal:

[...] já daqui pus todas as dificuldades mas parece que assim mesmo mandarão um representante até aí. Faça o impossível pra não dar [...]. Eu acabei dizendo pra eles que eram peças muito grosseiras e sem arranjo musical agradável [...]. Veja se também desencaminha o pessoal pra isto. [...] é bom reservar uns cinco ou seis fonogramas feios pra mostrar pra essa gentarada e desencaminhar pela ilusão (Alvarenga, 1983, carta de 6 nov. 1938, p. 159-160).

Paradoxalmente, era do Rio de Janeiro que Mário buscava acionar seus vínculos políticos mais estáveis, apoiando-se na relação de proximidade com Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde. Em caso de ameaça iminente ao destino da Discoteca e de seu acervo, seria a ele que o modernista paulistano pretendia recorrer. O sinal de alarme soou quando Oneyda relatou a impressão deixada pela primeira visita do novo prefeito, Prestes Maia, às instalações do órgão. Ao conduzi-lo pelo espaço, apresentando os materiais e sua sistematização, ela percebeu que o “homenzinho” mal disfarçava seu desprezo: “passava olhos aborrecidos e ia continuando a andar”. A conclusão, para ela, foi imediata: “o material folclórico é bugiganga que precisa ser retirada daqui. Vai retirar móveis da seção para levar para o gabinete dele”. Daquela visita, restou-lhe “uma nítida, uma aguda sensação de perigo. E a convicção de que precisamos tratar de salvar isto aqui, principalmente o material folclórico, de qualquer jeito” (Alvarenga, 1983, carta de 5 ago. 1938, p. 140). Nesse contexto, Mário cogitou a transferência da Discoteca para a capital federal, numa medida emergencial, ainda que longe do ideal, pois ali não se contaria com um “Fábio topador” a respaldar os trabalhos. Mas, diante da ameaça, ele antecipava a estratégia: “vou procurar o Capanema. Falarei sobre a Discoteca e vou dizer para ele que, si não quiser, oferecerei ao prefeito do Distrito Federal, de quem ele tem ciúmes” (Alvarenga, 1983, carta de ago. 1938, p. 142).

A atmosfera de desconfiança – cuja materialidade se manifestava tanto nos desdêns percebidos quanto nos cortes orçamentários que mantinham cabines de escuta fechadas por meses e interrompiam a aquisição de novos discos (Alvarenga, 1983, carta de 8 out., 1938, p.

151) – estendia-se também ao novo diretor do Departamento de Cultura, Francisco Pati, jornalista que Oneyda, com ironia, chamava de “o do primeiro andar” (Alvarenga, 1983, carta de 5 ago. 1938, p. 140) ou simplesmente “topiquista” (Alvarenga, 1983, carta de 13 ago. 1938, p. 144), em referência à sua fama de redigir artigos jornalísticos em tópicos, numa espécie de caricatura da pobreza de sua intelectualidade formal. A ele se atribuía, além da condução burocrática pouco afeita à complexidade do trabalho discotecário, a própria obstrução dos esforços de internacionalização que, paulatinamente, se buscava empreender por meio da Discoteca, incluindo a difusão qualificada de seu acervo como forma de disseminação da cultura brasileira com vistas ao seu conhecimento e reconhecimento em todo o mundo.

Antes de deixar o Departamento, Mário havia estabelecido contato com o *Staatliches Museum für Völkerkunde* de Berlim, após tomar conhecimento de que a instituição possuía fonogramas antigos, em cilindro, com registros de músicas de povos indígenas que habitavam áreas brasileiras, coletados no início do século XX por um de seus “plagiados” preferenciais, Theodor Koch-Grünberg, no auge da colonização fonográfica empreendida, direta ou indiretamente, por arquivos europeus. A proposta era incorporar esses artefatos aos poucos cilindros sobre o mesmo tema preservados no Museu Nacional, gravados por Roquette-Pinto em 1912 durante a Missão Rondon, reunindo em torno de instituições brasileiras aquilo que poderia ser a “única documentação musical existente sobre os nossos indígenas” (Alvarenga, 1942, p. 16). Após a saída de Mário, o diretor do museu berlinense, Marius Schneider, prosseguiu o contato com Oneyda, encaminhando a fatura dos suportes, oferecidos a preço de custo. Foi nesse momento que as dificuldades começaram. Embora Mário tivesse incumbido o compositor Francisco Mignone de tratar pessoalmente da negociação na Alemanha, Francisco Pati, o “topiquista”, relutava em autorizar o pagamento sob a alegação de desconhecer os detalhes do acordo, num gesto de recusa que, do ponto de vista prático, era descabido: “os documentos já estão aqui, são documentos preciosos, o preço é baratíssimo, e mesmo que se tivesse a deselegância de devolvê-los seria uma coisa besta, porque a devolução ficaria mais cara que a compra” (Alvarenga, 1983, carta de 31 ago. 1938, p. 148).

Por razões como essas, a negociação envolvendo o intercâmbio fonográfico com a *Library of Congress* foi conduzida com extrema cautela. A principal preocupação de Oneyda, nesse caso, também dizia respeito à eventual cessão de fonogramas que ainda não haviam sido devidamente estudados por pesquisadores brasileiros, além da apreensão quanto à troca dos próprios artefatos fonográficos. Em 1939, o processo de cópia e matrização dos discos de acetato utilizados na Missão de Pesquisas Folclóricas ainda não havia sido realizado, o que acentuava as hesitações. Do outro lado, os americanos demonstravam grande interesse pelo

acervo e chegaram a insistir enfaticamente para que o intercâmbio se realizasse, a ponto de enviar um representante ao Brasil com o objetivo de resolver o impasse – que, ao que tudo indicava, era por eles interpretado como uma dificuldade política e financeira – por meio de intermediação do Ministério das Relações Exteriores. A situação, para Oneyda, carregava um traço de ironia: “vamos ter o nosso material estudado, por interferência dos Estados Unidos! Nós somos um povo divertidíssimo...” (Alvarenga, 1983, carta de 30 maio 1939, p. 187-188).

Para que os discos pudessem circular amplamente, era indispensável que houvesse cópias: o processo de reprodução passava, em geral, pela etapa fundamental da matrização. No caso específico das gravações de campo, realizadas em suportes frágeis como os discos de acetato, isso implicava a necessidade de regravação em cera e, em seguida, a tiragem de matrizes (Alvarenga, 1948a, p. 3) – idealmente, com a produção de um original em metal, resistente e durável, capaz de garantir a reprodução potencialmente infinita dos registros, de acordo com demandas futuras. Essa era uma condição técnica imprescindível para que os fonogramas pudessem participar de intercâmbios, tanto nacionais quanto internacionais. Mas como obter os recursos necessários para essa tarefa hercúlea em um ambiente político adverso? Após as desconfianças e os atritos iniciais, o próprio prefeito sinalizaria à Oneyda a possibilidade de, em breve, viabilizar a produção em série das matrizes dos discos folclóricos, sobretudo diante da repercussão positiva gerada pelos contatos com instituições estrangeiras (Alvarenga, 1983, carta de 25 jun. 1940, p. 233). Enquanto isso, o modelo adotado pela *Library of Congress* no campo da documentação fonográfica começava a se apresentar como uma possível diretriz inspiradora para os caminhos futuros da Discoteca.

Em correspondência com Harold Spivacke, chefe da Divisão de Música da *Library of Congress*, Oneyda surpreendeu-se ao descobrir que a prestigiada instituição americana utilizava os mesmos discos de alumínio revestidos de acetato empregados pela Discoteca paulista – suportes de baixo custo e gravação imediata, mas de durabilidade bastante limitada. Mais espantoso ainda era o fato de não haver qualquer indício de que seus fonogramas houvessem sido matizados. Como, então, conseguiam estudar e divulgar o material sonoro “sem arruinar os documentos”? Essa era a pergunta. Afinal, quanto mais se manuseava esse tipo de disco, mais se reduzia sua vida útil, visto que a quantidade de reproduções necessárias para destruir os sulcos – e com eles a possibilidade de escuta futura – era surpreendentemente pequena. Rapidamente, Oneyda intuiu, com sua reconhecida capacidade de cálculo, que a estratégia americana consistia em fazer apenas uma cópia: com dois discos simples de acetato, utilizava-se um para produzir cópias destinadas ao intercâmbio e outro, o “original”, era mantido sob rigorosa proteção, resguardado “a sete chaves, para nunca mais se mexer nele”. A resposta de

Spivacke não apenas confirmaria sua hipótese, como a deixaria perplexa pela franqueza do motivo: a matrização era um processo reservado a casos muito específicos, simplesmente porque era cara – e “eles também não têm verba (!) que permita a matrização” (Alvarenga, 1983, carta de 20 out. 1939, p. 202; 204). Diante disso, o pragmatismo americano impunha sua lógica: fazer logo, com o que se tinha. Mesmo que o processo implicasse ruídos residuais provocados pela agulha – já que se gravava disco a partir de outro disco, o que Mário chamaria de “re-discação” (Alvarenga, 1983, carta de 27 out. 1939, p. 205) –, tratava-se, sem dúvida, de uma solução engenhosa para lidar com restrições orçamentárias. Uma iniciativa, portanto, pronta a ser devorada.

Sem recursos suficientes e utilizando um aparelho emprestado – pertencente, como Spivacke fez questão de registrar, a “outro departamento governamental aqui de Washington” –, a situação do setor fonográfico da *Library of Congress* demonstrava a Oneyda que as assimetrias entre o Brasil e os Estados Unidos, ao menos nos campos da cultura e documentação, talvez não fossem tão discrepantes quanto se poderia imaginar de um ponto de vista latino-americano. A vida cotidiana das trocas fonográficas, ainda que aguçada por uma imaginação de conhecimento universal que havia muito tempo circulava por várias partes do mundo, mostrava-se bem mais complexa do que os binarismos intelectuais costumavam admitir. Se Oneyda, até então relutante, inclusive por orientação de Mário, hesitava em permitir a circulação internacional de um acervo ainda não devidamente estudado por brasileiros, acabou por aceitar a única exigência dos americanos (todas as demais haviam sido impostas pela própria Discoteca): a permissão para que os discos copiados pudessem ser compartilhados, em seu país, com universidades e especialistas. A condição inicial, mais restritiva, era impedir quaisquer reencaminhamentos. Sua decisão, no entanto, revelava um entendimento pragmático e sagaz: era preciso “entregá-lo a quem possa torná-lo útil, e sejamos – como o Saia acaba de me dizer ao telefone – mártires da cultura” (Alvarenga, 1983, carta de 17 abril 1940, p. 221).

Pouco tempo depois, ela mesma parece ter compreendido a potência política dessas trocas, para além de qualquer ideal de originalidade ou propriedade ao qual porventura houvesse aderido em um primeiro momento. O prefeito passaria de olhos aborrecidos a ouvidos atentos, começando a se inclinar favoravelmente ao projeto (Alvarenga, 1983, carta de 24 nov. 1939, p. 207) – chegando a conseguir, inclusive, uma entrevista para divulgá-lo na imprensa (Alvarenga, 1983, carta de 13 ago. 1938, p. 143); e ela própria, antes desanimada, passou a ver os intercâmbios fonográficos como um dos empreendimentos de resultados mais “agradáveis” naquele contexto tão difícil (Alvarenga, 1942, p. 16).

Os Estados Unidos, como já apontado pela pesquisa do Comitê de Peritos em Música Gravada sobre os arquivos e discotecas existentes em 1931, consolidaram-se como uma potência da fonografia institucional nas primeiras décadas do século XX, sobretudo pela proliferação de setores fonográficos impulsionados pela demanda antropológica. Eram igualmente reconhecidos por uma prática recorrente de não matrização de seus fonogramas – postura diametralmente oposta àquela de acervos como o berlinense, fundado sobre as bases técnicas da galvanoplastia de negativos (Société des Nations, 1932a, [p. 77]). A essa tradição pragmática e, digamos, “desmatrizante”, foi que a Discoteca Municipal de São Paulo se filiou mais estreitamente, ao menos no que dizia respeito à lógica dos intercâmbios fonográficos. A partir do momento em que passou a operar também como órgão consultivo – “a quem recorrem como fonte de informações sobre discografia, organização discotecária e sobre música brasileira popular e erudita, especialistas e institutos de cultura nacionais e estrangeiros” (Alvarenga, 1942, p. 95) –, a Discoteca viria a despertar o interesse menos de países latino-americanos e europeus do que de seções fonográficas americanas, estabelecidas principalmente em um contexto bibliotecário, a exemplo da *Library of Congress* e da *New York Public Library*, além de consultas individuais que começaram a se multiplicar no final dos anos 1930.

A Discoteca passou a ser consultada por instituições e agentes culturais interessados em compreender e eventualmente replicar sua experiência. No contexto sul-americano, buscaram aproximações países como Argentina, Peru e Uruguai – este último por meio do Sodre e do próprio Curt Lange (1955, p. 57), que, de fonte de inspiração, tornou-se inspirado pela iniciativa brasileira, mais tarde lhe dedicando aplausos explícitos por não ter cedido às pressões de subordinação à radiofonia. Do lado europeu, houve interlocuções com Tchecoslováquia e Portugal (Alvarenga, 1942, p. 95-96), além de interações indiretas com a Inglaterra, de onde veio a jornalista Lisa Peppercorn-Bauer para conhecer de perto o acervo da Discoteca, com especial interesse pelas gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas (Alvarenga, 1983, carta de 20 out. 1939, p. 203). Ainda nesse contexto, Oneyda recebeu convite da Sociedade de Cultura Anglo-Brasileira para proferir uma de suas célebres conferências acompanhadas por audições comentadas durante a Exposição do Livro Britânico, prevista para ocorrer em 1939 na capital federal (Alvarenga, 1983, carta de 28 set. 1939, p. 200).

Mas foi a presença americana que se mostrou mais sensivelmente perceptível e institucionalmente relevante naquele contexto discotecário. Até 1942, a Discoteca Municipal receberia ao menos seis pesquisadores americanos em visitas de consulta individual, além de estabelecer interlocuções com instituições como o *Memphis State College*, no Colorado, a União Cultural Brasil-Estados Unidos e o Comitê de Coordenação das Relações Culturais e

Comerciais entre as Repúblicas Americanas (Alvarenga, 1942, p. 96-97), este último precursor do memorável *Office of Inter-American Affairs*, liderado por Nelson Rockefeller e responsável por implementar a chamada Política da Boa Vizinhança, com a qual os Estados Unidos buscaram exercer, de forma mais sistemática, sua influência sobre a América Latina durante a Segunda Guerra Mundial (Tota, 2000).

Nesse cenário, a Discoteca destacava-se por desenvolver justamente o tipo de trabalho que interessava ao mercado cultural americano: a produção sistemática de conhecimento sobre o Brasil como um espaço de consumo cultural. Tal produção baseava-se em dados qualitativos e estatísticos extraídos, sobretudo, do sistema de escutas públicas, com ênfase nas audições individuais, ocasião em que os ouvintes eram convidados a preencher fichas, permitindo, posteriormente, análises detalhadas de suas preferências. Era um processo de pesquisa e sistematização que o próprio mercado fonográfico nacional, sob frequente condenação e orientado quase exclusivamente para um lucro fácil, jamais havia empreendido<sup>17</sup>. Não surpreende, portanto, que se encontre no acervo documental de Mário de Andrade um curioso questionário em inglês – de origem desconhecida, mas provavelmente vinculada a esses intercâmbios – que buscava investigar o conhecimento já estabelecido acerca das preferências musicais dos brasileiros em relação tanto à música americana quanto à brasileira, distinguindo entre apresentações, cantores, gêneros e instrumentos de natureza “comercial” e “educacional” (Information, [194?]). Essa separação reproduzia, de maneira implícita, os parâmetros da fonografia crítica institucional, que estabelecia como horizonte legítimo da escuta aquilo que se situava entre o folclórico e o erudito, o “educacional” da bifurcação proposta.

A abordagem americana sempre se fixava na ideia de intercâmbio: uma troca de conhecimentos alegadamente simétrica, concebida como um jogo de ganha-ganha – formato que Mário e Oneyda aceitavam, desde que pudessem também extrair certas vantagens. Entre elas, a obtenção de discos virgens adicionais a cada cópia enviada (Alvarenga, 1983, carta de 9 maio 1940; Alvarenga, 1983, p. 303), o que, embora sutil, servia como gesto compensatório diante do incômodo de ver os fonogramas folclóricos brasileiros circulando no exterior antes mesmo de estarem plenamente acessíveis à própria população brasileira (Alvarenga, 1983, carta de 13 jun. 1940, p. 238). Por sua fragilidade e valor histórico, esses discos não eram disponibilizados para consulta direta, razão pela qual sua posterior transcrição e publicação

---

<sup>17</sup> Na década de 1950, ainda havia condenações na imprensa brasileira dirigidas à desorientação estatística, e consequente falta de conhecimento sobre os ouvintes fonográficos, que preponderava na indústria fonográfica nacional (Batista Filho, 1957, p. 50).

escrita se tornou tão estratégica: disseminar seu conteúdo por meio da escrita sem comprometer os suportes fonográficos originais.

O interesse da maioria dos pesquisadores e instituições americanas que recorriam à Discoteca concentrava-se, sobretudo, na contribuição africana para a formação cultural dos dois países, Brasil e Estados Unidos, inserindo-se no expediente comparativo, de base geográfica e temporal, que já vinha sendo mobilizado por etnomusicólogos europeus e, especialmente, por antropólogos americanos desde o final do século XIX. Foi o caso do linguista Lorenzo Turner – que vinha percorrendo toda “a África e as Caraíbas”, chegando à América do Sul para “catar material linguístico sobrevivente por aqui” (Alvarenga, 1940d, p. 238) –, assim como da própria *Library of Congress*. Entre os materiais oferecidos por esta para intercâmbio, o que mais despertaria o interesse de Oneyda seria justamente a coleção de registros sonoros da população negra haitiana, abundantes no setor de música folclórica da instituição (Alvarenga, 1940e, p. 302).

Mas o americano em torno do qual se concentrariam todas as atenções, em 1940, seria Carleton Sprague Smith, musicólogo então à frente da seção de Musicologia da *New York Public Library*, que passaria alguns dias de férias na capital paulista. Do Rio, Mário de Andrade orientava Oneyda a recebê-lo com toda a dedicação, contando com o apoio de Luís Saia, e a apresentar-lhe “o *nosso* São Paulo” (grifo original):

“precisam mostrar pra ele tudo o que é nosso, Biblioteca, Discoteca, Pesquisas do Sérgio [Milliet], si ele quiser ver os Parques Infantis, Embu (o Saia que o leve e a mulher) e si ele quiser e fizer muita questão, a minha biblioteca particular também” (Alvarenga, 1983, carta de 17 jul. 1940, p. 240).

O bibliotecário e musicólogo era descrito por Mário como um “tipo humano” cujo único defeito era acreditar que os Estados Unidos encarnavam, por si, a democracia – mesmo com seus recorrentes “linchamento, racismos, Chinatown, Sacco e Vanzetti” (referências a episódios de repressão violenta e institucional ocorridos em solo americano). Justamente por isso era fundamental, segundo ele, “cercar o homem de verdades nossas”, oferecendo-lhe um contato intenso com o “Brasil direto”; ainda mais porque, em sequência à sua estadia em São Paulo, seguiria para a Argentina, que não poderia, sob hipótese alguma, parecer-lhe mais organizada que o Brasil (Alvarenga, 1983, carta de 17 jul. 1940, p. 241). Mário provavelmente ainda se lembrava da ausência brasileira e da presença isolada da Argentina, como representante musical da América do Sul, no repertório fonográfico crítico de Charles Wolff (ver Figura 17).

O desfecho do episódio, no entanto, foi positivo: entre um francês e um espanhol vacilantes, como o inglês que ecoava da rádio do vilarejo de Veracruz, Oneyda conseguiu deixar uma impressão marcante. Smith, em carta posterior, elogiaria seu cobiçado sistema estatístico



– “pergunto-me se nós poderemos ter um dia algo como isto na América” (Alvarenga, 1940a, p. 251) –, além das fichas folclóricas e até dos envelopes dos discos:

Parece que o consegui. [Smith] Disse ao Pati [diretor do Departamento de Cultura] que a Discoteca é mais americana, como espírito de organização, que as discotecas dos Estados Unidos, e até se lembrou de fazer piada, me perguntando se tenho sangue alemão, tal a precisão matemática da organização. Mais que palavras, que podem ser amabilidade, valem as coisas práticas: me pediu modelos das fichas folclóricas e explicação por escrito do mecanismo desse fichário; modelos dos nossos envelopes de discos; modelo dos nossos quadros de estatística. Eles não fazem uma estatística completa como a nossa! Só nos fichários, ele ficou quase duas horas, a mexer em tudo (Alvarenga, 1983, carta de 27 jul. 1940, p. 242-243).

Apresentar o Brasil ao mundo como devorador de boas práticas – da alegada precisão alemã como cultura de comportamento à organização do conhecimento americana, passando pela técnica de arquivamento fonográfico uruguaia, afora outras experiências fonográfico-institucionais – era afirmar a capacidade de síntese de modelos estrangeiros em diálogo com materialidades e habilidades humanas locais. Mais do que simples imitação, tratava-se de um projeto consolidado, que se tornava digno de apreciação e, não raro, despertava desejos de reprodução. Do contrário, Smith e tantos outros não veriam na Discoteca uma referência, nem solicitariam orientações para inspirar suas próprias iniciativas. Um exemplo eloquente desse esforço prático do vanguardismo antropofágico de devorar outros para criar originalidades se materializa também no já citado projeto de criação de uma Enciclopédia Brasileira, assumido por Mário de Andrade no segundo semestre de 1939, no contexto de sua nomeação para o Instituto Nacional do Livro, vinculado ao Ministério da Educação.

Apesar de considerar tal iniciativa precária, caríssima, supérflua e inoportuna naquele momento – “Um dos tais granfinismos culturais do Capanema” (Alvarenga, 1983, carta de 20 abril 1939, p. 186) –, a organização de uma enciclopédia significava o empreendimento de mais uma síntese, tanto em termos de conteúdo quanto de forma. Por um lado, esse formato de consulta era compreendido como uma biblioteca em si mesma, uma aliada na difusão de conhecimento geral e fidedigno naquele contexto em que bibliotecas particulares, como a que ele próprio possuía, eram um luxo inacessível à maioria dos brasileiros. Com o objetivo de “recensear o conhecimento humano – coisa móvel e de avanço diário” –, pretendia-se reunir conteúdos eminentemente brasileiros, em língua portuguesa, facilitando o acesso àqueles homens alfabetizados que, em geral, precisavam recorrer a obras estrangeiras para sua formação intelectual (Andrade, 1993, p. 5; 8; 11).

Por outro lado, a proposta dialogava diretamente – seja opondo-se, seja inspirando-se – com enciclopédias estrangeiras, notadamente a britânica, a italiana, a alemã e a francesa, das quais se pretendia pinçar elementos a serem devorados ou descartados, conforme os critérios

estabelecidos para a nova obra de referência nacional. Se, mais uma vez, o conteúdo monográfico ganhava relevo, era a multivalência formal que orientava as diretrizes: de caráter misto, a Enciclopédia – que, como a “Gramatiquinha”, jamais foi publicada sob coordenação de Mário – deveria “se dirigir à classe que este assunto diretamente interesse, e a todas as classes ser útil. Um critério conceutivo geral, nem histórico, nem filosófico, nem científico, mas francamente objetivo e realista e inteligentemente mudável” (Andrade, 1993, p. 20-21), levando em consideração, inclusive, a impaciência do leitor médio diante de índices excessivamente remissivos (Andrade, 1993, p. 51).

À multifuncionalidade exigida por uma sociedade tão complexa quanto a brasileira, do ponto de vista social e, nos termos do período, racial, seria somada uma multivocalidade que, tal como a reprodução sucessiva das faces de um disco fonográfico, emanaria dos textos escritos: vozes que convocariam o conhecimento técnico, perpassando as da linguagem e suas variações, até aquelas propriamente enciclopédicas ou sintéticas (Andrade, 1993, p. 52; 54-56), formando sonoras palavras que, a cada virada de disco, poderiam até mesmo, numa simultaneidade maquínica, se encontrar pelo caminho.

Em todas essas experiências, a regra era aprender a pensar a partir de sua própria realidade, com os meios disponíveis e conforme as possibilidades políticas, sociais e econômicas de cada contexto. É nesse ponto que novamente entra em jogo a importância de acionar a sabença, aquela que levava a compreender, como Oneyda havia feito, que o fundo, ou as articulações socioculturais, também era fundamental, às vezes até mesmo mais fundamental que a imagem, ou os frágeis e desgastáveis discos que circulavam ou, devido a uma ânsia de preservação para o futuro, eram mantidos encerrados em local restrito.

Diante de sua insegurança, revelada nos momentos em que insistia em se reconhecer como uma pessoa de “meia-cultura”, confessando não saber harmonia nem composição, sem tempo nem sequer para frequentar concertos e admitindo que os próprios discos da Discoteca lhe pareciam, por vezes, “mortos” diante da realidade de uma música “viva” em execução (Alvarenga, 1983, carta de 23 ago. 1940, p. 250-251), Oneyda voltaria a encontrar em Mário de Andrade seu guia. Como sempre, ele a orientaria: o conhecimento técnico, embora ampliasse os horizontes, não bastava para aprofundar a escuta, o prazer estético e o saber articular. O essencial era cultivar a honestidade reflexiva, a escuta sensível e a capacidade de encadear os saberes disponíveis, mesmo que parciais, em nome de uma ação com real utilidade. Em correspondência mais longa já escrita por ele, aquela em que traçava caminhos possíveis para o destino profissional de sua amiga com base na definição de “conhecimento técnico”, Mário seria direto: era justo dar uma opinião honesta até onde se pudesse ir, reconhecendo com

franqueza o que não se soubesse. Afinal, o “faro” – o instinto latino-americano, tantas vezes buscado como complemento, ou mesmo como alternativa, à racionalidade europeia – poderia, em certas circunstâncias, levar mais longe que a técnica. Tratava-se da própria concepção de sabença, sobre a qual nenhuma autoridade epistêmica teria acesso exclusivo (Alvarenga, 1983, carta de 24 ago 1940).

Mais do que acúmulo de conteúdo, a produção de conhecimento exigia a capacidade de uso, recombinação e mobilização. E nisso, a sabença mostrava sua força: uma forma de inteligência que dispensava a exaustividade bibliográfica, recusava a vaidade da perfeição e se vinculava a um compromisso ético com o que fosse suficiente para ser honesto e útil, fazendo-se compreender frente a interlocutores. Nos momentos de dúvida, Oneyda sentia que deveria fazer mais, estudar mais, saber mais, mas seu próprio percurso, marcado por uma prática educativa centrada na escuta atenta e por um esforço constante em transformar contextos com ferramentas discotecárias, já revelava que o saber técnico, se separado da vida, das conexões e da responsabilidade com o outro, corria o risco de se tornar estéreo. Saber articular, nesse cenário, era mais do que dominar conteúdos: era fazer com que eles reverberassem no tempo, nos espaços possíveis e, sobretudo, nas relações humanas. A reprodução fonográfica – ruidosa e repleta de chiados das muitas regravações que nada mais eram do que a tentativa de prolongar a vida de uma mensagem –, sozinha, não produzia ecos. Mas, entre sons, imagens, escritas, ideias, inseguranças, esperanças, medos e imaginações, aí sim, o eco era possível.

Isso valia tanto para os responsáveis pela execução de uma política pública voltada, pioneiramente, à preservação, estudo e divulgação da cultura do país – criadora mesmo da ideia do patrimônio cultural como documento (Souza; Crippa, 2009, p. 208) –, quanto para os brasileiros que, à época, não tinham institucionalizadas suas formas de pensar e agir, sendo por vezes perseguidos em função delas. Além do esforço de registrar expressões sonoras representativas da vida nacional, caberia também ao Departamento – por meio da SEF, vinculada à sua Divisão de Expansão Cultural – empreender uma cartografia folclórica, com o objetivo prático e teórico de compreender como os paulistas (já que o mapa, inicialmente, se restringia ao estado de São Paulo) viviam, sentiam e reagiam a determinadas situações do cotidiano. Essas formas populares de sabença, uma vez transformadas em dados submetidos ao escrutínio científico, chegaram, inclusive, a ser levadas a Paris, sendo apresentadas, no Congresso Internacional de Folclore de 1937, como base para conhecimentos de utilidade prática produzidos por brasileiros comuns (São Paulo, 1937d, p. 171).

Essa orientação de pesquisa, que incluiu o mapeamento de uma prática medicinal popular acerca da cura de terçol por meio de anel (cujo inquérito base para o levantamento está

reproduzido na Figura 25), fazia parte de um esforço generalizado de geração de dados fidedignos, que subsidiassem a decisão da política pública por meio do conhecimento, de fato, do paulista em sua ínfima concepção, o “caipira indivíduo” (São Paulo, 1937d, p. 174), e do brasileiro em sua universal representação, este último também necessariamente delimitado visando a exportações documentais. O Departamento de Cultura materializava essa inclinação por meio de estruturas burocráticas exclusivamente criadas para esse objetivo de processamento de dados, como sua Subdivisão de Documentação Social e Estatísticas Municipais, mas também de maneira atomizada por outros setores do Departamento, vide os esforços estatísticos de Oneyda na Discoteca.

**Figura 25 – Inquérito preenchido sobre prática de cura de terçol com anel: sabenças brasileiras nos circuitos para um conhecimento universal**

111

**CURA DO TERÇOL COM ANEL**

Costumam no lugar curar terçol passando-lhe um anel por cima?

a) - Só anel de ouro. - De qualquer metal. - Só aliança.

b) - Há maneira especial de passar o anel sobre o terçol? Qual?

*Costumam curar o terçol assim que cair o anel, passar um gato negro e com o rabo passar três vezes no olho doente. São passados três dias seguidos dizendo: Amém Jesus que cura terçol*

c) - Pronuncia-se alguma palavra ou rito no momento? Qual?

Observações que o colaborador queira acrescentar:

Data: *Capoty 25 de Abril 1937*  
 Assinatura legível: *Maria Rita Xavier*  
 Profissão: *Professora*  
 Residência: *Rua Santa Cruz*  
 Lugar: *Capoty* Município: *Capoty*

MUITO OBRIGADO

**SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE**

DEPARTAMENTO DE CULTURA  
SÃO PAULO

MA-SEP-025

43-10

São Paulo, 5 de Abril de 1937

O Departamento de Cultura, da Municipalidade de S. Paulo, acaba de receber honroso convite para participar do Congresso Internacional de Folclore, que se realizará em Paris a 25 de Junho próximo. O Departamento de Cultura, de acordo com a Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada recentemente sob seus auspícios e prestigiada pelos mais ilustres nomes da Etnografia paulista, resolveu estabelecer imediatamente três ou quatro cartas geográficas de certos costumes populares do nosso Estado, por ser a cartografia folclórica o assunto especializado do Congresso. Para isso quer contar com o apóio e a compreensão cultural de todos os Paulistas e dirige-se a V. S.

Pede-lha, pois, responder ao questionário junto, e enviá-lo com a maior urgência, até o dia 30 de Abril no máximo, ao Departamento de Cultura, rua da Cantareira 216, S. Paulo.

É inútil encarecer a necessidade desta colaboração ao Congresso Internacional de Folclore. São Paulo e o Brasil serão assim representados dignamente pelas cartas geográficas paulistas, realizadas com a cooperação fraternal e altamente culta de todos nós. Nem cabe ao Departamento de Cultura enaltecer a colaboração de V. S., porque V. S. participa com a mesma intensidade e vigor do possante organismo do nosso Estado, a principal entidade que beneficiará deste empreendimento.

Cordiais Saudações

*Mário de Andrade*  
Diretor

(COMUNIQUE ESTE QUESTIONÁRIO A OUTRAS PESSOAS CULTAS QUE A ELE POSSAM TAMBÉM RESPONDER).

Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade.

Para os brasileiros antropófagos, o “universal” não se restringiria ao jazz captado pelas ondas radiofônicas – por vezes misturado, de forma indesejada, à cultura local –, nem tampouco se limitaria ao inglês: ele também estaria no português falado pelo povo brasileiro. Os “Monday, Tuesday e Wednesday” poderiam ser bem-vindos, desde que mediados por cálculos precisos e

por muita sabença local, de modo que as novas instituições culturais brasileiras não saíssem perdendo – ou, ao menos, não perdessem tanto. Eis a antropofagia reduzida a três palavras: seleção, controle e sabença. Na parte final desta seção, retomaremos a discussão sobre o projeto das discotecas nacionais e parte do que ele provocou em termos epistemológicos, políticos e sociais, tendo como pano de fundo a questão da fala brasileira – ou o controle que deveria ser exercido sobre ela, com muita sabença. E a partir dessa reflexão, proporemos uma quarta força ao conceito modernista: técnica ou tecnologia. Tecnofagia.

#### 6.4 Tecnofagia e a devoração tecnológica de experiências e sabenças

Nem sempre a fala ou palavra, a *parole*, basta. Enunciar algo individualmente não garante escuta atenta, muito menos compreensão. Isauro falava, sim, mas já não havia quem o escutasse na língua em que ele existia, tal como os arquivos sonoros remanescentes das tentativas de salvação audiovisual empreendidas a partir da segunda metade do século XX, que, mesmo repletos de fonogramas que remetem ao passado da técnica fonográfica, por base, permanecem com pouca interlocução (quantos trabalhos acadêmicos utilizam o documento sonoro, encarado como tal, para construção de conhecimento?), ecoando em um idioma que aparentemente perdeu seu campo de ressonância.

Por sua visibilidade quase muda, o ancião do vilarejo do filme de Ernesto Contreras é percebido como estranho, até louco, não por qualquer delírio, mas em função de seu isolamento, numa autossegregação que, embora lembre a de Matilda Cristófora – cuja recusa do mundo se dava pela saturação das máquinas que aprisionavam almas –, era de outra ordem: sua solidão não advinha do excesso, mas da ausência, da falta de ligações possíveis com o que estava ao redor. É isso que Isauro, em seu ressonante silêncio, acaba por nos lembrar: que não se trata apenas de guardar, gravar ou nomear, mas de construir, no presente, as pontes que permitem que algo se sustente entre sujeitos, tempos, classificações e mundos distintos. Nenhuma existência física sobrevive amparada apenas por súplicas dirigidas ao tempo ou à memória – ela precisa fazer parte de um espaço amplo de experiência; nosso espaço de experiência, que inclui tudo aquilo que mais prezamos, mas também o que, com ênfase, desprezamos.

Ao longo desta tese, pudemos observar que, por vezes, no mundo da fonografia institucional da primeira metade do século XX, imaginou-se que bastaria reunir vozes e canções, catalogar fonogramas, ordenar traços dispersos em sistemas mais amplos para que pesquisadores encontrassem, em qualquer tempo e espaço, o universal de existências, sempre contando com a ajuda de uma ferramenta poderosa, que, segundo algumas imaginações,

substituiria todas as insuficientes máquinas que a antecederam. Em outras ocasiões, apostou-se na técnica como mediadora do entendimento entre diferentes, como promessa de um idioma comum, compreensível aqui e acolá, hoje e sempre. Houve também quem confiasse no poder das imagens, dos objetos, das gravações, das transcrições, como se, juntos, esses elementos pudessem dar forma a uma totalidade recuperável para a construção científica da realidade. Mas nenhum desses gestos, por si só, se mostraria suficiente. Porque o que sustentou qualquer possibilidade de permanência, mesmo que instável, não foi a nomeação ou o simples registro – ainda que daí tudo se desdobrasse –, mas, sim, a articulação, a necessária união entre fundo e imagem, nos termos de Torres-García. Nenhuma máquina falaria sozinha, nenhum arquivo se justificaria em silêncio e nenhum dado sobreviveria se não estivessem implicados em uma rede de sentidos compartilháveis (Stengers, 2022, p. 29). A escuta, para existir como experiência, exigia, ou exige, relação. Exigia, ou exige, a construção de espaços em que aquilo que se recolhe encontre, de fato, com quem dialogar, levando em consideração também desejos e aspirações alheias. Sem isso, toda linguagem, por mais importante ou precisa que pareça, corre o risco de se perder, como se jamais tivesse sido dita.

O “dizer”, no contexto da Discoteca Municipal de São Paulo, representa a terceira e última base do tripé que sustentava seus trabalhos voltados à disseminação universal de uma cultura brasileira: a fonética. Considerada uma questão central nos debates sobre a língua portuguesa em suas variantes nacionais – e presente tanto na inacabada “Gramatiquinha” de Mário de Andrade quanto nas defesas de modernistas antropófagos como Oswald de Andrade, além de outras narrativas latino-americanas –, a temática da *parole* ganharia maior concretude naquele que foi, talvez, o segundo projeto mais relevante da Discoteca, perdendo em proeminência apenas para a Missão de Pesquisas Folclóricas: a definição de uma forma nacional fidedigna de falar e pronunciar, a ser empregada no teatro, na declamação e no canto eruditos em todo o país.

Tratava-se, naquele momento, de estabelecer “normas para mais correta, fácil e artística emissão dos fonemas dessa língua-padrão no canto nacional” (Relatórios, 1937, p. 42). O objetivo inicial do Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado entre os dias 8 e 14 de julho de 1937 na cidade de São Paulo, era justamente debater um anteprojeto de padronização linguística elaborado pelo Departamento de Cultura, partindo da convicção de que todo país civilizado deveria “conhecer, estabelecer e tradicionalizar as suas manifestações filológicas e artísticas” (São Paulo, 1937a, p. 3).

A ação político-científica de Mário de Andrade em torno da fala brasileira, em sua verdade sonora fundamental, poderia, à primeira vista, parecer quase oposta a esse projeto,

aproximando-se do esforço moderno, recorrente na tradição científica, de reduzir, em nome de certo ideal de universalização, as ambiguidades semânticas da linguagem cotidiana por meio da sistematização de linguagens formais e modelos lógicos (Auroux, 2009, p. 9) – como o padrão decimal de classificação, elogiado e empregado por Otlet em sua prática documentária –, aplicados, nesse caso, à fala em sua especificidade sonora, redescoberta no século XIX com as primeiras máquinas fonográficas e com os desdobramentos da acústica contemporânea. Na realidade, entretanto, tal dinâmica expressa, para usar os termos de Huidobro, uma tensão entre o mimético – gesto de inscrever-se no padrão científico ocidental – e o criativo – atitude de olhar e escutar a especificidade, a matéria-prima latino-americana a ser transformada em documento-registro. Ambos sempre se encadeavam nesse percurso contraditório de ação cuja marca principal era o desejo de concretizar imaginações.

Considerando que a arte e a língua constituíam os dois processos fundamentais para o desenvolvimento de uma cultura, perguntava-se, naquele contexto, de que modo essas manifestações poderiam articular-se, cientificamente, na construção de um todo nacional coerente, capaz de se afirmar e competir no mercado artístico mundial (Freitas e Castro, 1937, p. 434). Na prática, contudo, o que se observava no Brasil, sobretudo na produção dos compositores nacionais, era uma dissociação radical entre arte musical e língua, tratadas como expressões autônomas, quase inconciliáveis, quando, na verdade, partilhavam uma mesma natureza elementar: a sonora. Isso implicava que, mais do que coexistirem, ambas precisavam ser pensadas em íntima relação. A criação musical ignorava, nesse sentido, a exigência de uma correspondência precisa entre palavra e melodia, deixando de lado a indispensável confluência entre a clareza da poesia falada e a pureza do som musical, essa condição primeira para que a canção atingisse sua plena eficácia estética. Para alcançar tal objetivo, era necessário conhecer, de forma objetiva, tanto “as contingências fisiológicas da voz cantada” quanto “a fonética, as contingências próprias da emissão dos fonemas, das palavras e das frases” (Andrade, 1937b, p. 102) – tarefa dificultada, no entanto, pela multiplicidade de pronúncias disseminadas pelas diferentes regiões do país, ainda sem qualquer controle sistemático ou documentação científica.

Eram “pronúncias que se entrechocam no ar”, fruto de um “desprezo cego do bem dizer”, que resultavam em “sons espúrios, sutaques estrambóticos” (sic), desnorteando “a naturalidade e a pureza da língua” e promovendo uma perturbação generalizada da fala nacional, marcada por fortes diferenciações fonéticas regionais que se impunham, sem mediação, ao público (São Paulo, 1937a, p. 3-4). A proposta do Congresso era criar iniciativas que patrocinassem a unificação da “maneira artística de falar”, estabelecendo uma língua-padrão que, de norte a sul, se normalizaria nos palcos do teatro e no verso declamado,

convertendo-se em “um orgulho de consentimento nacional, um treino de disciplina, uma organização consciente, um fator verdadeiro de unidade” (São Paulo, 1937a, p. 5).

Para isso, o evento reuniu dezenas de especialistas oriundos das principais instituições do país, como a Academia Brasileira de Letras e o Instituto Nacional de Música, cuja presença cumpria também a função de atenuar o vocabulário mais incisivo e as defesas mais ruidosas oriundas da estridência vanguardista (Relatórios, 1937, p. 20) e de “extravagâncias do futurismo” (Gueiros, 1937, p. 556), conferindo legitimidade e reconhecimento institucional ao projeto. Tratava-se, portanto, de um esforço não apenas estético ou técnico, mas também político, na medida em que se considerava perigoso, para o país, do ponto de vista social e geopolítico, manter-se cercado de sonoridades tão diversas, incluindo as chamadas “pronúncias estrangeiradas”, que comprometiam a inteligibilidade mútua e dificultavam a própria possibilidade de coesão nacional (São Paulo, 1937a, p. 4-5). Em outras palavras, controle antropofágico.

A tensão que se buscava resolver naquele contexto não dizia respeito à diversidade sonora da fala brasileira em si, mas à sua fragmentação desordenada quando transposta para o campo erudito da língua e do canto, onde se esperava estabelecer uma forma de expressão nacional coesa e reconhecível, interna e externamente. No Congresso, exaltava-se a “pujança e riqueza da língua nacional”, reconhecendo-lhe os “direitos de vida e movimentos, que serão como a própria vida e os movimentos do Brasil” (São Paulo, 1937a, p. 48). Porém, o problema estava justamente no fato de que essa pujança, ao se apresentar de modo disperso e incongruente nas práticas artístico-institucionais, acabava por dificultar a consolidação de uma identidade fonética e vocal capaz de distinguir o Brasil no cenário internacional.

Em um ambiente artístico ainda preso a heranças coloniais, o padrão vocal italiano, considerado equivocadamente como uma forma universal, seguia sendo o principal modelo a ser seguido. O método do belcanto italiano era amplamente difundido entre os cantores e compositores eruditos do país, o que contribuía para que o processo de formação vocal, desde a juventude, já começasse por um desenraizamento: os primeiros exercícios de imitação da voz eram pautados por sonoridades mais italianas que brasileiras e precedidos do estudo da língua italiana, tendo como horizonte a preparação para a ópera daquele país (Freitas e Castro, 1937, p. 433). Enquanto isso, os próprios europeus, mesmo enfrentando desafios mais intensos de unidade linguística interna – como a convivência de múltiplos dialetos em um mesmo território nacional, como no caso francês –, haviam desenvolvido métodos vocais próprios, alinhados às suas tradições e voltados não apenas ao palco, mas também à tribuna pública (Pereira, 1937, p. 298).



Se a Itália ocupava, naquele cenário, um lugar de destaque em um movimento de colonização sonora tardia – pela consolidação local, no século XIX, do gênero musical da ópera, expressão amplamente combatida por setores institucionais de coloração vanguardista –, Portugal configurava-se como uma presença mais ambígua, exigindo maior cautela analítica. Sua atuação como colonizadora das sonoridades locais não era negada, mas implicava dinâmicas mais complexas e menos facilmente condenáveis, o que gerava visões discrepantes mesmo entre os defensores da criação de uma língua nacional cantada.

No anteprojeto de língua padrão apresentado no Congresso, por exemplo, o incômodo com as distinções fonéticas entre o português de Portugal e o do Brasil se manifestava de modo mais sutil: não como oposição direta à norma lusitana, mas como condenação ao preconceito velado que, apoiando-se nessas distinções, acusava os brasileiros de apresentarem “vícios de pronúncia” por não falarem “corretamente”, isto é, como os portugueses, quando, na realidade, tratava-se de uma diferenciação legítima na emissão, audição e musicalidade da fala – uma diferença, aliás, “de origem étnica” (São Paulo, 1937a, p. 41). Mais uma vez, a tentativa era se desvencilhar dos resquícios coloniais, que ora se encontravam em uma antiga metrópole, ora em toda uma Europa cultural e intelectualmente colonizadora, produzindo, a partir do instinto latino-americano, ou, mais especificamente, brasileiro, a arte pura preconizada por Huidobro, ao abandonar uma arte mimética, expediente já muito utilizado no passado, em favor de uma arte criativa.

Mas o “nacional”, tão reiteradamente promovido pelas diretrizes da Liga das Nações como o local privilegiado para a construção concreta de um ideal “universal”, acabaria por se revelar, também ele, uma abstração – tão vaga quanto a própria noção de universalidade. A imaginação desses “lugares” supostamente capazes de dar forma e corpo ao elemento cosmopolita apresentava-se, muitas vezes, como um “não lugar”, destituído de materialidade e sustentação histórica, carecendo, portanto, de um território específico onde pudesse de fato se sedimentar. Afinal, que língua nacional seria essa que, em nome de uma suposta verdade linguística, deveria suplantiar os chamados “regionalismos”, por não expressarem, em sua pluralidade, a ideia de um “brasileiro” uno?

A resposta, que partiu do próprio Departamento de Cultura em um primeiro momento, foi tudo menos etérea: ancorou-se num território concreto, tangível, moldado por práticas cotidianas e vozes reais. A seleção antropofágica apontou para o Rio de Janeiro como representante da nacionalidade, atribuindo-se à pronúncia carioca o estatuto de base para a elaboração da língua-padrão a ser debatida pelos participantes do Congresso. As justificativas evocadas oscilavam entre atributos formais e representacionais: sua dicção era “rápida e

incisiva”, com tonalidades que lhe conferiam “maior musicalidade”; era considerada “elegante e civilizada” e, acima de tudo, entendida como uma “síntese e uma cristalização fisiológica oriunda das colaborações de todos os Brasileiros”, tornando-se, assim, “a mais fácil de ser ouvida e propagada e a que mais probabilidades tem para se generalizar” (São Paulo, 1937a, p. 7). Com efeito, a proposta encontrou pouca resistência. Em geral, considerava-se que o sotaque predominante na capital federal era o mais “correto” e “delicioso” do país – os cariocas, com sua fala anasalada, chegaram mesmo a ser celebrados como os “parisienses da América do Sul” (Salles, 1937, p. 316).

A oscilação permanente entre o acolhimento e a recusa da cultura, do pensamento e até mesmo da sonoridade classificados como europeus era, naquele contexto, uma condição incontornável, assim como o chamado “falar regional”. Por um lado, condenavam-se os regionalismos, vistos como entraves a uma escuta ordenada e identificável do país, essencial tanto para o autorreconhecimento dos brasileiros quanto para o reconhecimento externo de uma voz nacional. Por outro lado, quando se buscava questionar os cantores “alfabetizados e muito urbanos” – que cantavam de forma “ortográfica”, ou seja, tentando imitar a forma escrita da língua, distanciando-se do falar “natural” –, recorria-se justamente à evocação de uma pronúncia rural, elogiada por sua organicidade. Essa qualidade era exemplarmente ilustrada na maneira de cantar de Elsie Houston, que, embora não tivesse, segundo os termos da época, uma voz “muito fonogênica”, exibía uma emissão agradavelmente anasalada, aflautada e límpida, sendo considerada, por essas características, uma intérprete representativa do canto afro-brasileiro (São Paulo, 1937b, p. 193; 199), como possivelmente poderia ser atestado mais tarde com as gravações fonográficas realizadas no Norte e Nordeste do país. Foi por reconhecimentos como estes que Houston, anos antes, já havia sido considerada pela Liga das Nações uma personalidade brasileira “verdadeiramente representativa” (Société des Nations, 1932a, [p. 21]), o que certamente explicava o fato de ter sido registrada sonoramente pelos *Archives de la Parole*, no final dos anos 1920, no âmbito de seus projetos de universalização fonográfica alicerçados na escuta dos imaginados outros, num esforço de torná-los cada vez mais concretos.



**Documento Sonoro 12 – Luar do Sertão: canção popular brasileira (acervo *Archives de la Parole*) | Elsie Houston (1928)**

Essa contradição em torno das fronteiras a serem estabelecidas – que, na prática, muitas vezes se convertiam em propostas de combinações tidas como necessárias – manifestava-se

também no tratamento dado a Portugal, cuja colonização sonora, como vimos, era enfaticamente recusada. Apesar disso, o belcanto europeu ainda era visto por alguns como uma forma capaz de acomodar certas características consideradas genuinamente brasileiras – as matérias-primas sonoras que, de documentos-fato, vinham sendo gradualmente convertidas em documentos-registro. Nesse processo, os chamados “mestres estrangeiros”, sobretudo os portugueses, tinham um papel relevante. Era o caso do foneticista Oliveira Guimarães (1927), professor da Universidade de Coimbra que, com passagem pelos *Archives de la Parole*, tinha ensinamentos reputados como indispensáveis em termos de subsídios técnicos para a institucionalização de um conhecimento sistemático sobre a fala brasileira, aquela que se desejava ver como fundamento da arte musical nacional. Afinal, como afirmavam certos discursos da época, o “bugre brasileiro não alterou tanto assim a pureza dos fonemas lusos” (Relatórios, 1937, p. 24). A justificativa para esse recurso ao saber estrangeiro – e, mais especificamente, ao saber escrito de origem portuguesa – encontrava respaldo, entre outras assertivas, na constatação de que o país carecia de gabinetes de fonética próprios.

A celeuma instaurava-se em torno da necessidade ou não de se criarem, no Brasil, instituições análogas àquelas surgidas na França no rastro do aparecimento das primeiras máquinas fonográficas, cuja promessa era a de tornar os estudos filológicos mais científicos ao superar os limites da escrita, como discutido na seção 4. Mário de Andrade, que atuou como relator do plenário de discussões do Congresso, via com reservas a obsessão em torno dos gabinetes de fonética experimental, tal como defendida pelo professor José Otílica Filho, cuja posição, de que sem tais gabinetes o anteprojeto careceria de fundamento científico sólido, foi endossada unanimemente pelos congressistas (Relatórios, 1937, p. 15).

No entanto, para Mário, o perigo dessa postura residia na possibilidade de se tomar como tarefa a criação de uma “linguagem do Brasil”, o que soava artificial e deslocado de qualquer processo efetivamente vivido: “ninguém jamais nunca não teve notícia de que uma língua artificial se vulgarizasse; se ‘humanizasse’ é que devo dizer”, afirmava ele, ironizando a pretensão tecnocrática de se normatizar uma língua por via exclusivamente laboratorial. Afinal, os países não haviam recorrido, para constituírem suas línguas nacionais, nem a conselhos de “críticos dos gabinetes de fonética experimental”, nem a “críticos do ouvido e da tradição” (Relatórios, 1937, p. 26-28). Isso não significava, no entanto, uma rejeição à criação futura de gabinetes no país – tanto Mário quanto o Departamento de Cultura avaliavam positivamente essa possibilidade –, mas seu papel deveria ser de confirmação ou problematização daquilo que já vinha sendo observado e documentado. Sua função seria a de subsidiar comparações sistemáticas, condição necessária para se alcançar, por exemplo, “uma consciência científica

das profundas dissemelhanças do nosso falar em relação ao português, bem como das variantes que já começam a se fixar nitidamente nas pronúncias regionais do Brasil” (São Paulo, 1937b, p. 189).

Um exemplo da necessária continuidade dos trabalhos – sem descartar um passado imperfeito, mas ainda assim relevante, e tampouco assumir que se criava algo novo a partir de uma torre de marfim científica – estava nos próprios estudos do burocrata modernista. Ainda que de caráter não sistemático, suas investigações se alicerçavam em “farta documentação” – que incluía, entre outros, os parciais, porém fundamentais, documentos-autoridade do século XIX – e conduziam a “numerosas ideias conclusivas”, cujos resultados, ainda que implícita ou involuntariamente, serviam de base para as discussões em curso. Entre esses resultados, destacava-se a constatação de que os compositores nacionais, ao ignorarem aspectos linguísticos da língua portuguesa falada no Brasil, compunham para o canto como se a música estivesse dissociada da palavra, reproduzindo, por vezes de modo inconsciente, os moldes da tradição operística italiana, ainda hegemônica no campo da formação musical erudita (Andrade, 1937b, p. 99).

O que o Departamento de Cultura continuava a sustentar, em consonância com os argumentos forjados no contexto de consolidação da indústria fonográfica – e posteriormente assimilada pela fonética experimental e por diversas outras conjunturas institucionais –, era a proeminência da fonografia mecânica sobre a escrita. Porque, na ausência de um gabinete de fonética experimental, o que se tinha, em termos concretos, eram as discotecas: “a discoteca brasileira já nos fornece material abundante de observação e de exemplo, muito mais útil, muito mais normativo principalmente que a observação escrita e os sinais da grafia musical” (São Paulo, 1937b, p. 190). Com efeito, tanto os discos gravados pelo órgão fonográfico paulistano quanto aqueles de origem comercial foram largamente mobilizados pelos palestrantes do Congresso de 1937, especialmente como recurso demonstrativo de dicções defeituosas – sobretudo os comerciais, que propagavam uma fala brasileira considerada falsa (São Paulo, 1937b, p. 193), à qual se opunha, por contraste, a dicção considerada correta, apresentada ao vivo (Relatórios, 1937, p. 18) – e de traços específicos do português falado no Brasil, com ênfase nas vogais surdas (que oscilavam entre um som aberto e um fechado (São Paulo, 1937a, p. 16)) e na nasalidade oral. No que se refere a esta última, sua escuta poderia ser considerada desagradável – presente em excesso em nosso “latido ‘ão’”, deveria ser devidamente civilizada (Cunha, 1937, p. 570), evitando o que os franceses haviam comparado com o francês reproduzido por um fonógrafo imperfeito – ou, numa visão mais comum, distintiva: “uma das mais belas sutilezas fonéticas da língua” (São Paulo, 1937a, p. 24), além de ser útil (por ampliar

a projeção da voz e facilitar uma ressonância mais rica (Mignone, 1937, p. 491)) e uma herança, além de afrobrasileira, também advinda do tupi-guarani, que deixava o nariz dos brasileiros constantemente ocupado durante a fala, muito mais que o dos franceses (São Paulo, 1937b, p. 200-201).

Além da imagem sonora que estrangeiros formaram da nasalização da fala brasileira em razão da disseminação mundial da fonografia mecânica – além dos franceses, havia registros de que também os alemães comentavam essa característica, por vezes de maneira até mais simpática (São Paulo, 1937b, p. 206-207) –, outra concepção calcada nas sonoridades captadas por meio de artefatos fonográficos seria igualmente celebrada: aquela relacionada à escuta do distante; mas de um distante situado dentro do próprio país. Nesse sentido, os discos que compunham o Arquivo da Palavra da Discoteca Municipal, criado com o propósito de registrar fonograficamente as diferentes pronúncias regionais brasileiras, foram amplamente utilizados durante o Congresso. Para viabilizar essas gravações, que inclusive seriam alçadas à promessa de perpetuidade sonora por meio do processo de matrização (Alvarenga, 1942, p. 19), o território nacional foi dividido, antes, na imaginação cartográfica, em sete regiões fonéticas: Norte, Nordeste, Bahia, Distrito Federal, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. O objetivo era estabelecer um “estudo comparativo exato das dicções das diversas regiões” a partir de enunciados individuais, nos quais os falantes – classificados entre “cultos” e “incultos” (estes últimos, necessariamente, alfabetizados) – leriam um mesmo texto-padrão, redigido por Manuel Bandeira. O texto, pensado como comum e acessível, deveria apresentar linguagem simples, popular, e sua leitura deveria durar entre dois e três minutos, respeitando-se os limites técnicos da gravação fonográfica (São Paulo, 1937c, p. 181-182).

Com um espaço de experiência mais dilatado no que dizia respeito a gravações dessa natureza – inclusive em função das expedições fonográficas francesas, amplamente divulgadas em revistas de grande penetração no meio intelectual brasileiro, como a *Revue Musicale* (São Paulo, 1937a, p. 19) –, uma série de questões foi antecipadamente considerada, prevendo-se os desafios que poderiam surgir em contextos de registro sonoro desse tipo. Entre os fatores elencados como passíveis de interferir na qualidade das gravações, sobretudo quando se tratava de informantes “incultos”, destacavam-se o constrangimento diante do microfone, a influência da forma escrita sobre a dicção e a artificialidade de uma declaração lida. Por isso, aventou-se também a possibilidade de se registrar algo que evocasse uma dicção mais espontânea, escolhendo-se, por exemplo, textos profundamente oralizados e memorizados, como o Padre-Nosso e a Ave-Maria (São Paulo, 1937c, p. 182). Outro ponto levado em consideração teve relação com a dificuldade de deslocamento dos aparelhos gravadores e a necessidade de utilizar

estúdios de gravação, então restritos às cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Enquanto os representantes da região paulista seriam gravados diretamente em São Paulo, as demais regiões seriam representadas por indivíduos localizados na capital federal – considerada “ponto de afluência de indivíduos de todos os Estados, para centro dos trabalhos, pois que lá seriam encontradas com relativa facilidade, pessoas recém-chegada das várias zonas em questão” (São Paulo, 1937c, p. 185).

Além das diferenças que existiam, segundo aquelas concepções, entre psicologias raciais distintas que variavam de nação para nação – as partes que formariam o todo universal (Andrade, 1937b, p. 166; Mignone, 1937, p. 488) –, reconhecia-se também, dentro de um próprio território nacional, a existência de diferenças de natureza social – partes internas que deveriam ser igualmente apreendidas fonograficamente para compor o todo nacional. Nesse contexto, a fonografia mecânica era convocada não apenas para registrar as vozes regionais e mestiças dos chamados “incultos” – cujas pronúncias eram consideradas expressões quase espontâneas da língua –, mas, sobretudo, para projetar, por contraste, o falante “ortográfico” – culto, normativo e letrado (São Paulo, 1937c, p. 185-186).

Não obstante, o “perfeito orador”, investido de reconhecimentos epistêmicos e sociais, era compreendido como uma figura cujo modelo variava de país para país – bastava escutar os discos contendo maneiras de falar de diferentes nações para perceber, como preconizava a imaginação edisoniana de uma escuta fonográfica universal, que havia múltiplos modos de performance oral tida como legítima. Tal experiência foi inclusive realizada no próprio Congresso, especialmente na conferência de Antônio Sá Pereira, intitulada “Guerra à ênfase declamatória” (Pereira, 1937, p. 301). Nela, o compositor demonstrava como a escuta de si próprio – movimento que acadêmicos vinham utilizando para refletir sobre sua produção escrita e que também causara inquietações em políticos, como o Ministro da Instrução Pública e das Belas Artes da França, Théodore Steeg, ainda em 1911 – permitia delimitar, com precisão, as fronteiras entre o falso e o verdadeiro no ato de falar, compreensão que ultrapassava o conteúdo semântico do discurso e alcançava sua forma expressiva.

A tal ênfase declamatória criticada por Sá Pereira referia-se aos exageros performativos observados em determinados oradores brasileiros, que, ao tentar parecer assertivos e convincentes, se entregavam a uma emotividade teatralizada, que comprometia qualquer possibilidade de reflexão crítica assentada no conteúdo efetivo das falas. Talvez se pensasse, àquela altura, em figuras políticas contemporâneas como Benito Mussolini e Adolf Hitler: esse modo “falso” de apresentação oral – que exacerbava emoções, compreendidas como contrárias

à razão – era apresentado como incompatível com qualquer concepção substantiva de democracia (Pereira, 1937, p. 310).

A dicotomia entre forma e conteúdo surgia, paradoxalmente, em contextos gráficos e fonográficos também de maneira ambígua, revelando tensões distintas a depender do campo em que se manifestava. No caso da rejeição à “ênfase declamatória”, a forma era compreendida como um artifício que poderia mascarar um conteúdo falso, convertendo a oratória em um molde estilizado voltado à fabricação de ouvintes que não exerciam reflexão e, portanto, eram mais suscetíveis a manipulações políticas e ideológicas. Mas, como discutido na seção 5, a forma também podia operar em sentido inverso: como um recurso capaz de afirmar a existência de um folclore latino-americano – e, por extensão, brasileiro – diante da constatação de europeus vaticinando sua inexistência. Tal afirmação, com frequência, partia de sujeitos que, alicerçados em sua farta documentação escrita, reivindicavam para si o monopólio da narrativa referente à história das manifestações que julgavam dignas do nome “folclore”, atribuindo a esse conteúdo fixado em suporte material uma autoridade incontestável. Diante dessa assimetria documental, caberia aos brasileiros, como propunha Mário de Andrade, menos procurar a origem perdida de uma herança cultural do que reconhecer a força de uma continuidade possível nas expressões atuais, valendo-se, para isso, não especificamente de seu conteúdo, mas de sua forma – aquela que poderia ser vista e ouvida em diferentes registros, configurando um traço recorrente e articulador da experiência cultural e musical: “os povos e suas músicas não se distinguem tanto pelo que cantam como pela maneira por que cantam” (São Paulo, 1937b, p. 191).

A máquina fonográfica não apenas introduzia um novo encadeamento de vocabulário – fonogenia, indulgência fonográfica, re-discação –, mas deslocava, ainda que de forma sutil, certos modos de pensar, reorientando saberes e epistemologias em favor daqueles que soubessem argumentar, com domínio técnico e sensibilidade performativa, sobre os contornos materiais e narrativos de seu ecossistema. A defesa da existência de vogais “surdas”, por exemplo – aquele sutil intervalo entre um som aberto e um fechado – exigia uma escuta afinada, capaz de reconhecer não mais um suposto emudecimento da emissão sonora, como se pensava anteriormente, mas uma leve redução de volume (São Paulo, 1937a, p. 11), quase imperceptível, análoga ao giro de um botão realizado em uma radiovitrola elétrica. Da mesma forma, ao se propor que compositores reformulassem sua maneira de compor, uma das orientações era que aprendessem a escutar a si mesmos incessantemente – transformando-se, assim, em uma espécie de homem-máquina, um fonógrafo acústico capaz de decorar sons e palavras e repeti-los fielmente até que, por meio dessa escuta autorreferida, fossem capazes de identificar conexões

mal resolvidas entre sílabas, ditongos mal articulados e outras micropercepções antes ausentes tanto de sua gramática normativa quanto de sua prática composicional (Andrade, 1937, p. 102-103; 111).

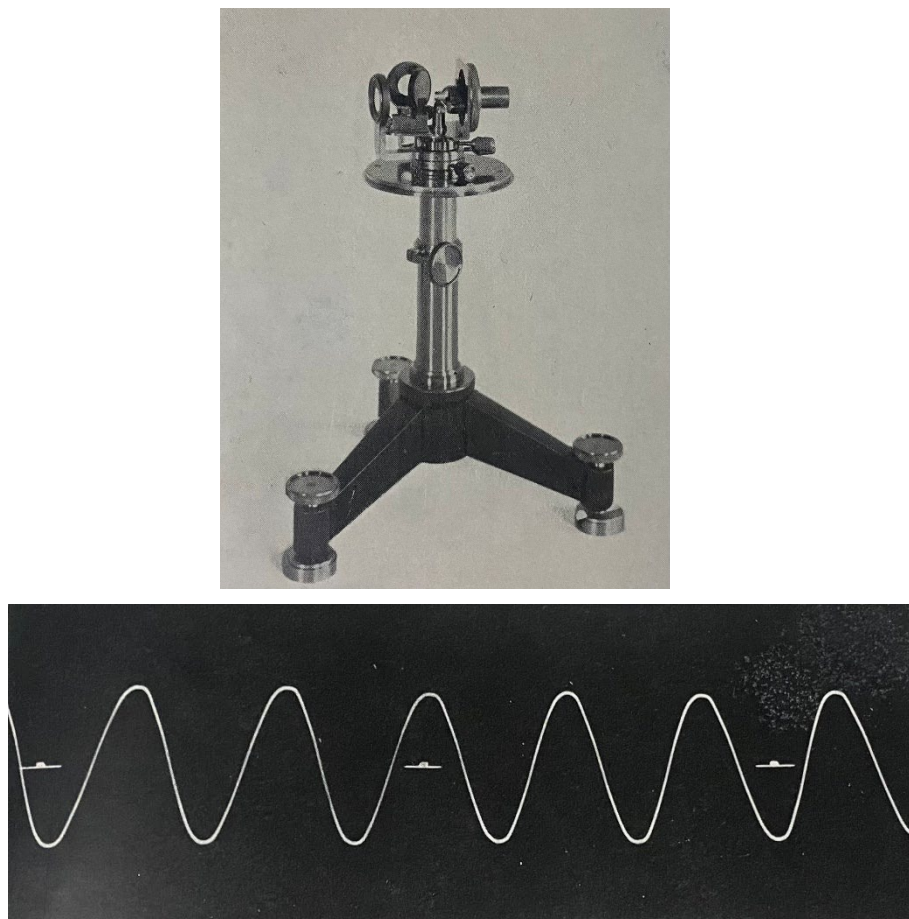
Perceber o detalhe: o *biblion*, o átomo do documento para Otlet; a célula linguística procurada por Rousselot e Brunot, com seus microscópios da linguagem e o registrador de Verdin adaptado ao contexto científico, que geraram um vasto arquivo de fonogramas, os *Archives de la Parole*. A frequência, a amplitude, a duração e a forma de um som – bem como a emoção a ele subjacente – passavam a ser capturadas por uma notação precisa das ondas sonoras. No Brasil, esse desejo de verdade completa, enraizado na busca por uma unidade de pensamento, de documentação ou de expressão humana – muitas vezes sobrepostos ou confundidos – se manifestaria, nos anos 1930, nas interdocumentações gráficas, fonográficas e filmográficas reunidas para compor a Discoteca Municipal de São Paulo e tantos outros contextos institucionais. À imaginação do conhecimento universal, presente na arquitetura intelectual de Otlet, e à fonética experimental, somava-se a fonotografia – surgida no cenário americano dos estudos sobre “música primitiva” e acústica, como observado na seção 3 –, complementando esse esforço de constituição do todo a partir das menores partes, agora visíveis e documentáveis, segundo aquelas percepções.

Mais uma máquina de remix técnico emergiria no contexto das discussões travadas no Congresso sobre o conhecimento da língua e dos sons nacionais: o fonodeik, um aparelho de fonotografia ou fonofotografia (como foi traduzido para o português) criado pelo físico e especialista em acústica Dayton Clarence Miller, que, conforme o próprio conceito indicava, visava “mostrar o som” ao capturar imagneticamente “as menores variações dos movimentos da onda [sonora] que correspondem à qualidade musical” (Cardoso, 1937, p. 518). Desenvolvida com base na premissa, formulada pela teoria de Helmholtz, de que a qualidade de um som musical dependeria do número e da força relativa de seus sons parciais, a máquina partia do pressuposto de que todo som aparentemente único quando escutado era na realidade composto por várias camadas microscópicas – inaudíveis, mas passíveis de serem vistas. Esse deslocamento sensorial, que convertia o campo da audição em um campo da visualidade, tornava possível enxergar irregularidades internas em um som que, aos ouvidos, se apresentava como uniforme – novamente, o ouvinte se tornava leitor, em sintonia com uma configuração de visibilidade infodocumental que legitimava a forma visual como critério de validação científica (Pimenta, 2019). Todo som, segundo tal concepção, possuía em si algum grau de irregularidade, sendo o único som verdadeiramente regular, e por isso tomado como referência de pureza,



aquele emitido por um diapásão, cuja imagem acústica evidenciava sua rara e plena condição de constância (Cardoso, 1937, p. 518-519).

**Figura 26 – A máquina fonodeik e uma fotografia do som graficamente uniforme produzido por um diapásão**



**Fonte:** Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada, 1937.

A proposição era alcançar uma “organização orquestral perfeita”, “uma feliz combinação de instrumentos musicais” que harmonizasse a comunicação entre emissão e recepção, sobretudo no caso da gravação fonográfica e de sua posterior audição, frequentemente comprometida por sonoridades imperfeitas ou por ruídos resultantes de combinações inadequadas de sons (Cardoso, 1937, p. 522) – “ruído”, esse conceito oriundo do vocabulário acústico e fonográfico, que, ao ser reconfigurado na teoria de Claude Shannon, tornou-se base da noção contemporânea de informação, agora regida pela objetividade e formalismo que marcariam a constituição da Ciência da Informação (Capurro, 2014, p. 121), frequentemente alheia à relevância epistemológica do som e da ressonância em sua própria origem historiográfica (Clement, 2014).

Esse desejo de controle das partes – decompostas metodicamente com vistas à produção de conhecimento – por um todo capaz de interceder numa comunicação complexa, promovendo maior inteligibilidade entre seus elementos, especialmente diante da ameaça dos ruídos que, de forma sorrateira, interceptariam o som compreensível, pode ser associado, histórica e metaforicamente, ao projeto da Liga das Nações. Tal como a imagem acústica do diapásão, marcada por sua visível regularidade perfeita, esse projeto de concertação universal dos povos se assentava na imaginação kantiana da paz perpétua, perpassava a noção humeana de simpatia físico-emocional e desembocava no monumento intelectual de organização documental construído por Otlet. Tratava-se de um esforço para tornar visível, inteligível e comunicável aquilo que, na ausência de registros sistematizados, permanecia opaco, invisível ou mal interpretado – e, por isso mesmo, suscetível a desarmonias que, no limite, poderiam se converter em guerras.

O processo de institucionalização da fonografia mecânica que, em determinado momento de seu percurso, daria origem ao conceito de discotecas nacionais, também se constituiu a partir de micromovimentos antropofágicos dispersos em múltiplos contextos geográficos e temporais. A ideia de antropofagização não apenas da arte, mas da própria vida, formulada por Oswald de Andrade como metáfora, foi alvo de questionamentos por seu suposto caráter ingênuo diante da complexidade dos fazeres artístico-culturais: devorar culturas alheias, nessas leituras, configuraria um gesto pouco inventivo e, sobretudo, pouco reflexivo sobre seu lugar no mundo, o que resultaria em criações destituídas de responsabilidade intelectual e de uma originalidade mais consciente e afirmativa (Calligaris, 1991) – justamente o que as vanguardas latino-americanas buscavam cultivar. De fato, talvez a imagem do devoramento de culturas se mostre excessivamente abstrata, principalmente quando compreendida apenas no horizonte metafórico delineado pela imaginação que antecedeu todo o projeto que descrevemos nesta seção. É daí que surgem conclusões assentadas em noções essencialistas de origem ou identidade – centradas mais em um “ser” do que em um “estar com” no mundo –, tão imprecisas quanto a própria ideia de uma antropofagia destituída de autoquestionamento, responsabilidade ou potência inventiva.

Por isso, a proposta de substituir a partícula “antropo” por “tecno”, formulando o conceito de tecnofagia, busca conferir materialidade explícita a algo que, como procuramos demonstrar nos desdobramentos da arte de ação dos modernistas brasileiros analisados nesta seção, já estava implicado na proposta original (como imaginação), mas que escapou à percepção daqueles que, em busca de “originalidades puras” em espaços nacionais, deixaram de notar sua concretude operatória. Devorar culturas, na prática, revelou-se como a capacidade

de consumir, até com ferocidade – mantendo-se a imagem da deglutição selvagem como força metafórica –, não apenas formas estéticas, mas técnicas e tudo aquilo que elas mobilizavam: o funcionamento das máquinas e seus múltiplos componentes diretos e indiretos, os diálogos pragmáticos entre técnicas de diferentes contextos, os gestos manuais e operações intelectuais, os saberes oriundos de campos heterogêneos (não apenas científicos ou técnicos), as políticas comerciais e institucionais, as imaginações projetadas e idealizações compartilhadas, os desejos encarnados em emoções e racionalizações.

Com isso, afastamo-nos da maioria das definições atribuídas ao conceito no campo da Arte, onde ele tem sido comumente associado a recursos digitais “devorados” de forma consciente e ativa no contexto de práticas artísticas que buscam resistir a conjecturadas manipulações embutidas em técnicas contemporâneas hegemônicas<sup>18</sup>. Embora reconheçamos a importância dessas leituras, muitas vezes formuladas por artistas-pesquisadores comprometidos com modos de produção artísticas questionadoras e insurgentes, a proposta de instrumentalização do conceito nesta tese é mais ampla e historicamente localizada. Diferentemente dessas abordagens, em que predomina, com raras exceções (Almeida, 2011; 2016), um certo presentismo tecnológico, sustentamos, com base nos resultados desta pesquisa sobre o processo de institucionalização da fonografia mecânica, que a tecnofagia atuou de forma mais difusa e contínua, perpassando diferentes tempos e discrepantes contextos. Tal dinâmica não se restringia à incorporação de técnicas “novas” ou “revolucionárias”, mas envolvia a ativação de múltiplos fragmentos do passado, constantemente mobilizados por aqueles que, em suas práticas e argumentos, buscavam consolidar determinadas máquinas como ferramentas legítimas – seja em esferas acadêmicas, artísticas, documentais, de cotidiano ou de consumo.

As partes ínfimas que compõem o “novo” ou o “original” – desejadas ou não, manifestadas sob a forma de um som fidedigno ou de um ruído incômodo – revelam, quando examinadas, a impossibilidade de se encontrar uma “instância simbólica verdadeira” (como denominou Contardo Calligaris (1991, p. 62), crítico atento à noção de antropofagia formulada no Brasil e aplicada à arte e à cultura) – esse ímpeto de postular um “todo universal” como horizonte último de sentido. Tal instância, jamais concretizada sob os auspícios da Liga das Nações, funcionou, no entanto, como uma imaginação propulsora, transfigurada em motor de práticas que se seguiram à sua formulação diplomática. A ideia de originalidade – ou mesmo de essência – mobilizava não apenas os agentes da Liga, mas também os diversos criadores e intelectuais que, mesmo diante da impossibilidade de realização concreta, projetavam para o

---

<sup>18</sup> Aqui referimo-nos a trabalhos acadêmicos brasileiros, tais como aqueles produzidos por Beiguelman (2009; 2010) e Pereira, Moreschi, Mintz e Beiguelman (2023).

futuro um ideal que, mais tarde, à luz de uma análise retrospectiva, seria identificado como fracasso.

Porque, por mais que, posteriormente, algumas dessas experiências tenham sido lidas como fracassos – inclusive pelos próprios atores envolvidos, imersos em suas próprias imaginações e, muitas vezes, distanciados dos desdobramentos concretos de suas propostas –, os empreendimentos aqui apresentados não o foram. A aventura documental de Paul Otlet não sucumbiu diante de limitações materiais ou políticas, tampouco as práticas preconizadas pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações, o fonógrafo acústico e as tentativas de superação de suas tangíveis restrições, as experiências fonográficas da antropologia americana, a organização dos arquivos de fonogramas no início do século passado, a coleção e as expedições dos *Archives de la Parole*, a organização do acervo sonoro voltado à radiofonia na Discoteca Nacional do Uruguai ou, ainda, a Discoteca Municipal de São Paulo e seu Departamento Cultural de feições modernistas. Mesmo que algumas dessas iniciativas nos soem, hoje, como ruídos, elas mobilizavam ideias, matérias e emoções, além de instaurarem modos de conhecer e de dar forma ao conhecimento, em dinâmicas que impactaram (e continuam impactando) a vida contemporânea: desde a concepção de interdocumentações heterogêneas que, digitalmente conectadas, compõem a interface dos aparelhos que nos acompanham cotidianamente, passando pelos dilemas de uma indústria tecnológica que formula modelos de negócio empenhados em reduzir o hiato entre promessa e entrega material, até os discursos de relativismo cultural – uma das bases para os atuais movimentos de ampliação do reconhecimento e de reparação histórica a povos e grupos minorizados – que emergiram, em grande parte, da possibilidade não apenas de escutar o outro, mas de sustentar institucionalmente todo o esforço necessário para que essa escuta pudesse de fato acontecer.

Em todos esses esforços, o que se evidencia – num mergulho empírico tão profundo quanto nos permitiram nossas capacidades e recursos – é uma tecnofagia que, em seu desdobramento temporal, não avança, mas, sim, espirala. O que antes parecia apenas uma ferramenta revolucionária, ou, para outros, um fonógrafo de reprodução precária, transformou-se em uma concepção de mundo ampliada, em uma imaginação de documento ou mesmo de conhecimento universal, que ultrapassava o registro sonoro e passava a incluir grafias, fotografias e uma multiplicidade de objetos, cujo valor precisava ser ensinado e compartilhado. Somente assim um povo – ou melhor, uma representação dele – poderia ser inserido em um mercado universal de cultura e conhecimento e, nesse processo, construir uma autocompreensão latino-americana ou brasileira. O gesto antropofágico – ou, como propomos aqui, realçando a densidade material dos processos em jogo, tecnofágico – não se reduzia a um

modernismo isolado do mundo; tratava-se, isto sim, de um projeto que, ao adentrar esferas governamentais, buscava concretizar a discoteca nacional vislumbrada por organismos internacionais.

Em 1912, o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, durante sua participação na Missão Rondon, já havia realizado gravações fonográficas de povos indígenas da região Norte, concebidos à época como “povos primitivos” na escala evolutiva da humanidade, mas reconhecidos como parte constitutiva do povo brasileiro, em contraste com os segmentos considerados mais “adiantados” no litoral do país. O fonógrafo acústico, então utilizado, viria a ser classificado por propagandas das mais diversas, a partir da década de 1920, também como primitivo, de escuta insuficiente, prestes a ser superado e substituído por técnicas mais eficazes. Apesar de, com o passar dos anos, sua materialidade e seus discursos terem sido em parte vilipendiados, na década de 1930 ele ainda pulsava, tanto nas tecnofagias que partiam do que ele representava como “avanço técnico”, quanto nas concepções de ideias alegadamente novas que começavam a circular.

De um lado, como se observa no Congresso da Língua Nacional Cantada, Roquette-Pinto (1937) seguiu seus devoramentos técnicos – que, vale recordar, não eram práticas exclusivas dos modernistas – em nome do avanço científico do país, culminando em diversas iniciativas envolvendo máquinas no contexto de sua direção no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince): quimógrafo, oscilógrafo eletromagnético, amplificadores, além da própria cinematografia, então imaginada como substituta do fonógrafo. De outro lado, o Departamento de Cultura do Município de São Paulo utilizava as gravações sonoras feitas pelo antropólogo em 1912 como evidência da origem indígena da nasalização presente na fala brasileira (São Paulo, 1937b, p. 202). Com um tanto de indulgência fonográfica e muita vontade política e intelectual de reimaginar a história passada e futura do Brasil, Mário de Andrade ouviu nesses registros os traços vocais que buscava: uma sobreposição entre o som mais límpido da gravação elétrica (cujo início incluía um rótulo acústico posteriormente produzido pelo Ince) e os ruídos característicos do fonograma original feito com aparelho acústico no início do século – ruídos das máquinas, de suas sobreposições técnicas e do próprio tempo.



**Documento Sonoro 13 – Ualalocê – 1ª parte | Choro dos indígenas Parecis de Utariti (Mato Grosso, 1912)**

Sons, imagens, textos, grafias: todos os dias somos atravessados por experiências do passado. Entre elas e nossas sabenças, seguimos imaginando e construindo um mundo que herdou, em seu vocabulário e em suas práticas, gramofones, vitrolas, discotecas, indulgências fonográficas, fonogenias, ruídos, fidelidades – ainda que nem sempre expressos nesses termos e explicitamente. É difícil controlar as escolhas do leitor, assim como os discotecários raramente conseguiam controlar as do ouvinte. Mas, se não foi possível escutar os demais documentos sonoros compartilhados nos pontos de escuta, talvez valha, agora, ouvir este último, indicado acima deste parágrafo. O que são? Simples ruídos? Talvez seja essa a imagem sonora que nos restou – não a de Mário, no passado, que soube apropriar-se dela intelectualmente para criar sua arte de ação.

O que buscamos demonstrar ao longo desta seção, e desta tese, é que há um fundo que transforma reproduções sonoras como essas, que nos chega quase semanticamente silenciosa, em experiências e sabenças que os evolucionismos temporais insistem em ocultar de suas narrativas, empobrecendo nosso espaço de experiência técnica e convertendo-o em uma catástrofe ou milagre disponível na prateleira mais próxima. Escutemos, pois.

## 7 CONCLUSÃO – DEVORAR, REIMAGINAR, QUESTIONAR O ANO NOVO

Fiquei com medo, com medo nessa confiança no amanhã sempre obscuro. Por que dividir o tempo para desprezar o passado e contar muito com o que virá? No dia seguinte essa gente recomençaria a faina sem pensar no excesso anterior? O ano novo existia desde que tanta gente nele acreditava, não como uma repetição. Mas traria fortuna, o prazer, a satisfação, ou o horror, ou a moléstia ou a morte.

(Rio, 1912, p. 423).

Na crônica “Fim do ano”, publicada em 1912 na obra “Os dias passam”, João do Rio revela um forte ceticismo diante de todo o alvoroço provocado pela iminente chegada de um novo ano. A alegria generalizada, que por vezes se transfigurava em medo incontido, era, para ele, expressão de uma “vida vertiginosa” – esse modo de viver marcado pela sensação superficial de que o tempo escorre depressa demais. A festa de ano novo se tornava, assim, uma boa representação dessa ansiedade, convertida em “mania de acabar” para começar imediatamente algo novo. Absortos por esse movimento, os habitantes da capital da República (foco de sua análise social) eram arrastados para um presente de urgências quase catastróficas, ao mesmo tempo em que cultivavam um desejo desesperado de futuro, um amanhã que precisava chegar rápido, como forma de afastar as inconveniências de um tempo mais lento, tido como vazio de experiências e de quantificações, e que, por isso, devia ser relegado ao passado.

É o que fazemos, de certa forma, quando insistimos em um vocabulário marcado pela progressividade temporal – aquele que separa contextos “primitivos” dos “avançados” –, antes muito utilizado para classificar socioculturalmente os seres humanos e que ainda persiste, enraizados em nossos relatos, como fragmentos de palavras que carregam compreensões por vezes estereotipadas. Em sua forma atual, essa lógica reaparece sob outras roupagens, como o quantificismo infodocumental ou a dicotomia entre analógico e digital – qualificações hoje amplamente difundidas no campo tecnológico, mas que reiteram desconhecimentos históricos similares em relação ao desenvolvimento de outros. Operam, ainda, a partir da tendência a privilegiar a ideia de que o que conta é “nossa” experiência, “nossa” temporalidade, mesmo quando, por alguma necessidade pontual – como a urgência em preservar arquivos ou documentos sonoros ameaçados de desaparecimento –, reabilitamos o que chamamos de primitivo. Esse primitivo, embora temporalmente relegado ao passado, sobrevive no espaço, manifestando-se em uma fisicalidade por vezes incômoda, mas necessária, por razões presentistas que mal compreendemos, mas que, de algum modo, continuam exigindo sua permanência.

Considerando esse panorama intelectual, partimos de uma hipótese que, em outro contexto epistêmico – mais atento a possíveis permanências, pluralidades e lentas rupturas das temporalidades –, talvez soasse como evidente: o processo de institucionalização de uma dita novidade técnica não se dá, na prática, por apagamento do passado, mas por sua incorporação ativa. Para que uma técnica emergente se torne socialmente legítima e operacional, ela precisa ser preenchida de passado: assentar-se em práticas, saberes e materialidades já consolidadas, que lhe conferem inteligibilidade e funcionalidade. Sendo esta uma pesquisa de natureza eminentemente indutiva, a resposta em termos de “sim” ou “não” não seria suficiente para demonstrar esse quadro. Foi o “como” que se revelou fundamental: buscar compreender de que maneira esse movimento institucional, e institucionalizador, se concretizou na prática, com seus impasses, resistências, reinvenções e alianças inesperadas, muitas delas inicialmente rejeitadas, foi o que nos permitiu reconstruir, com mais riqueza narrativa, essa trajetória.

O que está entre a “invenção do fonógrafo” e as tentativas de salvar arquivos e documentos sonoros, ou seja, o “como”, o “processo” que antecede qualquer rotinização tecnológica posterior: este foi o foco de nossa narrativa. Isso porque consideramos que ignorar esse entremeio nos levaria a relatos anacrônicos e pouco justos diante da complexidade dos eventos e com nosso próprio espaço de experiência, que também faz parte desse movimento. Por isso, procuramos igualmente acionar sutilmente o presente ao longo das cinco seções analíticas que compõem esta tese, organizados, propositalmente, fora de uma sequência cronológica. Ao romper com a linearidade temporal na própria arquitetura do texto, nosso objetivo foi, acima de tudo, questionar a lógica progressiva que costuma ordenar os acontecimentos entre os anos aqui compreendidos, aproximadamente dos anos 1880 à década de 1930. Não, o tempo não avança em linha reta: ele se enrosca em espirais, cujas voltas se cruzam, ora se tocando intensamente, ora quase se ignorando – e é nesse vaivém que passado e presente se embaralham, compondo um espaço de experiência mais heterogêneo e difuso do que as palavras “avanço” e “retrocesso” são capazes de nomear.

Iniciar por Otlet e por sua imaginação de um conhecimento universal – que atribuía ao documento sonoro um papel importante, ainda que provisório, em função das imaginações de substituição – não apenas seguiu um plano mais formal de inserção da pesquisa nos debates contemporâneos sobre arquivos sonoros, frequentemente centrados na questão reducionista de sua salvação física, mas também permitiu demonstrar que, mesmo quando se ativam os interstícios do silêncio – haja vista que a trajetória do projeto das discotecas nacionais permanece largamente ausente das narrativas atuais sobre arquivos sonoros –, passado e presente podem, sim, se entrelaçar em um plano argumentativo.



A seção 3 abrangeu um período menos dilatado, mas reuniu uma ampla variedade de experiências articuladas pelo fio condutor da ideia de inauguração: da consolidação inicial da indústria fonográfica, passando pela apropriação de novas máquinas por comunidades científicas e pela constituição de disciplinas acadêmicas (novas ou renovadas), até a criação dos primeiros arquivos de fonogramas. Esse vaivém de ideias no tempo não apenas estruturou a forma do nosso texto, como também fundamentou as distintas recepções da máquina falante em diferentes contextos históricos: sempre atravessada por nomes, imagens e referências do passado, mesmo quando se pretendia estar diante de algo novo, revolucionário.

Mais curta, a seção 4 abrange apenas três anos, entre 1911 e 1914, em franco contraste temporal com as duas seções anteriores, mas o vaivém segue: os *Archives de la Parole* tinham, como objetivo, a constituição de um conhecimento universal que, na mesma época, Otlet ainda buscava conceituar com mais precisão. Porém, nesse caso, tratava-se de alcançar tal universalidade como forma de posse e símbolo de poder epistêmico nacional. Por razões políticas e científicas – e também com alguma finalidade comercial, devido à parceria com a Pathé –, a partir do projeto, o empenho se direcionava ao registro de tudo aquilo que pudesse destacar a França como detentora das mais variadas formas vocais: línguas e dialetos com diferentes “cores” sonoras, oriundos do próprio país, da Europa e de outras partes do mundo. Essa tentativa francesa de afirmar superioridade técnica e epistemológica por meio da criação de um arquivo de fonogramas exemplar – gesto já ensaiado anteriormente pela Áustria e Alemanha – seria, alguns anos mais tarde, parcialmente interrompida, ou ao menos fortemente relativizada, pelo projeto de diálogo intelectual entre nações promovido pela Liga das Nações, abordado na seção 2.

Quando esse vaivém de ideias sobre o som fonográfico – que não tem domicílios fixos nem origens definidas, apesar de algumas vozes terem insistido no contrário – aporta na América Latina, o terreno para acolher o novo anunciado por meio de modernidades técnicas já havia sido preparado. As vanguardas artísticas e intelectuais da região, instituídas algum tempo antes, buscavam romper com amarras coloniais sem, no entanto, abdicar do direito de pertencer à modernidade. Os projetos de Francisco Curt Lange e Mário de Andrade de desenvolver a escuta dos povos locais – por meio da escuta de si e dos outros, potencializada pela mediação do fonógrafo mecânico e por visões mais complexas de documento, entre experiências ainda não registradas e legados documentais agora considerados falsos, embora úteis – enredavam-se em concepções pretéritas. A resistência à ópera, ao falso folclore, às linguagens colonizadoras e à carência histórica de instituições culturais cientificamente orientadas se entrelaçava, paradoxalmente, com a presença do passado por meio de

documentos-autoridade alegadamente adulterados e outras escritas tradicionais que conviviam com a moderna máquina de escrever som. Máquina que, embora tivesse na inscrição gráfica sua função primordial, passou a habitar o intervalo entre narrativas de substituição e de complementação técnica – mais um entre os muitos vaivéns de ideias que perpassaram a trama desta pesquisa.

A escolha consciente de uma temporalidade em espiral, aliada ao esforço de compreender a institucionalização da fonografia mecânica como um processo ainda em aberto – a ser descrito e compreendido em sua complexidade –, implicou uma atenção minuciosa aos pormenores das defesas e acusações examinadas. As discussões atuais, sem dúvida, orientaram muitas, senão todas, as escolhas de cenários aqui desdobrados: a questão do verdadeiro e do falso na reflexão sobre a técnica em contextos de circulação cada vez mais acelerada de informações e documentos; o tom apocalíptico que por vezes acompanha o surgimento de novas técnicas tomadas como substitutas não apenas de máquinas e recursos preexistentes, mas também dos próprios humanos; as promessas de universalização e democratização tecnológica que, preocupadas mais com efeitos argumentativos positivos, pouco se questionam sobre desigualdades e exclusões resultantes na prática; os discursos de obsolescência e salvamento que transformam o passado em ruído ou fetiche, conforme a conveniência do presente. Em todos os cantos, o passado parecia à espreita, mesmo quando negado, combinando-se às novidades proclamadas como “revolucionárias” – aquelas que mudariam o mundo para sempre, para o bem ou para o mal, sempre entre extremos enfáticos. A espiralação temporal que estrutura esta narrativa se torna um recurso de escrita que se inspirou, em sua configuração, na tessitura das práticas que emergem da sobreposição entre fonografia e suas consequências para instituições do conhecimento de modo mais amplo: da organização do conhecimento internacional às reconfigurações de disciplinas acadêmicas, passando pela reordenação cultural promovida nos campos da arte e da música.

Uma de nossas principais conclusões é que, naquele contexto, a narrativa apocalíptica da novidade – aqui compreendido sobretudo como uma imaginação da substituição tecnológica – constituía apenas a superfície visível de um processo muito mais intrincado. Por suas dobras, desenrolava-se um movimento prático e institucional complexo, marcado por desvios, acomodações e tensões, que estruturava a institucionalização de uma técnica então considerada nova. Essa dita novidade provocava ansiedades num presente percebido como acelerado, em contagem regressiva para um futuro supostamente mais perfeito – tal como nas celebrações de fim de ano, com seu entusiasmo ritualizado em direção ao que virá. Nessa conjuntura, sem pretender definir origens ou impor linearidades, mas buscando apresentar com o máximo de

nuances possíveis uma interlocução entre ações e interesses, é concebível afirmar que a indústria e o mercado fonográficos operavam a reboque desse sentimento coletivo. Interessava-lhes, afinal, tanto provocar quanto explorar essas sensações: contribuir para que as pessoas se sentissem ora desarmadas e inquietas, ora compelidas por uma urgência de adaptação aos “novos tempos”. Medo e urgência – dois produtos que, não por acaso, costumam vender muito bem.

No plano dos relatos, assertivas pautadas na ideia de ruptura eram frequentemente reiteradas por atores acadêmico-institucionais. A imaginação da substituição da escrita pela fonografia – nascida ainda no século XIX, nos esforços de divulgação do fonógrafo encabeçados por Thomas Edison, e mais tarde repetida em argumentos de origem científica quase como uma verdade autoevidente – cercou a fundação dos *Archives de la Parole* e esteve presente até mesmo na obra mais tardia de Paul Otlet, *Traité de documentation*. Embora a fonografia crítica francesa – fundamental como base intelectual para a construção das discotecas latino-americanas – tenha se dedicado a relativizar com ênfase esse tipo de relato apocalíptico, que prometia rupturas definitivas em nome do lucro empresarial e de uma dinâmica comercial acelerada, seus próprios limites se impuseram. Primeiro, por considerar estratégica a aliança com o comércio fonográfico, o que a levou a promover uma criação argumentativa heterogênea e até destoante em suas partes, como a criatura de Frankenstein; depois, por permanecer alicerçada em uma lógica moderna que, até hoje, parece difícil de ultrapassar: aquela que compreende o tempo social como linha reta e progressiva, sempre em contagem regressiva para um ano novo que promete ser melhor.

Por isso, nossa proposta para o futuro – porque, sim, é importante considerá-lo, isso não está sendo negado – é a de repensarmos a concepção de tempo que adotamos nas narrativas que produzimos, principalmente com relação a técnicas e suas tecnologias. Trata-se de uma tentativa de dar um pequeno passo para trás, fazer um gesto de suspensão que nos tire do automático, ainda que por um breve momento e mesmo que, ao final, concordemos em seguir com essa temporalidade. O ponto é que ela é uma construção social e, como tal, não deveria ser tomada como uma circunstância natural, dada ou incontornável.

Nesse sentido, a pesquisa oferece uma contribuição acadêmica ao propor uma leitura materialista e profundamente relacional da fonografia mecânica, concebida como uma rede sociotécnica de humanos e não humanos que coconstroem configurações contextuais e politemporais de confiabilidade tecnológica. Essa abordagem, ancorada na teoria ator-rede, na etnometodologia e na filosofia pragmática da linguagem, amplia o repertório da Ciência da Informação para lidar empiricamente com materialidades sonoras e históricas, articulando-as a

práticas de organização, preservação e circulação de saberes – ou sabenças, como preferimos denominar, numa tentativa de colocar formas humanas de interpretar e conhecer sob uma chave de criatividade e inventividade cultural e contextual. As perspectivas futuras apontam, assim, para o aprofundamento dessa reflexão em conjunturas contemporâneas, nas quais antigos receios quanto ao registro e à seleção de mensagens mediadas tecnologicamente – sua suposta falsidade ou veracidade, nocividade ou valor, completude ou lacuna – se mostram surpreendentemente reabilitados em lutas de institucionalização tecnológica mais recentes, como as que se travam em torno das chamadas inteligências artificiais generativas.

Ainda assim, é importante reconhecer as limitações que atravessaram o percurso da pesquisa. A impossibilidade de acesso integral a certos acervos sonoros e documentais impôs, sem dúvida, fronteiras empíricas que, em vez de se configurarem como obstáculos, tornaram-se estímulos à criação conceitual, orientada por um esforço constante de seguir os atores estudados e imaginar, a partir de suas experiências registradas, hipóteses e teorias. Foi justamente o exercício de imaginação, na falta de algumas escutas possíveis, que tornou viável reconstruir narrativas e conexões imprevisíveis, superando em parte essas limitações e produzindo uma leitura coesa do processo de institucionalização da fonografia mecânica. Da primeira à última seção, procurou-se integrar tramas narrativas diversas que, em abordagens disciplinares mais convencionais, tenderiam a permanecer separadas. O intuito foi romper com fronteiras construídas sobre premissas teóricas estabelecidas, mas por vezes tomadas como dadas, e aproximar domínios frequentemente tratados como distintos – o técnico, o estético, o político e o epistemológico –, compondo-se uma narrativa profundamente relacional ao se evitar perder os fios que integravam os nós da rede sociotécnica que imaginamos e apresentamos graficamente na Figura 1.

Imaginar, como defendemos ainda na introdução da tese, é geralmente a capacidade de pensar e articular em palavras cenários futuros a partir das experiências passadas. No entanto, dependendo da extensão do espaço de experiência percebido – que, em momentos de controvérsia envolvendo uma nova máquina ou recurso técnico, tende a se estreitar nas idealizações –, essa imaginação pode se tornar mais ou menos próxima do que é possível operacionalizar em um dado contexto. Nessas circunstâncias, ainda que estejamos conscientes do passado que habita nossas projeções e prepara o terreno para a realização de projetos de diferentes naturezas, a realidade prática tende a impor um afunilamento de perspectivas orientado pela necessidade de execução e controle; em outras palavras, imperativos práticos que estão fora de nossa capacidade de gestão delimitam os fazeres que sucedem imaginações – desta pesquisa, desenvolvida no âmbito de um curso de doutorado, ao antigo projeto de

conhecimento universal que culminou na criação das discotecas nacionais. Afinal, diante da complexidade de processos como o da institucionalização de uma ferramenta técnica, torna-se impossível dominar todas as variáveis em jogo.

Paul Otlet não tinha controle sobre a guerra nem sobre as limitações materiais e políticas de sua época no que dizia respeito à possibilidade de um acesso universal a recursos infodocumentais. Ferdinand Brunot tampouco detinha domínio pleno sobre a recepção do fonógrafo mecânico no campo da Linguística francesa e internacional. Francisco Curt Lange não conseguiu controlar todas as variáveis que assegurariam, no futuro, uma imaginada escuta reflexiva com relação aos conteúdos locais por parte dos latino-americanos. E Mário de Andrade, por sua vez, não pôde evitar sua própria demissão nem a perda de fôlego do projeto do Departamento de Cultura e da Discoteca Municipal de São Paulo nos anos seguintes – justamente quando esse parecia o futuro inevitável da reorganização científico-cultural em escala mundial. Otlet, Brunot, Curt Lange e Mário de Andrade não foram, aqui, tomados como figuras individuais, mas como porta-vozes de cenários sociais, práticos e narrativos que escolhemos acompanhar. Juntos, formam um mosaico estrutural mais amplo: o do ecossistema da tecnologia fonográfica que se desenrolava na primeira metade do século XX.

Também vale recordar uma projeção tecnológica futurista de sinal contrário – não esperançosa, mas marcada pela apreensão: aquela que via o “avanço” da técnica cinematográfica não como promessa de realização de planos e imaginações, mas como risco iminente, a ponto de vaticinar o próprio fim da cinematografia. A razão era clara: com a introdução do som, o cinema perderia sua característica de universalidade – entendida como expansão cultural, política e econômica – que só a pantomima seria capaz de assegurar. Afinal, como Carlitos poderia ser compreendido por todas as culturas se passasse a falar em inglês? Além disso, capturar uma “realidade completa” – som, imagem e movimento –, embora fosse visto como ganho documental, representava, para muitos, uma ameaça à própria arte que se queria afastada de reproduções maquinicas. Se hoje tais argumentos nos soam absurdos – como soa, por exemplo, a ideia de que a televisão eliminaria a necessidade da escrita ou do documento sonoro para se estabelecer comunicação à distância –, é preciso lembrar que, à época, essas projeções faziam pleno sentido, sobretudo quando consideradas dentro dos marcos analíticos e técnicos nos quais estavam inseridas.

A imaginação atrelada a um futuro que depende sempre da chegada de algo chamado “progresso” ou “avanço” – ou, em seu reverso, a um futuro de catástrofes decorrentes justamente dessa progressão temporal – tende a parecer, no fim, frustrada. Mas o que se passa, na verdade, é que os esforços empreendidos em cada contexto, sejam eles percebidos como

positivos ou negativos, germinam realidades distintas, movidas por dinâmicas muito mais complexas do que as dicotomias autoexcludentes costumam admitir: primitivo e avançado, novo e velho, inovador e arcaico. Por isso, o convite a reavaliarmos a temporalidade que acionamos em nossas narrativas é também um chamado para repensarmos não apenas a tendência de isolar argumentos e conteúdos infodocumentais das condições materiais de seu contexto histórico – o que, como reiteramos, leva a ideias de imaginações de substituição tecnológica e a formas sutis de presentismo tecnológico –, mas, sobretudo, a refletir sobre o que de fato estamos fazendo na prática. Sobre o que nós mesmos estamos fazendo na prática. Que essa reflexão, e não teorias apocalípticas pouco alicerçadas em experiências históricas, possa ser nossa base primeira de ponderação.

Alinhar nossa imaginação não apenas ao que nossos atores, alvos das análises aqui desenvolvidas, estavam fazendo, mas também ao que nós mesmos estamos fazendo, confere à postura reflexiva exigida por uma pesquisa no campo das Ciências Sociais e Humanidades uma camada adicional: a do autoquestionamento, aquele que se volta continuamente à estrutura e às características da própria narrativa. Podemos, então, imaginar Paul Otlet, Ferdinand Brunot, Francisco Curt Lange e Mário de Andrade se perguntando: até que ponto estou reproduzindo uma visão comercial da fonografia mecânica? Ou, mais profundamente: do que é feita a minha própria fonografia crítica? Se essas perguntas tivessem sido possíveis à época (e tivessem sido feitas) talvez os rumos tivessem sido outros. Mas se, por razões conjunturais ou estruturais, elas não puderam ser formuladas naquele momento, hoje elas podem – e, a nosso ver, devem – ser colocadas.

Dessa maneira, podemos retornar à pergunta que perpassa esta tese – e que emerge com força no contexto da Ciência da Informação, embora não apenas nele – sobre o quantificismo infodocumental: por que os números se tornam, com tanta frequência, recursos autoexplicativos de comparação contextual? Qual o grau de complexidade analítica é possível manter quando se adota a ideia de “avanço” traduzida em cifras e em narrativas que operam com a lógica do “muito mais do que antes” – base de concepções como a de “sociedade da informação”? Também podemos, a partir daqui, formular outras perguntas, não diretamente derivadas do tema central da tese, mas a ele intimamente relacionadas: até que ponto não estamos absorvendo, muitas vezes sem plena consciência, parte da propaganda de grandes corporações que operam segundo interesses próprios – interesses que, como vimos na experiência dos *Archives de la Parole*, não coincidem, e nem podem coincidir, com os da ciência? Nesse caso, o que se torna autoexplicativo já não são apenas os números, mas um nome comercial – que, à semelhança da máquina publicitária de Edison, seduz pela sugestão de uma substituição inevitável:

“inteligência” (o passado humano a ser superado) “artificial” (o futuro técnico que virá instaurar uma nova ordem), a versão reatualizada do “fôno” (a novidade da captura do som) que prometia suplantará o “grafo” (a velha escrita que seria abandonada).

O autoquestionamento, que pode nos colocar diante de indagações como essas, exige uma capacidade de escuta ativa – e foi justamente isso que procuramos exercitar aqui, por meio dos pontos de escuta. Não se tratava apenas de ler, no sentido mais comum, mas também de escutar: escutar os materiais, os rastros, os argumentos; escutar, sobretudo, como parte do esforço de não somente afirmar algo, mas de tornar operacionais certas hipóteses em contextos concretos. Se ao longo do texto defendemos que a grafia e a fonografia caminhavam em paralelo – e, por vezes, se entrelaçavam –, procuramos também demonstrar esse entrelaçamento formalmente, ao longo da própria construção escrita; pensando, a cada momento, nos formatos que acionávamos, incluindo também o uso das imagens. Os pontos de escuta, desse modo, foram criados precisamente para sinalizar essa outra dimensão do trabalho: a necessidade de escutar, no sentido mais concreto e também no mais metafórico. Escutar as palavras escritas, as declarações lidas e rerepresentá-las por meio de uma reconfiguração narrativa que não se desviasse do horizonte das hipóteses e objetivos da pesquisa.

Dessa maneira, o passado deixa de ser aquele passado instrumental, que apenas citamos para conferir aos textos uma conjecturada perspectiva “histórica”, e passa a operar como espaço de experiência. Escutar o outro, esse “primitivo temporal”, não significa anular nossas próprias experiências, nem as subestimar em nome de algum fascínio saudosista por um passado imaginado, como, em certa medida, fizeram alguns antropólogos em suas expedições no início do século XX. Pelo contrário: os trechos de passado selecionados para escuta (em forma de escrita ou fonográfica) foram escolhidos ativamente, a partir do desejo de se compreender melhor um determinado contexto e comunicar bem essa compreensão, em um recorte guiado tanto por nossos objetivos de pesquisa e debates contemporâneos quanto por nossa trajetória pessoal, além das adversidades enfrentadas ao longo do processo de pesquisa – em resumo, por esse presente que também representamos. A esse remix de categorias temporais que selecionamos como *souvenirs* (nossos e de outros) somamos ainda o futuro: nosso horizonte de expectativa.

Para pensar o futuro da área de Ciência da Informação, também propomos o termo “tecnofagia”, não apenas como uma chave conceitual para compreender contextos em que técnicas e máquinas são devoradas e, como atores-rede, devoram, mas igualmente como uma prescrição de um modo de fazer preliminar. Estudar ou estar diante de uma dita nova técnica – situada em nosso presente histórico, para sermos mais precisos – exige, antes de nos deixarmos

levar por visões apocalípticas sobre o futuro que ela supostamente trará ou por promessas sedutoras de sua ação modernizadora e disruptiva, que nos perguntemos: “o que ela está devorando?”, numa chave mais analítica; ou ainda, “o que estamos, com ela, devorando?”, na condição de profissionais da informação ou cidadãos. Essas perguntas são, acima de tudo, um chamado à ação, um convite a prosseguir. A tecnofagia, tal como a propomos, não pretende ser um conceito totalizante, mas um operador que desdobra processos históricos – de passado (como buscamos mostrar aqui) e de futuro (como convidamos que se explore). Identificar um processo como tecnofágico implica uma sucessão de atos, narrativos ou práticos, que permitam construir, em cada caso, respostas possíveis às perguntas sobre o “o quê”, o “com quem” e o “como”.

Partir do híbrido – em vez de buscar um elemento purificado – não é, como às vezes se pensa, um gesto reducionista, nem implica apelar para um “falso universal” – aquele em que apenas os robôs de Rossum existem e todos os demais são destruídos –, desde que nos dediquemos a compreender mais profundamente do que é feito esse híbrido. No caso das análises ou reflexões sobre “novas” tecnologias, o “novo” tende a ser tomado como dado intuitivo, que se basta em si mesmo, à semelhança de certas sequências numéricas que, em sua própria lógica interna, pretendem justificar a importância de um presente isolado. Nesse cenário, a concepção de compostos complexos como ponto de partida oferece um espaço reflexivo que exige, necessariamente, perguntas que direcionem ao “o quê”, “com quem” e “como”, permitindo-se avançar – ou melhor, espiralar – para além de afirmações vagas ou empiricamente frágeis. A diretriz que aqui defendemos parte, em primeiro lugar, do reconhecimento de que, como afirmou Matilda Cristófora, “dentro de cada máquina há uma alma enredada em um circuito” (Zooey, 2020, p. 134) – ou melhor: muitas almas, em muitos circuitos.

Com isso, vale frisar, não se negam circunstâncias assimétricas – a condição material do Brasil da Discoteca Municipal de São Paulo não era, de fato, simétrica à da França dos *Archives de la Parole*. Mas essas diferenças, longe de serem tomadas como dados evidentes, merecem ser nuançadas e principalmente desdobradas, também no âmbito de uma investigação empírica voltada à qualificação das assimetrias. “Em que medida eram diferentes?” torna-se, nesse contexto, uma pergunta central, que desloca o olhar de visões *a priori* baseadas em categorias fixas como “país desenvolvido” ou “subdesenvolvido” – expressões herdadas de uma concepção linear e progressiva de tempo, a mesma que no passado dividia os povos entre “primitivos” e “avançados”. Evitam-se, assim, espantos como o de Oneyda Alvarenga, que ficou admirada ao descobrir que a *Library of Congress* enfrentava dificuldades materiais e



financeiras semelhantes às do Departamento de Cultura de São Paulo – admiração esta sustentada por uma crença absoluta em uma oposição generalizada entre “grandes e fortes” e “pequenos e frágeis”. Em vez disso, propomos o desdobramento de uma imaginação mais rigorosa, capaz de apreender a complexidade sociocultural e geopolítica do mundo em que vivemos – um mundo que não cabe em dicotomias prontas para uso, embaladas pelo *fast knowledge* que atende a uma urgência mercadológica muitas vezes incompatível com os tempos e os processos próprios da construção do conhecimento científico.

A relação entre países como o Brasil e a França – ou, mais tarde, entre Brasil e Estados Unidos – dificilmente pode ser caracterizada, na primeira metade do século XX, como puramente colonizadora ou imperialista em uma totalidade já dada. Ainda que assimetrias e posições de força distintas sejam inegáveis, a complexidade do cenário, e a análise de processos, convida a reconhecer formas de vinculação materialmente desiguais, mas marcadas por ambivalências e negociações (que depois de compreendidas, teremos plena liberdade de condenar). Do mesmo modo, não nos parece adequado interpretar o movimento de internacionalização do conhecimento, em geral, e do conhecimento sonoro, em particular, promovido com a intermediação da Liga das Nações, como um gesto benevolente dos “grandes e fortes” que, de bom grado, teriam decidido cessar seus projetos de colonização fonográfica institucionalizada nos arquivos de fonogramas, oferecendo, enfim, a palavra aos latino-americanos para que contassem sua própria história por meio de suas discotecas nacionais. Diante das dificuldades logísticas e financeiras de mobilizar aventureiros rumo à América Latina, convenhamos: tornou-se mais vantajoso, econômica e socialmente, vascularizar os fios da rede fonográfica internacional, transferindo a responsabilidade pela coleta de fonogramas a governos locais. Estes, por sua vez, em sua ânsia de se tornarem mais “modernos”, não hesitaram em aderir aos intercâmbios sonoros preconizados pela lógica de universalização de acessos infodocumentais em nome da proclamada paz perpétua que jamais foi alcançada. Nem mesmo o prefeito Francisco Prestes Maia – o “chefão” que, a princípio, enxergava a Discoteca Municipal de São Paulo como um cabaré modernista – recusou-se a participar, uma vez que percebeu o prestígio envolvido em manter canais de comunicação cultural com países como Alemanha e Estados Unidos.

Esse alargamento da comunicação geográfica – cujas franjas passaram a integrar projetos locais de vanguarda em busca de independência intelectual e artística – foi, em parte, possibilitado pela fonografia mecânica. Ela não somente viabilizou formas diferentes de circulação mediada do som como também contribuiu para expandir a própria noção de documento, deslocando-a para além dos suportes da escrita – e, mais adiante, também para além

dos suportes exclusivamente sonoros. No campo da Ciência da Informação, como se pôde observar, o interesse pela dimensão sonora é praticamente inexistente, apesar de uma de suas teorias alegadamente fundadoras (a teoria matemática da comunicação de Claude Shannon) mobilizar justamente a noção de “ruído” para pensar, matematicamente, o papel do sinal em contextos de transmissão de mensagens. No cenário posterior à Segunda Guerra Mundial, essas construções epistemológicas foram acompanhadas por um progressivo apagamento da máquina fonográfica, que se tornava cada vez mais invisível e naturalizada nos diversos ambientes sociais. Parecia já não haver mais nada a ser ensinado, compreendido ou dito sobre ela: tornara-se uma técnica tomada como dada. Com isso, as experiências históricas ligadas à institucionalização da fonografia mecânica foram gradualmente se apagando, reduzidas, em muitos casos, a pedidos de salvamento de antigos documentos sonoros – agora ressignificados como relíquias redentoras frente a um mundo digital que ora é visto como substituto indesejado, ora como promissor herdeiro de uma memória em risco.

Por compreendermos que a constituição de fonografias institucionais, em diferentes partes do mundo, esteve diretamente ligada aos interesses documentais e comunicacionais que possibilitaram a configuração tanto da Documentação francesa quanto da Ciência da Informação americana como disciplinas acadêmicas, propomos que essa trajetória seja incorporada de forma mais enfática não apenas aos estudos voltados especificamente para arquivos sonoros, mas ao próprio espaço de experiência epistemológico da área. O documento sonoro – e, com ele, todo o ecossistema da tecnologia fonográfica – perpassa não apenas os escritos de teóricos relacionados à disciplina, a exemplo dos alargamentos da noção de documento não restrita à escrita em Otlet e Briet, ou à ciência em Estivals, mas também incide sobre objetos diretos do nosso interesse contemporâneo: do computador e da internet, com seu hiperlink como desdobramento da comunicação documental para além da escrita e dos Estados-nação, até as discussões sobre verdade, falsidade, fidedignidade e, mais amplamente, sobre as dinâmicas socioculturais de uma sociedade em rede permanentemente conectada, em meio a fluxos complexos de dados e informação. Quanto a este último ponto, é importante lembrar que a concepção de entrelaçar arte – e, mais especificamente, música – ao cotidiano surgiu, também, das práticas de campo e das coletas fonográficas, quando se percebeu, por meio de escutas atentas, que povos tidos como primitivos estavam permanentemente conectados a expressões culturais coletivas por meio de técnicas, neste caso associadas à memória sonora humana – muito antes de os *smartphones* se tornarem instrumentos ubíquos de conexão sonora em nossas vidas modernas. O “primitivo”, definitivamente, também é hoje, está aqui e somos nós.

Às propostas de reimaginar o que conhecemos – ou aquilo que costumamos tomar como dado – por meio dos devoramentos que lhes são subjacentes, somamos a exigência reflexiva e autoquestionadora de analisar contextos – os nossos e os dos outros – com mais lentidão e disposição à escuta. Um gesto que se opõe ao impulso de antecipar, compulsivamente, a chegada do próximo ano novo – e do seguinte e de tantos outros que se sucedem –, alimentando uma ânsia desesperada por futuro que ora se manifesta como medo, ora como euforia, enquanto o presente, assim como o zikril, vai se esvaindo entre a audição mecânica de idiomas universais e o esquecimento das conexões que sustentam, no tempo, as gramáticas mais profundas da vida em sociedade.

É nesse intervalo que ecoa um dos cocos coletados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, cujo refrão menciona a árvore que produzia a cera utilizada em suportes fonográficos primitivos: “‘Carnaubá’, gosto tanto de você / Eu não aprendi a ler e não teve quem me ensinar”. Nessa toada, entre oralidade e escrita, primitividade e inovação, imaginações e concretizações, vozes quase anônimas e “homens do Sul”, afirma-se que mundos se criam e recriam em leituras multidimensionais, que não se encerram em um almejado conhecimento universal, mas se expandem em sabenças que perpassam corpos, cantos e tempos, sempre em contextos profundamente relacionais. Respeitando essas raízes latino-americanas e brasileiras, propomos que nossa base para a imaginação científica seja, daqui em diante, construída com fundo e imagem, acompanhando atentamente a tecnofagia que por ela espirala. E nos desculpamos por eventuais estridências.



**Documento Sonoro 14 – Eu não aprendi a ler (coco martelo) | Idida Ferreira Mulatinho e Luis Musicais (Paraíba, 1938).**

## REFERÊNCIAS

- A CRIAÇÃO da Universidade do Brasil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1937, p. 11. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842\\_04/40813](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_04/40813). Acesso em: 4 ago. 2025.
- A NEW language-teaching phonograph. **Scientific American**, Nova York, v. 109, n. 15, p. 287, 11 out. 1913.
- A NEW use for the phonograph. **The British Medical Journal**, Londres, v. 2, n. 1555, p. 912, 18 out. 1890a.
- A NEW use for the phonograph. **Science**, Washington, v. 15, n. 363, p. 43, 17 jan. 1890b.
- A PHONOGRAPH voice. **Scientific American**, Nova Iorque, v. 72, n. 17, p. 265, 27 abril 1895.
- ACADÉMIE de Paris. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 24 nov. 1911. Fólio 126. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f173.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.
- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor. On the fetish-character in music. In: LEPPERT, Richard (Org.). **Essays on music**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002a.
- ADORNO, Theodor. The form of the phonograph record. In: LEPPERT, Richard (Org.). **Essays on music**. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 2002b.
- ALMEIDA, Aline Novais de. Mário de Andrade e o arquivo da fala brasileira. In: ANDRADE, Mário de. **A gramatiquinha da fala brasileira**. Brasília: Funag, 2022.
- ALMEIDA, Diego Azambuja de. **Arte e antropofagia**: 4rte e 4ntr0p0f4614. 2016. 332 f. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- ALMEIDA, Diego Azambuja de. **Oswaldiar as tecnologias**: a macumba antropófaga como manifesto da ciber-barbárie tecnizada pela Associação Teat(r)al Oficina Uzyna Uzona. 2011. 211 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- ALMINO, João. Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora antropófaga. In: RUFFINELLI, Jorge. ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Antropofagia hoje?**: Oswald de Andrade em Cena. São Paulo: É Realizações, 2011.
- ALVARENGA, Oneyda (Org.). **Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga**: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ALVARENGA, Oneyda. **Chegança de Marujos**: discos FM. 72 e 73, 82-B a 86, 97 a 104. São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1955. (Registros sonoros de Folclore Musical Brasileiro, v. 5).

ALVARENGA, Oneyda. **Babassuê**: discos FM. 39 a FM. 51. São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1950. (Registros sonoros de Folclore Musical Brasileiro, v. 4).

ALVARENGA, Oneyda. **Catimbó**: discos FM. 28-B a FM. 38. São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1949. (Registros sonoros de Folclore Musical Brasileiro, v. 3).

ALVARENGA, Oneyda. **Tambor-de-Mina e Tambor-de-Crioulo**: discos FM. 15 a 28-A. São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1948a. (Registros sonoros de Folclore Musical Brasileiro, v. 2)

ALVARENGA, Oneyda. **Xangô**: discos FM. 1 a 14. São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1948b. (Registros sonoros de Folclore Musical Brasileiro, v. 1)

ALVARENGA, Oneyda. **Melodias registradas por meios não-mecânicos**. São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1946. (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v. 1).

ALVARENGA, Oneyda. A Discoteca Pública Municipal. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, ano 8, v. 87, dez. 1942.

ALVARENGA, Oneyda. [Correspondência]. Destinatário: Luís Saia. São Paulo, 21 fev. 1938a. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP, código de referência: 135.C018.

ALVARENGA, Oneyda. [Correspondência]. Destinatário: Luís Saia. Recife, 26 abril 1938b. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP, código de referência: 140.CO23.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. Modernismo e ação, *Jornal do Commercio*, 24 maio 1925. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022a.

ANDRADE, Mário de. **A gramatiquinha da fala brasileira** [1928-1945]. Organização: Aline Novais de Almeida. Brasília: Funag, 2022b.

ANDRADE, Mário de. O folclore no Brasil [1942]. In: **Aspectos do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2019.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília: IPHAN, 2015a.

ANDRADE, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Paulo Duarte. Rio de Janeiro, 30 abril 1938. In: CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo (Org.). **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015b.

ANDRADE, Mário de. Departamento Municipal de Cultura. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 21 fev. 1936. *In*: CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo (Org.). **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015c.

ANDRADE, Mário de. Não venham me dizer que estou tapeando [1938]. *In*: **Sejamos todos musicais**: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil. São Paulo: Alameda, 2013a.

ANDRADE, Mário de. Agora eu vou fazer o elogio da canção popular [1940]. *In*: **Sejamos todos musicais**: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil. São Paulo: Alameda, 2013b.

ANDRADE, Mário de. Sejamos todos musicais [1938]. *In*: **Sejamos todos musicais**: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil. São Paulo: Alameda, 2013c.

ANDRADE, Mário de. A música na República [1939]. *In*: **Sejamos todos musicais**: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil. São Paulo: Alameda, 2013d.

ANDRADE, Mário de. O salão da Escola Nacional de Música regurgitava de ouvintes [1939]. *In*: **Sejamos todos musicais**: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil. São Paulo: Alameda, 2013e.

ANDRADE, Mário. **A enciclopédia brasileira**. São Paulo: Giordano; Loyola; Edusp, 1993.

ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Mário de. Os compositores e a língua nacional. *In*: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

ANDRADE, Mário de. Livros musicais. **Revista Brasileira: síntese do momento contemporâneo**, Rio de Janeiro, n. 8, maio-jun. 1935.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: L. G. Miranda, 1934.

ANDRADE, Mário de. A Raimundo Moraes. **Diário Nacional**, São Paulo, 20 set. 1931, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/213829/13548>. Acesso em: 7 set. 2025.

ANDRADE, Mário de. Marinetti. **Diário Nacional**, São Paulo, p. 7, 11 fev. 1930a. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/213829/9191>. Acesso em: 22 ago. 2025.

ANDRADE, Mário de. Cinema sincronizado e fonografia. **Diário Nacional**, São Paulo, coluna Quartas musicais, 29 jan. 1930b, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/213829/9075>. Acesso em: 4 ago. 2025.

ANDRADE, Mário. [Anotação Manuscrita]. São Paulo, [193?a]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-SEF-002.

ANDRADE, Mário. **Nas bibliotecas populares...** [manuscrito]. São Paulo, [193?b]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-CUL-027.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: I. Chiarato & Cia, 1928a.

ANDRADE, Mário de. O fonógrafo. **Diário Nacional**, São Paulo, p. 2, 24 fev. 1928b. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/213829/1656>. Acesso em: 4 ago. 2025.

ANDRADE, Mário. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. São Paulo: Tipografia Paulista, 1925.

ANDRADE, Mário de. Crônicas: pianolatria. **KLAXON: mensário de arte moderna**, São Paulo, n.1, p. 8, maio 1922.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: Letras & Artes, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 mar. 1924.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, n. 1, maio 1928, p. 3. Disponível em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/2/Anno.1\\_n.01\\_45000033273.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/2/Anno.1_n.01_45000033273.pdf). Acesso em: 04 maio 2025.

ANDRADE, Oswald de. Uma adesão que não nos interessa. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, n. 10, 12 jun. 1929. Disponível em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/21/Anno.1\\_2\\_n.10\\_45000033273.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/21/Anno.1_2_n.10_45000033273.pdf). Acesso em: 3 maio 2025.

ANDRADE, Oswald de. Ordem e progresso. **O homem do povo**, São Paulo, p. 1, 27 mar. 1931.

ANDREWS, Frank. Columbia (Label). In: HOFFMANN, Frank (Org.). **Encyclopedia of recorded sound**. 2. ed. Nova York; Londres: Routledge, 2005a.

ANDREWS, Frank. Pathé Frères Compagnie. In: HOFFMANN, Frank (Org.). **Encyclopedia of recorded sound**. 2. ed. Nova York; Londres: Routledge, 2005b.

ANDREWS, Frank. RCA Victor (Label). In: HOFFMANN, Frank (Org.). **Encyclopedia of recorded sound**. 2. ed. Nova York; Londres: Routledge, 2005c.

ANDREWS, Frank. Victor Talking Machine Co. In: HOFFMANN, Frank (Org.). **Encyclopedia of recorded sound**. 2. ed. Nova York; Londres: Routledge, 2005d.

ANDREWS, Frank. Victrola. In: HOFFMANN, Frank (Org.). **Encyclopedia of recorded sound**. 2. ed. Nova York; Londres: Routledge, 2005.

AUDISIO, G. Le phonographe a l'Exposition Coloniale de 1931. **La Revue Musicale**, Paris, ano 11, n. 100, p. 178-180, 1 jan. 1930.

AUDISIO, Gabriel. La langage des films. **La Revue Musicale**, Paris, ano 11, n. 106, p. 23-32, 1 jul. 1930.

AUROUX, Sylvain. **Filosofia da Linguagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2009.

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Oxford: Clarendon Press, 1962.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia**: palimpsesto selvagem. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.

BARBEAU, Marius. The field of european folk-lore in America. **The Journal of American Folklore**, Nova Iorque, v. 32, n. 124, p. 185-197, abril-jun. 1919.

BARRAUD, Henri. Le disque et la musique populaire: une mission d'enregistrement en Tchéco-Slovaque. **La Revue Musicale**, Paris, ano 11, n. 106, p. 39-44, 1 jul. 1930.

BASTIAN, Mathieu; HEYMANN, Sebastien; JACOMY, Mathieu. Gephi: an open source software for exploring and manipulating networks. **Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media**, California, n. 3, v. 1, p. 361-362, 2009. <https://doi.org/10.1609/icwsm.v3i1.13937>.

BASTOS, J. T. da Silva. **Diccionario etymologico, prosodico e ortographico da lingua portugueza**. Lisboa: Antonio Maria Pereira, 1912.

BATISTA FILHO, Zito. O preconceito contra os “clássicos”. **Revista do Disco**, Rio de Janeiro, n. 57, out. 1957.

BEIGUELMAN, Giselle. Tecnofagias emergentes na Artemídia.br. **Revista Marginalia+Lab**, São Paulo, n. 1, p. 6-15, maio 2010.

BEIGUELMAN, Giselle. Rumo à tecnofagia: tendências da criação em arte digital no Brasil. **DesVirtual**, 2009. Disponível em: <https://www.desvirtual.com/rumo-a-tecnofagia/>. Acesso em: 23 maio 2025.

BINAZZI, Biancamaria. **Fonografia em trânsito**: o intercâmbio de discos entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Biblioteca do Congresso em Washington (1939-1943). 2019. 176 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BOAS, Franz. Mythology and folk-tales of the North American Indians. **The Journal of American Folklore**, Nova York, v. 27, n. 106, p. 374-410, out.-dez. 1914.

BOAS, Franz. On alternating sounds. **American Anthropologist**, Washington, v. 2, n. 1, p. 47-54, jan. 1889.

BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

BORGES, Jorge Luis. De la vida literaria. In: **Textos cautivos**: ensayos y reseñas en “El hogar”. Barcelona: Tusquets Editores, 1986.

BOSI, Alfredo. A parábola das vanguardas latino-americanas. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.



BRACE, C. Loring. "Physical" Anthropology at the turn of the last century. In: LITTLE, Michael A.; KENNEDY, Kenneth A. R. (Org.). **Histories of American Physical Anthropology in the Twentieth Century**. Lanham: Lexington Books, 2010.

BRADY, Erika. **A spiral way**: how the phonograph changed ethnography. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

BRIET, Suzanne. **Qu'est-ce que la documentation?** Paris: Édit, 1951.

BRUNEAU, Charles. La conservation des patois ardennais. **Revue Historique Ardennaise à Mézières**, 1912a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f1141.item>. Acesso em: 25 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. Pour nos patois ardennais. **Le Petit Ardennais**, 1912b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f1138.item>. Acesso em: 26 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. Enquête phonographique sur les patois d'Ardenne. **Revue d'Ardenne et d'Argonne**, 1912c. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f1240.item>. Acesso em: 25 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Mézières, mar. 1912d. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f180.item>. Acesso em: 24 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Mézières, 18 mar. 1912e. Fólios 270-273. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f188.item>. Acesso em: 25 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Mézières, 18 jun. 1912f. Fólios 290-291. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f209.item>. Acesso em: 25 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Mézières, 11 jul. 1912g. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f239.item>. Acesso em: 26 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Fólio 282, 1912h. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f201.item>. Acesso em: 26 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Fólio 299, 1912i. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f219.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Fólio 309, 8 jul. 1912j. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f230.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Fólio 310, 8 jul. 1912k. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f231.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Fólio 300, 1912l. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f220.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Mézières, 11 jul. 1912m. Fólios 315-317. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f236.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Mézières, 22 jul. 1912n. Fólios 322-323. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f243.item>. Acesso em: 27 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Mézières, 22 ago. 1912o. Fólio 337. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f258.item>. Acesso em: 27 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. 1912p. Fólio 347. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f269.item>. Acesso em: 27 fev. 2025.

BRUNEAU, Charles. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Mézières, 19 jun. 1912q. Fólio 293. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f212.item>. Acesso em: 9 mar. 2025.

BRUNOT, Ferdinand. Les archives de la parole et les parlers de France. **Paris-Disques**, 5 fev. 1912a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f1231.item>. Acesso em: 24 fev. 2025.

BRUNOT, Ferdinand. [Correspondência]. Destinatário: Colegas da Universidade de Paris. Vosges, 20 set. 1912b. Fólio 456. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f409.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

BRUNOT, Ferdinand. [Correspondência]. Destinatário: Colegas da Universidade de Paris. Vosges, 20 set. 1912c. Fólio 457. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f410.item>. Acesso em: 9 mar. 2025.

BRUNOT, Ferdinand. Discours de M. Ferdinand Brunot. In: **Inauguration des Archives de la Parole**. Paris: Imprimerie Albert Manier, 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f27.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

BRUNOT, Ferdinand. Le Musée de la parole. **Paris-Journal**, Paris, 21 mar. 1910. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f5.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

BRUNOT, Ferdinand. L'inscription de la parole. **La Nature**, Paris, n. 998, p. 97-98, 16 jul. 1892. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f2.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

BUCKLAND, Michael. Document theory. **Knowledge Organization**, Würzburg, n. 45, v. 5, p. 1-20, 2018.

BUCKLAND, Michael. Documentality beyond documents. **The Monist**, Oxford, v. 97, n. 2, p. 179-186, 2014.

BUCKLAND, Michael K. What is a document? **Journal of the American Society for Information Science**, Nova York, v. 48, n. 9, p. 804-809, 1997.

BUONO, Amy. Representing the Tupinambá and the Brazilwood Trade in Sixteenth-Century Rouen. In: FELIX, Regina; JUALL, Scott (Org.). **Cultural exchanges between Brazil and France**. Indiana: Purdue University Press, 2016.

BUSHNELL, D. I.; SMITH, Harlan I. Foreign notes. **American Anthropologist**, Washington, v. 10, n. 3, p. 493-497, jul.-set. 1908.

CAIRD, Mona. An argument with Pooh Bah. **Votes for Women**, p. 80, mar. 1908.

CALCANHOTO, Adriana. **Adriana Calcanhotto – Remix Século XX (Remix) (Pseudo Video)**. Youtube, 11 jan. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j5-BcSHvwUY>. Acesso em: 25 dez. 2024.

CALERO VAQUERA, María Luisa. Las lenguas inventadas de Xul Solar (1887-1963): “Una bella locura en la zona del lenguaje”. **Revista Argentina de Historiografía Lingüística**, Buenos Aires, v. 7, n. 1, p. 17-30, 2015, p. 29-30. Disponível em: <https://www.rahl.ar/index.php/rahl/article/view/90>. Acesso em: 25 abril 2025.

CAMPANELLI, Vito. Toward a remix culture: an existential perspective. In: NAVAS, Eduardo; GALLAGHER, Owen; BURROUGH, xtine (Org.). **The Routledge Companion to Remix Studies**. Nova York; Londres: Routledge Taylor & Francis Group, 2015.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CAPARELLI, André. Critical Transfers between Brazil and France and the Nineteenth-Century Press. In: FÉLIX, Regina; JUALL, Scott (Org.). **Cultural exchanges between Brazil and France**. Indiana: Purdue University Press, 2016.

ČAPEK, Karel. **R.U.R.: os robôs universais de Rossum**. Tradução de Erick Fishuk. São Paulo: Aleph, 2024 [1920].

CAPURRO, Rafael. Pasado, presente y futuro de la noción de información. **Logeion: filosofía da informação**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 110-136, ago.-fev. 2014.

CARDOSO, Lellis J. A fonofotografia e a fonética. In: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

CARLINI, Álvaro; LEITE, Egle Alonso (Org.). **Catálogo histórico-fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

CAROZZE, Valquíria Maroti. **A menina boba e a discoteca**. 2012. 370 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CARPENTIER, Alejo. En la extrema avanzada: algunas actitudes del surrealismo. **Social**, Havana, n. 12, v. 13, 13 dez. 1928.

CARPENTIER, Alejo. Diego Rivera. **Revista de Avance**, Havana, 15 ago. 1927. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1299962>. Acesso em: 3 maio 2025.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

CATÁLOGO eletrônico do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2025. Disponível em: [http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consultaUnidadesLogicas.asp?Tipo\\_Unidade\\_Logica\\_Codigo=17&Setor\\_Codigo=1&Acervo\\_Codigo=10&Numero\\_Documentos=](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaUnidadesLogicas.asp?Tipo_Unidade_Logica_Codigo=17&Setor_Codigo=1&Acervo_Codigo=10&Numero_Documentos=). Acesso em: 8 ago. 2025.

CECHELERO, Vicente; HOSIASSON, Laura. Borges em São Paulo. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2004.

CELORIO, Maria del Carmen Limón; DELGADO, Yolanda Medina. El acervo sonoro de Radio UNAM: desafíos para su preservación sustentable. In: Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia (Org.). **Creadores de memoria: los archivos sonoros y audiovisuales en México**. Cidade do México: UNAM, 2021.

CHAPLIN, Charlie. A rejection of the talkies [1931]. In: MACKENZIE, Scott (Org.). **Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2014.

CHUQUIWANQA, Francisco. Ortografia Indoameriqana. **Boletín Titikaka**, Puno, tomo II, n. 25, dez. 1928. Disponível em: [https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/898771021/1/LOG\\_0003/](https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/898771021/1/LOG_0003/). Acesso em: 25 abril 2025.

CIPRIANI, Charlotte J. The use of phonetics and the phonograph in the teaching of elementary french. **The School Review**, Chicago, v. 20, n. 8, p. 516-525, out. 1912.

CLARENCE, G. Les coulisses du phonographe: l'enregistrement du Concerto de Manuel de Falla. **La Revue Musicale**, Paris, ano 11, n. 106, p. 51-53, 1 jul. 1930.

CLARKE, Charles C. The phonograph in modern language teaching. **The Modern Language Journal**, Hoboken, v. 3, n. 3, p. 116-122, dez. 1918.

CLÉDAT, León. **Dictionnaire étymologique de la langue française**. Paris: Hachette, 1917.

CLEMENT, Tanya. The ear and the shunting yard: meaning making as resonance in early information theory. **Information & Culture**, Austin, v. 49 n. 4, p. 401-426, 2014.

CLICHÊ. In: FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CŒUROY, André. **Panorama da música contemporânea**. Tradução de Maria de Lourdes Cabral. São Paulo: Atena, 1935.

CŒUROY, André; JARDILLIER, Robert. **Histoire de la musique avec l'aide du disque**. Paris: Librairie Delagrave, 1931.

CŒUROY, André. Constantin Brailoi et la musique populaire roumaine. **La Revue Musicale**, Paris, ano 11, n. 100, p. 361-362, 1 jan. 1930.

CŒUROY, André; CLARENCE, Geneviève. **Le phonographe**. Paris: Grasset, 1929.

COLLET, Henri. L'internationalisme musical. **Le Courrier Musical**, v. 21, n. 20, p. 307-308, 15 dez. 1919.

CORDEREIX, Pascal. Ferdinand Brunot et les Archives de la parole: le phonographe, la mort, la mémoire. **Revue de la BNF**, Paris, n. 48, p. 5-11, 2014.

CORDEREIX, Pascal. Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France. **Le Temps des Médias**, Paris, n. 5, p. 253-264, 2005.

CORLAY, Hector de. **Le Saint-Chartier des romans pastoraux de George Sand**. La Chatre: Imprimerie L. Montu, 1911. Fólios 8-42, 1912. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247882n/f17.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

COSME, Luís. **Manual de classificação e catalogação de discos musicais**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.

CRIPPA, Giulia. Entre arte, técnica e tecnologia: algumas considerações sobre a bibliografia e seus gestos. **Revista de Ciência da Informação e Documentação**, Ribeirão Preto, v. 7, n. esp., p. 23-40, ago. 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/incid/article/view/118748/116231>. Acesso em: 16 jun. 2025.

CUNHA, João Itiberê da. Algumas “notas” para o Congresso da Língua Nacional Cantada. In: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

CUNHA, Luiz Antônio. **A universidade temporã: o ensino superior, da Colônia à Era Vargas**. 3 ed. São Paulo: Unesp, 2007.

CURT LANGE, Francisco. La discoteca pública: una necesidad impostergable. **Revista del SODRE**, Montevideu, n. 2, p. 49-60, 1955.

CURT LANGE, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Cidade do México, 25 maio 1939. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL3931.

CURT LANGE, Francisco. Fonografía pedagógica: III – La discoteca nacional. **Boletín Latino-Americano de Música**, Bogotá, tomo IV, p. 99-131, out. 1938a.

CURT LANGE, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Montevideu, 9 jun. 1938b. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL3928.

CURT LANGE, Francisco. El Departamento de Cultura de la Municipalidad de São Paulo. **Boletín Latino-Americano de Música**, Lima, tomo III, p. 469-471, abril de 1937a.

CURT LANGE, Francisco. La orientación moderna de la pedagogia musical: conferencia inaugural de um curso dictado en Lima, en 1936. **Boletín Latino-Americano de Música**, Montevideu, tomo III, p. 407-424, abril de 1937b.

CURT LANGE, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Montevideu, 6 jun. 1937c. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL3920.

CURT LANGE, Francisco. La difusión radio-eléctrica como médio de educación de las masas y como fator de difusión cultural y científica. **Boletín Latino-Americano de Música**, Lima, tomo II, p. 131-142, abril 1936a.

CURT LANGE, Francisco. Editorial. **Boletín Latino-Americano de Música**, Lima, tomo II, p. 17-19, abril de 1936b.

CURT LANGE, Francisco. Sistemas de investigación folklorica y en empleo del acervo folklorico en la música artística. **Boletín Latino-Americano de Música**, Lima, tomo II, p. 143-156, abril de 1936c.

CURT LANGE, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Montevideu, 15 out. 1936d. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL3917.

CURT LANGE, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Montevideu, 8 jul. 1936e. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL3916.

CURT LANGE, Francisco. Americanismo musical: ideias para uma futura sociologia musical latino-americana. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 93-113, nov. 1935a.

CURT LANGE, Francisco. Fonografía pedagógica II: la enseñanza estética-musical en Liceos (Iniciación artística). **Boletín Latino-Americano de Música**, Montevideu, ano 1, tomo 1, p. 197-262, abril 1935b.

CURT LANGE, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Montevideu, 1 nov. 1935c. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL3915.

CURT LANGE, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Montevideu, 15 ago. 1935d. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL3911.

CURT LANGE, Francisco. Fonografía pedagógica I: el disco en la enseñanza estético-musical del niño. **Anales de Instrucción Primaria**, Montevideu, tomo I, abril-jun. 1934a.

CURT LANGE, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Montevideu, 28 abril 1934b. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL3901.

CURT LANGE, Francisco. La mecanización de la música y la supersaturación musical. **Boletín de la Universidad Nacional de la Plata**, n. 4, p. 114-129, 1933a.

CURT LANGE, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Montevideu, 29 nov. 1933b. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL3896.

DA PAROLE en bouteille. **Le maliu**, Paris, 4 jun. 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f213.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

DANA, John Cotton. Changes in reading. **The North American Review**, Nova York, v. 216, n. 805, p. 823-832, dez. 1922.

DARÍO, Ruben. Marinetti y el futurismo. **La Nación**, Buenos Aires, 5 abril 1909. Disponível em: [https://ludion.org/archivos/articulo/Marinetti\\_y\\_el\\_futurismo.pdf](https://ludion.org/archivos/articulo/Marinetti_y_el_futurismo.pdf). Acesso em: 03 maio 2025.

DARWIN, Major; EGERTON, Walter Falconer; KITSON, A. E. Southern Nigeria: some considerations of its structure, people, and Natural History: discussion. **The Geographical Journal**, Londres, v. 41, n. 1, p. 34-38, jan. 1913.

DASTON, Lorraine; GALISON, Peter L. **Objectivity**. New York: Zone Books, 2007.

DAUSCH, Andrew. The french university mission to Brazil, racial theory, and the formation of a new social science paradigm. In: FÉLIX, Regina; JUALL, Scott (Org.). **Cultural exchanges between Brazil and France**. Indiana: Purdue University Press, 2016.

DAY, Ronald E. “Living document”: from documents to documentality, from mimesis to performative indexicality. **Proceedings from the document academy**, Växjö, v. 8, n. 2, p. 1-11, 2021.

DAY, Ronald. Poststructuralism and information studies. **Annual Review of Information Science and Technology**, Medford, v. 39, n. 1, p. 575-609, 2005.

DEL PICCHIA, Menotti; SALGADO, Plínio; ÉLIS, Alfredo; RICARDO, Cassiano; MOTA FILHO, Cândido. Ngengaçu Verde Amarelo (Manifesto do Verde-Amarelismo, ou da Escola da Anta). 1929. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

DENSMORE, Frances. The study of indian music in the nineteenth century. **American Anthropology**, Washington, v. 29, n. 1, p. 77-86, jan.-mar. 1927.

DENSMORE, Frances. The study of indian music. **The Musical Quarterly**, v. 1, n. 2, p. 187-197, abril 1915.

DERAZE, Marianne; LOYANT, Xavier. Représenter la parole: autour des premiers appareils de laboratoire de l’Institut de phonétique de Paris. **Revue de la BNF**, Paris, n. 48, p. 12-18, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DINIZ, Almacchio. Uma nova escola literária. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

DO PEOPLE ever forget anything? **Scientific American**, Nova York, v. 74, n. 1, p. 11, 4 jan. 1896.

DOMINGUES, Mauro. Acervo sonoro do Arquivo Nacional: higienização, acondicionamento e armazenamento. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 105-114, jul.-dez. 2010.

DONLE, Friedrich. **Der phonograph um seine Stellung zum Rechte**. Neuburgo do Danúbio: Griessmayersche, 1897.

DOUMIC, René. La Sorbonne et le phonographe. **Le Gaulois**, Paris, 6 jun. 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f215.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

DUCKWORTH, Dyce; DICKINSON, W. H.; POWELL, R. Douglas; BLACK, J. Watt; POWER, Henry; MACKENZIE, Stephen; WRIGHT, G. A.; JONES, Thomas; ALDERTON, T. Gunton; SNOW, W. V.; WHITE, C. Haydon; SMITH, Priestley; CHURTON, T.; O’GRADY, E. Stamer. Reports of societies. **The British Medical Journal**, Londres, v. 1, n. 1577, p. 638-649, 21 mar. 1891.

DUPIERREUX, Richard. Les arts populaires et l’esprit international. In: **La Coopération Intellectuelle: Revue de l’Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations**, Paris, p. 15-17, 15 jan. 1929.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EDISON, Thomas. The perfected phonograph. **The North American Review**, Boston, v. 146, n. 379, p. 641-650, jun. 1888.

EDISON, Thomas. The phonograph and its future. **The North American Review**, Boston, v. 126, n. 262, p. 527-536, maio-jun. 1878.



EDUCATIONAL news. **The Journal of Education**, Boston, v. 91, n. 9, p. 247-251, 26 fev. 1920.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE DISCOTECAS, 1., 2016, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2016. 93 p.

ESTATUTOS da Comissão Brasileira de Cooperação Intelectual. Rio de Janeiro, 7 jul. 1939. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-CO3-002.

ESTÈVE, Joseph. L'internationalisme et la musique. **La Revue Musicale**, Paris, v. 20, n. 190, p. 170-176, abril 1939.

ESTIVALS, Robert. La schématisation et la dialectique de la création scientifique, artistique et politique. **Schéma et schématisation**, Paris, v. 1, n. 2, jul.-dez. 1970.

EVIDENCE – Demonstration of objectionable noise – Reproduction on phonograph. **The Virginia Law Register**, Richmond, v. 3, n. 3, p. 216-218, jul. 1917.

EVIDENCE: admissibility: operation of phonograph before jury. **Michigan Law Review**, Ann Arbor, v. 5, n. 6, p. 476-478, abril 1907.

EXNER, Sigmund. Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives. *In*: Anzeiger der mathem.-naturwiss. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien 37, Beilage (Mitteilungen der Phonogrammarchivs-Kommission; 1), 1900, p. 5-6. Disponível em: [https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/PHA/PDF/Exner\\_1900.PDF](https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/PHA/PDF/Exner_1900.PDF). Acesso em: 10 dez. 2024.

FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues. América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 30-42, jul-dez. 2011.

FAUSTO, Carlos. Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária. *In*: RUFFINELLI, Jorge. ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Antropofagia hoje?**: Oswald de Andrade em Cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **A história como ofício**: a constituição de um campo disciplinar. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

FEWKES, Jesse Walter. The butterfly in Hopi myth and ritual. **American Anthropologist**, Washington, v. 12, n. 4, p. 576-594, out.-dez. 1910.

FEWKES, Jesse Walter. A contribution to Passamaquoddy folk-lore. **The Journal of American Folklore**, Nova York, v. 3, n. 11, p. 257-280, out.-dez. 1890a.

FEWKES, Jesse Walter. Archaeology and Ethnology: on the use of the phonograph among Zuni Indians. **The American Naturalist**, v. 24, n. 283, p. 687-691, jul. 1890b.

FEWKES, Jesse Walter. On the use of the phonograph in the study of the languages of American Indians. **Science**, Washington, v. 15, n. 378, p. 267-269, 2 maio 1890c.

FIGARI, Pedro. El gaucho. **Pegaso**, Montevideu, ano 2, n. 10, p. 367-369, abril 1919. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/138291>. Acesso em: 03 maio 2025.

FILLMORE, John Comfort. What do indians mean to do When they sing, and how far do they succeed? **The Journal of American Folklore**, Nova York, v. 8, n. 29, abril-jun. 1895.

FILLMORE, John Comfort. Reviewed work(s): Primitive Music: na inquiry into the origin and development of music, songs, dances, and pantomimes of savage races by Richard Wallascheck. **The Journal of American Folklore**, Nova York, v. 7, n. 25, p. 165-169, abril-jun. 1894.

FLORIDI, Luciano. **The 4th Revolution**: how the infosphere is reshaping human reality. Oxford: Oxford University, 2014.

FORSTER, Chris. **Modernism and its media**. London; New York; Dublin: Bloomsbury Academic, 2022.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Ficha de registros. 1914. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247882n/f137.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Fichas de registro. 1913. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247882n/f161.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Fichas de registro. 1912a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f413.item>. Acesso em: 23 fev. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Esboço de matéria jornalística (datilografado), 1912b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f36.item>. Acesso em: 23 fev. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Projeto de uma exploração dialetal da França (manuscrito), Fólio 206, 1912c. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f110.item>. Acesso em: 23 fev. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Consulta à Sociedade dos Amigos dos Patoás (manuscrito), Fólio 216, 1912d. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f127.item>. Acesso em: 23 fev. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Lista de “exploradores” (manuscrito), 1912e. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f125.item>. Acesso em: 23 fev. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Princípio da investigação fonográfica (manuscrito), 1912f. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f133.item>. Acesso em: 24 fev. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Carta de apresentação (datilografada), 1912g. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f397.item>. Acesso em: 26 fev. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Carta da empresa Société des Automobiles Alda (datilografada), 18 jun. 1912h. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f387.item>. Acesso em: 13 mar. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Caderno de viagem (manuscrito), 1912i. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f339.item>. Acesso em: 25 fev. 2025.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Fichas de registro. 1911a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f139.item>. Acesso em: 5 nov. 2023.

FRANÇA. BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA – Spillror, Melle Krantz (gravação sonora), 1911b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1281908.r=krantz?rk=42918;4>. Acesso em: 5 nov. 2023.

FREIRE, Rafael de Luna. Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, p. 113-131, jan.-jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/7196/9372>. Acesso em: 5 ago. 2025.

FREITAS E CASTRO, Enio. Em caminho para a música brasileira. **Boletín Latino-Americano de Música**, Lima, tomo II, p. 163-167, abril de 1936.

FREITAS E CASTRO, Enio. Uma escola brasileira de canto. In: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

FREUD, Sigmund. **Psicopatologia da vida cotidiana e sobre os sonhos (1901)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1912-1913): algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos. In: **Obras completas, volume 11**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FROHMANN, Bernd. **Multiplicity, materiality, and autonomous agency of documentation**. 2007. Disponível em: [https://www.academia.edu/download/38190685/Norway\\_restored.1.1.pdf](https://www.academia.edu/download/38190685/Norway_restored.1.1.pdf). Acesso em: 23 out. 2023.

FROHMANN, Bernd. Documentation redux: prolegomenon to (another) philosophy of information. **Library Trends**, Baltimore, v. 52, n. 3, p. 387-407, 2004.

GARFINKEL, Harold. **Estudos de etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 2018.

GILMAN, Benjamin Ives. The Science of exotic music. **Science**, Washington, v. 30, n. 772, p. 532-535, 15 out. 1909.

GILMAN, Benjamin Ives. On some psychological aspects of the chinese musical system. **The Philosophical Review**, Durham, v. 1, n. 1, p. 54-78, jan. 1892.

GIRONDO, Oliverio. Manifiesto de Martín Fierro, 1924. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/732817>. Acesso em: 03 maio 2025.

GIUMBELLI, Emerson. Macumba surrealista: observações de Benjamin Péret em terreiros cariocas nos anos 1930. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 87-107, jan.-jun. 2015.

GORI, Umberto. Guerra. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Org.). **Dicionário de política**. 13. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2010 (v. 1).

GRAÇA ARANHA, Marinetti e o futurismo. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

GRAINGER, Percy. The impress of personality in unwritten music. **The Music Quarterly**, Nova York, v. 1, n. 3, p. 416-435, jul. 1915.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. 5 ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUEIROS, Jeronimo. Importância da unidade ortoépica da língua nacional e como assegurá-la em face das dialetações regionais. In: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

GUIMARÃES, Oliveira. **Fonética portuguesa: compêndio da ortologia nacional**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1927.

HAJEK, Leo. Das Phonogrammarchiv der Akademie der Wissenschaften in Wien von seiner Gründung bis zur Neueinrichtung im Jahre 1927 (Sitzungsberichte der Phil.-hist. Klasse; 207/3. Mitteilungen der Phonogrammarchivs-Kommission; 58), Viena, 1928, p. 4. Disponível em: [https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/PHA/PDF/Hajek\\_1928.PDF](https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/PHA/PDF/Hajek_1928.PDF). Acesso em: 10 dez. 2024.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HAUST, Jean. Le phonographe et le patois. **Bulletin du dictionnaire general de la langue wallonne**, Liège, ano 78, n. 1-2, 1912. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f1204.item>. Acesso em: 24 fev. 2025.

HEITZMAN, Marian. François Bacon: précurseur de la coopération intellectuelle. In: **La Coopération Intellectuelle: Revue de l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations**, Paris, p. 609-613, 15 out. 1929.

HINZELIN, Émile. La nouvelle "Belle au bois dormant". **Touche a Tout**, Paris, jan. 1912. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f1216.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

HINZELIN, Emile. Aux “Archives de la Parole”. **Le Petit Journal**, Paris, 29 nov. 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f217.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios: 1875-1914**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOERÉE, Arthur. L’unification internationale du diapason. *In: La Coopération Intellectuelle: Revue de l’Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations*, Paris, p. 345-351, 15 jan. 1929.

HORNBOSTEL, E. M. African negro music. **Africa: Journal of the International African Institute**, Londres, v. 1, n. 1, p. 30-62, jan. 1928.

HUDSON-MAKUEN, G. The physiology and psychology of hearing with special reference to the development of speech. **American Annals of the Deaf**, Washington, v. 55, n. 4, p. 325-332, set. 1910.

HUIDOBRO, Vicente. Arte poética. *In: Obras completas de Vicente Huidobro*, Tomo I. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964a [1916].

HUIDOBRO, Vicente. Futurismo y maquinismo. *In: Obras completas de Vicente Huidobro*, Tomo I. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964b.

HUIDOBRO, Vicente. La création pure: propos d’esthétique. **L’Esprit Nouveau: Revue Internationale d’Esthétique**, Paris, n. 7, abril 1921. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10733766/f59.item>. Acesso em: 21 abril 2025.

HUIDOBRO, Vicente. La littérature de langue espagnole d’aujourd’hui: lettre ouverte à Paul Dermée. **L’Esprit Nouveau: Revue Internationale d’Esthétique**, Paris, n. 1, nov. 1920. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073374c/f131.item>. Acesso em: 21 abril 2025.

HUME, David. **Tratado da natureza humana**: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais. Tradução de Débora Danowski. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2009 [1740].

HUME, David. **Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: UNESP, 2004 [1748-1751].

INFORMATION desired for survey of possible Exchange of musical artists between the American Republics. Estados Unidos, [194?]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-CUL-184.

INTELIGÊNCIA artificial vai substituir até 80% dos empregos e “isso é bom”, diz pesquisador. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 maio 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2023/05/inteligencia-artificial-vai-substituir-ate-80percent-dos-empregos-e-isso-e-bom-diz-pesquisador.ghhtml>. Acesso em: 20 nov. 2023.

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

IRVINE, Martin. Remix and the dialogic engine of culture: a model for generative combinatoriality. *In*: NAVAS, Eduardo; GALLAGHER, Owen; BURROUGH, xtine (Org.). **The Routledge Companion to Remix Studies**. Nova York; Londres: Routledge Taylor & Francis Group, 2015.

JUVÊNCIO, Carlos Henrique. **Manoel Cícero Peregrino da Silva, a Biblioteca Nacional e as origens da documentação no Brasil**. 2016. 341 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

KANT, Immanuel. **À paz perpétua**: um projeto filosófico. Tradução de Bruno Cunha. Petrópolis: Vozes, 2024 [1796].

KANT, Immanuel. **Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita**. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022 [1784].

KITTLER, Friedrich. **Gramophone, film, typewriter**. California: Stanford University, 1999.

KITTLER, Friedrich A. **Discourse networks: 1800-1900**. California: Stanford University Press, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. *In*: **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

KRENEK, Ernesto. El pensamiento y la palabra sobre la música nueva. **Boletín Latino-Americano de Música**, Montevideu, tomo III, p. 307-309, abril de 1937.

L’INAUGURATION des Archives de la parole. A la Sorbonne, **Paris-Journal**, 4 jun. 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f211.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

LANDAU, Carolyn. Disseminating music amongst Moroccans in Britain: exploring the value of archival sound recordings for a cultural heritage community in the diaspora. **Ethnomusicology Forum**, Londres, v. 21, n. 2, p. 259-277, ago. 2012.

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

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Unesp, 2011.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru: EDUSC, 2001.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEGAL notes. **Scientific American**, Nova York, v. 86, n. 10, p. 175, 8 mar. 1902.

LES “ARCHIVES de la parole”. **Temps**, Paris, 3 jun. 1911a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f207.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

LES ARCHIVES de la parole. **L’Action**, Paris, 4 jun. 1911b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f213.item>., Acesso em: 14 mar. 2025.

LES ARCHIVES de la Parole. **Le Journal**, Paris, 4 jun. 1911c. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f213.item>., Acesso em: 14 mar. 2025.

LÉVI-STRAUSS, Dina. **Resumo da aula inaugural do Curso de Etnografia**. Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, [1936a]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-SEF-005-01.

LÉVI-STRAUSS, Dina. **2ª aula**: Antropologia Física. Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, [1936b]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-SEF-006.

LÉVI-STRAUSS, Dina. **5ª e 6ª aulas**: O Folclore. Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, [1936c]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-SEF-009.

LÉVI-STRAUSS, Dina. **8ª aula**: Folclore: a música. Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, [1936d]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-SEF-011.

LÉVI-STRAUSS, Dina. **9ª e 10ª aulas**: Instrumentos musicais. Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, [1936e]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-SEF-012.

LÉVI-STRAUSS, Dina. **13ª aula**: Contos, lendas, mitos, provérbios. Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, [1936f]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-SEF-015.

LÉVI-STRAUSS, Dina. **14ª aula**: Cultura material. Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, [1936g]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-SEF-016.

LÉVI-STRAUSS, Dina. **15ª aula**: Classificação dos objetos. Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, [1936h]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-SEF-017.

LÉVI-STRAUSS, Dina. **23ª aula**: Linguística. Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, [1936i]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-SEF-023.

LHÉRITIER, Michel. Le travail scientifique et la coopération intellectuelle. *In: La Coopération Intellectuelle: Revue de l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations*, Paris, p. 730-733, 15 out. 1929.

LIARD, Louis. Allocution de M. Liard. *In: Inauguration des Archives de la Parole*. Paris: Imprimerie Albert Manier, 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f25.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

LIBRARY OF CONGRESS. **The state of recorded sound preservation in the United States: a national legacy at risk in the digital age**. Washington: Council on Library and Information Resources and The Library of Congress. CLIR publication, 2010.

LIEBERSOHN, Harry. **Music and the new global culture: from the Great Exhibitions to the Jazz Age**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2019.

LITTLE, Michael A.; KENNEDY, Kenneth A. R. Introduction to the history of American physical anthropology. *In: LITTLE, Michael A.; KENNEDY, Kenneth A. R. (Org.). Histories of American Physical Anthropology in the Twentieth Century*. Lanham: Lexington Books, 2010.

LODEWYCKX, A. Linguistic problems of the Pacific. *The Journal of the Polynesian Society*, v. 32, n. 4, p. 215-220, dez. 1923.

LONGET, François-Achille. **Traité de physiologie**. Paris: Germer Baillière, 1869.

LUCHAIRE, Julien. Monde comme construction intellectuelle. *In: La Coopération Intellectuelle: Revue de l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations*, Paris, p. 193-196, 15 jan. 1929.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. *In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MAINSFORT, L. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 30 jun. 1913. Fólios 103-104. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247882n/f117.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

MAIROL, Raphaël. MM. Steeg et Antoine parlent pour l'éternité. *Le Courrier de la Presse*, Paris, 4 jun. 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f213.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

MAPLES ARCE, Manuel. **Manifiesto Estridentista 4**, 1926. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/799686>. Acesso em: 3 maio 2025.

MAPLES ARCE, Manuel. **Manifiesto Estridentista 3**, 1925. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/799681>. Acesso em: 3 maio 2025.

MAPLES ARCE, Manuel. **Manifiesto Estridentista 2**, 1923. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/737580>. Acesso em: 3 maio 2025.



MAPLES ARCE, Manuel. Actual N° 1: Hoja de Vanguardia. **Comprimido Estridentista**, 1921. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/737463>. Acesso em: 21 abril 2025.

MARIÁTEGUI, José Carlos. Aspectos viejos y nuevos del futurismo. In: **Obras**. Barcelona: Linkgua, 2014.

MARIÁTEGUI, José Carlos. ¿Existe un pensamiento hispano-americano? **Mundial**, Lima, 1 maio 1925a. Disponível em: <https://archivo.mariategui.org/index.php/existe-un-pensamiento-hispano-americano>. Acesso em: 3 maio 2025.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte**. 1925b. Disponível em: <https://archivo.mariategui.org/index.php/nacionalismos-y-vanguardismos-en-la-literatura-y-en-el-arte>. Acesso em: 3 maio 2025.

MARIÁTEGUI, José Carlos. La imaginación y el progreso. **Mundial**, Lima, 12 dez. 1924. Disponível em: <https://archivo.mariategui.org/index.php/la-imaginacion-y-el-progreso-recorte-de-prensa>. Acesso em: 21 maio 2025

MARIN, Louis. Ler um quadro: uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. 5 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

MASSARD, Émile. Proposition. **Conseil Municipal de Paris**, Paris, n. 6, p. 1-7, 14 mar. 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f8.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

MCLUHAN, Marshall. **Understanding media: the extensions of man**. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1994.

MEDINA, Georgina Sanabria. Apuntes sobre la inteligencia artificial y su aplicación en los archivos sonoros. In: RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, Perla Olivia (Org.). **Inteligencia artificial y datos masivos en archivos digitales sonoros y audiovisuales**. Cidade do México: UNAM, 2020.

MEUNIER, Jean-Marie. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Corbigny, 17 mar. 1912a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f27.item>. Acesso em: 13 mar. 2025.

MEUNIER, Jean-Marie. **La prononciation cicéronienne et la prononciation italienne du latin**, 1912b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f31.item>. Acesso em: 13 mar. 2025.

MIGNONE, Francisco. A pronúncia do canto nacional. In: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

MILLS, Charles Wright. **The sociological imagination**. 2. ed. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2000 [1959].

MONROE, Will S. World's educational exhibits. **The Journal of Education**, Boston, v. 38, n. 13, p. 220, 5 out. 1893.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Unicamp, 2009.

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

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

MOYA, Fernanda Nunes. Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940. **Faces da História**, Assis, v. 2, n. 1, p. 17-37, jan.-jun., 2015.

MURATALLA, Benjamín. El documento sonoro etnográfico: memoria del mundo encantado. *In: RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, Perla Olivia; ORTEGA, Jaime Ríos; RAMÍREZ VELÁZQUEZ, César Augusto (Org.). Archivos digitales sustentables: conservación y acceso a las colecciones sonoras y audiovisuales para las sociedades del futuro*. Cidade do México: UNAM, 2017.

MURRAY, Gilbert. Pourquoi la Coopération Intellectuelle est nécessaire. *In: La Coopération Intellectuelle: Revue de l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations*, Paris, p. 129-132, 15 jan. 1929.

NEVES, Erivaldo Fagundes. Propriedade, posse e exploração agrárias. *In: MOTA, Maria Sarita; SECRETO, María Verónica; CHRISTILLINO, Cristiano Luís (Org.). A terra e seus historiadores: lições de história agrária na América Latina*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2023.

NEWELL, W. W. Eleventh Annual Meeting of the American Folk-Lore Society. **Science**, Washington, v. 9, n. 214, p. 173-174, 3 fev. 1899.

OLIVEIRA, Denise da Silva de. **“Já escolheu seu disco?”: fonografia, ouvintes e a Discoteca Pública do Distrito Federal**. 2020. 220 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

OLIVEIRA, Denise da Silva de. A institucionalização da fonografia e o papel da Discoteca Pública do Distrito Federal na construção de um ouvinte brasileiro nos anos 1940. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 191-223, 2022.

ORTEGA Y GASSET, José. **Missão do bibliotecário**. Brasília: Briquet de Lemos, 2006 [1935].

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2001 [1925].

ORTEGA, Cristina Ortega; SALDANHA, Gustavo Silva. A noção de documento no espaço-tempo da Ciência da Informação: críticas e pragmáticas de um conceito. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 24, p. 189-213, jan.-mar. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pci/a/6HSgrbhV5BJgkb6HXxnw3BK/>. Acesso em: 4 mar. 2025.

ORTEGA, Cristina Dotta; LARA, Marilda Lopes Ginez de. Documento e informação, conceitos necessariamente relacionados no âmbito da Ciência da Informação. **Anais [...]** 9., Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://cip.brapci.inf.br/download/177618>. Acesso em: 4 mar. 2025.

OTLET, Paul. **Traité de documentation**: le livre sur le livre: théorie et pratique. Bruxelas: Editiones Mundaneum, 1934.

OTLET, Paul. **L'organisation des travaux scientifiques**. Paris: Secrétariat de l'Association, 1919.

OTLET, Paul. **Constitution mondiale de la Société des Nations**: le nouveau droit des gens. Genebra; Paris: Atar; Éditions G. Crès, 1917.

OTLET, Paul. **Conférence Bibliographique Internationale**. Bruxelas: Ferdinand Larcier, 1895.

PALIMPSESTO. In: FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro**: da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PATTEE, Edith B. The phonograph as a médium of foreign-language instruction. **The School Review**, Chicago, v. 31, n. 8, p. 604-607, out. 1923.

PEDERSEN, Susan. **The guardians**: the League of Nations and the crisis of empire. Nova York: Oxford University Press, 2015.

PEREIRA, Antonio Sá. Guerra à ênfase declamatória. In: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PEREIRA, Gabriel; MORESCHI, Bruno, MINTZ, André; BEIGUELMAN, Giselle. Sempre fomos antagonistas: resistência e dissidências algorítmicas para além do Norte Global. **Revista Rosa**, São Paulo, n. 7, 2023. Disponível em: <https://revistarosa.com/7/sempre-fomos-antagonistas>. Acesso em: 23 maio 2025.

PÉRET, Benjamin. A escrita automática. **A Phala: Revista do Movimento Surrealista**, São Paulo, n. 1, p. 133, ago. 1967 [1929].

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

PHONOGRAPHERS Pathé. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 13 jun. 1911a. Fólio 129. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f179.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PHONOGRAPHERS Pathé. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 19 jun. 1911b. Fólio 130. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f181.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PHONOGRAPHERS Pathé. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 16 out. 1911c. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f185.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PHONOGRAPHERS Pathé. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 11 dez. 1911d. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f191.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PHONOGRAPHERS Pathé. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 14 dez. 1911e. Fólio 140. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f195.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PHONOGRAPHERS Pathé. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 18 dez. 1911f. Fólio 141. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f197.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PHONOGRAPHERS Pathé. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 22 dez. 1911g. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f199.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PHONOGRAPHERS Pathé. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 17 jan. 1912a. Fólio 192. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f82.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PHONOGRAPHERS Pathé. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 31 jan. 1912b. Fólio 193. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f84.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PHONOGRAPHERS Pathé. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 13 dez. 1912c. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104660963/f100.item>. Acesso em: 13 mar. 2025.

PIERREFEU, Jean de. L'après-midi d'un graphophone. Nouvelles du jour, *Les Débats*, 5 jun. 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f215.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PIMENTA, Ricardo Medeiros. Cultura da visibilidade informacional: estética e política da técnica no regime global de informação. In: BEZERRA, Arthur Coelho; SCHNEIDER, Marco; PIMENTA, Ricardo M.; SALDANHA, Gustavo Silva (Org.). **iKritika**: estudos críticos em informação. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

PITERBARG, Elias. Manifesto. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

PONTES, Eliane Batista; SOARES, Magda Lucia Almada. Acervos arquivísticos audiovisual e sonoro da Fiocruz: uma reflexão acerca de sua preservação digital. **Revista Brasileira de Preservação Digital**, Campinas, v. 3, 2022.

POYATOS, Fernando. **La comunicación no verbal**: nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción. Madrid: Istmo, 1994.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Artigo 191, do ato nº 1.146. São Paulo, 4 jul. 1936. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-DIS-001.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Regulamento do Departamento de Cultura**. São Paulo, [1935]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-CUL-031.

PROVENIÊNCIA. In: FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro**: da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PRUNIÈRES, Henry. La musique par disques. **La Revue Musicale**, Paris, ano 11, n. 100, p. 88-92, 1 jan. 1930.

PRUNIÈRES, Henry. La musique par disques: le gala Columbia. **La Revue Musicale**, Paris, ano 10, n. 3, p. 272-275, 1 jan. 1929.

PRUNIÈRES, Henry. L'edition musicale. **La Revue Musicale**, Paris, ano 9, n. 8, p. 219-222, 1 jun. 1928.

PRUNIÈRES, Henry. Notes musicologiques. **La Revue Musicale**, Paris, ano 8, n. 9, p. 60-64, 1 jul. 1927.

PULIDO HERRÁEZ, Begoña. **El Boletín Titikaka y la vanguardia andina**. Cidade do México: Unam, 2017.

PULLMAN, Bernard. **The atom in the history of human thought**. Tradução de Axel Reisinger. Nova York; Oxford: Oxford University Press, 1998.

RAPORT de l'Institut à la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle. In: **La Coopération Intellectuelle: Revue de l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations**, Paris, p. 563-584, 15 set. 1929.

RAYGADA, Carlos. Panorama musical del Peru. **Boletín Latino-Americano de Música**, Lima, tomo II, p. 169-214, abril de 1936.

RELATÓRIOS do plenário e das seções de linguística e musicologia do 1º Congresso da Língua Nacional Cantada. In: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

RÉSOLUTIONS et décisions. In: **La Coopération Intellectuelle: Revue de l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations**, Paris, p. 585-603, 15 set. 1929.

REVIEWED work(s): the art of phonography by James E. Munson. **The Journal of Education**, Boston, v. 48, n. 15, p. 258, 20 out. 1898.

RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RICUPERATI, Giuseppe. Cosmopolitismo. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Org.). **Dicionário de política**. 13 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2010, p. 299 (v. 1).

RIO, Armand. The mysteries of speech unveiled. **American Annals of the Deaf**, Washington, v. 64, n. 5, p. 402-420, nov. 1919.

RIO, João do. **Os dias passam...** Porto: Lello & Irmão, 1912.

ROBERTS, Helen H. Suggestions to field-workers in collecting folk music and data about instruments. **The Journal of the Polynesian Society**, Wellington, v. 40, n. 3, p. 103-128, set. 1931.

ROBERTS, Helen H. New phases in the study of primitive music. **American Anthropologist**, Washington, v. 24, n. 2, p. 144-160, abril-jun. 1922.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Paúl. Hacia la insondable eternidad del infinito: el acceso a las colecciones sonoras de la Fonoteca Adda Navarrete de Yucatán. In: RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, Perla Olivia; RÍOS ORTEGA, Jaime; RAMÍREZ VELÁZQUEZ, César Augusto (Org.). **Archivos Digitales Sustentables: conservación y acceso a las colecciones sonoras y audiovisuales para las sociedades del futuro**. Cidade do México: UNAM, 2017.

RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, Perla Olivia. Aproximación histórica al origen de los archivos sonoros y audiovisuales en México. In: Reséndiz, Perla Olivia Rodríguez (Org.). **Creadores de memoria: los archivos sonoros y audiovisuales en México**. Cidade do México: UNAM, 2021.

RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, Perla Olivia. El sonido grabado de los pueblos indígenas: documento y recurso de información. In: VELÁZQUEZ, Cesar Augusto Ramírez (Org.). **Información y comunidades indígenas**. Cidade do México: UNAM, 2016a.

RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, Perla Olivia. **Preservación digital sustentable de archivos sonoros**. Cidade do México: UNAM, 2016b.

RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, Perla Olivia; RÍOS ORTEGA, Jaime; RAMÍREZ, César Augusto; MARCHAND, Sylvie. Born digital records of mexican indigenous people: a proposal to preserve sound and audiovisual documents of Raramuri's culture. **News, new roles & preservation advocacy: moving libraries into action**, ago. 2016. Disponível em: <https://library.ifla.org/id/eprint/2097/1/S21-2016-rodriguez-es.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2023.

RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, Perla Olivia. Contexto y desafíos de los archivos sonoros em la era digital. In: RÍOS ORTEA, Jaime; RAMÍREZ VELÁZQUEZ, Cesar Augusto (Org.). **La información y sus contextos en el cambio social**. Cidade do México: UNAM, 2015.

ROLÓN, José. Organización musical en México. **Boletín Latino-Americano de Música**, Montevideu, tomo III, p. 77-80, abril de 1937.

ROMMENS, Aarnoud. **The art of Joaquín Torres-García: constructive universalism and the inversion of abstraction.** Londres; Nova York: Routledge, 2016.

ROQUETTE-PINTO, Edgard. Contribuição à fonética experimental do português falado no Brasil. In: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

RUBERY, Matthew. Introduction: talking books. In: RUBERY, Matthew (Org.). **Audiobooks, literature and sound studies.** Nova York; Londres: Routledge, 2011.

RUYER, Raymond. **Cybernetics and the origin of information.** Lanham; Boulder; Nova York; Londres: Rowman & Littlefield, 2024.

SAIA, Luís. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Recife, 26 fev. 1938. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP, código de referência: 154.CO35.

SALDANHA, Gustavo. **Ciência da informação: crítica epistemológica e historiográfica.** Rio de Janeiro: IBICT, 2020.

SALDANHA, Gustavo. Maravilhoso informacional: crítica da filosofia da informação sob uma reflexão hermenêutica entre Medieval e Modernidade. **Logeion: filosofia da informação**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 20-42, ago./fev. 2014.

SALGADO, Plínio. Significado da Anta. **Correio Paulistano**, São Paulo, 26 nov. 1927, p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972\\_07/28395](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_07/28395). Acesso em: 03 maio 2025.

SALINAS COSSÍO, Guillermo. La música en la América Latina y su nacionalización. **Boletín Latino-Americano de Música**, Lima, tomo II, p. 157-162, abril de 1936.

SALLES, Antonio. Coisas do nosso falar. In: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

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.

SÃO PAULO. Centro Cultural de São Paulo. **Missão de Pesquisas Folclóricas**, 2025. Disponível em: <https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade>. Acesso em: 9 ago. 2025.

SÃO PAULO. Centro Cultural de São Paulo. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga. **Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade – 1935-1938.** São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2000a.

SÃO PAULO. Centro Cultural de São Paulo. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga. **Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore.** São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2000b.

SÃO PAULO. DEPARTAMENTO DE CULTURA. **Exposição dos atos e consequências da Missão Folclórica atualmente em viagem pelo Norte do Brasil**. São Paulo, 23 maio 1938a. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP, código de referência: 146/2.C029.

SÃO PAULO. DEPARTAMENTO DE CULTURA. [Carta de Apresentação de Luís Saia]. São Paulo, 24 jan. 1938b. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP, código de referência: 184.CRA 12.A.

SÃO PAULO. DEPARTAMENTO DE CULTURA. **Relação do material técnico que vai ao Nordeste na viagem de pesquisas folclóricas e etnográficas**. São Paulo, 1938c. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP, código de referência: 363.PD1.

SÃO PAULO. DEPARTAMENTO DE CULTURA. **Anteprojeto de língua padrão**. São Paulo, 1937a.

SÃO PAULO. Discoteca Pública do Departamento de Cultura. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. *In*: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937b.

SÃO PAULO. Discoteca Pública do Departamento de Cultura. Pronúncias regionais do Brasil. *In*: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937c.

SÃO PAULO. Sociedade de Etnografia e Folclore da Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura. Mapas folclóricos de variações linguísticas. *In*: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937d.

SÃO PAULO. Ofício do diretor do Departamento de Cultura ao prefeito municipal apresentando-lhe os serviços técnicos da Amaral César e Cia, propostos para a instalação de aparelhos sonoros para a Rádio-Escola; São Paulo, 17 fev. 1936; processo 23.937 (AHSP/SMC). *In*: CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo (Org.). **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de “Martín Fierro”. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, ano 8, n. 15, p. 39-69, 1982.

SARLO, Beatriz. Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo. **Punto de Vista: Revista de Cultura**, Buenos Aires, ano 4, n. 11, p. 3-8 mar.-jun. 1981. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/11-6/>. Acesso em: 16 abril 2025.

SAUSSURE, Ferdinand. **Cours de linguistique générale**. 3. ed. Paris: Payot, 1931.

SCHARFF, Robert C.; DUSEK, Val. Defining technology: introduction. *In*: SCHARFF, Robert C.; DUSEK, Val (Org.). **Philosophy of technology: the technological condition: an anthology**. Malden; Oxford; West Sussex: Wiley Backwell, 2014.



SCHNEIDER, Marco. **A dialética do gosto: informação, música e política**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SEASHORE, Carl E.; SEASHORE, Harold. The place of phonophotography in the study of primitive music. **Science**, Washington, v. 79, n. 2056, p. 485-487, 25 maio 1934.

SERRES, Michel; LATOUR, Bruno. **Conversations on Science, culture, and time**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

SHANNON, Claude Elwood. A mathematical theory of communication. *The Bell System Technical Journal*, v. 27, p. 379-423, 623-656, jul.-out., 1948. Disponível em: <https://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2025.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou O Prometeu moderno**. Tradução de Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SHERA, Jesse H.; CLEVELAND, Donald, B. History and foundations of Information Science. **Annual Review of Information Science and Technology**, Washington, v. 12, p. 249-275, 1977.

SHORTHAND in medicine. **The British Medical Journal**, Londres, v. 2, n. 1770, p. 1257-1258, 1 dez. 1894.

SHOUP, F. A. The education of memory. **The Sewanee Review**, Sewanee, v. 1, n. 1, p. 63-73, nov. 1892.

SILVA, Alexandre Valdevino; MIRANDA, Májory Karoline Fernandes de Oliveira; SILVEIRA, Murilo Artur Araújo da. Desmaterialização documental e vácuo informacional: o comprometimento da natureza ontológica do documento em um serviço de música streaming. **Logeion: filosofia da informação**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 87-106, 2021.

SILVA, Ana Paula. A discoteca Oneyda Alvarenga: construção e manutenção do patrimônio cultural brasileiro. **Anais [...]** 8, ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2012.

SILVA, Ana Paula; REIS, Alcenir Soares dos. A atuação da Discoteca Oneyda Alvarenga na construção do patrimônio imaterial: revendo uma trajetória. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, n. 4, v. 18, p. 200-227, 2013.

SOCIÉTÉ DES NATIONS. Sub-sub-series R2239/5B/5757 – Music. 2025. Disponível em: <https://archives.ungeneva.org/music-2>. Acesso em: 9 ago. 2025.

SOCIÉTÉ DES NATIONS. **International Guide of Documentation – Various Correspondence**. Arquivo R4034/5B/10790/10790. Genebra, 1935. Disponível em:

<https://archives.ungeneva.org/international-guide-of-documentation-various-correspondence>. Acesso em: 12 out. 2024.

SOCIÉTÉ DES NATIONS. **Collections of registered music – Various correspondence.** Arquivo R2239/5B/32518/5757. Genebra, 1932a. Disponível em: <https://archives.ungeneva.org/collections-de-musique-enregistree-correspondance-diverse>. Acesso em: 13 out. 2024.

SOCIÉTÉ DES NATIONS. Arts and Letters – Editing of authentic texts and of facsimiles of manuscripts of musical works – Documents presented at the 2nd session of the Committee of Arts and Letters. Arquivo R2239/5B/35483/5757. Genebra, 1932b. Disponível em: <https://archives.ungeneva.org/arts-et-lettres-edition-de-textes-authentiques-et-editions-en-facsimiles-des-manuscrits-doeuvres-musicales-documents-presentes-a-la-2me-session-du-comite-des-arts-et-des-lettres>. Acesso em: 13 out. 2024.

SOCIÉTÉ DES NATIONS. **Contribution of music to the mutual understanding between peoples:** discussion at the first session of the Standing Committee on Arts and Letters. Arquivo R2239/5B/28958/5757. Genebra, 1931. Disponível em: <https://archives.ungeneva.org/contribution-de-la-musique-a-la-comprehension-mutuelle-des-peuples-discussion-a-la-1ere-session-du-comite-permanent-des-arts-et-des-lettres-juillet-1931>. Acesso em: 4 ago. 2025.

SOCIÉTÉ DES NATIONS. **Proposal of Dr. Erich Fischer for broadcasting a cantata at Geneva.** Arquivo R2239/5B/5757/5757. Genebra, 1930a. Disponível em: <https://archives.ungeneva.org/proposal-of-dr-erich-fischer-for-broadcasting-a-cantata-at-geneva>. Acesso em: 12 out. 2024.

SOCIÉTÉ DES NATIONS. Arts and Letters – Music – Discussion at the 7th session of Arts and Letters Sub-Commission. Arquivo R2239/5B/20490/5757. Genebra, 1930b. Disponível em: <https://archives.ungeneva.org/arts-and-letters-music-discussion-at-the-7th-session-of-arts-and-letters-sub-commission-july-1930>. Acesso em: 18 out. 2024.

SOCIÉTÉ DES NATIONS. Reports of the International Institute of Intellectual Co-operation to the Sub-Committee on Arts and Letters on the activities of the Institute with respect to musical questions. Genebra, 1929. Disponível em: <https://archives.ungeneva.org/rapports-de-linstitut-international-de-cooperation-intellectuelle-a-la-sous-commission-des-arts-et-des-lettres-sur-lactivite-de-linstitut-relativement-aux-questions-musicales>. Acesso em: 12 out. 2024.

SOUZA, Rosali Fernandez de. Organização e representação de áreas do conhecimento em ciência e tecnologia: princípios de agregação em grandes áreas segundo diferentes contextos de produção e uso de informação. **Encontros Bibli**, Florianópolis, n. esp., jan.-jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2006v11nesp1p27/384>. Acesso em: 16 jun. 2025.

SOUZA, Willian Eduardo Righini de; CRIPPA, Giulia. O patrimônio cultural como documento: reflexões transdisciplinares para novos horizontes na Ciência da Informação. **TransInformação**, Campinas, v. 21, n. 3, p. 207-223, set./dez., 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tinf/a/wyYjxKD9ZtvqKRFTmcKFg3D/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 16 jun. 2025.

STEEG, Théodore. Discours de M. Th. Steeg. *In: Inauguration des Archives de la Parole*. Paris: Imprimerie Albert Manier, 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f43.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

STENGERS, Isabelle. **Reactivar el sentido común**: Whitehead en tiempos de debacle. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.

STERN, Fritz. **Einstein's German World**. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2016.

STERN, Philippe. Les disques exotiques: l'œuvre de l'Institut de Phonétique. **La Revue Musicale**, Paris, ano 11, n. 106, p. 54-56, 1 jul. 1930.

STERN, Philippe. La bibliotheque musical du Musee de la Parole et du Musee Guimet. **La Revue Musicale**, Paris, ano 10, n. 3, p. 257-262, 1 jan. 1929.

STERNE, Jonathan. **The audible past**: cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University, 2003.

STEWART-ROBERTSON, Owen. Information from sound: exploring sounds and listening in information practices research. **Information Research**. Special Issue: Proceedings of the 15th ISIC, 2024. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/53e4/f26ed01c6d639a1e4632f065fb1409262154.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2025.

STOCKER, Clara. French speech-times and the phonograph. **The Modern Language Journal**, Hoboken, v. 5, n. 5, p. 267-270, fev. 1921.

STUDENT educational records. **Hispania**, Nova York, v. 5, n. 1, fev. 1922.

STUMPF, Carl. **Das Berliner Phonogrammarchiv**. München, 1908. Disponível em: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0006/bsb00067730/images/index.html>. Acesso em: 11 dez. 2024.

SUEÑO en otro idioma. Direção: Ernesto Contreras. Produção: Luís Albores, Érika Ávila, Ariel Gordon, Monica Lozano, Eamon O'Farrill, Dijana Olcay-Quente, Raymond van der Kaaij. Intérpretes: Fernando Álvarez Rebeil, José Manuel Poncelis, Eligio Meléndez, Fátima Molina, Norma Angélica, Monica Miguel, João Paulo de Santiago, Hoze Meléndez *et. al.* Roteiro: Carlos Contreras. [S.l.]: Agencia SHA; Alebrije Cine y Video; Revolver Amsterdam; FOPROCINE/IMCINE; Estudios Churubusco Azteca, S. A., 2017. Filme (103 min), son., color.

THE PHONOGRAPH. **Scientific American**, Nova York, v. 75, n. 4, p. 65-66, 25 jul. 1896.

THE PHONOGRAPH in typography. **Scientific American**, Nova York, v. 72, n. 9, p. 136, 2 mar. 1895.

THE PHONOGRAPH in the class room. **Scientific American**, Nova York, v. 71, n. 6, p. 84, 11 ago. 1894.

THOMAS, N. W. The edo-speaking peoples of Nigeria. **Journal of the Royal African Society**, Londres, v. 10, n. 37, p. 1-15, out. 1910.

THOMPSON, Emily. **The soundscape of modernity**: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933. Cambridge; Londres: The MIT Press, 2004.

TILES, Mary; OBERDICK, Hans. Conflicting visions of technology. In: SCHARFF, Robert C.; DUSEK, Val (Org.). **Philosophy of technology**: the technological condition: an anthology. Malden; Oxford; West Sussex: Wiley Backwell, 2014.

TKACZYK, Viktoria. **Thinking with sound**: a new program in the sciences and humanities around 1900. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2023.

TONI, Flávia Camargo. O “coleccionamento de canções do povo” para o Ensaio sobre música brasileira de Mário de Andrade. **Opus**, São Cristóvão, v. 27, n. 1, jan.-abril 2021. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021a2709/pdf>. Acesso em: 10 ago. 2025.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: **Missão de Pesquisas Folclóricas**: música tradicional do Norte e Nordeste (1938). São Paulo: Serviço Social do Comércio; Prefeitura de São Paulo; Centro Cultural de São Paulo, 2006.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. Vouloir construire. **Cercle et Carré**, Paris, n. 1, 15 mar. 1930. Disponível em: [https://monoskop.org/images/3/31/Cercle\\_et\\_Carre\\_1\\_15\\_Mar\\_1930.pdf](https://monoskop.org/images/3/31/Cercle_et_Carre_1_15_Mar_1930.pdf). Acesso em: 3 maio 2025.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. **Recommendation for the safeguarding and preservation of moving images**. Paris: Unesco, 1980. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>. Acesso em: 3 mar. 2025.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Catálogo eletrônico do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. 2025. Disponível em: [http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consultaUnidadesLogicas.asp?Tipo\\_Unidade\\_Logica\\_Codigo=17&Setor\\_Codigo=1&Acervo\\_Codigo=10&Numero\\_Documentos=](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaUnidadesLogicas.asp?Tipo_Unidade_Logica_Codigo=17&Setor_Codigo=1&Acervo_Codigo=10&Numero_Documentos=). Acesso em: 8 ago. 2025.

UNIVERSIDADE DO BRASIL. Escola Nacional de Música. **Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira organizadas por Alan Lomax, diretor dos Archives of American Folk Song, Library of Congress**. Rio de Janeiro, [194?]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-CO3-004.

UNIVERSIDADE DO BRASIL. Escola Nacional de Música. **Projeto para a coleta de discos de música folclórica brasileira**. Rio de Janeiro, 1942. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-CUL-132.

UNIVERSIDADE DO BRASIL. Escola Nacional de Música. **Projeto para a organização do Centro de Pesquisas Folclóricas**. Rio de Janeiro, [193?]. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-CO3-004.

VALENTINI, Luísa. **Um laboratório de antropologia**: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938). São Paulo: Alameda, 2013.

VALEUR éducative du “Musée de la Parole”. **L’Estafette**, Paris, 24 jun. 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478761/f217.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

VALLEJO, César. Contra el secreto profesional. In: **Desde Europa**: crônicas y artículos (1923-1938). 2. ed. Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987.

VALLEJO, César. Estética y maquinismo. In: **El arte y la revolución**. Lima: Mosca Azul, 1973.

VALLEJO, César. Autopsia del superrealismo. **Amauta**, Lima, n. 30, p. 44-47, abr./-maio 1930. Disponível em: [https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/818714816/46/LOG\\_0027/](https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/818714816/46/LOG_0027/). Acesso em: 3 maio 2025.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao IPOD**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v.1, p. 7-36, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12957/8325>. Acesso em: 5 ago. 2025.

VILLA-LOBOS, Heitor. S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística): relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936. **Boletín Latino-Americano de Música**, Montevideu, tomo III, p. 369-405, abril de 1937.

VILLON, A. Mathieu. **Le phonographe et ses applications**. Paris: Bernard Tignol, 1894. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97527977?rk=21459;2>. Acesso em: 8 ago. 2025.

VINCENT, Louise. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Feschaux, 19 jul. 1912a. Fólios 49-61. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247882n/f58.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

VINCENT, Louise. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Feschaux, 19 jul. 1912b. Fólios 52-53. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247882n/f61.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

VINCENT, Louise. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Paris, 17 jun. 1913. Fólios 75-76. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247882n/f86.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

VINCENT, Louise. [Correspondência]. Destinatário: Ferdinand Brunot. Feschaux, 19 jul. 1912c. Fólio 50. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247882n/f59.item>. Acesso em: 14 mar. 2025.

VUILLERMOZ, Emile. Préface. In: WOLFF, Charles. **Disques**: répertoire critique du phonographe. Paris: Bernard Grasset, 1929.

WARD, Thomas. Entre tradición e innovación: la propuesta ortográfica de González Prada. YUYAYKUSUN, Lima, n. 9, p. 179–185, 2016. Disponível em: <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Yuyaykusun/article/view/4742>. Acesso em: 25 abr. 2025.

WEAD, Charles K. The study of primitive music. **American Anthropologist**, Pasadena, v. 2, n. 1, p. 75-79, jan. 1900.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Tradução de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WELD, Harry Porter. An experimental study of musical enjoyment. **The American Journal of Psychology**, Urbana, v. 23, n. 2, p. 245-308, abr. 1912.

WHIPPLE, Guy Montrose. Two cases of synaesthesia. **The American Journal of Psychology**, Urbana, v. 11, n. 3, p. 377-404, abril 1900.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Television**: technology and cultural form. 2. ed. Londres: Routledge, 1990.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de João José R. L. de Almeida. Curitiba: Horle Books, 2022.

WOLFF, Charles. **Disques**: répertoire critique du phonographe. Paris: Bernard Grasset, 1929.

ZAGZEBSKI, Linda Trinkaus. **Epistemic authority**: a theory of trust, authority, and autonomy in belief. Oxford: Oxford University Press, 2012.

ZOOEY, J. P. **Sol artificial**. Tradução de Bruno Cobalchini Mattos. São Paulo: DBA Editora, 2020 [2009].

ZUM FELDE, Alberto. Programa. **La Pluma**, Montevideu, v. 1, p. 7-9, ago. 1927. Disponível em: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5208deb7-48e6-4e6b-8ec4-1030c25aa117&page=10>. Acesso em: 3 maio 2025.

## APÊNDICE A – Glossário do desenvolvimento sociotécnico da fonografia mecânica

**Amadores:** categoria social atribuída, nas primeiras décadas do século XX, aos ouvintes e consumidores de produtos criados pelo desenvolvimento da fonografia mecânica que não eram especialistas ou profissionais da área musical, científica ou documental. Embora mobilizada por vezes em tom pejorativo ou de tutela – por sua associação a posturas ingênuas diante de falsificações, adulterações ou informações imprecisas em rótulos de discos e outras fontes associadas ao fonograma –, a figura do amador ocupou lugar central na consolidação da indústria fonográfica. Suas práticas conformaram diretrizes de mercado que reverberaram em orientações institucionais posteriores, constituindo o público visado por estratégias de publicidade e classificação. A designação de amadores, portanto, não significava ausência de agência: ao contrário, seus padrões de escuta, seleção e aquisição impactavam tanto a lógica comercial da indústria quanto a organização dos acervos institucionais. Arquivos de fonogramas e discotecas incorporaram a lógica numérica usada pelo comércio em grande medida por ela ser reconhecida e manejada por esse público. Os amadores constituíram parte indissociável do ecossistema fonográfico, não apenas como consumidores, colecionadores e mediadores culturais, mas também como alvos privilegiados de iniciativas de educação auditiva que buscavam transformá-los, por meio de instituições fonográficas, em leitores exemplares de novos tempos. *Ver também:* Fonograma; Indulgência fonográfica; Ecossistema da tecnologia fonográfica.

**Arquivo de fonogramas** (sinônimo: Museu sonoro): modelo institucional de organização documental sonora surgido na virada do século XIX para o XX, em consonância com práticas de coleta e sistematização sonora que vinham sendo desenvolvidas tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, antes da consolidação das discotecas nacionais no período subsequente à constituição da Liga das Nações. Embora o pioneiro *Phonogrammarchiv* de Viena tenha se tornado, a partir de 1899, referência na constituição de arquivos sonoros centralizados voltados à pesquisa científica, iniciativas americanas já operavam registros fonográficos em escala significativa, sobretudo no campo da etnografia e da linguística indígena. O arquivo de fonogramas caracterizava-se por reunir, catalogar e conservar registros sonoros – majoritariamente em cilindros fonográficos, suporte prevalecente no período – considerados representativos da diversidade linguística, musical e cultural das populações do mundo. Esses

acervos se desenvolveram sob uma lógica extrativista, que frequentemente ignorava a participação dos sujeitos gravados, dos intelectuais locais e das instituições científicas dos países de origem, concentrando a guarda, a análise e o uso dos registros em instituições do Norte global. Em contraste com as discotecas nacionais concebidas institucionalmente pela Liga das Nações, que buscaram mais tarde envolver os próprios Estados na definição de seus acervos, os arquivos de fonogramas operavam à margem das mediações nacionais, consolidando uma configuração de documentação global sem representação efetiva dos contextos locais que eram palcos de gravações sonoras. *Confrontar*: Discoteca nacional. *Ver também*: Colonialismo fonográfico; Conhecimento universal; Ecossistema da tecnologia fonográfica; Incunábulo fonográfico.

**Arquivo sonoro**: termo amplamente utilizado atualmente no campo da Ciência da Informação e da Arquivologia para designar acervos organizados de registros sonoros, independentemente de seu suporte e de sua origem institucional. Embora adotado com relativa neutralidade técnica, o conceito de arquivo sonoro traduz, nos termos atuais, uma longa e complexa história de experimentações institucionais com a documentação do som – que inclui os arquivos de fonogramas da virada do século XIX, as discotecas nacionais do período posterior à constituição da Liga das Nações e as discotecas públicas. Ao ser usado no presente sem referência a essas camadas históricas, o termo tende a apagar os conflitos, escolhas epistemológicas, processos tecnológicos e disputas políticas que moldaram a constituição dos acervos sonoros ao longo do século XX. Esta pesquisa propõe, portanto, uma re-historicização autoquestionadora do arquivo sonoro, reconhecendo-o menos como ponto de partida conceitual do que como resultado provisório de múltiplos modelos de registro, escuta e institucionalização. *Ver também*: Arquivo de fonogramas; Biblioteca viva; Discoteca nacional; Discoteca pública; Documento sonoro.

**Biblioteca viva**: expressão cunhada no início do século XX para designar a imaginação de um acervo sonoro capaz de substituir coleções bibliográficas como repositórios de conhecimento. Diferentemente da biblioteca de textos impressos, concebida por alguns linguistas como “necrópole da linguagem”, a biblioteca viva prometia oferecer acesso direto à voz, à fala e à língua, em toda sua vitalidade, por meio de registros fonográficos. Nessa visão, seria possível ouvir em minutos séculos de evolução linguística, comparando manifestações distantes no tempo como se estivessem lado a lado. Assim, a biblioteca viva condensa a imaginação fonográfica de transformar o som em fonte científica de acesso imediato, contínuo e renovável, tornando mais reais palavras fixadas em suportes. Mais do que uma metáfora, a noção



materializou-se em projetos concretos de arquivos de fonogramas, nos quais a técnica fonográfica foi imaginada como instrumento capaz de dar vida ao passado e constituir novas formas de conhecimento, tidas como mais verdadeiras e avançadas. *Ver também:* Arquivo de fonogramas; Discoteca pública; Imaginação da substituição tecnológica.

**Cilindro fonográfico** (sinônimo: Cilindro): suporte cilíndrico utilizado para gravação e reprodução sonora, produzido em cera e desenvolvido a partir do fonógrafo de Thomas Edison na década de 1870. Foi o primeiro meio amplamente empregado para o registro fonográfico, tendo desempenhado papel central nas práticas científicas de documentação sonora, sobretudo nos campos da Etnografia, da Linguística e da Musicologia. Sua estrutura permitia gravação direta em campo – sem necessidade de estúdio ou energia elétrica –, o que o manteve como suporte preferencial entre pesquisadores por mais tempo do que o reconhecimento da indústria ou da crítica técnica costuma indicar. Mesmo com a ascensão comercial do disco fonográfico, o cilindro seguiu sendo utilizado em diversos arquivos sonoros e projetos de coleta fonográfica até pelo menos as décadas de 1920 e 1930. *Confrontar:* Disco fonográfico. *Ver também:* Arquivo de fonogramas; Documento sonoro; Fonografia acústica; Incunábulo fonográfico.

**Colonialismo fonográfico:** configuração documental e epistêmica consolidada entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, estruturada a partir da coleta, fixação e catalogação de sons – línguas, músicas, rituais e manifestações culturais – de povos considerados, no período, “primitivos” por instituições científicas ocidentais. Esse modelo operava por meio de uma lógica fortemente extrativista: os sons eram capturados, deslocados e incorporados a acervos europeus e americanos sem que os grupos gravados ou intelectuais do país alvo das gravações tivessem participação efetiva na definição dos usos, da guarda ou da circulação desses registros. Diferentemente dos modelos de discoteca nacional surgidos após os anos 1920, com o estabelecimento da Liga das Nações – que, mesmo sob tensão, preconizava a participação ativa dos próprios Estados na construção de seus acervos –, o colonialismo fonográfico produziu grandes coleções sonoras que não previam acesso e interlocução com instituições científicas e culturais das periferias mundiais. *Confrontar:* Diplomacia fonográfica; Discoteca nacional. *Ver também:* Arquivo de fonogramas; Conhecimento universal; Ecossistema da tecnologia fonográfica.

**Conhecimento universal:** ideal epistemológico que fundamentou a construção de sistemas documentários, acervos e modelos classificatórios cuja premissa era reunir, ordenar e

disponibilizar, em rede, todo o conhecimento produzido no mundo, independentemente de sua origem cultural, linguística ou geográfica. Esse conceito, formalizado no contexto da documentação internacional no início do século XX – particularmente, no projeto do Repertório Bibliográfico Universal de Paul Otlet e Henri la Fontaine e nas ações da Liga das Nações –, articulou-se à crença de que a construção da paz, da ciência e da civilização moderna dependeria de uma configuração de documentação totalizante e interconectada. No campo da fonografia mecânica, essa imaginação do universal materializou-se, entre outros dispositivos, na criação das discotecas nacionais, que, embora organizadas por critérios de representação nacional, inseriram-se em uma dinâmica de intercâmbio global controlado de modo descentralizado. *Confrontar*: Colonialismo fonográfico. *Ver também*: Diplomacia fonográfica; Discoteca nacional.

**Diplomacia fonográfica**: expressão que designa o uso de registros sonoros como instrumentos de mediação cultural, intercâmbio intelectual e representação narrativa entre nações. O conceito tem origem nas diretrizes do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações, que, a partir dos anos 1930, passou a preconizar a criação de discotecas nacionais interligadas por uma rede de trocas fonográficas. A circulação de discos entre esses centros deveria promover o conhecimento mútuo entre povos, articulando, sob um ideal de paz, universalidade e reciprocidade, as particularidades nacionais à construção de um repertório sonoro global. No Brasil, esse projeto encontrou ressonância pioneiramente na Discoteca Pública de São Paulo, que, inspirada nessas diretrizes internacionais, transformou o intercâmbio fonográfico em política cultural. A diplomacia fonográfica, nesse contexto, combinava ações de propaganda e educação auditiva com o envio e a recepção de gravações entre instituições congêneres no exterior, especialmente no contexto da Segunda Guerra Mundial. A difusão de discos com músicas, discursos e performances considerados representativos da nação visava tanto consolidar a imagem cultural do Brasil quanto posicionar o país como participante ativo de uma rede internacional de cooperação técnica e estética. Mais do que simples trocas de fonogramas, a diplomacia fonográfica funcionou como um dispositivo de política cultural e científica: uma tentativa de construir, por meio do som, relações diplomáticas baseadas na escuta recíproca, no reconhecimento e na tradução auditiva entre nações. *Confrontar*: Arquivo de fonogramas; Colonialismo fonográfico. *Ver também*: Discoteca nacional; Discoteca pública; Conhecimento universal; Ecossistema da tecnologia fonográfica.

**Disco fonográfico** (sinônimo: Disco): suporte circular e plano utilizado para gravação e reprodução sonora, introduzido comercialmente no final do século XIX por empresa concorrente ao empreendimento fonográfico de Thomas Edison, pertencente ao teuto-americano Emile Berliner. Inicialmente fabricado em cera e goma-laca e, mais tarde, em vinil e materiais plásticos, o disco se tornou o principal formato fonográfico utilizado ao longo do século XX, tanto nos circuitos comerciais quanto em acervos institucionais. Sua adoção generalizada esteve associada à consolidação do modelo de negócio gramofônico, que separou os atos de gravação e reprodução, limitando o acesso à produção sonora e reorganizando profundamente o ecossistema fonográfico. O disco permitiu a padronização da circulação de registros e contribuiu para a construção de repertórios nacionais, pedagógicos e diplomáticos, principalmente em discotecas públicas e nacionais. Sua materialidade e sua lógica de reprodução industrial moldaram as práticas de escuta, seleção e catalogação de fonogramas. *Confrontar*: Cilindro fonográfico. *Ver também*: Discoteca nacional; Documento sonoro; Fonografia elétrica; Fonograma; Modelo de negócio gramofônico.

**Discoteca nacional** (sinônimo: Fonoteca nacional): modelo institucional de organização fonográfica surgido no período de atuação da Liga das Nações, vinculado a políticas de gestão documental, patrimonial e instrucional dos Estados, com vistas a um intercâmbio global controlado de modo descentralizado. Constituíu um espaço de conservação, classificação e circulação de registros sonoros, orientado por critérios nacionais de representação cultural, científica e artística. Ao contrário dos arquivos de fonogramas – voltados prioritariamente para fins científicos localizados, embora também preconizassem a posse de materiais sonoros de outros países –, as discotecas nacionais atuavam na intersecção entre preservação, difusão e construção pública de uma memória sonora nacional processada localmente e articulada a projetos interdependentes de construção do conhecimento universal. *Confrontar*: Arquivo de fonogramas; Discoteca pública. *Ver também*: Conhecimento universal.

**Discoteca pública**: expressão da imaginação documental que, nas primeiras décadas do século XX, buscou construir para o som um papel equivalente – e, em certos projetos, também de substituição futura – ao do impresso no universo das bibliotecas. No Brasil, o termo foi adotado pioneiramente na experiência da Discoteca Pública de São Paulo, inaugurada em 1936, em parte por razões políticas e institucionais: como se tratava de um projeto municipal, não caberia reivindicar diretamente o título de “nacional”, que também estava em disputa no âmbito federal e na capital da República brasileira. Embora chamada de discoteca pública, a instituição

assumia, na prática, muitas das funções associadas ao modelo de discoteca nacional preconizado pela Liga das Nações: preservação, difusão e organização do patrimônio sonoro nacional, com vistas também ao intercâmbio internacional. *Confrontar*: Arquivo de fonogramas. *Ver também*: Biblioteca viva; Discoteca nacional; Imaginação da substituição tecnológica.

**Documento sonoro** (sinônimo: Documento falado; Registro sonoro): registro material de uma manifestação acústica – como fala, canto, música ou ruído – que foi fixada por meio de um suporte técnico (disco, cilindro, fita magnética ou arquivo digital) e que circula como evidência, fonte, objeto de escuta ou recurso de mediação cultural. O documento sonoro, mais do que um dado acústico armazenado, é um artefato construído por práticas de seleção, registro, catalogação e escuta, situado dentro de uma configuração sociotécnica e institucional que define o que deve ser preservado, como deve ser acessado e que sentidos são produzidos. Sua existência depende da articulação entre técnica (sistema que envolve uma máquina de gravação e reprodução), suporte (meio material que o comporta), contexto social (discotecas, arquivos, instituições, públicos) e escuta (modos de decodificação e interpretação). *Ver também*: Cilindro fonográfico; Disco fonográfico; Fonografia; Fonograma; Suporte; Técnica.

**Dormência tecnológica**: intervalo de tempo em que o desenvolvimento ou exploração comercial da fonografia mecânica foi suspenso estrategicamente, não por impossibilidade técnica, mas por avaliações de mercado que indicavam melhores oportunidades em outros setores. Tratou-se de um período que compreendeu o momento em que a empresa de Thomas Edison interrompeu investimentos no fonógrafo para concentrar esforços na lâmpada elétrica, produto considerado mais promissor e rentável naquele momento. A dormência tecnológica evidencia que os percursos técnicos não são contínuos: máquinas e recursos podem ser deixados em suspensão, à espera de condições mais favoráveis, retornando posteriormente em meio à concorrência e a reinvenções de produtos. Esse movimento, marcado pelo receio empresarial de perder protagonismo frente a rivais, teve paralelo com a postura dos usuários e instituições que, em situação ligeiramente diferente, exerciam a chamada indulgência fonográfica: relevavam falhas técnicas para também não correr o risco de serem ultrapassados por pares ou projetos concorrentes. *Ver também*: Indulgência fonográfica; Modelo de negócios gramofônico; Presentismo tecnológico.

**Duração fonográfica:** intervalo temporal limitado que cada unidade de registro sonoro podia comportar, historicamente determinado pelas características técnicas do suporte e do sistema de gravação. No caso da fonografia mecânica, essa duração se situava, em geral, entre dois e quatro minutos por face no disco fonográfico (limite semelhante ao dos cilindros), condicionando as práticas de registro, a fragmentação de conteúdos mais extensos e a organização dos fonogramas em séries. Essa restrição técnica moldou formas musicais, configurações de escuta e critérios documentais que se estabilizaram culturalmente. Mesmo após a superação das limitações materiais próprias dos cilindros e discos de cera, a duração fonográfica consolidada nesse período seguiu vigente, sobretudo na música fonográfica popular, como herança de um padrão técnico que se transformou em convenção estética e industrial. *Ver também:* Fonograma; Suporte; Documento sonoro.

**Ecossistema da tecnologia fonográfica:** conjunto de práticas, relatos, artefatos, técnicas, instituições e agentes, humanos e não humanos, que se articulam em uma rede narrativa de interdependência e reciprocidade, compondo os mundos das diversas fonografias. Esse ecossistema envolve tanto o circuito comercial – marcado pela lógica da indústria fonográfica – quanto sistemas documentais e institucionais, como arquivos sonoros. Inclui desde as máquinas de gravação, reprodução e arquivamento até as práticas de escuta, catalogação, seleção e circulação dos documentos sonoros, bem como os argumentos científicos, empresariais, culturais e políticos que sustentam seus usos e sentidos. *Ver também:* Arquivo de fonogramas; Discoteca nacional; Discoteca pública; Documento sonoro; Fonografia; Fonografia institucional; Fonografia comercial.

**Escrita:** técnica que articula recursos materiais de distintas origens temporais – como lápis, caneta, papel, máquina de escrever, computador, entre outros – a instrumentos intelectuais – alfabeto, gramática, partitura, códigos de notação, leitura e decodificação. Dessa combinação emerge um fazer social que permite fixar, organizar, compartilhar e transmitir pensamentos, saberes, culturas e experiências. A escrita não se confunde com a linguagem oral: trata-se de uma técnica específica de inscrição e circulação da linguagem, que atua deslocando-a no espaço e no tempo. Não é, portanto, apenas registro: constitui também uma infraestrutura de organização do mundo, capaz de coordenar ações, produzir memórias e estruturar sistemas de conhecimento. *Ver também:* Suporte; Técnica; Tecnofagia.

**Fonografia:** técnica de inscrição do som. O termo, de origem grega (*phônê*, som + *graphô*, escrever), designa qualquer sistema de representação gráfica, tátil ou codificada das vibrações sonoras, incluindo desde a notação fonética, a escrita musical e os alfabetos fonéticos até os dispositivos técnicos capazes de transformar som em traço físico ou registro material. Antes mesmo do aparecimento das máquinas fonográficas modernas, já existiam formas de fonografia associadas à escrita da fala, às partituras e aos primeiros aparelhos de visualização do som, como o fonoautógrafo. A partir do final do século XIX, com o desenvolvimento dos dispositivos de gravação sonora, o termo passa a abarcar também as práticas de registro e reprodução dos sons fixados mecanicamente, eletricamente e, mais tarde, digitalmente. A fonografia, portanto, não está restrita a máquinas, mas designa uma configuração técnica, epistemológica e cultural de escrita do som que perpassa múltiplos tempos, técnicas e suportes. *Ver também:* Ecossistema da tecnologia fonográfica; Fonografia mecânica; Suporte; Técnica.

**Fonografia acústica:** primeira fase da fonografia mecânica, vigente de forma exclusiva entre o último quartel do século XIX e o ano de 1923. Baseava-se na captação do som por meio de cornetas, que direcionavam as vibrações sonoras para uma agulha, a qual gravava os traços mecânicos em um suporte (cilindro ou disco). Embora inaugurada como uma promessa dita revolucionária – capaz de fixar e eternizar voz, música e sons do mundo –, a fonografia acústica, após o surgimento da fonografia elétrica, passou a ser cercada, principalmente em contextos comerciais, por argumentos depreciativos, que a descreviam como limitada, frágil, incapaz de registrar com fidelidade e, portanto, tecnicamente superada. *Confrontar:* Fonografia elétrica. *Ver também:* Cilindro fonográfico; Fonografia mecânica; Imaginação da substituição tecnológica.

**Fonografia comercial:** configuração de produção, distribuição e escuta sonora estruturada pela lógica do mercado fonográfico, cujo principal objetivo é o consumo massivo e o retorno financeiro. A fonografia comercial atua com base em critérios de vendabilidade, popularidade e entretenimento, selecionando repertórios, *performers* e formatos com apelo junto ao público consumidor. Embora frequentemente colocada em oposição à fonografia institucional, a fonografia comercial não deve ser reduzida ao seu polo negativo: ela também produz registros considerados fundamentais do ponto de vista institucional, contribui para a construção de repertórios coletivos e, por vezes, incorpora – ou é incorporada por – projetos educativos, documentais ou científicos. A tensão entre seus critérios (estéticos, técnicos, industriais) e os das instituições públicas ou acadêmicas é constitutiva do ecossistema fonográfico, sendo objeto

constante de questionamento, negociação e reaproveitamento. *Ver também:* Fonografia crítica; Fonografia institucional; Modelo de negócio gramofônico; Ecossistema da tecnologia fonográfica.

**Fonografia crítica:** conjunto de argumentos especializados que se consolidou a partir de reflexões, questionamentos e problematizações sobre os limites técnicos, epistemológicos e culturais da fonografia mecânica, tanto no âmbito científico e artístico quanto no universo documental e comercial. Ainda que presente desde a era acústica, em que já se observavam insatisfações e discussões sobre as limitações da captação e da reprodução sonora, esse olhar se tornou mais sistemático e visível com a fonografia elétrica, especialmente na atuação dos chamados “críticos fonográficos” franceses que atuaram entre os anos 1920 e 1930. A crítica recaía não apenas sobre as promessas técnicas – como a ideia de fidelidade sonora absoluta –, mas também sobre os efeitos das práticas comerciais, a seleção de repertórios, os critérios de gravação e os processos de massificação. No entanto, essa postura não se resumia à denúncia: envolvia igualmente a tentativa de interlocução, de incorporação e de construção de critérios próprios que possibilitassem usos científicos, documentais e culturais dos materiais produzidos pela indústria fonográfica. *Ver também:* Fonografia institucional; Indulgência fonográfica, Lutas de institucionalização tecnológica.

**Fonografia elétrica:** segunda fase da fonografia mecânica; aquela que, a partir de 1923, incorporou à gravação e reprodução sonora o uso de eletricidade, sobretudo por meio da introdução do microfone elétrico, dos amplificadores e de circuitos eletrônicos. A fonografia elétrica apareceu no mercado acompanhada de fortes promessas de superação das limitações da fonografia acústica, amparada em narrativas sobre “verdade sonora” e “fidelidade absoluta”. Ainda assim, apesar da transformação na etapa de captação e de reprodução, o processo de gravação permaneceu vinculado a mecanismos materiais (sulcos, agulhas, discos) que mantiveram a fonografia elétrica como parte da configuração da fonografia mecânica. *Confrontar:* Fonografia acústica. *Ver também:* Ecossistema da tecnologia fonográfica; Fonografia mecânica; Imaginação da substituição tecnológica.

**Fonografia institucional:** conjunto de práticas, dispositivos e políticas de registro, preservação e difusão sonora implementadas por instituições públicas, científicas ou culturais com finalidades documentais, educativas, patrimoniais e/ou diplomáticas. A fonografia institucional da primeira metade do século passado funcionava sob critérios declaradamente distintos da

lógica mercadológica: seus acervos eram organizados com base em repertórios legitimados como representativos da cultura nacional, do conhecimento científico ou da memória coletiva chancelada, com vistas à formação de ouvintes, à preservação de expressões culturais e ao intercâmbio internacional. Na prática, porém, a fonografia institucional frequentemente colocava em xeque essas fronteiras, dialogando com a indústria fonográfica, apropriando materiais comerciais e desenvolvendo seleções, edições e práticas curatoriais que visavam reconfigurar o uso público e pedagógico dos fonogramas. As discotecas públicas e nacionais, os arquivos de fonogramas e os programas de escuta orientada foram exemplos emblemáticos dessa configuração. *Ver também:* Discoteca nacional; Discoteca pública; Documento sonoro; Ecossistema da tecnologia fonográfica; Fonografia crítica; Lutas de institucionalização tecnológica.

**Fonografia mecânica:** conjunto das técnicas de gravação e reprodução sonora baseadas na transformação direta das vibrações sonoras em movimentos físicos inscritos em um suporte. Englobava tanto a fonografia acústica – operada exclusivamente por mecanismos mecânicos, como cornetas e agulhas – quanto a fonografia elétrica, que, embora utilizasse captação por microfone e amplificação elétrica, manteve a gravação e a reprodução alicerçadas em transformações materiais, lançando mão igualmente de recursos como inscrição em sulcos e reprodução via agulhas. Contrariamente à ideia de que seria superada pela fonografia digital – uma separação frequentemente reproduzida em argumentos tecnológicos contemporâneos, inclusive na área da Ciência da Informação –, a fonografia mecânica nunca desapareceu: ela se reconfigura e continua operando, seja nos próprios suportes mecânicos ainda em uso, seja nas lógicas de preservação, nas práticas de arquivo e nas heranças técnicas, epistemológicas e materiais que perpassam também configurações digitais. *Ver também:* Ecossistema da tecnologia fonográfica; Fonografia acústica; Fonografia elétrica; Modelo de negócio gramofônico; Tecnofagia.

**Fonograma:** unidade de conteúdo sonoro registrada em suporte fonográfico, seja ele cilindro ou disco, podendo estar distribuída em múltiplos suportes. Nas tecnologias mecânicas vigentes até meados do século XX, a limitação de tempo de gravação – em média três a quatro minutos por face no caso dos discos, duração semelhante aos cilindros – exigia a fragmentação de músicas, discursos ou registros mais longos, que passavam a ocupar uma sequência de suportes. Tais fragmentos podem ser compreendidos como um só fonograma, preservando sua



integridade como peça documental e de sentido. *Ver também:* Documento sonoro; Disco fonográfico; Cilindro fonográfico; Duração fonográfica; Suporte; Registro.

**Imaginação da substituição tecnológica:** modo de operação narrativa da imaginação moderna que projeta a emergência de uma nova técnica como substituição das anteriores. Fundamenta-se na crença de que um novo dispositivo pode apagar, eliminar ou tornar obsoletos os sistemas técnicos, epistemológicos e culturais que o precederam. Essa imaginação acompanhou, por exemplo, o surgimento das discotecas públicas como possível substituto das bibliotecas, além do fonógrafo como alternativa à escrita. Na prática, porém, técnicas e tecnologias raramente operam por supressão, visto que tendem a se articular em redes de continuidade, sobreposição e hibridização. *Confrontar:* Tecnofagia. *Ver também:* Presentismo tecnológico.

**Incunábulo fonográfico:** denominação, por analogia aos incunábulos tipográficos, dos primeiros registros e suportes da fonografia mecânica, sobretudo cilindros de cera produzidos entre o quartel final do século XIX e o início do XX. O termo tem sido empregado na literatura especializada para identificar fonogramas mais antigos ainda existentes em determinados contextos nacionais ou institucionais, frequentemente tratados como documentos raros e frágeis. No campo da Ciência da Informação, os incunábulos fonográficos costumam ser abordados prioritariamente sob a chave da preservação, inseridos em narrativas de evolução técnica, perda e esforços emergenciais de salvaguarda. Nesta pesquisa, são compreendidos como documentos historicamente localizados, cuja importância não se limita à antiguidade material, mas ao papel que desempenharam na constituição inicial de reconfigurações sociotécnicas de registro, escuta, fidedignidade e organização de uma sonoridade agora passível de inscrição. *Ver também:* Arquivo sonoro; Cilindro fonográfico; Documento sonoro; Fonografia acústica.

**Indulgência fonográfica:** postura adotada por agentes, instituições ou projetos de documentação sonora que consistia em relevar limitações e falhas técnicas da fonografia mecânica em nome de seus potenciais usos e promessas. Essa disposição se articulava tanto ao entusiasmo por uma tecnologia considerada estratégica para a ciência e a cultura quanto ao receio de perder protagonismo frente a iniciativas semelhantes às próprias. A indulgência fonográfica permitia avançar na coleta e organização de acervos sonoros mesmo com recursos técnicos aquém do ideal, confiando em seu progresso futuro e priorizando a utilidade e a

oportunidade política sobre a exigência de uma suposta perfeição na gravação e reprodução. *Ver também:* Dormência tecnológica; Fonografia crítica.

**Lutas de institucionalização tecnológica:** conjunto de disputas travadas por agentes ligados ao campo cultural, artístico, científico e educativo que buscavam enquadrar a fonografia mecânica em moldes institucionais mais estáveis, organizados e legitimados. Essas lutas emergiam da tensão entre a lógica mercadológica da indústria fonográfica – voltada ao lucro, à competição e à produção indiscriminada de registros – e a defesa de uma fonografia vinculada a critérios técnicos, estéticos e científicos que garantissem confiabilidade e valor cultural aos fonogramas em circulação. Mais do que rejeitar a dimensão mercadológica, os “institucionalistas” frequentemente oscilavam entre questionar suas distorções e reconhecer a necessidade de dialogar com representantes da fonografia comercial para melhor organizá-la. Nesse sentido, as lutas de institucionalização se apresentaram como um padrão desenvolvido em um momento significativo de controvérsia tecnológica: enquanto novas máquinas ou recursos técnicos apareciam, alicerces sobre o que era considerado verdadeiro ou falso, belo ou feio, justo ou injusto eram abalados e multiplicavam-se argumentos que buscavam separar registros sérios e legítimos de práticas acusadas de superficiais, adulteradas, indesejadas ou enganosas. *Ver também:* Fonografia comercial; Fonografia crítica; Fonografia institucional; Indulgência fonográfica; Marcas de fidedignidade.

**Máquina** (sinônimos: Aparelho; Dispositivo, Ferramenta; Instrumento): conjunto articulado de componentes materiais que, por meio de sua dinâmica relacional, viabiliza a gravação, reprodução ou transformação de conteúdos grafados, traçados ou capturados. A máquina não funciona isoladamente: ela constitui uma infraestrutura técnica de ação que só se realiza plenamente em articulação com o contexto em que funciona, incluindo seus modos de uso, os agentes envolvidos e expectativas sociotécnicas que a cercam. Nesse sentido, mais do que executar tarefas, a máquina compõe cenários de cocriação entre dispositivos, práticas e condições sociais. *Ver também:* Modelo de negócio gramofônico; Suporte; Técnica; Tecnologia.

**Máquina fonográfica** (sinônimos: fonógrafo, máquina falante, vitrola): dispositivo técnico destinado à gravação e/ou reprodução de sons por meio da inscrição mecânica das vibrações acústicas em um suporte material, como cilindros ou discos. Engloba diferentes modelos históricos – fonógrafo, gramofone, grafophone, vitrola – que, ao longo da virada do século XIX

e em grande parte do século XX, transformaram a fonografia mecânica em prática científica, cultural, comercial e institucional. Mais do que uma ferramenta isolada, a máquina fonográfica constituía um operador de redes: conectava suportes, registros e práticas de escuta; organizava formas de consumo e de preservação; e estabelecia fronteiras entre produção especializada e uso doméstico. A sua configuração material – como a separação entre gravação e reprodução inaugurada pelo modelo de negócio gramofônico – não somente condicionou as possibilidades técnicas do registro como também definiu as configurações de acesso, circulação e legitimação dos documentos sonoros. No uso cotidiano, certas marcas comerciais tornaram-se designações genéricas da própria máquina fonográfica, como “fonógrafo”, associado sobretudo à era acústica, e “vitrola”, popularizada na fase elétrica, principalmente no contexto latino-americano. Essas generificações de marca revelam a força expressiva das práticas comerciais na consolidação de vocabulários técnicos e culturais. *Ver também:* Cilindro fonográfico; Disco fonográfico; Documento sonoro; Fonografia acústica; Fonografia comercial; Fonografia elétrica; Fonografia mecânica; Máquina; Modelo de negócio gramofônico.

**Marcas de fidedignidade** (sinônimo: marcação de fidedignidade): sinais, convenções ou critérios mobilizados para atribuir confiabilidade a documentos sonoros produzidos por meio da fonografia mecânica. Na primeira metade do século XX, quando a legitimidade científica da técnica ainda estava em construção, diferentes contextos acionaram marcas de fidedignidade específicas para distinguir gravações consideradas válidas de registros vistos como insuficientes, artificiais ou fraudulentos. Essas marcas podiam se referir tanto a condições técnicas (por exemplo, a exclusão de gravações com acompanhamento de piano, devido à incapacidade das máquinas de registrar o instrumento com precisão) quanto a condições sociais de produção (como a necessidade de registrar intérpretes “autênticos”, no caso de gravações etnográficas). Funcionavam como acordos sociais e institucionais que permitiam que sons gravados em um tempo e espaço específicos fossem aceitos como equivalentes ao som “real” e, portanto, como documentos legítimos. A exemplo de noções mais tradicionais, como marca de proveniência, as marcas de fidedignidade constituíram operadores centrais na transformação do fonograma em documento, sustentando tanto projetos científicos quanto narrativas comerciais que promoviam a imaginação de fidelidade sonora absoluta. *Ver também:* Ecossistema da tecnologia fonográfica; Fonograma; Indulgência fonográfica; Lutas de institucionalização tecnológica.

**Modelo de negócio gramofônico:** estrutura técnico-comercial instaurada a partir de 1895 com a popularização do gramofone e dos discos fonográficos, baseada na separação estrutural entre os atos de gravação e reprodução sonora. Diferentemente dos dispositivos anteriores – como o fonógrafo e o grafofone –, que permitiam tanto gravar quanto reproduzir sons em um único aparelho, o gramofone inaugurou uma configuração na qual a gravação se tornou um serviço especializado, restrito a poucos agentes, enquanto a reprodução se massificava como prática acessível ao grande público. Essa configuração materializou um modelo de negócio que, ao mesmo tempo, estabilizou a promessa técnica de fidelidade e perpetuidade sonora e assegurou o controle sobre formas ampliadas de produção e circulação do som. Isso se deu através das matrizes fonográficas duradouras, acessíveis apenas a quem detinha o poder de gravação, e dos discos de baixa qualidade que circulavam em massa. A generalização desse modelo dependeu do equilíbrio entre limitações técnicas (qualidade de suportes matrizes e inferioridade de suas cópias), expectativas criadas pela publicidade (acesso universal, qualidade sonora, imortalização da voz e da música) e a lógica industrial de escala (muitos escutando, poucos produzindo). *Ver também:* Disco fonográfico; Ecossistema da tecnologia fonográfica; Fonografia mecânica.

**Presentismo tecnológico:** perspectiva que compreende técnicas, dispositivos e suportes como fatos consumados do presente, em geral, sob a égide de narrativas quantificistas e vinculadas a argumentos sobre ineditismo, descolando-os dos processos históricos, sociais e materiais que os constituíram ou constituem. Nesse modo de ver, mesmo quando passado ou futuro são mobilizados nos relatos, isso ocorre a partir de projeções estabelecidas exclusivamente nas características percebidas no presente, como se essas qualidades fossem intrínsecas e trans-históricas. Assim, o presentismo tecnológico tende a apagar a complexidade dos percursos que forjam uma técnica, ignorando os cruzamentos, disputas e camadas acumuladas que a tornaram ou estão tornando o que ela é. *Confrontar:* Técnica; Tecnofagia. *Ver também:* Imaginação da substituição tecnológica; Quantificismo infodocumental.

**Quantificismo infodocumental:** perspectiva que atribui à quantidade um valor normativo na produção, avaliação e justificativa de ações em áreas ligadas à cultura, informação e documentação. Segundo essa lógica, o “antes” representa o “menos” (menos documentos, menos acesso, menos complexidade) e, portanto, seria inferior ou menos relevante. O “agora”, em contrapartida, aparece como um momento inédito de superação – mais dados, mais ferramentas, mais complexidade, mais beleza –, o que explicaria as análises e o investimento

em um presente hipertrofiado. Esse modo de pensar atua, em geral, carente de dados mais profundos sobre as experiências passadas a que se refere em função de uma determinada ansiedade (por visibilidade, circulação ou reconhecimento): o que se sabe deles são apenas cifras – inferiores às do presente – que não comportam os modos de escuta, o que se documentava, nem que formas de conhecimento estavam em jogo, para se utilizar o exemplo da fonografia mecânica. Trata-se, portanto, de uma narrativa que transforma quantidade em critério de verdade e ação, substituindo a compreensão de uma trajetória histórica complexa pela apresentação de séries numéricas descontextualizadas. *Confrontar*: Ecossistema da tecnologia fonográfica; Técnica; Tecnofagia. *Ver também*: Imaginação da substituição tecnológica; Presentismo tecnológico.

**Registro** (sinônimo: Inscrição): ato de fixar um conteúdo – sonoro, gráfico, imagético ou textual – em um suporte material, transformando-o em documento passível de circulação, preservação ou leitura. Em alguns contextos, o termo pode ser usado como sinônimo de suporte, mas o registro se refere também ao momento pontual da ação de registrar, inserido em um processo mais amplo de documentação. É o gesto técnico que converte um documento-fato em documento-registro, constituindo-se como mediação fundamental entre a experiência e sua formalização. *Ver também*: Documento sonoro; Suporte.

**Suporte** (sinônimo: Artefato): superfície ou corpo material que permite a fixação, armazenamento e posterior leitura ou reprodução de um conteúdo grafado, traçado ou capturado – seja ele textual, sonoro, imagético ou audiovisual. O suporte não é neutro nem passivo: ele condiciona a forma da inscrição e funciona como interface técnica e cultural entre o registro e sua decodificação, seja por humanos, seja por máquinas. Nos sistemas fonográficos, o disco, o cilindro, a fita magnética e o arquivo digital são suportes que não apenas armazenam o som, mas também conformam modos específicos de escuta, acesso e circulação. *Ver também*: Duração fonográfica; Escrita; Registro; Técnica.

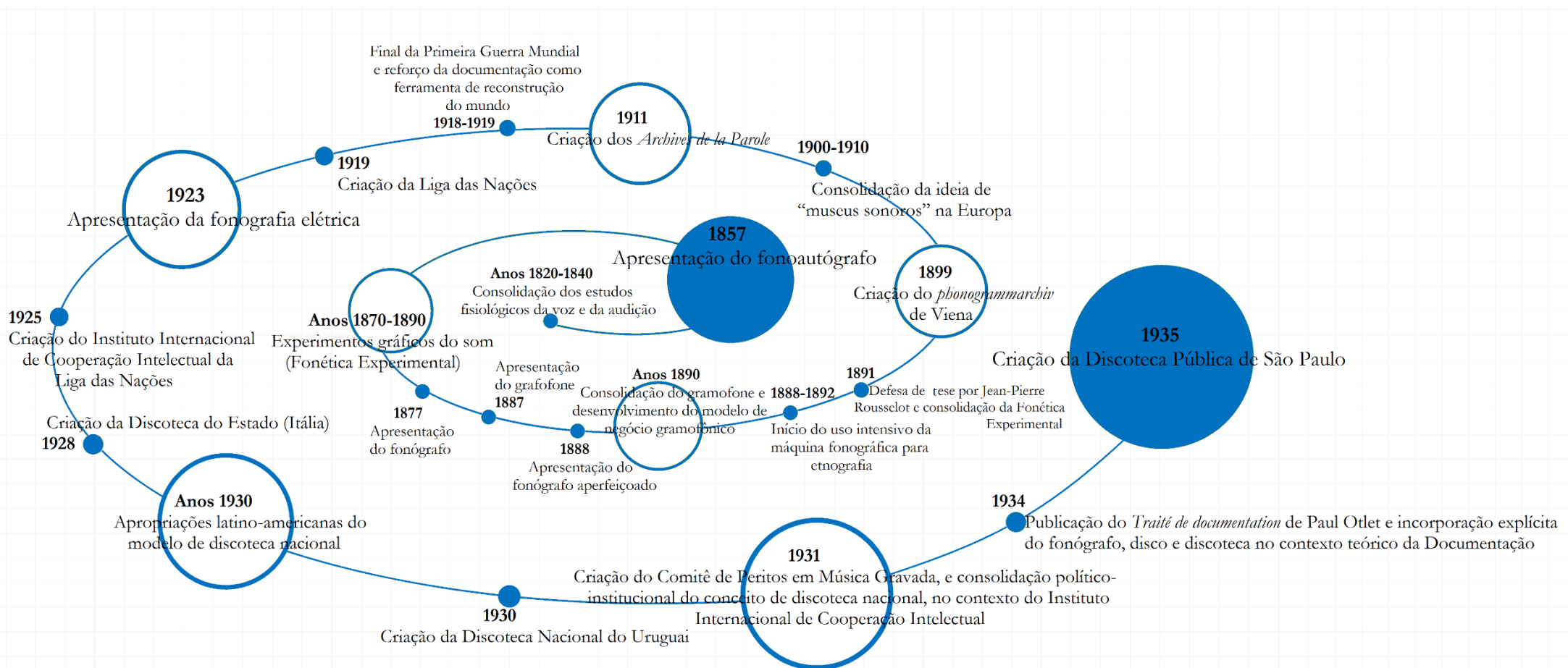
**Técnica**: conjunto de operações, saberes e instrumentos que possibilitam a realização de uma ação e estruturam o funcionamento prático de dispositivos, máquinas ou procedimentos. No campo da fonografia mecânica, a técnica envolvia tanto os componentes físicos da gravação e da reprodução sonora (agulhas, sulcos, membranas, cornetas, microfones) quanto os modos de uso projetados pela configuração dos aparelhos ou apropriados em contextos sociais de escuta e documentação. A técnica não é apenas execução mecânica: ela implica escolhas, adaptações,

rotinas e negociações entre o que a máquina propõe e o que os usuários efetivamente fazem com ela em um contexto histórico determinado. *Ver também:* Fonografia mecânica; Modelo de negócio gramofônico; Suporte; Tecnologia.

**Tecnofagia:** operação técnica e cultural que se caracteriza pela incorporação, recombinação e reinterpretação de dispositivos, práticas e saberes oriundos de múltiplos tempos e lugares, resultando em arranjos tecnológicos híbridos, contingentes e historicamente posicionados. Em vez de supor substituições íntegras ou progressões lineares, a tecnofagia, como conceito, propõe enfatizar os cruzamentos, tensões e reencaixes entre técnicas e tecnologias – ora absorvendo modelos externos, ora resignificando-os à luz de condições locais, ora ativando elementos ditos arcaicos em meios considerados modernos. Funciona, assim, como questionamento à imaginação da substituição tecnológica e como operador analítico focado na complexidade dos ecossistemas técnicos. Como ferramenta de análise, parte daquilo que se tem de “devorar” para a técnica se constituir como tal em vez de sua suposta novidade. *Confrontar:* Imagem da substituição tecnológica. *Ver também:* Modelo de negócio gramofônico; Técnica.

**Tecnologia:** construção teórica, narrativa e institucional em torno das técnicas, seus dispositivos e suas formas de uso. Mais do que a soma entre máquina e função, a tecnologia envolve a formulação argumentativa de uma imaginação técnica, modelos de aplicação, configurações de normatização e políticas de uso. Refere-se, portanto, a saberes que organizam, classificam, legitimam e articulam suportes e técnicas às mais diversas configurações sociais. *Ver também:* Ecossistema da tecnologia fonográfica; Suporte; Técnica; Tecnofagia.

## APÊNDICE B – Espiral do tempo da institucionalização da fonografia mecânica



## APÊNDICE C – Índice de documentos sonoros

|                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Documento Sonoro 1 – Remix Século XX   Adriana Calcanhoto (2000) .....                                                                                        | 88  |
| Documento Sonoro 2 – Hino e sermão “negro” (sic) (imitação)   Silas Leachman (1901) ...                                                                       | 114 |
| Documento Sonoro 3 – Canção de guerra e de negociação passamaquoddy   Peter Selmore (1890) .....                                                              | 119 |
| Documento Sonoro 4 – Leitura de “O método na história literária”   Gustave Lanson (1911) .....                                                                | 159 |
| Documento Sonoro 5 – Leitura de “Julgamentos de valor”   Émile Durkheim (1913).....                                                                           | 162 |
| Documento Sonoro 6 – Leitura de trechos de romance sueco   Melle Krantz (1911).....                                                                           | 166 |
| Documento Sonoro 7 – A vida do agricultor: colheita de feno   Paulin Lebas (1912).....                                                                        | 178 |
| Documento Sonoro 8 – Diálogo em patoá de Gérouville: contexto de vigília   Euphrasie Dupon (1912) .....                                                       | 180 |
| Documento Sonoro 9 – Bachianas brasileiras nº 2: Tocata “O trezinho do caipira”   Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo / Heitor Villa-Lobos (2024)..... | 206 |
| Documento Sonoro 10 – Canção de trabalho “Dona Maria me enganou”   Carregadores de piano de Recife (1938) .....                                               | 304 |
| Documento Sonoro 11 – Xangô o Miro Zambele (Tambor de Mina de São Luís, do Maranhão)   Ededines Gregoria Moraes (1938).....                                   | 310 |
| Documento Sonoro 12 – Luar do Sertão: canção popular brasileira (acervo <i>Archives de la Parole</i> )   Elsie Houston (1928).....                            | 338 |
| Documento Sonoro 13 – Ualalocê – 1ª parte   Choro dos indígenas Parecis de Utariti (Mato Grosso, 1912) .....                                                  | 349 |
| Documento Sonoro 14 – Eu não aprendi a ler (coco martelo)   Idida Ferreira Mulatinho e Luis Musicais (Paraíba, 1938).....                                     | 363 |