

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro, Sarapuí, 2002, 312 p.

Camila Koshiba Gonçalves
Mestranda em História Social FFLCH/USP

O livro do fotógrafo e colecionador Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*, faz parte do projeto *Cantares Brasileiros* financiado pela Petrobrás, em parceria com o Instituto Moreira Salles (IMS) e com a gravadora Biscoito Fino. Essa parceria resultou em um belo trabalho de organização, catalogação e digitalização do acervo de Franceschi, composto por 6 mil discos 78rpm, 5 mil fitas gravadas a partir de discos originais (que, somados, totalizam mais de 22.000 músicas), além de milhares de documentos escritos, partituras e fotografias que estão disponíveis ao público na sede do IMS, no Rio de Janeiro, desde 2002. Acompanham a edição quatro CDs, contendo cerca de 100 músicas, além de cinco CD-Roms, com os documentos e as partituras digitalizados. O livro vem, ainda, recheado de reproduções de fotografias e documentos originais.

A Casa Edison foi a primeira gravadora de discos 78rpm a se instalar na América do Sul, na cidade do Rio de Janeiro, e esteve em atividade entre os anos de 1902 a 1932. O fato de a Casa ter registrado em discos tanto a produção musical do final do século XIX como a do início do século XX, confere uma relevância fundamental ao trabalho de catalogação e digitalização do acervo de Franceschi. Estes registros sonoros e a documentação textual referente à Casa são de importância fundamental para o estudo da música brasileira e dos meios de comunicação de massa no Brasil.

Não seria exagero dizer que há um silêncio quase absoluto dos estudiosos com relação às gravadoras de discos 78rpm no Brasil. Um dos períodos mais estudados

da música brasileira – os anos 30 no Rio de Janeiro –, foi motivo de diversos trabalhos, que utilizaram enfoques diversos e obtiveram diferentes resultados. Alguns autores estão, por exemplo, preocupados com as transformações do samba (Sandroni 2001); outros com a nacionalização da cultura popular (Pedro 1982; Vianna 1999); outros ainda com o “modernismo musical” (Wisnik 1982; Naves 1998; Contier 1988). Tais trabalhos, ainda que utilizem as gravações de época como peça fundamental da análise e admitam a importância destes registros sonoros, não têm como objeto de estudo a gravadora em si: a *gravação* aparece como contribuição fundamental para o estudo da música brasileira, mas a *gravadora* não. Por outro lado, os autores que se preocuparam especificamente com a atuação e funcionamento da indústria fonográfica, debruçaram-se sobre o LP, que se consolida ao longo dos anos 60 no Brasil e, portanto, contemplaram o período da Bossa Nova e do Tropicalismo em diante, delimitando o período de análise a partir dessa década. (Dias 2000; Morelli 1991; Paiano 1994).

256

Sob esse ponto de vista, *A Casa Edison...* de Humberto Franceschi se apresenta como um trabalho pioneiro. O autor aliou a análise da produção musical da Casa Edison à documentação deixada por Frederico Figner, seu proprietário, que inclui contratos de cessão de direitos autorais, listas manuscritas de músicas gravadas, anotações diversas, notas biográficas escritas pelo próprio Figner, dados sobre a Casa e sobre o proprietário encontrados na Junta Comercial do Rio de Janeiro, documentos referentes às negociações com as matrizes das gravadoras na Europa, entre outros.

Com essa rica e inédita documentação em mãos, o autor procurou reconstituir momentos importantes da existência da Casa Edison e de seu proprietário. Fred Figner veio ao Brasil com a intenção de divulgar – comercialmente – a “fantástica máquina falante”. Após perambular por diversas cidades, sair do país e regressar ao Brasil com novas “invenções”, Figner fez sucesso com a divulgação do fonógrafo, e acabou por fixar-se na capital do país, abrindo loja para exibição paga do fonógrafo. Sediados no Rio de Janeiro, a Casa Edison e Fred Figner passaram a exercer um importante papel na gravação e distribuição de discos para o Brasil e para outros países da América do Sul. Isso durou pelo menos até 1927, quando a tecnologia das gravações elétricas fez com que a organização das empresas fonográficas fosse completamente reformulada. Tal reformulação retirou a autonomia que Figner teve durante mais de 20 anos e acabou por eliminá-lo do mercado brasileiro em 1932.

Esse processo, aliás, é acompanhado com atenção por Franceschi, que, diga-se de passagem, vê em Figner não só um fabricante ou comerciante de discos, mas também um preservador – talvez até sem a intenção – de uma música brasileira “genuína”. Seu desaparecimento do mercado no início da década de 30 é visto como “perda”, talvez irreparável, para a música brasileira. Na opinião do autor, como veremos adiante, a “música nacional” (positiva) está para a Casa Edison, assim como a influência estrangeira (negativa) está para a radiofonia.

“Figner, através de sua última gravadora – a Parlophon – ofereceu à cidade do Rio de Janeiro centenas de músicas; revelou compositores, instrumentistas e cantores que deram início à fase de ouro da música carioca. Foi seu último legado. Aos 66 anos de idade, com 40 de gravação e venda de disco, líder do mercado de gravação e distribuidor exclusivo dos discos Odeon para todo o Brasil, Figner passou a ser, depois de perder a Odeon e a Parlophon, simples distribuidor. (...) Justamente ele, que tinha estabelecido no país, com sede no Rio de Janeiro, a primeira e maior rede nacional de comércio a varejo de discos, aparelhos sonoros e novidades industriais.” (Franceschi 2002: 240)

A riqueza da documentação utilizada por Franceschi se evidencia nas minuciosas descrições dos processos de fabricação do cilindro e do disco (acompanhadas, aliás, por fotografias e desenhos). O desenvolvimento tecnológico do aparelho leitor também é acompanhado de perto pelo autor, que descreve os *tin-foil* – fonógrafos de papel de estanho, cujos cilindros não podiam ser removidos –, passando pelos fonógrafos de exibição – precursores das *juke-boxes* dos anos 40 –, chegando até o gramofone de Berliner. Essas descrições tornam-se interessantes pois formam o pano de fundo da disputa tecnológica entre as empresas fonográficas em busca de mercados consumidores.

O livro de Humberto Franceschi pode inspirar trabalhos mais aprofundados, uma vez que *A Casa Edison...*, por conta da documentação que apresenta, instiga o estudioso a estabelecer outros recortes e abordagens. A capital paulista, por exemplo, foi a única cidade que abrigou gravadoras denominadas “empresas nacionais” pela Phono-Arte, a “primeira revista brasileira do phonographo” (Cf. Phono-Arte, 15/01/1929, p.25). Estas empresas, embora tenham atuado em São Paulo por pouco tempo (sete anos, no máximo), gravaram e venderam fonogramas especificamente

para o mercado paulista. Este é apenas um, dos muitos exemplos que podem ser citados e demonstra a necessidade de estudos mais minuciosos a respeito da atuação dessas empresas no país.

Contudo, os objetivos mais amplos de Franceschi indicam uma outra direção. Segundo o autor, seu trabalho procura “resgatar o desenvolvimento musical e histórico da música carioca em todas as suas formas de expressão, tanto populares como eruditas”, procurando “assinalar gêneros como indicadores de caminhos” (Franceschi 2002). Para isso, o autor lança mão da história da modinha, do lundu, do choro, do maxixe, do samba, da marcha e da música dos ranchos, das grandes sociedades carnavalescas e dos cordões, gêneros musicais existentes no Rio de Janeiro, desde fins do século XIX. O livro parece dividir-se, portanto, em duas partes, que alternam-se na seqüência dos capítulos. Franceschi trata, por exemplo, da implantação da Casa Edison (capítulos 1, 2, 3 e 4) e a seguir conta um pouco a respeito da modinha e do lundu (capítulo 5); trata do primeiro disco fabricado no Brasil (capítulo 18), da rede de distribuição da Casa Edison (capítulo 21), para em seguida tratar do carnaval carioca (capítulo 22). Ao contar a história dos gêneros musicais, o autor sugere, durante o texto, que o leitor escute uma faixa de um dos CDs que acompanham o livro. A escuta é deliciosa, e vale mais a pena do que o texto em si, que repete muitas das idéias de autores já bastante conhecidos, como Jota Efegê, (Efegê 1982), José Ramos Tinhorão (Tinhorão 1972; Tinhorão s/d). As informações referentes às músicas indicadas no corpo do texto encontram-se ao final do livro, no Índice das Ilustrações Musicais, que está organizado pelo título da música, não pela faixa ou pelas páginas do livro. Ao leitor, resta olhar título por título para saber qual música está ouvindo. Além disso, o autor não fornece indicação de datas de lançamento ou da gravação das músicas contidas nos CDs. Mesmo que esta seja uma tarefa difícil para quem lida com gravações 78rpm, uma datação, mesmo que aproximada, poderia ter sido incluída.

A transformação destes gêneros musicais não passou, portanto, despercebida pelo autor. Ainda que sejam poucas as referências que Franceschi faz à radiofonia – quatro ou cinco alusões durante as trezentas páginas do livro – fica claro que, para ele, o principal agente dessa transformação foi o rádio. Quando toca nesse assunto, aliás, o autor mostra um profundo desconforto diante da atuação do rádio, pois ele permitiu a difusão da música norte-americana, das big-bands, e de tudo o mais que não fosse “nosso”:

“Com o desenvolvimento do complexo radiofônico nos anos 30, 40 e 50, atingindo todo o território nacional, com grande quantidade de músicas estrangeiras (...) desestabilizaram-se os núcleos regionais, de expressão muito forte mas muito concentrada, que não tiveram meios de defesa para enfrentar a novidade que os invadia e os arrasava, nas casas e nas praças, de forma irreversível. Dentre todos os malefícios causados [pelo rádio] à nossa música, o maior, e irreparável, foi a substituição, ou melhor, a troca deliberada dos instrumentos de percussão por metais, feita com todo o poder da Rádio Nacional durante o final da década de 30 e por todos os anos 40 e 50. Aparentemente com pretensões sinfônicas, na realidade, implantava o modelo das orquestras melódicas norte-americanas e quebrava o cerne de nossa música, que era o ritmo, notadamente a percussão.” (Franceschi 2002: 197)

Conseqüentemente,

“A estrutura de composição física das orquestras para execução de música popular vinha pronta dos Estados Unidos (...). [e] tornou-se (...) domínio cultural arrasador até o que se constata hoje. E nenhum país escapou (...); apenas pequenos refrões, repetidos à exaustão, fazem, atualmente, a base do mundo musical dos países subdesenvolvidos, como o nosso, que *possuía* riqueza musical de criatividade incomparável.” (*Idem*, p. 197, grifo meu)

259

E Franceschi não encontra saída para o problema:

“As transformações operadas e desenvolvidas pela Rádio Nacional não foram por acaso. (...) tudo passou a ser jovem, (...) tudo nivelado por baixo. E o mercado massificado cada vez mais crescendo, globalizando-se. A música foi a grande arma dessa transformação, de comportamento e de costumes. (...). Atualmente (...), convencionou-se que os músicos interpretem, individualmente suas partes e, no final, um produtor, reunindo todos os momentos gravados e selecionando-os segundo critérios tecnológicos, ou até mesmo pessoais, monta o produto final. Não deixa de ser um critério. Mas o improviso criativo, trazido pelo diálogo musical, este não existirá jamais.” (*Idem* p.295)

“Nos anos 50 [a música brasileira] aboleirou-se. Nos anos 60, bossanovou-se. Nos anos 70, tropicalizou-se. Nos anos 80 rockou-se. Nos anos 90, funkou-se. Na virada deste século, nada mais encontrou-se.” (*Idem* p.09)

Uma das formas de compreender esse desconforto do autor diante das transformações da música brasileira seria admitir que o autor trabalha com o pressuposto de que há uma música brasileira “nossa”, “original”, encontrada por ele no início do século XX no Rio de Janeiro – Pixinguinha, por exemplo, seria “o maior músico brasileiro de todos os tempos.” (*Idem* p.191). Esse pressuposto nos ajuda a explicar também os motivos pelos quais o autor acompanha a trajetória de Figner e da Casa Edison sempre ligada à transformação dos gêneros musicais: as duas esferas conjugadas valorizam a atividade de Figner (“o repertório das modinhas estaria completamente perdido se não tivessem havido as gravações da Casa Edison.” *Id.*, p.68 ou “Nas primeiras décadas do século XX [o lundu] teve todas as suas formas gravadas em discos Odeon da Casa Edison.”, *Id.* p.71); valorizam também a música carioca do início do século, que, na sua opinião, foi sensível o suficiente para captar todas as transformações que se operavam na sociedade carioca (“Nos primeiros anos do século XX, o Rio de Janeiro passou por verdadeira onda de reformas (...). Todas bem humoradamente registradas pelo cancionero popular e documentadas em disco, especialmente nos Odeon da Casa Edison.” *Id.* p.129). Talvez fosse mais interessante caminhar num outro sentido e visualizar a música brasileira e a atuação da Casa Edison num plano mais amplo, inserindo-as no contexto do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no Brasil e no desenvolvimento da música urbana de massas. (Wisnik 1982; Schwarz 1997).

Certamente, os próximos estudos sobre a Casa Edison (ou sobre a música brasileira em geral) aproveitar-se-ão de todo o caminho já percorrido por Humberto Franceschi, não apenas no que se refere ao texto de *A Casa Edison e seu tempo*, mas principalmente pela organização e acesso a seu valioso acervo. Qualquer um que tenha tentado resgatar a história da música brasileira deparou-se com a falta de organização dos acervos públicos (quando há dados nesses acervos...), ou com os poucos recursos tecnológicos disponíveis para audição ou reprodução dos originais. Por sua vez, os donos dos acervos privados têm informações suficientes para saber que o setor público não trataria as suas coleções com muito zelo (basta lembrarmos o que ocorreu com o acervo de Miécio Caffé, *doado* ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo).

No caso do acervo de Humberto Franceschi, seus fonogramas passaram por processos de restauração e remoção de chiados, sem, no entanto, distorcer o conteúdo

original da gravação. Isso somente foi possível graças ao desenvolvimento de processos digitais, coincidentemente, produto da tecnologia mecânica da gravação em cilindros original da qual ele mesmo trata. Seus documentos escritos foram digitalizados e é ele próprio quem chama a atenção do leitor para a novidade: os fotoCDs são “elementos-chave de renovação no processo de coleta de dados, de informação histórica e documental. (...) Porque um simples CD pode conter milhares de documentos passíveis de serem impressos exatamente como o original (...) e, em pouco tempo, poder-se-á dispor de arquivos inteiros e partes de bibliotecas na gaveta da mesa do computador. E em fonte primária.” (FRANCESCHI, p.11) De fato, a digitalização é uma importante contribuição da tecnologia ao trabalho de preservação do documento e facilita o trabalho do pesquisador. Mas só é viável se houver investimentos relativamente altos.

Fragments da memória da música brasileira foram preservados por Humberto Franceschi e, agora, disponibilizados ao público pelo IMS/Petrobrás. Vale lembrar que o mesmo IMS adquiriu o acervo do pesquisador José Ramos Tinhorão e promete ao público, em breve, um novo e importante trabalho de organização, catalogação e digitalização de seu acervo... Motivos de sobra para comemorar. Mas também para refletir.

261

Referências Bibliográficas

- CONTIER, Arnaldo D. *Brasil novo, música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de Livre-docência apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2 vols., 1988.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz. Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000, 183p.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982, 326p.
- MORELLI, Rita C L. *Indústria fonográfica. Um estudo antropológico*. Campinas, Unicamp, 1991, 231p.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Violão Azul. Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getulio Vargas, 1998, 235p.
- PAIANO, Enor. *Berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 1994, 241p.

- PEDRO, Antonio. *Samba da Legitimidade*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1982, 157p.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 2001, 158p.
- SCHWARZ, Roberto. “Nacional por Subtração” in *Que horas são?* São Paulo, Cia. das Letras, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular. Teatro e Cinema*. Petrópolis. Vozes, 1972, 284p.
- _____. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1999, 193p.
- WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música*. SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982, pp.129-191.