

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**GUILHERME DE OLIVEIRA MALLET**

**“PARA A CASA A ELÉCTRICA, PORTO ALEGRE!”: MÚSICA GRAVADA E  
IDENTIDADE CULTURAL GAÚCHA A PARTIR DA INSTALAÇÃO DA PRIMEIRA  
FÁBRICA DE DISCOS DO RIO GRANDE DO SUL (1913-1924)**

**Jaguarão**

**2023**

**GUILHERME DE OLIVEIRA MALLET**

**“PARA A CASA A ELÉCTRICA, PORTO ALEGRE!”: MÚSICA GRAVADA E  
IDENTIDADE CULTURAL GAÚCHA A PARTIR DA INSTALAÇÃO DA PRIMEIRA  
FÁBRICA DE DISCOS DO RIO GRANDE DO SUL (1913-1924)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Curso de Licenciatura em História da  
Universidade Federal do Pampa, como requisito  
parcial para obtenção do Título de Licenciado em  
História.

Orientador: [Günter Tlaja Leipnitz](#)

**Jaguarão**

**2023**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

Mallet, Guilherme de Oliveira

"Para a Casa a Eléctrica, Porto Alegre!": música gravada e identidade cultural gaúcha a partir da instalação da primeira fábrica de discos do Rio Grande do Sul. / Guilherme de Oliveira Mallet.

75 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade Federal do Pampa, HISTÓRIA, 2023.

"Orientação: Ginter Tlajja Leipnitz".

1. Indústria fonográfica. 2. Sociedade. 3. Cultura. 4. Música. I. Título.

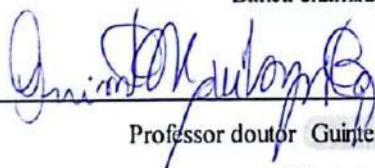
**GUILHERME DE OLIVEIRA MALLET**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em História.

**“PARA A CASA A ELÉCTRICA, PORTO ALEGRE!”: MÚSICA GRAVADA E IDENTIDADE CULTURAL GAÚCHA A PARTIR DA INSTALAÇÃO DA PRIMEIRA FÁBRICA DE DISCOS DO ESTADO**

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 06/12/2023

Banca examinadora:



Professor doutor Guinter Tlaja Leipnitz

Orientador

(UNIPAMPA)

Luana Zambiazzi  
dos  
Santos:0194221601  
7

Digitally signed by Luana Zambiazzi dos Santos, DN: cn=Luana Zambiazzi dos Santos, o=UNIPAMPA, ou=UNIPAMPA, email=LUANASANTOS@UNIPAMPA.EDU.BR, date=2023.12.13 13:18:35 -0300

Professora doutora Luana Zambiazzi dos Santos

(UNIPAMPA)

Documento assinado digitalmente

**gov.br**

RAFAEL DA COSTA CAMPOS

Data: 18/12/2023 10:22:31-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Professor doutor Rafael da Costa Campos

(UNIPAMPA)

## RESUMO

O presente trabalho busca analisar como a chegada da indústria fonográfica em Porto Alegre, através da instalação da Casa a Eléctrica, modifica a forma de se pensar, produzir e consumir música, o que acaba por afetar a sociedade e a cultura rio-grandense. Através de análise bibliográfica, além de exercícios de análises historiográficas e iconográficas busco trabalhar as representações culturais expressas nas atividades da fábrica de discos e ponderar e problematizar, através também da análise técnica e musical de alguns fonogramas, as possíveis ligações entre esta indústria e o movimento musical-cultural tradicionalista, consolidado décadas após a falência do estabelecimento pioneiro situado na capital do estado.

Palavras-Chave: Indústria fonográfica; sociedade; cultura; música.

## **RESUMEN**

Este trabajo busca analizar cómo la llegada de la industria musical a Porto Alegre, a través de la instalación de la Casa a Eléctrica, cambia la forma de pensar, producir y consumir música, lo que termina afectando la sociedad y la cultura de Rio Grande do Sul. A través del análisis bibliográfico, además de ejercicios de análisis historiográfico e iconográfico, busco trabajar sobre las representaciones culturales expresadas en las actividades de la fábrica de discos y considerar y problematizar, también a través del análisis técnico y musical de algunos fonogramas, las posibles conexiones entre esta industria y el movimiento musical-cultural tradicionalista, consolidado décadas después de la quiebra del establecimiento pionero ubicado en la capital del estado.

Palabras Clave: Industria discográfica; sociedad; cultura; música.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rua dos Andradas.....	25
Figura 2 - Anúncio em jornal sobre a Casa a Eléctrica.....	28
Figura 3 - Anúncio em jornal sobre os “Discos Rio-Grandenses”.....	30
Figura 4 - Exterior das instalações da fábrica da Casa a Eléctrica.....	35
Figura 5 - Banda da Brigada Militar do Rio Grande do Sul.....	36
Figura 6 - Selo “gaúcho rosa/gaúcho argentino”.....	39
Figura 7 - Sessão de gravação musical por meios mecânicos.....	41
Figura 8 - Anúncio de discos para gramophone da marca "Gaúcho".....	43
Figura 9 - Selo "Gaúcho tricolor".....	44
Figura 10 - Selo "Gaúcho tricolor".....	44
Figura 11 - Selo "Gaúcho vermelho".....	45
Figura 12 - Selo "Phoenix" fabricado pela Eléctrica.....	45
Figura 13 - Leonetti , Francisco Canaro e os músicos que o acompanhavam.....	47
Figura 14 - Selo "Atlanta" fabricado pela Eléctrica.....	48
Figura 15 - Selo "Artigas fabricado pela Eléctrica.....	48
Figura 16 - Anúncio de discos da marca Columbia.....	52
Figura 17 - Selo "Era" de origem argentina.....	57
Figura 18 - Selo "Gaúcho argentino", fabricado pela Eléctrica.....	57
Figura 19 - Ator americano Tom Mix com vestimentas de cowboy.....	59
Figura 20 - Selo "Gaúcho rosa".....	60
Figura 21 - Selo "Gaúcho tricolor".....	60

## LISTA DE TABELAS

1- Lista de “cantos gaúchos” apresentada por Paixão Côrtes (1984).....	64
--	----



## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

1 - CD - Compact Disk

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 - A PAISAGEM SONORA E O CENÁRIO MUSICAL NA PORTO ALEGRE DO INÍCIO DO SÉCULO XX.....</b>	<b>17</b>
1.1 Modernização audível: a urbanização e seus ruídos.....	19
1.2 A música no cotidiano porto-alegrense.....	21
1.3 A música gravada como possibilidade de investimento: a circulação de discos e gramofones pré 1913 e primeiras gravações no Rio Grande do Sul.....	24
<b>CAPÍTULO 2 - A PRODUÇÃO FABRIL DA CASA A ELÉCTRICA E SUA TRAJETÓRIA NA INDÚSTRIA FONOGRAFICA.....</b>	<b>32</b>
2.1 A instalação da fábrica e circulação nacional.....	34
2.2 Parcerias estrangeiras e circulação internacional.....	46
2.3 Processo de direitos autorais e encerramento das atividades.....	49
<b>CAPÍTULO 3 - OS “DISCOS GAÚCHO” E A CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL: INTENÇÕES, REPRESENTAÇÕES E CONTRIBUIÇÕES.....</b>	<b>54</b>
3.1 A “cara do disco”: as intenções por trás da representação nos selos dos Discos Gaúcho.....	55
3.2 “Geração gramofone” e cultura tradicionalista.....	62
3.3 Uma lacuna não preenchida: a jornada de artistas posteriores à falência da fábrica.....	67
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>72</b>

## INTRODUÇÃO

Entre 1913 e 1924, funcionou em Porto Alegre a provável sexta fábrica de discos do mundo.(SANTOS, 2011) A “Casa a Eléctrica”, fundada pelo imigrante italiano Savério Leonetti, surge no momento em que o consumo de música estava no início de um processo de mutação, que não cessou até o presente momento. Neste contexto, tais mudanças caminharam juntamente com a busca pela afirmação de uma identidade cultural regional, e ao realizar gravações e prensagens de discos de diversos artistas (brasileiros e estrangeiros) a Eléctrica<sup>1</sup> participa ativamente e pode ter dado o pontapé inicial, através desta mudança definitiva no universo musical, o surgimento da música gravada no Rio Grande do Sul.

Ao debater temas localizados em Porto Alegre no início do século XX, torna-se necessário refletir sobre o processo de urbanização da cidade, e como esta mudança na sociedade afeta o cotidiano dos indivíduos. Seguindo o apresentado inicialmente por Luana Zambiazzi dos Santos em sua dissertação de mestrado (SANTOS, 2011), busco tratar especificamente da “escuta” enquanto um sentido que se modifica com a modernização da cidade e da sociedade. Sendo a música um aspecto central deste debate, é importante citar que a forma de consumi-la passa por uma mudança significativa neste período, quando as apresentações ao vivo deixam de ser a única forma de ouvir música e as gravadoras e fábricas de discos surgem para suprir uma nova necessidade.

A partir disso, busco neste trabalho discutir: qual o nível de influência dos discos e músicos da Eléctrica na formação da musicalidade rio grandense pós 1920? É possível identificar um processo que ligue a “geração gramofone” ao movimento da música “gauchesca”, “tradicionalista“, que de forma geral identificamos como fruto da cultura do estado do Rio Grande do Sul?

Ao nascer em um determinado contexto preestabelecido, se torna complexa a missão de compreender todos os aspectos que formam os costumes do meio no qual estamos inseridos. Porém, ao envolver-se com o estudo em história, se torna inevitável questionar a trajetória das áreas em que trabalhamos ou temos maior intimidade. Levando em consideração que a minha relação com o estudo acadêmico em História se inicia em torno dos meus dezenove anos e a relação com a prática musical acontece ainda na infância, é natural que surjam questionamentos e visões de possíveis trabalhos interligando as duas áreas. Durante alguns anos de dedicação (mais de meia década) e juntamente à graduação, desenvolvi meus conhecimentos e práticas na área da gravação e produção musical, lidando com diversos artistas e experiências dentro da área.

---

<sup>1</sup> Para evitar a exaustiva repetição, a partir daqui utilizarei somente o termo “Eléctrica” para me referir ao estabelecimento de Leonetti.

Atualmente dependo da música e das gravações para me manter, unindo a vida acadêmica e os compromissos dos programas de iniciação à docência com a atuação profissional na área de registro sonoro-musical. O fato desta atividade fazer parte do meu cotidiano de forma expressiva me permite realizar observações que não são necessariamente históricas ou iconográficas, mas sim musicais e técnicas, o que, ao mesclar-se com a minha trajetória no curso de graduação em Licenciatura em História, me auxilia e muito nas análises a que me proponho.

Se tratando da produção e consumo de música, toda a minha geração e também a geração anterior (meus pais por exemplo), nasceram em um contexto em que gravar e reproduzir música já não era uma novidade tão recente, e os clássicos discos e tocadores faziam parte do cotidiano de quem possuía condição para adquiri-los. No meu caso, nasci no ápice do sucesso de uma mídia que no Brasil ainda não havia completado dez anos: o CD. É através dos CDs que minha curiosidade surge, como se consumia música antes dos chamados discos? Quando se começa a gravar música?

Considerando o surgimento da música gravada uma revolução na arte e na sociedade de forma geral, busco compreender como a chegada deste fenômeno em Porto Alegre afeta os ouvintes, focando principalmente na instalação da gravadora de discos Eléctrica (1913 - 1924) na capital gaúcha.

As apresentações ao vivo eram até então a única forma de se consumir música, e em Porto Alegre já na década de 1910 os estabelecimentos da Rua dos Andradas contavam com a presença de músicos em seu cotidiano. Com a inicial popularização dos equipamentos de gravação e reprodução sonora, surge uma nova área de investimento, e neste contexto são inauguradas em Porto Alegre duas destacadas lojas que acabam comercializando discos e gramofones, a Casa Hartlieb e a Eléctrica.

Em 1914 a loja “Eléctrica” do italiano Savério Leonetti expande seus negócios, e trazendo o maquinário necessário diretamente da Alemanha, inaugura a segunda gravadora de discos da América Latina. No mesmo ano, os discos começam a ser lançados sob a marca do selo “Discos Gaúcho”, com a representação de um indivíduo com vestimentas tradicionais do campo platino, montado em um cavalo.

A maioria dos trabalhos referentes à indústria fonográfica se localizam na área da musicologia ou da comunicação, mas possuindo sempre um caráter minimamente histórico na análise dos processos envolvendo os agentes desta indústria e sua formação em si. (ABREU, 2009), (ARAGÃO, 2017) Muitas informações são encontradas em trabalhos biográficos como a tese de mestrado de Francisco Cougo (2010), onde encontrei uma pequena síntese sobre a trajetória da produção fonográfica rio-grandense, citando a Eléctrica como pioneira e me abrindo as portas para este trabalho..

Já em pesquisa específica sobre a gravadora, encontrei a dissertação de mestrado de Luana Zambiazzi dos Santos (2011), uma das principais referências que utilizei para compor esta pesquisa.

A dissertação trabalha aspectos como a "escuta" e como esse sentido se modifica com a modernização e urbanização das cidades, e como em Porto Alegre isso ocorre em meio a um cenário musical que também se modificava, boa parte em decorrência da gravação e prensagem de discos de música e poesia aqui mesmo no Rio Grande do Sul. As principais fontes da autora quanto às atividades da fábrica são os livros "A Eléctrica e os Discos Gaúcho" do autor Hardy Vedana, e "Aspectos da música e fonografia gaúchas" de Paixão Côrtes.

Ao iniciar a pesquisa e as leituras, me deparei com a frequente citação do livro de Côrtes como uma fonte que realizava a ligação entre essa produção fonográfica inicial e o movimento musical tradicionalista. Busco, portanto, através desta pesquisa, identificar de que forma o surgimento da produção de discos no Rio Grande do Sul modifica a forma de consumir e produzir música na região, o quanto estas mudanças progredem ou acabam estagnadas com a falência da fábrica em 1924, e como as representações da imagem do "gaúcho" nas figuras, músicas e poemas produzidos se relacionam com o discurso reforçado décadas depois pelos movimentos tradicionalistas.

Meus objetivos são identificar como a consolidação do mercado de discos no Rio Grande do Sul ocorre durante a operação da fábrica da Eléctrica (1913 - 1924), e como a indústria fonográfica se comporta após sua falência. Busco tentar evidenciar como a instalação deste estabelecimento na capital gaúcha modificou a forma de se produzir e consumir música (podendo ou não ter influenciado artistas e movimentos culturais de gerações posteriores) e fomentou a circulação de discos no período em que eram fabricados em Porto Alegre, inserindo no cotidiano desta sociedade uma inédita movimentação artística: a gravação, prensagem e venda de música gravada.

Por trabalhar com a interação entre os indivíduos e a música e os resultados desta interação refletidos na cultura, a presente pesquisa parte da perspectiva de trabalho da Nova História Cultural, que segundo obras como as de Lynn Hunt (1989) e Peter Burke (2005) acaba por ampliar a variedade dos temas a serem considerados no exercício da historiografia. Tendo surgido como uma alternativa às já consagradas áreas da história social e história política, a história cultural acaba por afirmar que as características culturais estão no cerne das ações dos seres humanos e de suas sociedades, e portanto, precisam estar também no centro da discussão histórica sobre estes povos. É a partir destes conceitos que busco identificar como a chegada do mercado de música gravada em Porto Alegre e seu consumo afeta os indivíduos envolvidos e conseqüentemente a cultura local.

Por tratar os discos (que aqui representam a materialização da música, entre outros aspectos), sua produção e inserção no cotidiano como fator central, este trabalho acaba por inserir-se também em uma vertente historiográfica que acaba se “desprendendo” da História Cultural. Ao surgir a partir da interação deste campo em relação a alguns aspectos em comum com a História Econômica (como o consumo no cotidiano das sociedades), a História da Cultura Material tem como enfoque a materialidade e “seus usos, as suas apropriações sociais, as técnicas envolvidas na sua manipulação, a sua importância econômica e a sua necessidade social e cultural”. (BARROS, 2004. p. 30) O campo teria tido início com os historiadores da Escola dos Annales, com obras de Marc Bloch e Lucien Febvre trazendo a tona aspectos do cotidiano rural e suas práticas, técnicas e objetos, e principalmente na figura de Fernand Braudel, que publica a “primeira síntese sobre a História da Cultura Material, ‘Civilização Material e Capitalismo’ ” (PESEZ, 1978. p.184). Serão aqui então os “Discos Gaúcho” os objetos a serem considerados enquanto o cerne de uma mudança na sociedade e na forma de fazer e ouvir música, e isso impõe, neste caso específico, com base nos objetivos da pesquisa, que eu realize uma inicial análise iconográfica.

A utilização de representações imagéticas como fonte caracteriza a iconografia, que aos poucos conquistou seu espaço dentre as análises sociológicas e históricas, devido à noção de que as imagens criadas pelos seres humanos se tornam mais do que meros objetos ou representações vagas.

Uma obra de arte, entendida como meio de expressão e comunicação de um artista – socialmente constituído –, se apresenta como uma das possibilidades mais representativas da materialização sócio-histórica do conjunto de uma determinada sociedade; ela não é puro símbolo ou manifesto subjetivo, mas verdadeiro objeto necessário à vida e à representação dos grupos sociais. (MIANI, 2014. p. 135)

A obra de arte em questão, no caso deste trabalho, ultrapassa a gravação musical nos discos, pois estes carregam em si outra obra artística, a litografia envolvida na sua produção. Ao carregar uma imagem, e sendo esta uma “representação cultural”<sup>2</sup>, os discos nos apresentam duas facetas: o fonograma<sup>3</sup> nele contido e sua aparência física, sendo que esta última passa diretamente pela imagem que o selo carrega. Enquanto a relação entre a história e a iconografia dá conta da parte visual das minhas problematizações, a audição e análise dos fonogramas também exige certos cuidados para que os resultados obtenham certo rendimento e credibilidade. Não somente a música gravada deve ser considerada, mas também a mídia que a apresenta, ou seja, como o fonograma foi produzido e em qual contexto ele será reproduzido. Afinal, uma mesma canção pode obter

---

<sup>2</sup> Aqui utilizo as aspas devido à problematização feita no último capítulo.

<sup>3</sup> Exemplar audível de música gravada.

diferentes interpretações e significados pelos ouvintes, ainda mais considerando sua análise posterior pelos pesquisadores.

Os pesquisadores mais meticolosos procuram localizar o fonograma específico, produzido dentro do contexto a ser estudado para, a partir daí, propor uma análise das articulações entre os sentidos histórico, estético e ideológico de uma canção. Uma mesma canção pode ter vários suportes, implicando em problemáticas estéticas, comunicacionais e sociológicas diversos (video, cinema, letra impressa, rádio, fonograma) (...) (...) Cabe ao historiador esquadrihar, na medida do possível, as formas de objetivação técnica/comunicacional e experiência social da música que o seu tema específico exigem. Caso contrário, vamos ficar presos à análise do fonograma e das estratégias da indústria fonográfica, superdimensionando alguns veículos e espaços e desconsiderando outros que, muitas vezes, foram fundamentais para a construção de um determinado sentido para certas canções. (NAPOLITANO, 2010. p. 2, 3)

Para compreender como os discos (e conseqüentemente os sons) afetam o cotidiano dos indivíduos, é necessário refletir sobre o conceito de “escuta” e como a audição auxilia os seres humanos na sua compreensão do mundo e da sua realidade local. As obras de Jonathan Sterne (2003) e Veit Erlmann (2004) trabalham tanto a questão da escuta enquanto forma de interpretação da realidade pelos indivíduos quanto a influência dos desenvolvimentos tecnológicos neste processo, neste caso específico o fonógrafo e as tecnologias de gravação e reprodução sonora.

Partindo então do princípio de que a audição é um sentido que afeta diretamente a forma com que os indivíduos conhecem o mundo e a si próprios, viso aproximar esta questão ao contexto de modernização de Porto Alegre por volta da virada do século XIX para o século XX, quando ruídos inéditos começavam a soar na cidade. Segundo o levantamento feito por Luana Zambiazzi dos Santos, baseado principalmente na obra de Sandra Pesavento (1991) e Luiz Maroneze (1994), a modernização de Porto Alegre foi guiada pelo processo de urbanização (construção de vias férreas e cuidados com limpeza por exemplo) e pelos adventos tecnológicos da época. Conforme a vida na cidade se modifica, influenciada segundo os autores por esse avanço tecnológico e estrutural, se altera também a forma que os indivíduos pensam e agem, observam novas necessidades e oportunidades, o que acaba potencializando áreas como o comércio e fomentando o processo de industrialização, fenômeno recente no território porto alegreense.

No capítulo que inicia o texto, intitulado “A paisagem sonora e o cenário musical na Porto Alegre do início do século XX”, trato dos conceitos envolvidos no debate sobre a audição e sua relação com a modernização de Porto Alegre, buscando inserir o objeto de estudo em um contexto específico, o que se faz necessário para que possamos compreender plenamente a importância da fábrica e seu legado. Além de definir os conceitos como “paisagem sonora”, apresento elementos que compunham este universo sonoro na capital gaúcha, entre eles a música e seus agentes.

Indo adiante, “A produção fabril da Eléctrica e sua trajetória na indústria fonográfica Rio Grandense”, de cunho mais descritivo sobre as atividades da Eléctrica após 1914, contém muita informação retirada da obra do músico Hardy Vedana (2006) citada anteriormente, obra esta fruto de uma “carinhosa” pesquisa por parte do autor, já idoso na data de lançamento. Esta obra, por mais especial e relevante possível, precisou ser problematizada e localizada enquanto tipo de fonte, tendo em vista algumas especificidades. Além da descrição referente ao início da produção fabril e suas divulgações em solo nacional, o capítulo trata da circulação internacional dos discos, da relação entre as indústrias fonográfica brasileira e de países da região platina, chegando a apresentar motivações para a falência da fábrica.

No capítulo que fecha o trabalho, “Os “Discos Gaúcho” e a cultura do Rio Grande do Sul: intenções, representações e contribuições”, busquei levantar questões sobre a relação entre as atividades da Eléctrica e as representações e manifestações culturais regionalistas típicas do estado do Rio Grande do Sul, iniciando pela análise das figuras expostas nos selos que rotularam os discos e as intenções por trás das estratégias mercadológicas dos indivíduos envolvidos. Além da litografia dos selos, abordo a questão da possível influência musical cultural dos discos e músicos da Eléctrica na música tradicionalista, levantada por Paixão Côrtes em 1984. Por fim, realizo reflexões sobre o destino da indústria fonográfica gaúcha e sobre a carreira de artistas de relevância de épocas ligeiramente posteriores à falência da fábrica.



## **CAPÍTULO 1 - A PAISAGEM SONORA E O CENÁRIO MUSICAL NA PORTO ALEGRE DO INÍCIO DO SÉCULO XX.**

A passagem do século XIX para o século XX marcou Porto Alegre de diversas formas. A modernização da cidade passou por um processo de urbanização e de avanço tecnológico, aspectos determinantes para a reformulação de um território e do comportamento dos indivíduos de uma sociedade.(PESAVENTO, 1991; MARONEZE, 1994) Dentre estes avanços tecnológicos, as mudanças envolvendo sons foram significantes, o que me permite considerar a audição enquanto um aspecto amplamente afetado por este processo, tanto em relação à sua utilidade na compreensão do espaço e de seus “ruídos”, quanto no consumo de música, por exemplo. Concomitantemente à modernização da cidade, Porto Alegre inicia seu envolvimento em um fenômeno recente, mas que viria a ser objeto frequente nos discursos de cronistas e autores dedicados ao período e local em questão: o consumo de música mecânica através das recentes tecnologias de gravação e reprodução.

Neste capítulo busco sintetizar brevemente a transformação da cidade, além de afirmar que os sons, a “escuta” e seus desdobramentos moldam alguns costumes na capital gaúcha. Citarei cronistas que trataram do assunto, agentes e estabelecimentos envolvidos na comercialização inicial destes novos produtos musicais no início de sua popularização, visando a contextualização de um espaço onde se instalou o estabelecimento trabalhado no próximo capítulo, a Eléctrica.

Ao encontrarmos em uma narrativa as palavras “moderno”, “modernidade”, é comum que busquemos referências visuais para ilustrar estes termos, afinal existem nítidas diferenças estéticas entre algo classificado como “antigo” ou “moderno”, entre uma região rural e uma região em modernização. A visão é o sentido humano que costuma prevalecer nas percepções dos indivíduos quanto ao contexto ao qual estão inseridos, mas este fato por si só justifica a relação de exclusão ou indiferença nas análises históricas e sociológicas em relação aos outros sentidos como a audição por exemplo? Desde a década 1970, autores como o precursor Raymond Murray Schafer vêm questionando a ausência de debates quanto à audição enquanto fator determinante nas análises sociológicas e antropológicas.

Foi a partir do contato com o trabalho de Luana Zambiazzi dos Santos que vi surgir o meu interesse na abordagem da audição enquanto elemento determinante na forma com que os indivíduos concebem os espaços e estabelecem suas relações sociais. Utilizando-se das noções de escuta na modernidade trabalhadas por autores como Jonathan Sterne (2003) e Veit Erlmann (2004), a autora reitera a importância da audição na interpretação dos indivíduos quanto à sociedade e a sua própria existência.

Simultaneamente, é óbvio que todos os sentidos formam a percepção do indivíduo com seu mundo. Contudo, através das fontes do conteúdo empírico desta pesquisa, penso que a percepção auditiva é acentuada na Porto Alegre moderna e, dessa maneira, cada vez mais faz sentido o que tratam teóricos como Veit Erlmann e Jonathan Sterne. (SANTOS, 2011. p.41)

No primeiro capítulo de “Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity”, denominado “But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses”<sup>4</sup> Veit Erlmann aborda a forma com que os antropólogos utilizam (ou não) a audição como forma de analisar seus objetos de estudo. O autor afirma ainda que não acredita que os antropólogos ignorem propositalmente as percepções sensoriais do corpo humano em suas análises, mas que em raras ocasiões estes aspectos são considerados além do aspecto visível, passível de ser “lido”. Afirma também que a obra não tem apenas a intenção de chamar a atenção para o “sentido menos estudado” (ERLMANN, 2004, p. 3), mas que

“ouvindo Culturas” sugere que é possível conceituar novas formas de conhecer uma cultura e de adquirir uma compreensão aprofundada de como os membros de uma sociedade se reconhecem. Não é apenas acumulando um corpo de textos, e símbolos inter-relacionados que temos uma noção das relações e tensões que constroem uma sociedade. A forma como as pessoas se relacionam umas com as outras através do sentido da audição também fornecem informações importantes sobre uma ampla uma série de questões que confrontam as sociedades em todo o mundo à medida que lutam com as enormes mudanças provocadas pela modernização, tecnologia, e globalização. (ERLMANN, 2004, p. 3)<sup>5</sup>

Indo ao encontro do discurso de Erlmann quanto à antropologia, Carlos Fortuna em seu artigo denominado “Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos” (1998), problematiza a baixa influência dos sons na interpretação sociológica e na análise das paisagens das cidades. Tratando este fenômeno como uma “marginalização da sonoridade”, o autor defende que o sentido da audição e os elementos sonoros são peças fundamentais no estudo de qualquer sociedade. Esta análise social com base na audição, teoricamente, nos permitiria consolidar uma chamada “paisagem sonora”, conceito de Raymond Murray Schafer<sup>6</sup> do qual irei tratar mais adiante.

---

<sup>4</sup> “Mas e o ouvido etnográfico? Antropologia, Som e os Sentidos”

<sup>5</sup> Traduzido livremente pelo autor.

<sup>6</sup> Compositor, escritor, educador musical e ambientalista canadense, autor do livro “The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world.

## 1.1 Modernização audível: a urbanização e seus ruídos.

No contexto da cidade de Porto Alegre, localidade central desta pesquisa, o conceito de modernização está ligado ao período de urbanização da cidade (entre o fim do século XIX e início do século XX), quando se intensifica a construção de vias férreas, a ampla utilização da energia elétrica e maiores cuidados com a higiene da cidade, por exemplo. Esta definição foi apontada por Luana Santos (2011) em concordância com a obra de Sandra Pesavento (1991) e Luiz Maroneze (1994) sobre o local e período em questão, e optei por manter estes acontecimentos como os marcos da chegada da dita “modernidade” na capital gaúcha.

Qual era então o cenário deste centro urbano em formação? Quais novidades se apresentaram aos olhos dos indivíduos, e aliás, que sons a dita modernização trouxe para o cotidiano porto-alegrense? Em meio aos avanços do processo de urbanização, sons inéditos passam a ser percebidos e interpretados pelos indivíduos, tais como o bater de ferramentas contra superfícies de ferro e motores mecânicos em funcionamento, por exemplo. Os novos espaços contavam com os sons da cidade e do diálogo das pessoas reunidas em ambientes sociais antes inexistentes. Músicos estavam cada vez mais presentes nos espaços públicos e privados, a ponto de serem apontados pelos cronistas da época como essenciais para algumas ocasiões. “Conjuntos, orquestras e bandas tomaram conta da Cidade que [...] gostava de música. Era uma amizade sincera. Sem música não se fazia nada. Nem reunião política. Nem manifestação cívica. Nem cerimônia religiosa. Nada mesmo. (FERREIRA, 1940, p. 132 apud SANTOS, 2011, p.32)

Ao serem concebidos por diversos indivíduos, estes novos elementos sonoros foram interpretados e abordados de diferentes formas por autores contemporâneos e posteriores. Foi Theodomiro Tostes um dos principais cronistas a demonstrar com veemência sua animação em relação aos novos sons que a cidade moderna começa a emitir. Sobre a relação da música com este fenômeno da modernização, o cronista demonstra compreender que os sons da cidade e a música se misturam em um movimento recíproco de fusão (SANTOS, 2011, p.33).

Ah! Tudo é música, meu caro, por que não? Os nossos olhos já não piscam assustados, quando penetra em nosso ouvido um som esganiçado de locomotiva. Todos os barulhos, os que mais ferem, os que mais excitam a nossa sensibilidade, já nos são familiares. Cantam em nosso ouvido uma harmonia nova. (TOSTES, 1994 [1931], p. 55. apud SANTOS, 2011 p.32).

Usando o termo “barulhos”, Tostes trata do conjunto de sons que a cidade agora emite constantemente, misturando a música ao vivo com o ruído de outras diversas fontes sonoras surgentes. O próprio termo “ruído” há de ser trabalhado aqui. Conforme Raymond Murray Schafer,

em sua obra “The Book of Noise” de 1970, “o ruído é um som indesejado”. Consequentemente, “distingue-se dos sinais, que são sons desejados (...) Ruído é o som errado no lugar errado.” (SCHAFER, 1970, p.4)

Então os novos sons emitidos pela cidade podem ser considerados ruídos? Creio que dependa do ouvinte, afinal, através da obra de Tostes percebe-se que ele demonstra gostar dos novos sons, demonstra desejá-los e classificá-los enquanto música. Fazendo valer o conceito de ruído apresentado por Schafer, a resposta seria não, as tais novas informações sonoras não são consideradas como ruídos pois o ouvinte específico, neste caso Theodomiro Tostes, os deseja, e para ele, são sons certos, no lugar certo. Sobre esta ambiguidade, Santos afirma que

Por um lado, as transformações que afetaram sonoramente a urbe fizeram indivíduos lembrarem-se dos sons da cidade quando ainda muito pacata e pouco movimentada, ainda sem o caráter de sociabilidades mediadas pelos avanços tecnológicos. Ao lembrarem-se, realizam comparações nostálgicas sobre os sons do passado. Por outro lado, essas mesmas transformações que intensificaram a escuta dos atores sociais para o passado fazem outros tomarem os sons da modernidade como sinal de futuro e prosperidade. (SANTOS, 2011, p.34-35)

Este conjunto de sons, os desejáveis e os indesejáveis, ruídos, música, vozes, compõem o que pode ser chamado de “paisagem sonora” da cidade. Tradução de “soundscape”, o conceito foi definido e popularizado pelo já citado Raymond Murray Schafer em suas obras “The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher.” de 1968 e “The Tuning of the World” de 1977, onde nesta última classifica-o como “qualquer campo de estudo acústico” e complementa que “podemos isolar um ambiente acústico como campo de estudo, assim como podemos estudar as características de uma determinada paisagem” (SCHAFER 1977, p.7).

Considerando então a cidade de Porto Alegre enquanto um “espaço acústico”, ou seja, um local onde sons são emitidos por diversas fontes e recebidos por outros diversos indivíduos, e considerando também os exemplos de interpretação e manifestação de opinião sobre estas paisagens sonoras e suas mudanças em Schafer (1977), Fortuna (1998) e Santos (2011), podemos considerar que a vivência na cidade e a própria interpretação dos indivíduos quanto ao ambiente sejam influenciadas pelos sons que os rodeiam, e que “as paisagens sonoras modernas, mais concretamente as das cidades grandes sugerem um estado de espírito condicionado de forma permanente pelo som ambiente, socialmente vivido.” (FORTUNA, 1998, p.27). Sobre a definição de uma paisagem sonora específica, Carlos Fortuna afirma que sua análise é sempre um ato de atribuição de sentido, e que esses sentidos dados ao som são sempre relativos, seja em comparação com outros sons em simultâneo ou devido a outras especificidades da fonte ou ouvinte.

Este relativismo sonoro diz ainda respeito à nossa experiência social e biográfica, já que tanto pode revelar uma memória e um passado e, deste modo, uma identidade vivida, como pode, igualmente, enunciar um estado de estranhamento e desconforto perante sonoridades desconhecidas (e, no extremo, perante sonoridades ausentes) que se pretendem decifrar no seu significado ou sentido abstrato. (FORTUNA, 1998, p. 29)

Portanto, cada indivíduo ou grupo pode receber e interpretar as paisagens sonoras às quais inseridos por seus próprios meios e sob seus próprios conceitos, mas ao fazê-lo, estão condicionando seu comportamento conforme informações obtidas através da audição. Dentre todos os elementos sonoros que influenciam estes condicionamentos de comportamento, creio que a música seja seu ápice. É através do consumo de música (intencional ou imposto) que mais modificamos nosso comportamento, observemos como a troca de gênero musical ou a velocidade da música afeta um ambiente onde existam pessoas dançando, por exemplo, ou como algum indivíduo reage ao tocar sua música favorita em um espaço de socialização (e também o contrário, quando alguém fica desconfortável por ouvir uma música que não aprove). Considero aqui, então, a música como aspecto central da paisagem sonora porto-alegrense do início do século XX, quando as apresentações ao vivo eram disparadamente a forma mais comum de consumo, e algumas décadas atrás, a única.

## **1.2 A música no cotidiano porto-alegrense.**

Conforme os já citados trabalhos de Maroneze e Pesavento, além das análises de Santos e Souza sobre a produção de cronistas porto-alegrenses do século XX, podemos observar que a música foi uma arte que obteve grande popularidade na cidade de Porto Alegre da metade do século XIX adiante, quando o processo de urbanização tendia a aproximar as pessoas nos novos locais de convivência. A prática musical durante o período de transição do Império para República, por sua vez, ocorria em festividades pelas ruas ou em praças públicas, e

A partir do processo de urbanização e modernização da cidade, alavancado em fins do século XIX, as práticas musicais começaram a se modificar. O espaço central da cidade passaria a ser reestruturado e remodelado, e a noite, melhor iluminada, encaminhará a sociedade para uma vida social mais intensa. Nesse ambiente, os Cafés e Confeitarias se tornaram o centro de irradiação das sociabilidades (SOUZA, 2010, p. 59)

Os cafés contavam com música ambiente ao vivo, os cinemas mudos eram sonorizados por músicos. Uma atividade (estudo e prática musical) que até então, quando não profissionalmente, era

praticada “com o objetivo de mostrar uma educação refinada” (SOUZA, 2010, p. 60), aos poucos vai se tornando essencial para as sociabilidades. Podemos observar isso nos trechos das obras dos cronistas da época já citados anteriormente, reunidos nas teses de Souza (2010) e Santos (2011). Mais especificamente sobre Theodomiro Tostes, Maroneze (2007) dedica um capítulo para construir um “imaginário” de Porto Alegre com base nas crônicas de duas obras de Tostes, evidenciando a música como um aspecto primordial da realidade urbana porto-alegrense.

A partir da popularização da prática musical e da ampliação da quantidade de locais a receberem as apresentações dos músicos, cresce também o número de ouvintes, e “essa diversidade de indivíduos encontrava na música uma forma de diversão noturna gratuita dentro do espaço urbano da cidade” (SOUZA, 2010, p. 61). Vale lembrar que neste período a cidade passa a ser iluminada artificialmente, o que além de garantir a segurança dos transeuntes, abriria espaço para novos locais de encontro para a vida social noturna. Segundo SOUZA (2010), a prática de concertos noturnos conhecidos como serenatas tem seu ápice na segunda metade do século XIX, através das quais diversos indivíduos exerciam a prática musical.

É neste contexto que se populariza um indivíduo importante para a música em Porto Alegre. Oriundo das serenatas rumo ao conservatório e à profissionalização, Octávio Dutra atuou por mais de trinta anos na música porto-alegrense. Sendo “um dos primeiros porto-alegrenses a garantir seu sustento somente com a música” (FARIA, 2011. p 3), precisou atuar em todas as áreas onde a música existia. Seja tocando, seja estudando ou ensinando, viveu a música. Segundo Vedana (2006), foi responsável por popularizar o uso do violão em meio às serenatas urbanas, tendo em vista que o instrumento era considerado “de segunda categoria” em meio à elite musical. Autor desde os 16 anos de idade, compositor de renomadas valsas e de “algumas das melhores serenatas produzidas neste país” (VEDANA, 2006. p. 96), Dutra iniciou seus estudos formais somente aos 24 anos, quando adentrou ao Conservatório Música de Porto Alegre, para especializar-se em harmonia e contraponto, além de aprender teoria musical e piano (SOUZA, 2010).

Além do fato de a música já ser há um bom tempo um elemento presente na paisagem sonora porto-alegrense, o próprio ofício do músico modifica-se neste período. A primeira instituição de ensino superior em música do estado, o Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes, foi fundado em 1909 em Porto Alegre. Cerca de 11 anos depois, em 1920, é formado por dezenas de membros o Centro Musical Porto-Alegrense, tendo como intuito de buscar melhores oportunidades para os músicos, buscando manter no estado “profissionais de real valor”, tendo em vista que alguns destes indivíduos deixavam a cidade em busca de melhores condições para o exercício da profissão (REAL, 1984).

A popularização da prática e do consumo musical, além de sua valorização pelos cronistas citados, é evidente ao consultar a bibliografia. Mas o desenvolvimento de ações que buscaram formar profissionais da música e reuni-los enquanto classe para buscar melhores condições demonstrou que a profissionalização dos músicos populares<sup>7</sup> era reflexo de uma nova realidade: ser músico em Porto Alegre havia adquirido um novo sentido nas últimas décadas. Além da realização de performances musicais, do ensino de teoria musical ou de instrumentos específicos, o ofício foi modificado em decorrência de um fenômeno que em algumas décadas mudaria toda a realidade envolvendo a sua prática, a chegada da música gravada.

Na primeira década do século XX, a tecnologia mais avançada que existia em termos de gravação e reprodução sonora era o gramofone e os discos planos de 78 rotações por minuto, inventados pelo alemão Emil Berliner em 1887, como uma melhor alternativa em relação ao fonógrafo de Thomas Edison, inventado cerca de dez anos antes, que registrava o sons em cilindros de cera. Gravados e reproduzidos ainda de forma totalmente mecânica, o pontapé inicial para comercialização destes equipamentos (principalmente os fonógrafos) parte das companhias relacionadas aos inventores e a comunicação destas com os líderes políticos, como no caso do Brasil. Segundo Cascaes (2016), “a autorização formal para a circulação de fonógrafos no Brasil se deu em novembro (1878), através do Decreto nº 7072 assinado pelo Imperador, o qual concedeu a Thomas Edison o privilégio de introduzir por vinte anos o fonógrafo no país” (p.53), e após este período, representantes destas companhias viriam a apresentar suas “máquinas falantes” para o público em diversas cidades brasileiras.

O lançamento da nova invenção de Edison, a lâmpada incandescente, data de 1879, e conforme apontado por Júlio César Cascaes, a repercussão deste invento o afastou da campanha em prol da popularização do fonógrafo. Isso durou pelo menos até o ano de 1887, quando chega no mercado um concorrente à altura para a invenção de Thomas Edison, o já citado gramofone de Emile Berliner. Nele eram reproduzidos discos planos, e conforme Cascaes, “o desenvolvimento do gramofone teve como propósito a busca por maior praticidade na duplicação de cópias” (p31), o que parece ter dado certo. Tendo em vista que a invenção de Berliner obteve maior popularidade mesmo após Edison retomar os esforços buscando realizar melhorias no fonógrafo, podemos considerar que as vantagens entre um e outro realmente existiram.

Em Porto Alegre, no início do século XX, gramofones e discos não só seriam comercializados, como também fabricados, aumentando a circulação destes através das atividades da fábrica e loja “a Eléctrica”, o que viria a “acostumar” a cidade com o fenômeno da música

---

<sup>7</sup>Utilizo aqui “músicos populares” para me referir aos indivíduos que dedicavam-se à prática musical de entretenimento popular urbano, diferenciando-os dos músicos “eruditos”, praticantes da música clássica.

gravada e alterar o fazer musical porto-alegrense, pelo menos durante seus anos em atividade. Criadas por dois irmãos italianos, os estabelecimentos e seus produtos serão abordados daqui em diante, buscando compreender como sua atuação afeta o fazer musical e quem sabe a “paisagem sonora” preestabelecida.

### **1.3 A música gravada como possibilidade de investimento: a circulação de discos e gramofones pré 1913 e primeiras gravações no Rio Grande do Sul.**

Em pouco tempo, os dispositivos concebidos para registrar e reproduzir sons foram sendo amplamente utilizados na gravação musical, e seus inventores mantiveram-se dedicados a realizar constantes melhorias nos equipamentos e buscar padronizar sua produção, visando a comercialização. Sua popularização não foi imediata em termos musicais, devido à recepção do público, pois a reprodução mecânica causou inicial desconforto aos amantes da música ao vivo como o cronista Athos Damasceno (SANTOS, 2011). Há evidências nas obras dos cronistas citados por Luana Santos e Luís Maroneze de que assim como na interpretação dos novos sons que a cidade passa a emitir com a urbanização, a recepção das novas tecnologias de gravação e reprodução despertou paixão e desconforto simultaneamente, pareceu aproximar a música de alguns indivíduos e afastar de outros, pelo menos inicialmente.

O fato é que, por mais que houvesse discordância entre quem manifestava suas opiniões, o gramofone e os discos se tornaram uma realidade em termos de consumo para a burguesia, sempre atenta às novidades tecnológicas chegadas na Porto Alegre em modernização. Mas se neste período (fins do século XIX) a música desempenhava importante papel no cotidiano da cidade em sua modalidade ao vivo, como observado no subcapítulo anterior, seria o mercado de música gravada tão essencial quanto as apresentações dos indivíduos e conjuntos espalhados pela urbe? Como se daria a comercialização destes produtos na capital gaúcha?

Em meio a chegada de novas tecnologias e do desenvolvimento de novos costumes, frutos do recente processo modernização, Porto Alegre possuía, na transição do império para a primeira república, a Rua dos Andradas (tomada pelas cafeterias e pelas lojas de variedades) como principal centro social e comercial, como ilustra a imagem e o excerto de Sandra Pesavento abaixo.





Fonte: PESAVENTO, 1991. p64.

Hardy Vedana, em seu livro sobre a Eléctrica<sup>8</sup> listou alguns comerciantes de materiais gerais envolvendo a música, tais como partituras e instrumentos musicais, chegando a falar dos cilindros, fonógrafos, discos e gramofones.(VEDANA, 2006) Dos cinco primeiros estabelecimentos citados, três situavam-se na Rua dos Andradas. Como sendo um dos pioneiros de venda, foi citado o estabelecimento de Echenique & Irmãos (Rua dos Andradas, 489), devido a seu anúncio de produtos no jornal A Federação ainda no ano de 1892. Além deste, são citados outros estabelecimentos, como por exemplo: Relojoaria Guarany; Guinle & Cia; Au Palais Royal. É dado maior destaque, porém, a um outro estabelecimento. A Casa Hartlieb de Theodoro Hartlieb e seu irmão, situada na Rua dos Andradas 289 juntamente com a Praça da Alfândega. Sobre o estabelecimento, Vedana afirma que

foi um dos que obtiveram sucesso naqueles primórdios do século vinte, quer na venda de instrumentos musicais ou como representante de gramophones estrangeiros e seus pertences. Ele obteve, também, a exclusividade para todo o sul do país dos discos da Casa Edison, do Rio de Janeiro, de propriedade de Fred Figner, o primeiro do gênero no Brasil. (VEDANA, 2006. p.16)

A Casa Edison, fundada em 1900 pelo tcheco Fred Figner, desde 1901 já realizava gravações em solo brasileiro. As gravações eram feitas no Rio de Janeiro, porém o processo de cópia das matrizes<sup>9</sup> precisava ser feito ou nos Estados Unidos ou na Alemanha, locais onde haviam

---

<sup>8</sup>“A Elétrica e os Discos Gaúcho”, Porto Alegre. 2006.

Livro sobre a gravadora e fábrica de discos que atuou em Porto Alegre entre 1913 e 1924, objeto do próximo capítulo.

<sup>9</sup> Versão primária do disco, passível de ser duplicada diversas vezes para gerar cópias sem que a qualidade sonora seja prejudicada. Na contemporaneidade, é utilizado o termo “master” para designar os arquivos originais de uma determinada gravação musical.

outras fábricas no momento, o que demandava mais trabalho para o acúmulo de matrizes e também em decorrência do tempo necessário para o transporte marítimo (SANTOS, 2011). A partir de 1913, o estabelecimento de Figner passou a operar como fábrica, e a copiar os discos aqui mesmo no Brasil. É neste período que estabelece parceria com a Casa Hartlieb, com a intenção de popularizar ainda mais as vendas da Casa Edison no Rio Grande do Sul, e envia seus representantes para registrar os primeiros discos gravados no estado. Estas matrizes seriam copiadas no Rio de Janeiro, e lançadas sob o selo “Odeon”, mesmo tendo sido feito registro na Junta Comercial de Porto Alegre como “Discos Rio-Grandenses”. Teriam sido gravadas 102 matrizes, que retornaram como material pronto para a comercialização em 30 de setembro de 1913 (VEDANA, 2006).

Seriam estes, portanto, os primeiros exemplares da produção fonográfica sul-rio-grandense. No mesmo ano, um estabelecimento que de propósito foi deixado de fora por mim na listagem das lojas que vendiam discos e gramofones acima, investiria também no ramo fonográfico, dando início a única década de prensagem de discos da história do Rio Grande do Sul. A Eléctrica enquanto loja existia desde 1908, tendo trocado de endereço algumas vezes, todos na Rua dos Andradas. Inicia suas gravações em 1913 em outro local, e a partir de 1914 passa a prensar em Porto Alegre seus discos. Dedicarei o próximo capítulo à instalação e operação deste estabelecimento, que ao mesmo tempo gravava, fabricava e comercializava música.

Conforme o levantamento de Hardy Vedana do qual tratei anteriormente, no início do século XX em Porto Alegre, a comercialização de artefatos musicais como instrumentos, discos e gramofones se dava junto de diversos outros produtos em estabelecimentos conhecidos como “bazares”<sup>10</sup>. A rua dos Andradas possuía inúmeras destas lojas, e por mais afastados que seus donos fossem da prática musical, estes acabaram por adquirir para seu estoque e vitrines exemplares de discos e reprodutores, além de partituras e instrumentos musicais, seguindo a máxima de manter sempre seu catálogo atualizado com as novidades, nacionais e importadas.

Uma das lojas a destacar-se neste ramo foi a Eléctrica, fundada em 1908 por dois irmãos italianos que, segundo Vedana, partiram da Europa com o capital suficiente para abrir um estabelecimento comercial na América. Indo inicialmente para os Estados Unidos, Savério e Emílio Leonetti teriam escutado por lá comentários positivos sobre as possibilidades de investimento nos países da América do Sul, principalmente no Brasil e na Argentina, durante seus anos de estadia no país. Por este motivo teriam decidido transferir suas intenções de investimento para Buenos Aires,

---

<sup>10</sup>Vedana utiliza a palavra “bazar” para definir uma loja com grande variedade de produtos e seus segmentos.

que iniciava o século XX em expansão econômica, e durante o trajeto de sua viagem passaram por diversos portos, incluindo as cidades do Rio de Janeiro, Porto Alegre e Montevideo<sup>11</sup>.

Após “não encontrarem o que procuravam” nem nos EUA e nem na capital Argentina como define Arthur de Faria, Savério Leonetti decide por apostar em uma cidade que dava seus primeiros passos rumo à modernidade, onde as possibilidades seriam as mesmas ou até maiores do que nas localidades anteriores, e a concorrência seria provavelmente inferior. Hardy Vedana cita a grande quantidade de italianos em Buenos Aires e algum envolvimento dos irmãos Leonetti com a máfia como um dos motivos para a decisão de migrar para Porto Alegre, versão da história que segundo Arthur de Faria “é cinematograficamente ótima, mas tão pouco comprovável que Vedana nem sequer a cita em seu livro definitivo sobre o tema: *A Eléctrica e os Discos Gaúcho*.” (FARIA, 2011). Vedana chega a mencionar a máfia em seu livro, porém Faria afirma que o autor “adorava contar a versão de que Leonetti teria engravidado uma moça de família cujo pai era ligado a essa turminha – e que, por isso, ele teria se mandado da Itália.” (FARIA, 2011), e que devido à grande quantidade de imigrantes italianos na Argentina, este problema voltaria à tona.

Esta versão da história é tão pouco provável que Hardy Vedana evita adicioná-la ao seu livro, assumindo que a concorrência em seu meio de investimento foi o provável motivo para a decisão de Savério. O autor aponta ainda, que os irmãos Leonetti haviam tido contato com discos e gramofones em Buenos Aires, e que notaram sua incipiente capacidade de popularização, tendo em vista o número de comerciantes que investiam na sua compra e venda, e além disso, observaram que agentes movimentavam-se cada vez mais rápido rumo a produção própria e em larga escala. Tendo este cenário em sua mente, Savério Leonetti teria então enviado seu irmão para Porto Alegre com a missão de arranjar uma localização para seu estabelecimento, enquanto viajaria ele próprio de volta aos Estados Unidos para adquirir o que viria a ser o estoque da loja. Dentre os materiais trazidos por Savério para a venda, Vedana lista “materiais elétricos”, exemplares das lâmpadas Osram (marca americana que passaram a representar em solo brasileiro), cartões decorados com vidrilhos, discos e gramofones e alguns instrumentos musicais como harmônicas, as quais costumamos chamar de “gaita de boca”. Emílio teria seguido a indicação do irmão de procurar um prédio para alugar no centro de Porto Alegre, e foi no endereço da Rua dos Andradas número 281 que os irmãos inauguraram sua loja, denominada *A Eléctrica*<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Informações obtidas em VEDANA (2006), com base em sua pesquisa e nas informações concedidas pelo filho de Savério, que até pelo menos o ano de 2004 ainda residia em Porto Alegre.

<sup>12</sup> Por mais que os anúncios e que a própria fachada da loja levasse o nome “*A Eléctrica*”, estes estabelecimentos eram comumente chamados de “casas”. Portanto, irei utilizar sempre a denominação “*Eléctrica*”, seja para me referir à loja, seja para me referir à fábrica, fazendo sempre esta diferenciação, quando necessário, levando em consideração que a fábrica foi realmente registrada como “*Eléctrica*”, em decorrência do nome da loja (*A Eléctrica*) já ter sido registrado previamente por outra pessoa com a intenção de fabricar discos.



Fonte: VEDANA, 2006, p 23.

Percebe-se na imagem acima (primeiro anúncio da Eléctrica em jornal, provavelmente do ano de 1908) que o foco da publicidade é o gramofone e as agulhas, a ponto de não dizer nada a mais na imagem (além do nome da loja e do proprietário como era de costume, e do endereço), mesmo que a loja possuísse diversos outros artefatos para a venda. Não afirmo que esta imagem de forma isolada diga muito sobre a “visão empreendedora” dos irmãos Leonetti, ou sobre a popularidade destes equipamentos de reprodução, até porque não há evidências de que esta publicidade tenha sido encomendada pelos proprietários, e mesmo que tenha sido, não temos como garantir que a escolha do texto seja totalmente responsabilidade deles. Porém o conjunto de referências aos discos e gramofones vendidos na Eléctrica em outras publicações posteriores demonstra que a popularização e o sucesso do seu empreendimento deve muito à comercialização destes produtos.

Este resultado positivo, segundo Vedana, acabou levando Savério a realizar viagens para a Alemanha e para os Estados Unidos com o intuito de aprender como se dava o processo de gravação de discos e estudar a possibilidade de dar o pontapé inicial da gravação musical no Rio Grande do Sul. Vedana afirma também em seu livro de 2006 que Savério realizava frequentes viagens ao exterior com a intenção de estar sempre por dentro das novidades e eventualmente realizar compras para repor o estoque do seu estabelecimento, e foi em uma destas viagens no ano de 1913 que o italiano adquire o maquinário necessário para realizar a gravação de matrizes dos discos que viriam a ser chamados de “Discos Gaúcho”.

As primeiras gravações realizadas em solo gaúcho foram, entretanto, as 102 músicas gravadas na Casa Hartlieb, já citadas no subcapítulo anterior. Há porém certa unanimidade entre os

autores que já trabalharam com esta questão. Arthur de Faria, Hardy Vedana e Paixão Côrtes concordam que a estratégia de Fred Figner, proprietário da Casa Edison do Rio de Janeiro, de enviar seu técnico para gravar tais discos em Porto Alegre nesta ocasião em 1913, se deu em decorrência de sua plena ciência dos planos de Savério Leonetti em dar o pontapé inicial da indústria fonográfica gaúcha. Realizando estas pioneiras gravações antes de Savério, Figner acreditava que estaria um passo à frente dos italianos<sup>13</sup>, obtendo vantagem inicial na briga pelos consumidores de discos e gramofones no sul do Brasil. O plano de Figner não se concretiza, afinal além de os discos que retornaram a Porto Alegre após o processo de prensagem terem apenas o selo “Odeon” como identificação, e não constar a marca “Discos Rio-Grandenses” registrada por Theodoro Hartlieb, estas gravações não tiveram continuidade, provavelmente em decorrência do início das atividades de gravação da Eléctrica no mesmo ano de 1913. Citei o fato de os discos não terem sido rotulados com a nomenclatura registrada para tal função pois não me parece ter sido uma boa estratégia em termos de demonstração de pioneirismo, uma vez que, por mais que os discos fossem anunciados no jornal como “ Discos Rio-Grandenses” gravados para a casa Hartlieb (vide anúncio na figura 3), um comprador desavisado poderia facilmente adquirir um disco na loja sem ver nenhuma dessas publicidades, e ao olhar e manusear o disco em sua residência, nada indicaria ter sido gravado em solo Porto-Alegrense, muito menos que teria envolvido a Casa Hartlieb.

---

<sup>13</sup> O motivo de ora me referir unicamente a Savério e ora mencionar os irmãos no plural se deve ao fato de que as fontes que utilizo assim o fazem. Também em decorrência de o estabelecimento ter sido inicialmente registrado em nome de ambos os irmãos, porém a grande parte das ações documentadas e descritas pelos autores menciona somente Savério. Permito-me adiantar a informação de que Emílio desfaz sua sociedade com Savério ainda na metade da década de 10, o que justifica e a sua ausência em descrições mais detalhadas.

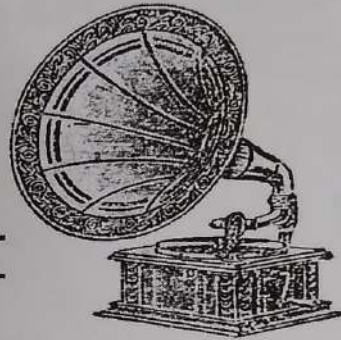
# DISCOS RIO-GRANDENSES

Marca **GDEON**

Industria Brasileira

Chegará amanhã, para a  
**CASA HARTLIEB**

no vapor Itajubá, a segunda grande remessa dos bellissimos, originaes e verdadeiros



**DISCOS RIO-GRANDENSES**

que estão alcançando colossal e extraordinario successo.

Milhares de discos vendidos em poucos dias.

Unicos recebedores para o Estado do Rio Grande do Sul:

**THEODORO HARTLIEB & IRMÃO**

**CASA HARTLIEB -- Praça da Alfandega -- 289**

== Vendas por atacado e a varejo. ==

Fonte: Correio do Povo, 1913. apud VEDANA, 2006. p 24.

Estes discos reproduziam em seu aspecto visível a mesma estética dos discos gravados no Rio de Janeiro, ao contrário dos primeiros discos que Eléctrica viria a gravar, que desde seus primeiros lotes de matrizes (ainda copiados em outra fábrica) vinham rotulados como “Discos Gaúcho”, marca que Savério registra na junta comercial de Porto Alegre no dia 02 de julho de 1913, cerca de vinte dias antes do fim das gravações feitas na Casa Hartlieb. Tais gravações, conforme aponta Vedana, iniciam-se no dia 11 de junho e se estendem até dia 21 de julho, totalizando 40 dias de trabalho.

Os citados “Discos Gaúcho” começaram a ser gravados na Eléctrica (a esta altura já situada no número 302 da Rua dos Andradas)<sup>14</sup> no dia 18 de julho de 1913, no mesmo mês em que se encerram os trabalhos de gravação na Casa Hartlieb. As cópias com o selo “Gaúcho” prontas para a venda foram para a vitrine no dia 25 de outubro de 1913, cerca de um mês após a chegada dos discos gravados para a Casa Hartlieb<sup>15</sup>. O período entre os anos de 1913 e 1914 marca o início e

<sup>14</sup> Em poucos anos, a Eléctrica precisou realizar diversas mudanças em decorrência do aumento de produtos e/ou circulação de clientela.

<sup>15</sup> Todos os dados referentes a data aqui apresentados constam na obra de Hardy Vedana.

o fim deste primeiro formato das produções da Eléctrica. Durante este curto período, as matrizes foram gravadas em Porto Alegre, porém as cópias que iriam para a venda no estabelecimento dos Leonetti precisavam ser fabricadas em outro lugar, e quanto ao local onde isso acontecia há divergências nas fontes consultadas.

Vedana (2006) reforça a informação levantada por Humberto Franceschi em seu livro “Registros Sonoros por Meios Mecânicos no Brasil” de 1984, onde afirma que as cópias eram realizadas na fábrica Odeon Talking Machine, recém inaugurada no Rio de Janeiro. Já Santos (2011) e Faria (2011) afirmam que as matrizes gravadas em Porto Alegre eram enviadas para a Alemanha para serem copiadas. Não fica claro na dissertação de Santos se ela teve acesso a alguma informação que veio à tona após a publicação de Vedana, ou se foi apenas um descuido no momento da escrita, pois tal informação aparece brevemente na introdução e em uma nota de rodapé que ela utiliza somente para diferenciar a gravação de matrizes da fabricação das cópias. No caso de Faria, o texto originalmente foi publicado como uma matéria de jornal antes de se tornar capítulo de seu livro de 2022, então a informação também é apresentada de forma breve, sem muito contexto. Fato é que a ambiguidade deste dado não influencia em aspecto nenhum a trajetória da Eléctrica ou a compreensão que teremos sobre ela, afinal já em 1914 são inauguradas as atividades fabris que possibilitaram a realização destas cópias na própria capital gaúcha.

## **CAPÍTULO 2 - A PRODUÇÃO FABRIL DA CASA A ELÉCTRICA E SUA TRAJETÓRIA NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.**

A inauguração da fábrica de Leonetti e sua trajetória merecem destaque neste capítulo. Iniciando sua jornada em 1914, a Eléctrica viria a produzir mais de mil matrizes de fonogramas e outras milhares de cópias de seus discos, de artistas nacionais e estrangeiros. Concomitantemente ao início da fabricação de seus gramofones, cresce o número de artistas que passa a poder gravar discos, tudo isso em decorrência da instalação da fábrica. A escuta musical cada vez mais se aprimora, fazendo variar os gêneros gravados e os intérpretes envolvidos, além de promover interessantes relatos sobre a influência de músicas populares e de seus registros mecânicos em 78 rpm na sociedade. Até 1924, ano em que vem a faltar, Savério Leonetti e seu empreendimento promovem a circulação de música gravada no estado do Rio Grande do Sul e arredores.

Vale ressaltar que neste capítulo de título mais descritivo sobre as atividades da fábrica, utilizo muitos dados da obra de Hardy Vedana da qual já tratei aqui, livro de suma importância para qualquer pesquisa sobre a Eléctrica após sua publicação em 2006. Mas, também, se faz necessária uma contextualização da produção desta obra, tendo em vista a posição do autor e suas formas de pesquisar e apresentar as informações sobre a biografia de Savério Leonetti e de seu empreendimento porto-alegrense. Hardy Vedana foi um músico nascido em Erechim no ano de 1928, chegou em Porto Alegre em 1943 e na década de 50 já se destacava entre os músicos de Jazz, tendo realizado apresentações internacionais e participado de associações sindicalistas em prol de músicos e trabalhadores da cultura de forma geral, além de ser autor de algumas obras, com destaque, além da obra de 2006 em questão, “Jazz em Porto Alegre” de 1987. Sendo assim uma referência em termos de experiência em atuação e pesquisa na área musical-cultural, sua obra é de extrema relevância para o estudo da fonografia rio-grandense, mas isso não quer dizer que sua pesquisa sobre a Eléctrica (por mais que seja única) não apresente problemas ou que não seja passível de problematizações.

Além de biográfico, o livro “A Eléctrica e os Discos Gaúcho” tem também um caráter de catalogação e enumeração, apresenta dados quantitativos e qualitativos quanto às atividades de gravação, prensagem e venda dos discos produzidos na fábrica. Em um primeiro olhar o livro parece um prato cheio para qualquer pesquisa (e não chego nem a pensar o contrário), porém alguns dados como os números totais de discos ou detalhes sobre os acontecimentos parecem ter sido levemente supervalorizados ou de certa forma dramatizados pelo autor, talvez devido a sua paixão pela música e pelas origens da fonografia no Rio Grande do Sul, ou pela longa duração de sua pesquisa, que pode ter se iniciado há tanto tempo que a esta altura (2006) já despertava no



autor a vontade de espalhar a maior quantidade de informações da forma mais interessante possível, com a intenção de propagar e manter vivas as informações sobre a história do empreendimento de Savério Leonetti e suas contribuições para a música e cultura gaúchas. Penso isso pois, por não ter necessidade de aplicar métodos de escrita científica, em decorrência de não pertencer à academia e não parecer ter a intenção de adentrá-la. Interpreto a obra de Vedana aqui, então, como um belo trabalho de recapitulação de memórias, individuais e coletivas, que auxilia as análises históricas, musicológicas, etnomusicológicas e mercadológicas que a utilizam como fonte para tratar da pioneira indústria fonográfica no Rio Grande do Sul.

Ao consultarmos o dicionário, o significado da palavra “fonografia” pode parecer um pouco diferente do que estou utilizando ou do qual estamos acostumados a considerar. Esta palavra define, segundo o dicionário da Oxford Languages, “a representação gráfica das ondas sonoras”, ou seja, em uma interpretação simplista da definição, “a escrita do som”. (OXFORD LANGUAGES, 2023) Podemos então considerar esta “escrita” como “registro”, e chegar ao significado que costumamos atribuir ao termo: fonografia é o ato de registrar as ondas sonoras, o ato de gravação e reprodução por si só. A palavra faz referência ao invento de Thomas Edison, o fonógrafo. Sendo o primeiro aparelho a registrar e reproduzir sons com sucesso, espalhando-se pelo mundo e dando o pontapé inicial para o surgimento de novas tecnologias, não me admira o fato de a “máquina falante” de Edison ter dado nome a gigantesca indústria que surgiria a partir da produção e venda de música gravada.

Partindo do princípio de que utilizo mais a definição “indústria fonográfica” do que “fonografia”, cabe a mim também evidenciar seu significado e a que vou estar me referindo ao utilizá-lo. Seria a dita “indústria fonográfica” somente a execução da “fonografia” em escala industrial, contando com as fábricas registrando sons com o auxílio de força humana e de máquinas? O termo costuma ser utilizado para definir dois processos, engloba tanto a gravação da performance dos músicos quanto o processo por trás da vasta cópia e distribuição destes exemplares de arquivos, CD 's, e no caso desta pesquisa, discos planos de 78 rotações por minuto.

A indústria fonográfica, portanto, atua localizada em dois ambientes distintos: o estúdio e a fábrica. Um é o local onde os músicos e técnicos registram a já citada “matriz”, e o outro espaço é onde são prensadas as cópias finais que chegam às lojas e conseqüentemente aos consumidores. Cabe também evidenciar que dei o exemplo de arquivos e CD's unicamente para exemplificar que a definição “indústria fonográfica” não é utilizada apenas para definir a gravação e reprodução de música de forma mecânica, mas sim para todo o processo, dos antigos discos às plataformas de streaming atuais, atuando como uma parte da indústria da música de forma geral, juntamente com as

apresentações ao vivo e tudo que gira em torno da gravação e distribuição de música. (PAIXÃO, 2013)

A música então, a partir da consolidação deste processo de industrialização, vai além do seu caráter de manifestação artística e se torna um produto palpável, e mais do que isso, comercializável. Em Porto Alegre no início do século XX, como trabalhei no capítulo anterior, diversos estabelecimentos já disponibilizavam para a venda reproduzidos sonoros e seus exemplares musicais (discos para gramofone e cilindros no caso do fonógrafo), o que evidenciava que a fonografia já era vista como um investimento passível de bons lucros.

## **2.1 A instalação da fábrica e circulação nacional.**

Em uma de suas viagens para o exterior em 1914, o empresário Savério Leonetti, um dos donos da Eléctrica, fez o investimento que garantiria-lhe o sustento pelos próximos 10 anos. O visionário empreendedor italiano foi até Hamburgo, na Alemanha, e adquiriu o maquinário necessário para a prensagem das cópias das matrizes que ele mesmo já gravava desde o ano anterior, transformando assim o seu “estúdio de gravação” na fábrica de discos da qual irei tratar neste subcapítulo. Cabe lembrar que entre o processo de gravação da matriz e o de prensagem das cópias existe uma grande diferença em termos de estrutura necessária, e também lembrar que até então havia somente uma fábrica atuante na América Latina, a Casa Edison do Rio de Janeiro. Segundo apontado por Santos, é provável que em 1914 existissem apenas 5 estabelecimentos semelhantes no planeta<sup>16</sup>, sendo então a Eléctrica a sexta fábrica de discos do mundo.

Desde que chegaram em Porto Alegre e adquiriram uma chácara na divisa entre os bairros Glória e Teresópolis, os irmãos Leonetti (principalmente Savério) foram anfitriões de diversas “junções”, festas, nas quais segundo Faria, as pessoas chegavam a permanecer na propriedade por vários dias.. O autor ainda afirma que a organização destas festividades fazia parte de uma estratégia de Savério para ir “se enturmando” aos músicos e amantes da música na cidade, sempre visando os avanços de seu empreendimento<sup>17</sup>. Isso não é de se duvidar. Tendo em vista todas as apostas certeiras feitas pelos italianos até então, se torna atraente acreditar até no fato de que até a própria aquisição da chácara no início de sua estadia no Brasil fazia parte de um plano futuro.

É neste local, atualmente Avenida Sergipe, número 220, que Savério Leonetti e seu irmão (na maioria das vezes identificados como “Savério Leonetti e Cia”) instalaram a fábrica da Eléctrica.

---

<sup>16</sup> Localizadas na Alemanha, Estados Unidos, Reino Unido, França e Brasil (SANTOS, 2011).

<sup>17</sup> Arthur de Faria em sua coluna já citada em outra nota, chega a dizer que Savério buscava “conquistar a amizade dessa gente boa, que no futuro seria gentilmente convidada a gravar – e não há provas, mas dá pra apostar alguns tostões que eles o fariam, na mais das vezes, de graça. Ou quase.” (FARIA, 2011).

O terreno já contava com um prédio, que foi ampliado com a construção de outra edificação idêntica, além de um corredor de ligação entre as duas alas. Após esta obra e a viagem de Savério para Hamburgo onde adquiriu o maquinário necessário, estava pronta a estrutura física de sua fábrica.



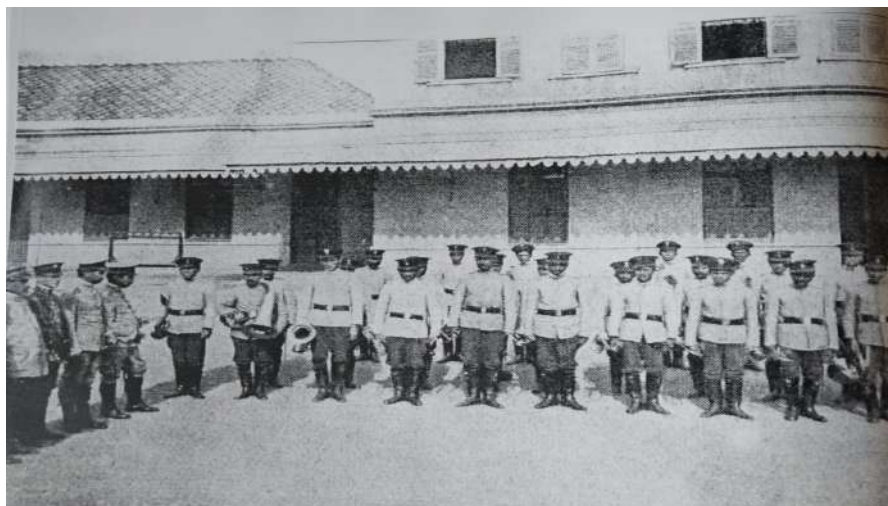
Fonte: Site do Correio do Povo, 10/08/2023.<sup>18</sup>

A inauguração aconteceu no dia 1 de agosto de 1914, e foi noticiada com empolgação na edição do dia seguinte.

Realizou-se, ontem, a inauguração da fábrica de discos para gramophone denominada Gaúcho, [...] de cuja firma faz parte o Capitão [sic]<sup>30</sup> Saverio Leonetti, proprietário da Eléctrica [...]. Esta casa, instalada recentemente em elegante e espaçoso chalet [...] é a segunda do gênero existente no Brasil. A inauguração efetuou-se às 15hs e dela participaram, além de representantes da imprensa local, o Cônsul da Itália, Cav. Severini; o General João Batista Menna Barreto e outras pessoas. Depois de demorada visita à fábrica [...], passou-se a uma experiência que deu os maiores resultados. Esta experiência consistiu na gravação de diversos discos, com discurso pronunciado por um dos presentes e com números de música executados por um quinteto da Brigada Militar do Estado. Assim que terminava cada parte o disco era passado num aparelho que reproduzia, nitidamente, os sons apanhados. Os visitantes assistiram aos trabalhos de fundição dos discos, mostrando-se agradavelmente impressionados com o funcionamento das modernas máquinas do estabelecimento. (Correio do Povo, 02/08/1914 apud VEDANA, 2006. p 43).

<sup>18</sup> A data da foto é incerta, porém creio que seja posterior a 1915, ano em que, segundo Vedana, Savério e seu irmão Emílio teriam desfeito a sociedade, tendo em vista o retrato de Savério ao centro da imagem e o nome dele escrito de forma exclusiva na fachada da fábrica. Por mais que não constasse o nome de Emílio nos registros de anos anteriores, observamos as marcas como “Saverio Leonetti e Cia”, o que não consta na imagem da fachada do empreendimento. Imagem disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%AAdcias/cidades/casa-el%C3%A9ctrica-o-futuro-incerto-do-im%C3%B3vel-que-colocou-porto-alegre-no-mapa-da-ind%C3%BAstria-fonogr%C3%A1fica-1.1073993> acesso em 31/10/2023

Segundo Vedana, antes mesmo do dia 1º de agosto as gravações já caminhavam a todo vapor, literalmente, pois o recém adquirido maquinário assim funcionava. Porém, no dia da inauguração a banda da Brigada Militar do Estado deu início às atividades, sendo então, o primeiro conjunto a gravar oficialmente matrizes para serem copiadas nas instalações da fábrica.



Fonte:VEDANA, 2006. p 60.

Santos (2011) analisa este excerto do Correio do Povo acima e observa que a descrição está intimamente ligada aos aspectos visíveis da fábrica, ou seja, descreve basicamente o que podia ser visto pelos convidados para a inauguração formal, citados na matéria. A descrição parece feita por alguém impressionado com as máquinas que observava. Obviamente que o colunista, “... não poderia deixar de comentar o que foi gravado, mas a própria noção do ‘nitidamente’ remete à imagem, ainda que seja vinculado necessariamente nesse caso à escuta das gravações.” (SANTOS, 2011. p.48-49). A autora levanta esta questão para fazer um contraponto entre a relação da interpretação da modernidade enquanto período de efervescência da escuta e valorização da audição, e a descrição dos acontecimentos de forma muito visual que se mostrava ainda presente em agosto de 1914.

Já no ano de 1915, um ano após a inauguração da fábrica, os anúncios dos jornais que envolviam a Eléctrica e os Discos Gaúcho mesclavam-se entre listas em formato de catálogo e discursos de propaganda, e segundo Santos, este último seria mais recorrente a partir de então. Além de aumentarem em número, modificam-se, e então passa a constar nas matérias informações diretamente relacionadas ao som dos discos, termos totalmente dissociáveis da visão como “sonoro”, “macio”. O termo “sonoro” por si só nos diz uma coisa óbvia: o disco emite som. Porém,

ao encontrar esta palavra em mais de uma matéria do Correio do Povo apresentada por Santos, me parece que a palavra era utilizada para definir que o disco emitia bastante som, provavelmente visando compará-lo com algum outro produto de qualidade e volume sonoro inferior, como hoje no meio musical são utilizadas as gírias “muito som”, “sonzeira”, tanto em relação a instrumentos quanto a gravações, apresentações ao vivo e transmissões online de shows. Já “macio” é outro termo que não envolve a visão, mas sim o tato. Mas como tatear o som?

Poucas décadas antes não havia forma de registrar uma música em um objeto físico, o que pode dar a entender que neste momento (após o surgimento da gravação) seria possível tocar no áudio, mas segurar um disco ao meu ver está longe de representar contato direto com o som. É como se considerássemos que ao carregarmos um notebook estivéssemos tocando a internet, sendo que ao mesmo tempo em que o disco precisa necessariamente do gramofone para reproduzir os sons, o notebook necessita da conexão com a rede e de softwares para acessar a internet, ou seja, o disco e os computadores são meios de se ter contato com algo, mas os objetos por si só não representam incondicionalmente o que pretendem propiciar ao usuário. Mas qual seria o motivo de termos como estes serem utilizados para definir o som dos discos? Bom, creio que ao compreenderem a necessidade de definir a qualidade sonora dos discos, os agentes responsáveis por essa publicidade buscaram referência em sentidos já mais aguçados para auxiliar na construção ou adaptação de conceitos para tratar de áudio. Não que não existissem termos ligados diretamente a música, mas as propagandas parecem visar evidenciar qualidade geral e não características<sup>19</sup>.

Não irei adentrar a fundo na análise comparativa entre os discos produzidos em Porto Alegre e os produtos de outras fábricas do Brasil e do mundo, mas é possível dizer brevemente que estas matérias se tratam de uma forte estratégia de publicidade, levando em consideração que os discos produzidos há mais tempo em fábricas mais habituadas provavelmente soavam melhor. É possível realizar a comparação entre os fonogramas devido à catalogação digitalizada tanto no acervo Discografia Brasileira, do Instituto Moreira Salles, quanto nos CD 's incluídos no livro de Hardy Vedana e nas demais digitalizações de discos da Eléctrica. Bom, se é possível realizar a comparação, qual seria o problema de não considerar com certeza a qualidade dos discos da Casa Edison superiores em qualidade em relação aos Discos Gaúcho?

A análise destes fonogramas só poderia ser feita de forma plena com base em uma análise da reprodução de dois discos do mesmo período, um de cada fabricante, utilizando o mesmo

---

<sup>19</sup> Dizer que um disco é mais “grave” mais “agudo” seria elencar características que não necessariamente passam credibilidade em relação à qualidade do material. Digo isto pois considero que a propaganda seja feita visando o grande público, e características como estas citadas muitas vezes são consideradas conforme a preferência do ouvinte. Portanto, utilizar termos mais “universais” ou menos comuns me parece uma boa estratégia para focar na qualidade dos discos.

gramofone de forma presencial. A minha análise, e a da maioria das pessoas que se aventurarem em tal tarefa, seria feita através de dois arquivos de áudio digitalizados por pessoas diferentes, em épocas diferentes e provavelmente feitos de formas diferentes, o que certamente poderia alterar consideravelmente a qualidade do áudio final. Ainda sim, com base na minha escuta de algumas digitalizações diferentes de ambas as fábricas, considerando as variáveis apontadas acima, além de um ou outro depoimento de especialistas<sup>20</sup>, é seguro dizer que a qualidade de áudio dos discos da Eléctrica deixava a desejar em comparação com o produto das fábricas mais antigas.

Tendo dado início à produção fabril com a intenção de aumentar e muito suas produções e vendas, os Leonetti necessitavam agora, mais do que nunca, de músicos dispostos a gravar de forma cada vez mais corriqueira. Conforme levantamento baseado na já citada bibliografia, a fábrica inicialmente contava com a disposição dos músicos da Brigada Militar e do Exército, além dos músicos com os quais Savério vinha estabelecendo, segundo Côrtes e Faria, uma relação mais próxima através das festas oferecidas em sua chácara. Entre os dados levantados pelo senhor Hardy Vedana em relação aos exemplares gravados e copiados na Eléctrica pela Banda da Brigada Militar de Porto Alegre, constam oito gravações com data de agosto de 1914, sendo cinco do gênero “dobrado”<sup>21</sup>, duas valsas e um “Schottisch”<sup>22</sup>. Não tenho como confirmar que estas gravações são do dia da inauguração, porém como são as primeiras da lista, e as únicas marcadas como “agosto de 1914”, deduzo serem uma das primeiras gravações e prensagens. As demais gravações da Banda da Brigada Militar estão identificadas ou com “agosto/setembro”, ou apenas com o ano. Priorizei as oito gravações citadas pois, além da identificação do mês e do ano, consta na listagem a numeração dos discos, que selecionei os de menor número (que certamente foram produzidos antes).

Os discos sempre saíam de fábrica com uma identificação que chamamos de “selo”, onde encontravam-se as informações do material, como nome do artista, da música e da fábrica onde os exemplares eram prensados. Durante a primeira fase das gravações da Eléctrica, quando as cópias

---

<sup>20</sup> Por exemplo, Arthur de Faria (2011) apresenta uma fala de Marcos Abreu, engenheiro de áudio com mais de 30 anos de carreira, responsável pela digitalização dos fonogramas presentes no livro de Hardy Vedana (2006), onde o mesmo diz: “acho que o gravador do Leonetti era bem vagabundinho. Os bons vinham com várias cornetas, adequadas a captar o som conforme a necessidade. E, convenhamos, as gravações da Eléctrica são muito ruins.” Faria não diz de onde é esta fala de Marcos Abreu, o que dá a entender que possa ser de alguma entrevista ou conversa entre eles dois.

<sup>21</sup> Uma variação de marchas militares europeias, podendo ter “dobragem” de alguns instrumentos (SANTOS, 2011. p97). Interpreto aqui a palavra “dobragem” como o ato de alguns instrumentos serem tocados com o andamento duplicado, dobrando a velocidade da execução em relação a outros, o que torna a música mais enérgica sem que seja preciso alterar a velocidade de todo o conjunto.

<sup>22</sup> Segundo Paixão Côrtes (1984), o gênero “schottisch” teria seu nome e características de execução adaptadas, se transformando no gênero que conhecemos como “xote”. Côrtes ainda afirma que estas adaptações musicais ocorreram de diferentes formas nas diferentes regiões do Brasil, originando gêneros com o mesmo nome, mas com características distintas. Neste caso, o autor diferencia o xote tocado no Rio Grande do Sul à época, e o xote que se popularizou no nordeste brasileiro.

ainda eram feitas em outro local, os discos eram lançados sob o selo “gaúcho rosa” ilustrado abaixo, pertencente a patente “Discos Gaúcho” registrada por Leonetti, mas em um esquema de cores diferente do que viria a se tornar o clássico da fábrica, o qual apresentarei adiante.



Fonte: VEDANA, 2006. p.233

A Eléctrica gravaria diversos artistas na década seguinte, expondo para a venda em sua loja uma quantidade de discos inéditos que a população de Porto Alegre nunca havia tido acesso. Ao se tratar do número total de fonogramas registrados, Hardy Vedana em 2006 trabalhava com a hipótese de que poderiam ter sido gravadas entre 3.500 e 4.500 matrizes. Já Luana Santos em 2011 aponta que

..tais informações de Vedana são mais guiadas pelo anseio do músico em dar importância à Eléctrica(...). (...) a partir do confronto dos inventários dos discos produzidos na Eléctrica e das próprias conversas com o engenheiro de som Marcos Abreu, infiro que as gravações da Eléctrica tenham formado um conjunto em torno de 1.500 fonogramas. (SANTOS, 2011. p. 145-146)

Arthur de Faria, também em 2011, comenta que o número de fonogramas registrados seria cerca de 3.500, o que consideraria a produção de 30 matrizes por mês durante a atividade da fábrica, uma gravação nova por dia<sup>23</sup>. Trabalhando aqui com a hipótese de Santos de que tenham sido gravados em torno de 1500 fonogramas, ainda se trataria de um número considerável, tendo

<sup>23</sup> Cabe ressaltar que ambos citam Vedana como a fonte para os números, porém utilizam números diferentes, provavelmente em decorrência de entrevistas onde o autor variava a numeração. Faria parece escolher um número que não pareça tão alto mas seja convincente, e Santos me parece utilizar o maior número para frisar o desejo de Vedana em dar importância aos Discos Gaúcho.

em vista que estas matrizes poderiam ser copiadas conforme o interesse e a procura dos consumidores, somente havendo necessidade de novas gravações para trazer variedade para a vitrine da loja na Rua dos Andradas. Em relação aos gêneros musicais dos discos mais produzidos, através de consulta nas obras de Côrtes e Vedana podemos observar a proeminência dos gêneros “valsa”, “polca”, “modinha”, “schottisch”, “havaneira” e “mazurca”, basicamente gêneros musicais europeus que aos poucos iam se modificando conforme os músicos do estado os praticavam.

Santos afirma também, com base em sua pesquisa em arquivos de jornais, que os gêneros mais gravados pela Eléctrica eram compatíveis com os presentes na música ao vivo praticada na cidade, o que pode ser observado como uma estratégia para aproximar os amantes da música ao vivo do consumo de discos, mas que também poderia afastar os consumidores mais antigos, já acostumados com os gêneros musicais e com a qualidade dos discos da Casa Edison ou importados<sup>24</sup>. A vontade de agradar aos dois lados interessava a Savério, que chegou a praticar a cópia de discos produzidos em outras fábricas, os quais ele adquire fora do estado ou do país.

Além das já citadas Banda da Brigada Militar e a Banda do Exército, de Octávio Dutra e o Grupo Terror dos Facões, Vedana (2006) lista diversos artistas de várias regiões do estado, e também de fora, que registraram suas performances na fábrica porto alegreense, sendo destaque em popularidade e número de fonogramas os Grupo Cahyense (São Sebastião do Caí); Grupo Hamburguez (Novo Hamburgo); Os Geraldos (São Gabriel); Os Fanáticos (São Leopoldo), além de Octávio Dutra (Porto Alegre); Moysés Mondadori (Vacaria) e Arthur Castro Budd (Salvador). Na obra de Vedana constam ainda informações sobre discos gravados por músicos reunidos exclusivamente para aumentar o número de gravações, que seriam vendidas com as identificações de “artistas da Eléctrica”; “banda da Eléctrica”; “grupo rio grandense”; “grupo porto alegreense”. Creio que estejam entre estes músicos aqueles aos quais fazia referência Arthur de Faria quando escreve que Savério Leonetti organizava festas com a intenção de estreitar laços com músicos para, futuramente, convidá-los para gravar. Quanto aos indivíduos incluídos neste grupo, Hardy Vedana cita alguns entre vários outros não nomeados. São citados os maestros Pedro Borges, Eduardo F. Martins, além dos Irmãos Silveira, Moysés Mondadori e Pedro Bifano.

Quanto aos grupos musicais citados, vale observar que a maioria deles vem de cidades de forte colonização alemã, como Novo Hamburgo, São Leopoldo e São Sebastião do Caí, relativamente próximas da capital Porto Alegre. Os grupos eram, em geral, eram compostos por músicos tocando instrumentos de sopro (metais), e percussão, sendo os instrumentos de sopro os que mais definição e fidelidade alcançavam no processo de gravação, devido ao seu alto nível de

---

<sup>24</sup> Santos aponta em sua tese que neste período a produção da Casa Edison baseava-se em grande parte nos mesmos gêneros dos discos vindos do exterior.



emissão sonora, que ao sofrer menos dispersão, faz com que as ondas sonoras sejam melhor captadas pelo cone do gravador e melhor preservadas na sulcagem da matriz<sup>25</sup> (VEDANA, 2006).



Fonte: Stjo, 2012.<sup>26</sup>

Estes grupos, segundo a bibliografia levantada, tinham certa popularidade em suas cidades, e durante seu garimpo atrás de bons grupos para gravar em seu estabelecimento, Savério os convida para registrar diversas melodias, resultando em mais de uma centena de matrizes gravadas se somarmos a produção dos três grupos de origem teuto-rio-grandense. Segundo o levantamento apontado por Santos (2011), o Grupo Cahyense teria gravado 87 matrizes, já o Grupo Hamburguez, 71. O grupo Os Fanáticos gravou cerca de 16 matrizes, porém, segundo Vedana, foi o primeiro grupo civil a gravar na Eléctrica depois da inauguração, ficando atrás apenas do Grupo Terror dos Facões, que teria gravado algumas matrizes antes mesmo da fábrica iniciar publicamente suas atividades.

A relação da Eléctrica com os grupos era de parceria, uma vez que ao mesmo tempo que os grupos vendiam a execução de melodias para a fábrica, ajudando na continuidade das atividades, a circulação dos discos ajudava os grupos a buscarem mais popularidade ainda, tendo em vista a identificação dos artistas sempre presente no rótulo dos discos. Em relação ao Grupo Hamburguez especificamente, Hardy Vedana dedica alguns parágrafos de seu livro para contextualizar uma relação que ia além da parceria entre os grupos e a gravadora. O Grupo Hamburguez, criado pelo maestro e músico Felipe Blankenheim “para suprir uma vasta região colonial de origem germânica na

---

<sup>25</sup> Processo através do qual o aparelho registrava o som, de forma com que o gramofone, no contato da sua agulha com o mesmo sulco, reproduzisse o som através de outro cone, como num processo reverso.

<sup>26</sup> Registro de uma gravação da era mecânica com data de 1925, a esquerda localiza-se o cone que registrava o som no que viria a ser a matriz dos discos. Matéria disponível em: <https://www.stjo.hn/see-if-i-care-audiophiles-through-the-ages/>. Acesso em: 31/10/2023.

área dos ‘kerbs’<sup>27</sup>, bailes e até acompanhamento das peças de teatro amador que frequentemente eram apresentadas por grupos locais” (VEDANA, 2006. p. 65). Savério em suas buscas por músicos capacitados e dispostos a gravar, encontra na região do Vale dos Sinos a figura de Blankenheim, que já desde o fim do século XIX era o “orgulho de Novo Hamburgo” (VEDANA, 2006. p. 65), e viria com seu grupo (no qual além de maestro, tocava clarinete) gravar dezenas de matrizes para que fossem fabricadas e vendidas pela Eléctrica.

Mas a participação do músico e maestro não acabaria por aí, pois além destes ofícios, como provavelmente bem sabia Savério Leonetti, Blankenheim também mantinha um estabelecimento comercial em Novo Hamburgo, onde comercializava desde ferragens e materiais importados, até mesmo, discos e gramofones. Mas que enorme coincidência que um mesmo indivíduo pudesse ao mesmo tempo compor, tocar e gravar para a Eléctrica, e ainda assim comercializar em seu estabelecimento exemplares dos discos fabricados em Porto Alegre, não é mesmo? Bom, eu particularmente duvido que Savério tenha convidado o Grupo Hamburguez para realizar gravações sem a intenção prévia de estabelecer parceria comercial com Blankenheim e sua loja, tendo em vista que esta relação seria benéfica para os dois comerciantes e Savério parecia estar sempre atento às oportunidades. Quanto à circulação dos discos fora das vitrines da Eléctrica, além da cidade de Novo Hamburgo sob a representação de Felipe Blankenheim, os Discos Gaúcho também eram encontrados, segundo Santos e Vedana, na Relojoaria Guarany (Campo do Bom fim, 112) e em sua filial, na rua do comércio número 26, além de outras agências espalhadas pelo estado. Dentre estas agências, identifiquei a loja de Blankenheim em Novo Hamburgo, além de alguns estabelecimentos nas cidades de Cachoeira do Sul, Vacaria, São Sebastião do Caí, Lajeado, São Leopoldo e Pelotas, levantados por Santos (2011) com base na sua pesquisa em periódicos da década de 1910.

Sobre a circulação destes discos gravados em Porto Alegre pelo interior do estado, Santos afirma que

no momento em que a gravação com intérpretes regionais se torna possível, ampliam-se as possibilidades de escuta e socialização musical através dos discos. Intérpretes e gêneros que eram conhecidos pela sonoridade local de regiões específicas do RS, passam a ser acionados nos ambientes como as casas de família, além de outros espaços de sociabilidade em diversos locais do estado. Essa movimentação conduz a uma configuração do cenário regional, à medida que mostra a circulação dos músicos e repertório com o início das gravações fonográficas. (SANTOS, 2011. p. 62)

Ou seja, a autora reafirma que as práticas musicais e as atividades sociais ocorridas após a instalação da Eléctrica se moldam através da escuta, aspecto trabalhado em seu primeiro capítulo,

---

<sup>27</sup> Espécie de festividade alemã, podendo ocorrer por mais de um motivo.

que acabei incorporando ao meu trabalho. Neste caso, é a escuta dos discos produzidos em Porto Alegre, que carregavam execuções de músicos solistas e grupos regionais, que acaba fomentando o fazer e o consumo de música no estado do Rio Grande do Sul.



Fonte: Jornal O Commercio, 24/11/1915. apud SANTOS, 2011. p.62

Neste excerto podemos observar que a marca “Discos Gaúcho” foi anunciada como “afamada”, o que demonstra ou uma estratégia de convencer o leitor do sucesso dos discos, ou realmente representa a visibilidade que os discos vinham obtendo pelo estado. Vale ressaltar, também, que na lista dos gêneros musicais anunciados, encontramos o Tango entre os demais gêneros já citados enquanto populares na capital gaúcha, o que demonstra um princípio da relação que a indústria fonográfica surgente no Rio Grande do Sul teria com a produção musical da região platina após 1914.

Após a inauguração da fábrica, o selo “gaúcho rosa”, ilustrado através da figura 6, dá lugar ao selo mais popular entre todos os que seriam utilizados, o chamado “gaúcho tricolor”. Composto basicamente pelos mesmos elementos do selo rosa, o selo tricolor contava agora com as cores tradicionais do estado do Rio Grande do Sul, além de alterações na metade inferior, onde iam as informações sobre a música, gênero e artista. Apresento abaixo dois selos tricolores com pontuais diferenças.



Fonte: VEDANA, 2006. p. 232



Fonte: VEDANA, 2006. p. 230

Em relação a diferença das cores, creio que seja fruto das diferentes digitalizações ou da própria fabricação do selo, mas não é esta a diferença que busco exemplificar. Além de diferenciar este selo que surge com o início da produção fabril do antigo selo rosa, busco diferenciar a nomenclatura do responsável pela fábrica. No selo da esquerda, embaixo do nome da marca “Disco Gaúcho”, consta a inscrição “Fabricado por S. Leonetti e Cia”, enquanto no selo da direita consta apenas o nome de Savério na inscrição “Fabricado por S. Leonetti”, o que demonstra que o primeiro é provavelmente do ano de 1914 ou 1915, ano em que Emílio Leonetti teria desfeito sua sociedade com o irmão, e sendo assim, os discos produzidos após esta dissociação não levariam mais a identificação de “S. Leonetti e Cia”, que era usada para referenciar a antiga relação de sócio dos irmãos. Quanto à construção da identidade visual do selo, tratarei no próximo capítulo.

Ainda nos primeiros anos de atividade da fábrica, Savério estabelece uma parceria com Gustavo Figner, irmão de Fred Figner, proprietário da Casa Edison no Rio de Janeiro. Gustavo havia há pouco estabelecido uma filial da Casa Edison em São Paulo, quando devido a um problema com seu irmão decide mudar o nome da gravadora e de seu selo, além de não enviar mais as matrizes gravadas por ele em São Paulo para serem copiadas no Rio de Janeiro, na fábrica de seu irmão. A partir de 1915, os discos do selo “Phoenix”, gravados em São Paulo por Gustavo Figner seriam prensados em Porto Alegre. Além disto, cópias das gravações realizadas na Eléctrica seriam enviadas para São Paulo, tanto identificadas pelo selo “Phoenix”, quanto pelo selo “gaúcho vermelho”, criado provavelmente para confundir os compradores desavisados na hora de adquirir os produtos (VEDANA, 2006).





Fonte: VEDANA, 2006. p. 241



Fonte: VEDANA, 2006. p. 248

Nota-se que ambos os selos são de gravações dos já citados Grupo Hamburguez e Grupo Fanáticos, ou seja, são gravações realizadas em Porto Alegre. Porém, no exemplar da esquerda, além da descrição “disco gaúcho” que consta em todos os selos da marca, podemos observar a inscrição “fabricado por Savério Leonetti - P. Alegre”, enquanto no exemplar “Phoenix” na direita, conseguimos ler “gravado expressamente para Casa Edison de Gustavo Figner, São Paulo” na parte de baixo, enquanto acima do círculo central consta a informação sobre a origem das cópias, a fábrica de Savério Leonetti. Ou seja, em ambos os casos a Eléctrica estava envolvida e sendo creditada, porém no caso do disco Phoenix, conforme a minha observação, a gravação (matriz) foi feita com exclusividade para o envio para São Paulo, enquanto o exemplar do Disco Gaúcho seria somente mais um lote de cópias do selo já existente, porém visualmente adaptado para as vendas em meio aos discos Phoenix no centro oeste do país.

A partir de 1915, o empreendimento de Leonetti passa a fabricar os próprios gramofones, “muito mais baratos que os importados-ainda que não muito bons” (FARIA, 2011). Embora a qualidade pudesse ser inferior, o preço mais baixo provavelmente aumentaria a quantidade de casas a possuir um gramofone em seu interior, e consequentemente a quantidade de discos a ser vendida aumentaria.

Percebe-se através da análise dos pontos aqui apresentados até então, que o imigrante italiano fundador desta pioneira fábrica de discos não media esforços para alavancar suas produções e seus lucros. Tendo alcançado outros países, a Eléctrica acabou sendo a primeira fábrica do Brasil a exportar sua produção, fruto da organização e das estratégias comerciais de

Savério. Tratarei a partir de agora dos aspectos que envolveram a gravação e circulação de discos internacionais gravados em Porto Alegre,

## **2.2 Parcerias estrangeiras e circulação internacional.**

Optei até então por deixar de fora um acontecimento de imensa magnitude, que impactaria, entre tantos outros aspectos, a indústria fonográfica da região platina e as atividades da Eléctrica. No mesmo ano de 1914, que dá início ao processo de produção fabril dos Discos Gaúcho, o continente europeu vira palco de um conflito que pela primeira vez envolve a maioria das potências políticas e militares do planeta, a Primeira Guerra Mundial. Mesmo que houvesse outros países beligerantes, nos interessa aqui pontuar duas nações envolvidas: Alemanha e Itália. Primeiramente irei pontuar como o envolvimento do Império Alemão na guerra afetou a incipiente indústria fonográfica platina, para mais a frente tratar do envolvimento da Itália e como isso afeta Savério Leonetti e seus negócios.

Após o início dos conflitos da Primeira Guerra Mundial, embarcações americanas começaram a ser atacadas pela marinha alemã e conseqüentemente acabaram naufragando. Segundo Vedana, em um destes naufrágios foram perdidas diversas matrizes gravadas na Argentina, que até então tinham suas cópias fabricadas na Alemanha. Com as embarcações sendo afundadas e o material desaparecendo, as gravadoras argentinas precisavam encontrar outro local para prensar as cópias de suas matrizes, o que leva Alfredo Améndola (comerciante italiano há tempos envolvido na indústria fonográfica argentina através do selo “Atlanta”) a estabelecer relações comerciais com Fred Figner, da Casa Edison do Rio de Janeiro. Havia porém um ponto a se observar: a viagem de navio de Buenos Aires para a capital federal brasileira além de não garantir a segurança das embarcações contra os ataques alemães, precisava aportar necessariamente em Porto Alegre (Vedana, 2006). Mas qual a relevância desta informação?

Partindo do princípio de que após o ano de 1914 a Eléctrica já se encontrava pronta para produzir cópias em escala fabril, qual seria o motivo para não poupar tempo e copiar as matrizes argentinas na própria capital gaúcha? Nenhum, e é isso que Améndola faz, se aproveitando de sua antiga parceria com Savério Leonetti, com quem já havia estabelecido relações de negócios durante a passagem dos irmãos italianos por Buenos Aires, antes de fixarem-se em Porto Alegre. Firmam então contrato para que fossem produzidos pela Eléctrica os discos dos selos “Artigas”, “Atlanta”, “Era”, entre outros. Além da prensagem das matrizes gravadas no exterior, que seriam novamente exportadas prontas para o comércio, seriam realizadas gravações de estrangeiros nas próprias

instalações da fábrica porto-alegrense, sendo estas gravações inauguradas com a ida de Francisco Canaro<sup>28</sup> a Porto Alegre, a convite do empresário Alfredo Améndola.

Na situação em questão, Canaro viaja para o Rio Grande do Sul acompanhado de músicos argentinos para gravar algumas matrizes de Tango para serem copiadas na Eléctrica e comercializadas sob os citados selos específicos para a exportação. Nesta ocasião foi gravado em Porto Alegre o primeiro Tango prensado na América Latina, a peça “El Chamuyo” de composição de Francisco Canaro, executada pela “Orquestra Típica Francisco Canaro”. Além desta orquestra, consta no levantamento de Hardy Vedana outros nomes de grupos platinos que gravaram seus discos na Eléctrica, por exemplo: “Orquestra Típica De Buenos Aires”; “Orquestra Típica Roberto Firpo”; “Orquestra Típica Pacho”; “Orquestra Típica Argentina”. Os gêneros musicais destas gravações, ao contrário dos diversos gêneros gravados no Brasil, se resumem basicamente a Tangos e Valsas, sem variar ao verificar as gravações de diferentes compositores/maestros e diferentes orquestras. A fotografia a seguir apresenta a Orquestra Típica Canaro, da esquerda para à direita: Pedro Polito; Emilio Marchiano; Francisco Schultz; José Fuster; Alfredo Amendola; Francisco Canaro; Savério Leonetti e Leopoldo Thompson.



Fonte: BINDA, 2019, p.147

---

<sup>28</sup> Maestro, compositor e violinista nascido no Uruguai, porém viveu na Argentina, naturalizando-se argentino em 1940. Famoso por suas composições do gênero Tango.



Estas matrizes contendo tangos e valsas platinas eram prensadas com os selos conforme a necessidade e o público alvo, segundo Vedana, estes discos não só voltariam para a Argentina e Uruguai sob a marcação dos selos Atlanta e Artigas (entre outros), como também seriam comercializados no Rio Grande do Sul rotulados como pertencendo ao catálogo dos Discos Gaúcho. No centro oeste, seria vendido com o selo Phoenix, integrando a parceria entre Gustavo Figner da Casa Edison de São Paulo e Savério Leonetti. A Eléctrica, através de sua atuação na indústria fonográfica gaúcha e platina, diminuiu drasticamente o tempo entre a gravação da matriz e a comercialização dos discos, que antes precisavam realizar uma viagem de ida e volta para a Europa antes de serem postos à venda. Além disso, devido às estratégias comerciais de Savério, foi promovida a circulação de discos platinos e suas influências musicais e culturais pelo território do Rio Grande do Sul e pelo centro-oeste brasileiro.



Fonte: VEDANA, 2006. p 237



Fonte: VEDANA, 2006. p 235

Ao longo da parceria entre Améndola e Leonetti, os selos acabam tendo sua aparência modificada, além de trocarem de nome algumas vezes, conforme consta na bibliografia desta pesquisa, podemos citar, além dos selos Atlanta e Artigas, as marcas “Tele-phone” e “Era”. As figuras abaixo ilustram a primeira aparência do selo “Atlanta” prensado em Porto Alegre, que segue os antigos padrões da marca até mudar para um novo selo de mesmo nome em 1915 (BINDA, 2021), e uma das variedades do selo “Artigas”, ambas explicitando terem sido gravadas por Savério Leonetti através do letreiro na parte inferior do rótulo.

Atualmente não é raro que um estabelecimento comercial demore alguns anos para conseguir certa notoriedade, ao contrário da Eléctrica que após o início da produção fabril



expandiu-se rapidamente em termos de difusão dos seus discos e dos gramofones que fabricou a partir de 1915.

Conforme fui obtendo acesso às informações sobre as atividades da fábrica e seu alcance, um dos questionamentos entre os tantos que surgiram foi o seguinte: como um estabelecimento que obtém certa expressão em seus primeiros anos de funcionamento acaba fechando as portas de forma prematura em cerca de dez anos de atividade?

### **2.3 Processo de direitos autorais e encerramento das atividades.**

Savério Leonetti tinha o costume, conforme apresentado por praticamente todos os autores sobre o tema que tive acesso, de copiar em Porto Alegre discos adquiridos em outros locais, gravados por outras companhias. Este costume, considerado uma “falta de transparência” como define Vedana, desagrada seu irmão Emílio, que conforme dito anteriormente encerra sua participação no empreendimento e dissocia de Savério. Acredita-se que o acontecimento chave para este fato foi o envolvimento da Eléctrica em um processo de direitos autorais, promovido por Fred Figner, proprietário da Casa Edison. Tal processo envolve a gravação da canção intitulada “Cabocla de Caxangá” na Eléctrica, sendo que Figner alegava possuir registrado em seu nome os direitos autorais para a exclusiva fabricação de discos contendo esta canção.

A gravação em questão teria ocorrido em 1914, e de alguma forma acaba chegando aos ouvidos de Fred Figner. Santos (2011) no último capítulo de sua dissertação, dedicado à uma densa análise deste processo de direitos autorais iniciado em 1915, levanta duas possibilidades para explicar como a notícia da gravação da Eléctrica teria chegado no Rio de Janeiro. A primeira delas é na verdade uma hipótese levantada por Humberto Franceschi em seu livro “A Casa Edison e Seu Tempo”, de 2002, no qual o autor dá a entender que o próprio Theodoro Hartlieb, dono da Casa Hartlieb, teria descoberto a tal gravação da fábrica de Savério e comunicado Fred Figner.

Pode-se deduzir, de todo esse episódio, mais um temor da Casa Hartlieb do que uma usurpação de direito autoral. Leonetti mantinha estreita relação comercial com Figner e não tinha condições de concorrer industrialmente com a Casa Edison e, menos ainda, com a fábrica Odeon, e ambos sabiam disso. Para a Casa Hartlieb, apenas representante comercial da Casa Edison e, naquele momento, também fazendo gravação, era importante neutralizar, e até mesmo acabar, com Leonetti e sua fábrica de disco Gaúcho. Theodoro Hartlieb tinha certeza que a legislação favorecia seu propósito de impossibilitar um acordo comercial entre Figner e Leonetti. (FRANCESCHI, 2002. p 180)

A segunda hipótese apontada por Luana é a de que o cantor carioca Eduardo das Neves (intérprete da canção “Cabocla de Caxangá” na versão da Casa Edison) teria, durante sua passagem por Porto Alegre em data anterior a de início do processo judicial, escutado ou tido acesso ao disco que constava a mesma música, porém gravada na fábrica de Leonetti. Eduardo Neves, segundo a autora, poderia ter considerado como negativo o fato de estar circulando outra versão de uma música que ele havia gravado, e que lhe traria retornos financeiros. Partindo do princípio de que seria esta uma concorrência direta contra ele e contra a Casa Edison, decide denunciar ao próprio Fred Figner, ou a Theodoro Hartlieb, que tinha contato e parceria direta com a empresa no Rio de Janeiro.

A questão mais importante, neste contexto, é que de qualquer forma, a informação teria chegado através da escuta da canção em ambas as hipóteses levantadas, evidenciando o que Santos (2011) aborda no início de sua dissertação de mestrado e que acabei incorporando como ponto de partida desta pesquisa: a audição e, conseqüentemente, a escuta musical ganham cada vez mais espaço importância no cotidiano urbano moderno, a ponto de processos judiciais se desenvolverem em torno de aspectos da escuta. E não foi só no exemplo dado acima que a escuta teve papel fundamental neste processo judicial. Além do pontapé inicial (escuta da gravação “plagiadora” por Eduardo ou Theodoro), a defesa de Savério Leonetti se utilizaria posteriormente da escuta como fator determinante para suas ações.

O processo se estendeu por cinco anos, tendo início com a solicitação de Fred Figner para que fossem apreendidos os exemplares dos discos contendo a canção Cabocla de Caxangá tanto da loja quanto da fábrica de Leonetti. Solicitação que foi atendida em 25/03/1915<sup>29</sup>, seis dias após a entrada do pedido. Na primeira audiência, foi solicitado que parte de Fred Figner apresentasse o contrato de registro na Biblioteca Nacional, que garantia a ele a propriedade da canção, porém isso não ocorreu, e foi ordenada uma nova audiência, para constatar se houve ou não plágio através da análise do conteúdo dos dois discos. Após a inconclusiva análise dos peritos, o juiz decretou novamente a necessidade de outra audiência, essa para que fossem analisadas as representações gráficas (partituras) das duas versões da canção. Através da análise destas partituras e da letra, são encontradas tantas semelhanças quanto diferenças entre as gravações, havendo versos diferentes, sendo gravadas por instrumentos diferentes (violões e cavaquinho na versão da Casa Edison, instrumentos de sopro na versão da Elétrica), porém compartilhando certas frases e intenções líricas, além de trechos com ritmo e melodia semelhantes.

---

<sup>29</sup> Todas as datas em relação ao processo fazem referência a tabela 3 em (SANTOS, 2011. p. 111). Assim como também constam no capítulo em questão todas as informações sobre o processo de direitos autorais das quais utilizo aqui.

No mesmo ano, Savério Leonetti é julgado culpado, tendo como pena a perda dos discos e matrizes apreendidos, além de ficar responsável por indenizar Figner. Porém, a defesa solicita apelação, o que resultaria em novas audiências, até que o processo fosse transferido para a instância jurídica nacional. Após duas tentativas de realizar audiências, Figner não comparece e o processo fica até o ano de 1920 sem mais audiências. No ano em questão, são retiradas a acusação e a apelação, e ambas as partes entram em acordo. A partir disso então, creio que a única penalidade tenha sido a apreensão dos discos e matrizes, que a esta altura já havia sido realizada.

Quanto a interpretação de Luana sobre o caso, após sua leitura e análise, reitero a importância que a autora dá ao processo de escuta por ambas as partes. Por um lado, a audição do fonograma da Eléctrica leva algum dos indivíduos citados a denunciar para Figner o suposto plágio, e por outro, Leonetti e sua defesa usam como argumento central contra a acusação o seguinte: como poderia Savério e a Eléctrica ter plagiado uma canção que há tempos que já são cantadas e tocadas pelas ruas e praças? Ou seja, considera que a canção deveria ser de domínio público, por já ser “há anos executada neste estado e em outros do norte da república”<sup>30</sup>. Teria Leonetti e os músicos responsáveis por gravar a canção Cabocla de Caxangá em Porto Alegre conhecimento da versão gravada em 1912 no Rio de Janeiro? Não temos como afirmar, afinal seu argumento e de suas testemunhas é que esta música era estudada pelos músicos quase que passivamente ao frequentar ambientes públicos, tamanha popularidade de sua letra e melodia. Em sua análise, Luana Santos afirma que as diferenças entre as gravações são frutos da interação sociocultural dos seus agentes (Savério e os músicos envolvidos) com a música e com o ofício de gravar. Por exemplo: a versão da Eléctrica era instrumentada com metais (sopro), mas isso não quer dizer que a motivação fosse diferenciá-la da versão anterior (que continha violões e cavaquinhos).

Considerando que os instrumentos de sopro fossem os mais adequados para aquele cenário de gravações mecânicas na fábrica de Leonetti, e também que vários músicos que gravaram para a Eléctrica eram de regiões de forte influência da cultura alemã, onde as chamadas “bandinhas” típicas tinham os instrumentos de sopro como principal característica, como já citei anteriormente, fica claro que a adaptação, seja da versão de Figner, seja da versão de “domínio público”, acontece em decorrência da escuta, aprendizagem e adaptação, fruto das interações sociais, técnicas e artísticas que a instalação da fábrica proporciona ao Rio Grande do Sul e arredores.

Três anos após o fim do processo judicial, através do acordo firmado entre Savério Leonetti e Fred Figner, a Eléctrica encerraria suas atividades. De 1916 a 1918 não foram encontrados anúncios de discos e gramofones em nome da loja nos jornais, e após retornarem por um ano (1918-1919), cessaram de vez, até sua falência (SANTOS, 2011. p. 63). Quanto aos motivos para

---

<sup>30</sup> Fala do advogado de Savério Leonetti. (Apelação Cível 2.870, folha 28. apud SANTOS, 2011. p. 112)

o fechamento das portas da fábrica, Côrtes (1984) chama atenção para as consequências da Primeira Guerra Mundial e a dificuldade de se obter matéria prima para a produção, enquanto Vedana (2006) foca na repercussão de sua briga judicial com Figner, que teria sido “desfavorável” para o lado da Eléctrica. Não vejo motivo para pender para um lado ou para o outro, pois é possível que ambas hipóteses sejam verdadeiras. Isso sem mencionar que com o avanço dos anos da década de 1920 a gravação mecânica vai aos poucos se tornando obsoleta, pois começam a disseminar-se no Brasil aparatos tecnológicos do que podemos chamar de uma “geração seguinte”: a vitrola e os discos gravados eletricamente.



Fonte: revista Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 23 out. 1926, p. 54. apud CASCAES, 2016. p.70

Conforme ilustrado na figura acima, as propagandas envolvendo as novas tecnologias apelam para a comparação direta com os antigos produtos. Este anúncio em específico foi escolhido por mim por apresentar como vantagens aos discos mecânicos informações diretamente ligadas ao som, como “evitam o chiado da agulha” e “dão bastante volume”, o que ao meu ver exemplifica como a preocupação com os detalhes envolvidos no processo de escuta aumenta com o tempo de uso, e que mesmo com curta duração, a participação da Eléctrica neste processo no sul do país é significativa.

Creio que o conjunto de todos estes fatores somados, formaria a conjuntura que levaria a carta de falência para as mãos de Savério Leonetti no ano de 1924. Depois disso, parte para a Argentina para tentar um novo empreendimento, o que não lhe traz bons resultados, e o empresário

passa a levar a vida em São Paulo como funcionário dos Discos Phoenix até 1931, quando se muda para Niterói, onde veio a falecer em 1952.

### **CAPÍTULO 3 - OS “DISCOS GAÚCHO” E A CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL: INTENÇÕES, REPRESENTAÇÕES E CONTRIBUIÇÕES.**

Ao longo dos dois primeiros capítulos foram citados aspectos das atividades da Eléctrica que passavam por representações ou apropriações culturais (não sendo aqui este termo aplicado de forma negativa), como por exemplo quando cito que o tango (vindo principalmente da Argentina) foi um gênero musical presente no Rio Grande do Sul no período em questão (início do século XX), ou quando apresento as imagens dos selos chamados de “gaúcho”, que entre suas variações, nunca deixaram de apresentar um homem a cavalo com vestimentas típicas do campesinato platino. Não poderia deixar de trabalhar estas questões para além de apenas citá-las enquanto curiosidades de um processo industrial-mercadológico, afinal pelo menos o segundo exemplo citado me trouxe bons questionamentos, além de motivações para decidir a temática desta minha pesquisa e produção textual.

Além de “veículos” para a música gravada, os discos prensados e vendidos pela Eléctrica atuaram como uma bagagem carregada de significados espalhando-se pelo território nacional e internacional, mesmo considerando que estas intenções inicialmente não existiam por parte dos agentes envolvidos. Como teria um imigrante italiano construído uma fábrica de bagagens culturais sul-rio-grandenses, sendo que ele próprio, não as possuía? Como teria Savério Leonetti espalhado a “imagem do gaúcho” por onde seus discos passaram, sendo que há poucos anos atrás o mesmo nem conhecia tais vestimentas e costumes? Por mais que estas questões pareçam enfraquecer a tese de que as atividades da fábrica tenham o papel de propagação cultural intencional, reforçam uma ideia que ao meu ver torna o fenômeno mais interessante: o acaso. Seriam todos os aspectos envolvidos, coincidência? Creio que também não vá para este lado. Não seria Leonetti um “gaudério” prodígio, o qual teria dado o pontapé inicial da luta pela herança cultural a ser deixada para as gerações posteriores, mas também não teriam sido suas escolhas obras do acaso, além do fato de que ele não era o único responsável pelas ações da fábrica, pelo contrário, era apenas um entre os tantos indivíduos envolvidos (nascidos ou a muito tempo residentes no Rio Grande do Sul) .

Quais seriam então os possíveis aspectos culturais desenvolvidos nos quais a Eléctrica e os Discos Gaúcho teriam sua participação? Quais questões são possíveis de serem levantadas ao cogitarmos que a fábrica operasse por mais algumas décadas? Neste último capítulo, pretendo abordar estas questões da melhor forma possível, observando as atividades da fábrica, descritas no meu segundo capítulo, além de informações sobre o “cenário musical” gaúcho posterior à falência do pioneiro empreendimento de Leonetti.

### 3.1 A “cara do disco”: as intenções por trás da representação nos selos dos Discos

#### Gaúcho.

Como dito nos parágrafos introdutórios deste capítulo, creio que os discos tenham se tornado mais do que só o que representavam enquanto sua essência, a gravação musical. Acredito que os discos tenham se tornado um objeto carregado de símbolos e significados atribuídos tanto pelos responsáveis por sua produção, quanto pelos consumidores. Não são só os discos que acabam realizando mais do que sua função primária, os objetos em geral, principalmente os que envolvem algum processo artístico em sua construção ou idealização, carregam significados extra. Uma gravação por si só já é possível de ser analisada de diversas formas, levando em conta os gêneros musicais, os instrumentos, suas afinações e as harmonias produzidas, sua letra (quando possui), sem mencionar a qualidade do áudio e suas características. Mas a partir do momento de que carrega uma arte gráfica (e neste caso uma representação de um indivíduo) o disco não é somente a música nele gravada, mas é também um objeto que serve de fonte para reflexões acerca das informações contidas nos encartes e nos selos.

Hoje cada disco é produzido com uma capa personalizada, o que indiscutivelmente faz parte do conceito do que é um “álbum” como conhecemos, e não são raras as associações da capa do disco com a sonoridade que ele apresenta, construindo em conjunto (imagem e som) a estética geral do material e do intérprete das músicas contidas nos discos<sup>31</sup>. As produções da era mecânica (1900-1920) estavam limitadas em diversos aspectos, seja por questões estruturais em termos de equipamentos para a captação do áudio, seja em termos de funcionários experientes para dirigir os músicos e operar as máquinas, em decorrência da recente implementação e difusão desta tecnologia no Brasil. Os selos, portanto, apresentavam, por mais que fossem bem amplos, um dos poucos padrões exibidos nos discos da Eléctrica. Mudam os intérpretes, os gêneros musicais, a origem e o destino do material musical, mas os selos estão sempre ali, identificando não só o conteúdo do disco (nome da música), mas também quando, onde e por quem foram gravados. Mas no caso de alguns deles, representações culturais são adicionadas, o que nos permite levantar algumas outras questões.

Já não é novidade a informação de que os produtos da Eléctrica que saíam sob o selo “Discos Gaúcho” eram rotulados com a ilustração de um “gaúcho argentino” montado em seu cavalo, praticamente centralizado nas artes. Mas de onde Leonetti tirou a ideia de apresentar esta figura em seus discos e qual teria sido a estratégia do imigrante italiano? O que torna interessante a

---

<sup>31</sup> Uso a atualidade para me referir a produção de discos considerando que, por mais que os padrões de consumo de música tenham se alterado de forma absurda, os discos ainda não estão extintos, e mesmo que estivessem, as plataformas digitais (Spotify, Deezer, Apple Music) ainda exigem uma arte gráfica para cada lançamento musical, e sendo assim, a lógica da associação da capa com a música ainda me parece válida.

tentativa de responder todas as questões levantadas até agora neste capítulo, é o fato de conseguirmos observar relações destas dúvidas com debates historiográficos muito posteriores à década de 1910 em questão, como por exemplo a discussão sobre a divisão entre a matriz historiográfica platina e lusitana da historiografia tradicional rio grandense, trabalhada por Ieda Gutfreind em sua obra de 1992. (GUTFREIND, 1992) Ao investir em uma marca que relaciona o termo “gaúcho” a uma imagem de um indivíduo com características específicas, como veremos adiante, estaria Leonetti observando características que pendem para o que afirmava uma matriz ou a outra?

A matriz lusitana seria formada pelo conjunto de autores que, em suas abordagens sobre o Rio Grande do Sul, buscaram afastar a cultura do estado dos costumes da região de fronteira com o Uruguai e Argentina, visando a afirmação de uma identidade cultural gaúcha mais próxima da luso-brasileira. Já na matriz platina, as obras de seus autores pendiam para o lado contrário, reforçando as semelhanças culturais entre a população dos países de colonização espanhola e o estado brasileiro (GUTFREIND, 1992). Partindo deste princípio podemos considerar que, antes mesmo de imaginar que haveria esta problematização em torno do povo e do indivíduo “gaúcho”, Savério Leonetti teria observado as semelhanças que as obras da matriz platina viriam a apontar? Levando em consideração que os irmãos italianos viajam passando por Porto Alegre e Buenos Aires por mais de uma vez antes de se assentarem, não se pode deixar de considerar esta possibilidade, por mais que me pareça improvável.

Seria, porém, uma interpretação e atitude pra lá de visionária reproduzir o estereótipo do “gaúcho argentino” em materiais vendidos no Rio Grande do Sul, caso tivesse a intenção de promover a identificação cultural entre o público e o produto. Teria Leonetti em suas breves passagens pelos dois territórios (RS e região do prata) percebido tamanha semelhança entre os diferentes povos? Teria este discurso (futuro apontamento da matriz platina) chegado até ele através de outros indivíduos? Desde que encontrei ao longo da minha pesquisa as informações referentes ao selo “Era” argentino<sup>32</sup>, considero plausível outra hipótese: talvez Leonetti visasse apenas confundir os compradores ao olhar os dois selos, que poderiam adquirir um disco de sua marca acreditando se tratar de um disco com o selo parecido oriundo do exterior. Ou ainda, talvez, houvesse a intenção de relacionar explicitamente as duas marcas, para que os compradores não necessariamente comprassem enganados, mas intencionalmente, relacionando as duas marcas, nacional e estrangeira.

---

<sup>32</sup>Registrado como marca em Buenos Aires no ano de 1913 pelo empresário Alfredo Améndola (VEDANA, 2006).



Apresento a seguir, na esquerda, o antigo selo “Era”, de quando os discos ainda eram gravados em Buenos Aires e prensados no exterior, e na direita o selo que dá início às atividades da Eléctrica, ambos tiveram início de sua produção em 1913.



Fonte: BINDA, 2019. p.115



Fonte: VEDANA, 2006. p243

O selo brasileiro parece tentar apresentar uma simplificação do aspecto visual do selo argentino, porém merece destaque na observação a semelhança da parte central superior de ambas as imagens. O indivíduo e o contexto representado são praticamente idênticos nos dois selos, e levando em consideração a já antiga parceria comercial entre os donos das duas marcas não se pode duvidar de uma estratégia conjunta, tendo em vista a ausência de registros que evidenciem um descontentamento por parte de Améndola quanto ao “plágio” que Leonetti fez de seu selo<sup>33</sup>.

A partir da análise visual dos selos e sabendo que o contato entre os dois indivíduos acontece antes do registro da marca “Discos Gaucho” em Porto Alegre, a resposta para a dúvida de onde sairia a ideia de representar o gaúcho a cavalo vem à tona. A “cópia” da “identidade visual” do selo por si só não explica toda a intenção de Leonetti, mas já nos apresenta a referência visual exata que ele utilizaria. O motivo de ter escolhido especificamente este selo para copiar, adicionando ainda a palavra “gaúcho” para nomear o disco, faz parte da resposta às outras dúvidas apontadas no início deste capítulo. É provável, ao meu ver, que os selos tenham sido assim confeccionados a partir de uma intenção puramente comercial, sem que existisse uma análise aprofundada de Leonetti sobre as proximidades culturais entre os países apontadas posteriormente pelos historiadores da já citada matriz platina. Alguém teria, obviamente, observado um indivíduo

<sup>33</sup> É possível dar certeza de que Améndola teve ciência da adaptação de seu selo, afinal, ampliou sua parceria com Leonetti após 1914, quando passa a prensar seus discos em Porto Alegre, chegando a comercializar na Argentina discos com estes selos “copiados” de sua marca “Era”.

trabalhador do campo da região platina com estas vestes próximo ao cavalo e ao campo (além de um cachorro) e decidido representá-lo no selo, provavelmente como uma forma de identificar que os discos eram gravados localmente e de certa forma representa aquele povo, mas esta pessoa não foi Leonetti. No máximo cabe destinar a ele o mérito de enxergar semelhanças entre os dois ambientes e sociedades, pelo menos no âmbito do comércio, para acreditar que seria uma boa escolha a reprodução quase idêntica do selo argentino.

A partir da leitura da minha bibliografia percebe-se a astúcia e “malandragem” comercial e de Leonetti (que inclusive resultou no citado processo de direitos autorais), o que contribui para a minha dedução de que a motivação por trás deste processo de escolha do símbolo de sua marca seja uma estratégia traçada sob observações e intenções mercadológicas, distanciando a possibilidade de que o imigrante italiano teria, já no início das atividades da sua fábrica, realizado de forma profunda esta “leitura” da cultura platina enquanto unidade, por mais que elas existissem.

Após a inauguração da fábrica da Eléctrica, os discos passam a ser rotulados com o selo “gaúcho tricolor” apresentado no capítulo passado. Como o próprio nome diz, o selo agora carrega três cores, de dentro para fora: amarelo, vermelho e verde, as cores da bandeira do estado do Rio Grande do Sul. Além desta diferença, a imagem do indivíduo “pilchado” também se altera.

Na transição entre a fase de gravação para a de fabricação, Leonetti pediu ao lithógrafo João Petersen - que possuía a maior e melhor litografia de Porto Alegre da época - para que criasse um desenho baseado no gaúcho, pois o nome já estava registrado na Junta Comercial de Porto Alegre. Petersen criou um desenho onde o gaúcho se parecia mais com um gaúcho americanizado, tipo “Tom Mix”, do que com o legítimo gaúcho rio-grandense. (VEDANA, 2006.p 46)

Chamo atenção para a forma que Vedana define a mudança na representação do indivíduo à cavalo, citando semelhanças com o americano Tom Mix, ator famoso por seus filmes do gênero “faroeste” no período da criação do novo selo. Totalmente dentro da estética do tipo “cowboy”, o ator tido como uma das primeiras estrelas do cinema americano pode ter realmente ter alguma influência nas escolhas dos indivíduos responsáveis pela elaboração dos selos? Não é novidade a relação de comparação entre os cowboys (costumamos traduzir e tratar como “vaqueiros”) e os “gaúchos do campo”, tendo em vista sua atividade pastoril e alguns aspectos de sua postura e vestimenta. Utilizo a imagem abaixo para exemplificar a recorrente posição em que são fotografados os cowboys em suas representações filmicas, além de chamar a atenção para a semelhança da posição do mesmo em comparação com o indivíduo representado nos selos “Era” e “gaúcho rosa/gaúcho argentino”.



Fonte: True West Magazine, 7/03/2017

Por mais que Vedana cite o ator americano apenas para se referir ao novo selo de três cores, me parece plausível também considerar que a influência de sua pose e aparência retratadas nos filmes e fotografias tenha atingido também os responsáveis por originar o selo argentino de Alfredo Améndola, que poderia ter adaptado a indumentária e a paisagem para o contexto do pampa platino. Considerando esta possibilidade, a qual não tenho como afirmar, o selo tricolor estaria já na terceira etapa de um processo de apropriação e adaptação de imagens e representações.

Ao analisar as duas representações em questão (selo tricolor e selo rosa/argentino), particularmente, acredito que Vedana tenha atribuído a característica do estilo dos personagens de Tom Mix para o selo novo unicamente em decorrência da mudança no chapéu, que sendo maior, agora assemelhava-se a um chapéu de cowboy americano. Outras mudanças incluem a cor do cavalo e sua posição (agora com uma das patas levantadas), a paisagem ao fundo, a posição e as vestimentas do homem, sendo esta última mudança a que mais me parece distanciar o novo selo da figura do cowboy, devido ao aparecimento de uma calça no estilo “bombacha larga”, considerada posteriormente como a vestimenta padrão do gaúcho defendida pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, difundida pela matriz historiográfica lusitana e reforçada pelos agentes envolvidos, como artistas tradicionalistas, por exemplo, até a contemporaneidade.<sup>34</sup> As figuras abaixo ilustram as

---

<sup>34</sup> O grupo “Os Serranos” em sua música “Criado em Galpão” (1998), que em sua letra contém basicamente uma descrição da vida gaúcha campeira, pampeana, observamos a seguinte descrição: “(...) Meu sistema de gaúcho é

mudanças. Nota-se que no exemplar da esquerda, é difícil identificar se a vestimenta que cobre as pernas do indivíduo é um chiripá<sup>35</sup> ou uma calça com algo por cima das pernas, já no selo tricolor a direita, enxerga-se perfeitamente a bombacha mais larga e com as “ondulações” características. A figura da direita conta também com um pala<sup>36</sup>, um lenço vermelho, um chicote, e algo na mão que me parece um palito de dentes.



Fonte: VEDANA, 2006. p.233



Fonte: VEDANA, 2006. p. 230

O selo tricolor apresenta uma aparência mais chamativa, com o cavalo em uma posição imponente, enquanto o homem parece mais relaxado. As cores agora ajudam a realizar a ligação entre o nome do selo, o lugar de produção do disco e o indivíduo representado. Neste momento, já havia passado cerca de um ano desde que Leonetti iniciou a produção dos Discos Gaúcho, portanto os seus produtos já não eram mais a última novidade em circulação. Através dos anúncios, tanto da inauguração quanto dos catálogos e propagandas, o público ia se acostumando com a ideia da produção local dos discos, tanto os consumidores de música gravada quanto os grupos que apenas tinham acesso aos jornais e as matérias sobre a Eléctrica. Sendo o primeiro selo (rosa/argentino) um exemplar de uma intenção meramente comercial, visando confundir ou associar

---

mais ou menos assim / Uso um tirador de pardo arrastando no capim / Uso uma **bombacha larga** com feitiço do melhor pano / E um trinta ao correr da perna com um palmo e meio de cano (...). O verso desta música, (lançada 84 anos após a inauguração da fábrica da Eléctrica), portanto, descreve algo que já podíamos observar no início do século.

<sup>35</sup> Vestimenta de origem indígena que se assemelha a uma saia, muito utilizada na região platina até meados do século XIX, pois facilitava a montaria, sofreu alterações ao longo dos anos de uso, havendo divisão entre o “chiripá primitivo” e o “chiripá farroupilha”, este último tendo sido aprimorado durante seu largo uso na Guerra dos Farrapos.

<sup>36</sup> Peça de roupa plana com um único furo, muito utilizada na América do Sul, tem a função de aquecer o corpo e proteger do vento e da chuva, além de servir também como cobertor.

o rótulo gaúcho a outra marca, possibilidade que levantei anteriormente, considero que o surgimento deste novo selo seja um marco de mudança nas estratégias traçadas por Leonetti.

A partir da inserção dos selos tricolores no mercado, é indiscutível a intenção de relacionar o selo e suas representações ao território e sociedade rio grandenses sem abrir margem para relação com outra cultura, tendo em vista a análise das diferenças entre as duas imagens apresentadas acima e suas especificidades.<sup>37</sup> Me parece seguro afirmar que a partir do início do processo fabril os discos da Eléctrica expressavam visualmente sua essência enquanto produção local. Não quer dizer que as intenções de Leonetti tenham mudado tanto nesse intervalo de cerca de um ano entre o início das gravações e a inauguração da fábrica, afinal como ele já atuava no comércio em Porto Alegre desde o ano de 1908, teve tempo suficiente para estabelecer suas estratégias, podendo tê-las executado conforme possível, mesmo que já tivesse-as traçado anos antes.

Dediquei algumas páginas para tratar destes indivíduos ilustrados na litografia dos selos “gaúcho” pois creio que seja um dos exemplos de representação artística da indumentária gaúcha curiosos em termos de circulação popular urbana, e o fato disso estar diretamente ligado com a música ajuda a explicar como até hoje em dia os movimentos culturais regionais gaúchos têm uma relação estreita com os grupos musicais e seus representantes.

Outro exemplo de representação visual da personalidade e indumentária “gaúcha” foi a instalação de monumentos em homenagem a indivíduos que conquistaram relevância na política ou na cultura do estado. Lima (2013) em seu artigo sobre o tema trata de três casos, o monumento em homenagem a Bento Gonçalves (1936), “O Laçador” (1958) e “El Gaúcho Oriental” (1935). O monumento dedicado a Bento Gonçalves marca uma espécie de comemoração do centenário da Guerra dos Farrapos, e apresenta uma imagem puxada para uma representação belicosa do indivíduo gaúcho, buscando fixar a imagem de heroísmo envolvido no que o movimento tradicionalista chama de “Revolução Farroupilha”. Já “O Laçador”, foi comprada mais de 20 anos depois da instalação do primeiro monumento, e teve como referência para a sua construção a imagem do autor Paixão Côrtes e suas vestimentas. Ambas os monumentos acabam representando ideais que os relacionam com a matriz historiográfica lusitana, buscando glorificar os “heróis” da cultura gaúcha enquanto símbolos de civilidade e de defensores de seu território, focando no distanciamento destes indivíduos da cultura platina.

---

<sup>37</sup> Ao falar de intenções, me refiro principalmente às estratégias e ações de Savério Leonetti através da Eléctrica, mas, neste caso, é necessário considerar a participação essencial do litógrafo João Petersen no processo, afinal é ele quem realiza as mudanças na aparência do selo. Teria o artista seguido à risca as ordens de Leonetti? Ou teria ele certa liberdade artística, sendo o selo resultado de sua bagagem cultural e sua interpretação do “ser gaúcho” e de sua indumentária? De qualquer forma, as mudanças ocorrem e resultam na reflexão aqui levantada.

Como contraponto a estes monumentos, Lima (2013) cita “El Gaucho Oriental”, que entre as três obras teria sido a primeira, antecipada um ano em relação à estátua de Bento Gonçalves. Neste caso a representação é, considerando a divisão das matrizes trabalhada por Ieda Gutfreind, contrária às obras anteriores, pois apresenta características na sua vestimenta que o aproximam com o espaço platino, como a utilização do chiripá, por exemplo. O que nos interessa, enfim, é que estas representações em homenagens públicas acontecem, a partir de uma década após a falência da Eléctrica, que vinha desde a primeira década do século envolvida na difusão de representações bem semelhantes às apresentadas pelos monumentos citados. Novamente, o simples fato da data anterior das representações nos discos não impõe, obviamente, influência de um acontecimento ao outro, mas é possível considerar que indivíduos que tiveram contato tanto com os Discos Gaúcho quanto com os monumentos citados tenham realizado ligações e comparações entre os indivíduos representados.

Além dos monumentos públicos e de outros veículos, como o rádio e a televisão, a indústria fonográfica atua como um meio de reafirmação da imagem e dos costumes que cada grupo deseja atribuir ao seu povo ou a si próprio (como visto no exemplo musical do grupo Os Serranos, por exemplo). Existem vertentes musicais específicas que estão estritamente ligadas ao Movimento Tradicionalista Gaúcho e suas narrativas, fundado em 1947(décadas após o fim das atividades da fábrica) o MTG busca a todo custo relacionar as características que visa atribuir aos gaúchos com as origens culturais mais primordiais possíveis, e quanto às origens da música tradicionalista, não seria diferente.

### **3.2 “Geração gramofone” e cultura tradicionalista.**

Paixão Côrtes, um dos membros fundadores do MTG, afirma que alguns dos gêneros musicais mais gravados e consumidos em Porto Alegre na década de 1910, já citados anteriormente neste trabalho, viriam a ser adaptados naturalmente pelos músicos rio grandenses, seja em termos de velocidade de execução, mudanças na estrutura dos ritmos e nos instrumentos comuns para cada gênero<sup>38</sup>. Partindo deste princípio, estaria localizado no início das gravações da Eléctrica o embrião do que viria a originar as vertentes da música tradicionalista como conhecemos hoje?

Em sua obra anterior a já citada neste trabalho, onde divide a música gaúcha em “gerações”, Côrtes define como “geração gramofone” o conjunto de músicos que teve suas performances

---

<sup>38</sup> Ao tratar dos gêneros musicais gravados pela Eléctrica em seu livro “Aspectos da Música e Fonografia Gaúchas” de 1984, um dos exemplos de adaptação apontado por Côrtes foi o caso das “havaneiras” que dariam origem ao gênero que ficou conhecido no Rio Grande do Sul como “vaneira” ou “vaneirão (p.80).



registradas em discos durante a fase de gravação mecânica no Brasil, e em seu livro de 1984, bibliografia precursora na pesquisa sobre a fonografia local, delimita que no Rio Grande do Sul esta geração se localizou no tempo entre os anos de 1913 e 1924, tempo de duração das atividades da Eléctrica. Estes músicos, reunidos nos levantamentos de Côrtes e Vedana, acabam parecendo fazer parte de uma unidade ao observarmos sob este prisma geracional apontado pelo autor. Por mais que executassem músicas de gêneros diferentes, que tenham vindos de locais diferentes com influências diversas, ao serem relacionados entre si por terem gravado na curta “era mecânica” da gravação porto-alegrense, acabam por “afunilar” suas diferenças (mesmo que apenas no olhar de pesquisadores da contemporaneidade) com o passar do tempo.

Considerando então que esta unidade chamada de “geração gramofone” é a primeira geração de músicos envolvidos na gravação de discos, qual seria o reconhecimento obtido por esses músicos e qual sua influência nas gerações posteriores? Outra unidade cultural existente na música e fonografia do Rio Grande do Sul (talvez a que tenha maior expressão) é a ligada ao tradicionalismo, que entre seus diversos gêneros, costuma ser recheada de narrativas envolvendo a “lida campeira” e a forma de vida dos moradores do estado<sup>39</sup>. Cougo (2012) classifica a vertente musical tradicionalista como representante de um compromisso com a ortodoxia do MTG, e, partindo do princípio de que na década de 1910 o movimento estava longe de existir, deduz-se que a música tradicionalista também estivesse longe de existir. É claro que o processo de surgimento e adaptação de gêneros musicais não acontece de forma instantânea, antes da fundação do MTG, provavelmente várias características do que viria a ser a produção fonográfica tradicionalista já circulavam pelo estado e arredores, e a obra de 1984 de Paixão Côrtes por diversas vezes citada busca aproximar a “geração gramofone” do contexto de surgimento da música tradicionalista, principalmente da metade para o fim do seu livro

Enquanto lista os gêneros mais populares do período, e conseqüentemente os mais gravados, Côrtes enfatiza as adaptações das vertentes musicais como a “havaneira” já citada em exemplo anterior, além do surgimento dos gêneros “valsinha campeira”; “xote”; “serrote” e “rancheira”, derivados dos gêneros estrangeiros: valsa; schottisch; polca; mazurca. Mas existe um gênero descrito na lista, localizado na oitava posição, que estava descrito nos selos como “cantos gaúchos”, e o autor, ao listar o nome das gravações que encontrou, abre margem para a interpretação sobre sua intenção em aproximar as duas “gerações musicais” citadas anteriormente.

---

<sup>39</sup> Por mais que seja evidente através de simples análise empírica a diferença entre a sociedade rio-grandense do campesinato do pampa e de outras regiões como Porto Alegre ou a serra gaúcha, as narrativas presentes nas músicas tradicionalistas parecem definir o estado inteiro enquanto portador de uma unidade cultural inquestionável.

O livro de Paixão Côrtes, assim como o de Hardy Vedana, muito utilizado por mim, parece expressar diversas vontades do autor, enquanto realiza um importante levantamento sobre o que se propõe, a música e fonografia gaúchas. No caso de Vedana, o que me pareceu justificar sua supervalorização e dramatização sobre a trajetória de Leonetti foi sua paixão pela música, já no caso de um membro fundador do Movimento Tradicionalista Gaúcho, interessado em apontar semelhanças entre a temática da música da década de 1910 e a de seu próprio meio, creio que fique clara minha posição quanto à sua motivação em “puxar a brasa para o seu assado”. Porém, na lista que Côrtes apresenta, constam apenas os números dos discos e os nomes das “faixas”, sem que tenhamos acesso às letras, para verificar o conteúdo dos cantos e suas narrativas.

Lista de “cantos gaúchos”.

- 536 — Trovas Gaúchas
- 719 — Trovas do Boi Barroso
- 738 — Um desafio
- 538 — Reis Camponeses
- 737 — A Chegada dos Três Reis
- 521 — Uma Manhã na Roça
- 539 — Desafio de Trovas
- 592 — Um Baile na Roça (1º parte) Um Baile na Roça (2º parte)
- 756 — Moreninha do Sertão
- 761 — Serenata Camponês
- 718 — Encontro de Dois Gaúchos
- 755 — Morena Gaúcha
- 561 — O Anu
- 563 — Lembrança do Morro Negro
- 758 — Trova dos Assobios
- 759 — Retirada do Quinça
- 733 — Desafio ao Som de Gaita

Fonte: CÔRTEZ, 1984. p. 91

Através do nome, porém, foi possível encontrar digitalizações de alguns exemplares<sup>40</sup>, como por exemplo “Trovas do Boi Barroso”; “A Chegada dos Três Reis”; “Morena Gaúcha”; “Encontro de Dois Gaúchos”. A certeza de que os áudios encontrados no YouTube são originais da Eléctrica se dá devido a fala característica do speaker ao início do arquivo.<sup>41</sup> Ao realizar pesquisa pelo nome das canções, encontrei letras que me parecem modificadas em relação ao conteúdo das gravações,

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/@sombontom> - Acesso em 18/11/2023.

<sup>41</sup> Durante a era mecânica, era comum que um funcionário das gravadoras anunciasse o nome do artista, da música, do gênero musical e da gravadora antes da execução da obra pelos músicos. Como por exemplo no fonograma “Trovas do Boi Barroso” a fala é: “Trovas do Boi Barroso, para a Eléctrica, Porto Alegre!”.



que é praticamente impossível de ser transcrito devido à péssima qualidade das digitalizações. Ao ler as letras encontradas enquanto se escuta os discos, é possível perceber que não são as mesmas frases cantadas, mas mesmo assim transcrever as letras me parece uma missão de improvável sucesso. Talvez isso explique o motivo de Paixão Côrtes não apresentar a letra para ilustrar seu potencial “gauchesco”, ou talvez a reprodução dos discos não seja de tão baixa fidelidade, o que possibilitaria tal tarefa, mas Côrtes tenha optado por não apresentá-las.

Agora deixando de lado o conteúdo lírico, que devido à dificuldade de transcrição não são passíveis de análise, focando nas semelhanças musicais entre os fonogramas listados (pelos menos os que eu tive acesso), podemos tentar observar os pontos em comum entre estes exemplares digitalizados e a música que se desenvolveria no estado nas próximas décadas.

Em “Trovas do Boi Barroso”, que identifiquei ser um personagem presente em diversas músicas de cunho folclórico no Brasil, identifico um acordeon (que chamamos localmente de gaita, e assim também o faz Paixão Côrtes), além das duas vozes, que somam-se em feliz harmonia no refrão. Não posso negar que este fonograma em específico me remeteu a músicas que por vezes tocavam nas rádios do interior ou que pessoas ligadas ao tradicionalismo costumavam ouvir no meu bairro na infância, mas esta é uma conclusão baseada unicamente em um sentimento de nostalgia que a canção me despertou, não sendo fruto, necessariamente, de uma análise musical mais aprofundada. “A Chegada dos Três Reis” apresenta aparentemente a exata mesma configuração de arranjo que a canção anterior, porém as duas vozes se fazem presentes durante todo o tempo da canção, o que além de seu andamento mais lento, me parece aproximar este fonograma do que viria a ser classificada como “música sertaneja”, que tem sua origem na prática musical de indivíduos do interior, principalmente de regiões do centro oeste do país.<sup>42</sup> “Morena Gaúcha” é o fonograma de pior qualidade entre os que tive acesso, mas também é possível identificar o conjunto de vozes e acordeon.

O fonograma “Encontro de Dois Gaúchos” apresenta uma diferença em relação às outras canções listadas. Ela apresenta, como o nome diz, a “encenação” do encontro de dois indivíduos, que iniciam um “desafio de trova”, aspecto presente na cultura tradicionalista até a contemporaneidade. O arquivo de áudio inicia com a fala do speaker, e logo após, antes da entrada de qualquer instrumento, consta um diálogo com teor de provocação entre os indivíduos envolvidos no “desafio”, como anuncia o speaker. A instrumentalização é idêntica a dos outros fonogramas, voz acompanhada de acordeon, porém, neste exemplar as duas vozes são sempre apresentadas de

---

<sup>42</sup> Processo similar ao desenvolvimento da chamada “música tradicionalista” no interior do Rio Grande do Sul, porém, por suas diferenças geográficas e culturais, a música tradicional (que reafirmava seus valores e descrevia sua rotina rural) ficou conhecida como “caipira”. (RIBEIRO; SANTOS, 2019)

forma individual e alternada, e entre um verso e outro dos indivíduos o acordeon mantém sua base. Esta canção é outra, assim como “Trovas do Boi Barroso”, que apontam semelhanças com músicas de gerações posteriores possíveis de serem percebidas de forma totalmente empírica, apenas realizando a escuta atenta destes fonogramas. É claro que a facilidade para identificar estas semelhanças de forma “natural” depende do conhecimento ou não do ouvinte dos costumes cotidianos rio-grandenses, além de sua familiaridade com as músicas que circulam no meio tradicionalista.

Todas estas canções, conforme apontado por Côrtes, estavam rotuladas como “cantos gaúchos”, o que nos indica haver algum aspecto comum na composição e execução, observado previamente pelos agentes envolvidos, o que resulta na definição do gênero. Parece evidente que a esta altura da década de 1910 a música que continha apenas gaita (acordeon) e vozes era identificada como uma representante da originalidade sulina, pelo contrário, não seriam assim descritas nos selos. Um elemento, portanto, parece ter se mantido vivo, o acordeon. Como exemplar acordeonista à serviço da Eléctrica, temos a figura de Moysés Mondadori, que, segundo Côrtes, foi o músico com o maior número de solos gravados para os Discos Gaúcho. Moysés executava diversos gêneros, com destaque para valsa, schottisch e mazurca, conforme listagem do autor (1984 p.83), e por vezes atuava nos grupos ditos “da casa”, listados anteriormente, responsáveis por gravar os fonogramas rotulados como “cantos gaúchos”.

Francisco Cougo (2012) contribui com a tese de Paixão Côrtes de que alguns gêneros estrangeiros tenham sido adaptados pelos músicos rio-grandenses de forma a desenvolverem novas vertentes, que viriam a ser consideradas como típicas da cultura sulina. Podemos ouvir apenas o início deste processo de apropriação nos fonogramas que passaram a levar a classificação de “cantos gaúchos”, que por se tratar de apenas 3% da produção da fábrica, conforme levantamento de Côrtes, não apresenta muitos exemplares para serem analisados. Cougo também acredita que estas pioneiras gravações porto-alegrenses possam ter registrado as primeiras “músicas gauchescas”, e que após a falência da fábrica esta vertente musical acabou estancando seu processo de popularização, e vindo a ocupar uma posição marginalizada. Quanto ao retorno da popularização destas práticas musicais regionalistas, afirma que foi necessário passar algum tempo, além do surgimento de um novo instrumento impulsionador para a música.

Este quadro só mudou com o aparecimento das rádios Gaúcha (1927) e Farroupilha (1935), que criaram espaços de difusão do gênero regional, especialmente o programa Campereadas (1935), apresentado por Lauro Rodrigues. É no Campereadas que surge Pedro Raymundo, acordeonista nascido em Imaruí (Santa Catarina) que, em 1939, organizou o Quarteto dos Taurus e, quatro anos mais tarde, foi contratado pela Rádio

Nacional do Rio de Janeiro, onde “estourou” com o xote Adeus Mariana. (COUGO, 2012. p.5)

Considerando o surgimento do programa Campereadas (1935) como marco desta revitalização da incipiente música regionalista gaúcha, estamos falando de um período de mais de dez anos desde o encerramento das atividades da Eléctrica, e boa parte dos músicos envolvidos nas gravações da fábrica acabaram por seguir suas vidas e buscar sustento em outras áreas, devido à ausência de outro empreendimento parecido no estado. Os músicos que se popularizaram a partir da década de 1920 no Rio Grande do Sul precisaram recorrer às emissoras de rádio para difundir suas composições e interpretações, o que não necessariamente substituiu a necessidade da difusão por meio dos discos, que por mais que se encontrassem em menor evidência em decorrência do início da operação do rádio no Brasil, não haviam sido extintos. Pelo contrário, o processo de fabricação de discos passava pelo processo de mudança para as gravações elétricas, as quais os empresários da indústria fonográfica de fora do Rio Grande do Sul já produziam e comercializavam tanto para as lojas, quanto para as próprias rádios.

(...) a Rádio Gaúcha além dos discos da “era fonográfica elétrica”, ainda utilizava os discos da “Eléctrica” de Porto Alegre, de Leonetti, que encerrara sua fábrica nos primórdios de 1924. Ouvia-se assim, o Boi Barroso, as valsinhas do “Cavalheiro Moisés Mondadori” e os tangos de Francisco Canaro, através do selo “Gaúcho”. (CÓRTEZ, 1984. p..96)

O surgimento das rádios no estado não só não significou a extinção dos discos como acabou ajudando a tornar mais preciosos os discos de intérpretes gaúchos contendo novidades, afinal não havendo forma de gravar em Porto Alegre, os músicos de maior expressão da época precisaram conquistar seu espaço através de veículos como o rádio, para somente após anos (até décadas) de carreira, conseguirem registrar suas obras em gravadoras fora do Rio Grande do Sul. Além do que, ao consumir uma determinada música através dos novos programas de música, os ouvintes que continuaram tendo condições de acesso aos discos poderiam se deparar com a falta de material dos artistas que aprenderam a admirar com o rádio.

### **3.3 Uma lacuna não preenchida: a jornada de artistas posteriores à falência da fábrica.**

Entre os artistas que sofreram com este processo, um de grande importância foi Pedro Raymundo, acordeonista oriundo de Santa Catarina, que em 1929 chega em Porto Alegre para trabalhar como condutor de bondes e inspetor de tráfego. Foi o responsável por popularizar a indumentária e termos típicos gaúchos fora do estado, tendo sido utilizado como referência por Luiz

Gonzaga, que ao ver Pedro Raymundo “vestido de gaúcho” decidiu que começaria a carregar a representação das vestimentas típicas nordeste em suas apresentações a partir de então (COUGO, 2010). Nascido em 1906, praticava acordeon desde os oito anos de idade, e após sua chegada em Porto Alegre, tocava de forma amadora nos momentos de folga, até iniciar suas apresentações no rádio em 1939.

Pedro Raymundo viria a gravar suas performances somente a partir de 1940, no Rio de Janeiro, sendo que um álbum (Long Play ou LP) seu só foi lançado em 1956, quase vinte anos após sua chegada a Porto Alegre, e mais de quarenta anos após iniciar a prática do acordeon. Cabe a comparação com Moysés Mondadori, que aos 19 anos de idade já trabalhava para Savério Leonetti na gravação e prensagem de discos musicais, atuando como músico e também funcionário da fábrica, exercendo outras funções. Esta diferença nas idades dos dois ao gravarem suas primeiras músicas obviamente não teria como ser muito menor, considerando o ano de chegada de Raymundo em Porto Alegre, mas a distância de tempo entre o início da prática musical e popularização e a gravação de seu material poderia ter sido reduzida. Esta probabilidade aumenta ainda mais tendo em vista a informação de que provavelmente o músico tinha pleno conhecimento das antigas atividades da fábrica.

Pedro Raymundo, embora projetado para o sucesso duas décadas depois da primeira geração de cantores gaúchos com carreira discográfica, pode ser visto muito mais como um artista ligado ao período incipiente da canção gravada no Rio Grande do Sul, do que a épocas posteriores (...) não é insensato dizer que sua produção musical foi diretamente tributária da época em que os discos rio-grandense e Gaúcho eram vendidos pelo Rio Grande do Sul.

(COUGO,2010. p.34)

Um caso parecido acontece com outro importante músico e compositor gaúcho. Nascido em Porto Alegre em 1914, Lupicínio Rodrigues inicia sua carreira como compositor, tendo fornecido a partir de 1936 composições que foram gravadas em outros estados do Brasil por diversos intérpretes, passando também pela necessidade de divulgar seu trabalho nas rádios e buscar notoriedade a ponto de receber oportunidade de gravar suas canções no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Foi somente cerca de vinte anos após ter seu nome consolidado dentro e fora do Rio Grande do Sul, devido às suas composições gravadas e lançadas por marcas renomadas como a RCA Victor e Odeon, que Lupicínio Rodrigues teve a oportunidade de gravar um disco interpretando suas próprias composições, e em 1952, registra sua voz no álbum intitulado “Roteiro de um Boêmio. Ao expor sua admiração pelo músico e maestro Octávio Dutra, conforme trechos de entrevistas reunidas por Márcia Ramos de Oliveira (1995) em sua dissertação de mestrado, Lupicínio demonstra ter conhecimentos sobre a sua obra e seus feitos, e sendo a Casa Elétrica um

dos maiores expoentes das capacidades de Octávio Dutra, podemos considerar que o Lupicínio Rodrigues se encontrasse na mesma situação que Pedro Raymundo.

Estes artistas estiveram (conforme apontam as fontes) em contato com os Discos Gaúcho, porém quando precisaram do suporte e impulsionamento de uma gravadora local para difundir seus trabalhos, não puderam contar com ninguém.

Se tratando de indústria fonográfica no Rio Grande do Sul, não poderia deixar de citar a figura do músico Vitor Mateus Teixeira, conhecido como Teixeirainha. O músico, ao contrário dos dois exemplos anteriores, já nasce após o encerramento das atividades da fábrica, no ano de 1927. Após rodar o estado tentando ganhar a vida como músico, entre um emprego e outro, Teixeirainha viria a se envolver na mesma trama que Pedro Raymundo e Lupicínio Rodrigues: precisou buscar apresentar-se largamente nas rádios e estabelecer conexões com alguém que possuísse influência suficiente para ajudá-lo a sair do estado e registrar alguns fonogramas nas empresas do eixo Rio-São Paulo. No ano de 1959 já com 32 anos, Teixeirainha parte para São Paulo e lá recebe a oportunidade de gravar seu primeiro álbum, intitulado “O Gaúcho Coração do Rio Grande”. Oferecida por Diogo Muleiro, diretor artístico da gravadora Chantecler (COUGO, 2010), esta oportunidade foi “agarrada com as duas mãos” por Teixeirainha, que a partir daí se tornaria um dos músicos gaúchos com maior expressão dentro da indústria cultural e fonográfica do Brasil, gravando dezenas de discos e vendendo milhões de cópias até seu falecimento em 1985. Inclusive, Cougo levanta a possibilidade de que Muleiro tivesse em mente que Teixeirainha seria um bom contraponto gaúcho a Pedro Raymundo, que gravava contemporaneamente na empresa concorrente, ambas do eixo Rio-São Paulo. Não tenho como afirmar que Teixeirainha também tenha sido influenciado musicalmente pelos discos da Eléctrica, ou que tenha sofrido conscientemente a falta da gravadora, porém me arrisco a dizer que o caso de Teixeirainha combina perfeitamente com os dois apresentados anteriormente, onde os músicos acabam tendo que ultrapassar barreiras maiores e se dedicar muito mais tempo até se encontrarem diante das oportunidades.

Mas considerando que, por qualquer que fosse o motivo ou estratégia, a fábrica da Eléctrica não sofresse os males que a levaram a falência (processo judicial, fragilidade econômica pós guerra, surgimento de novas tecnologias) e tivesse conseguido adaptar suas atividades às novas necessidades, teriam estes artistas e vertentes musicais mais espaço para se popularizarem e espalharem suas bagagens, músicas e influências? É provável que, sabendo da operação local de uma gravadora e fábrica de discos, estes artistas viessem a apresentar seu trabalho para os responsáveis pela curadoria, e se tratando de indivíduos que conquistaram sua notoriedade mesmo com todas as adversidades e obstáculos, considero que os discos com “cantos gaúchos” da

Eléctrica contariam com inúmeros fonogramas registrados por nomes importantes como os três citados, além de outros músicos que sequer chegaram perto da oportunidade de gravar um disco.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do princípio de que, para realmente compreender a relevância das ações do empreendimento objeto do meu trabalho e suas contribuições, é necessário que se tenha conhecimento sobre o contexto em que o local estava inserido (além da ciência de alguns conceitos norteadores), considero que a relação entre a produção da Eléctrica e a paisagem sonora porto-alegrense seja de grande relevância, pois assim, aqui, já se inicia o debate sobre a atuação da fábrica com a importância de suas ações em vista. Tendo noção da relevância de uma gravadora de discos na construção de um novo universo sonoro antes mesmo de ler sobre a aventura de Leonetti, o leitor/pesquisador pode atentar-se melhor aos detalhes, valorizando o empreendimento, afinal já conhece a responsabilidade que o mesmo carrega.

Considero relevante que se relacione intimamente, como busquei fazer no início do trabalho, o surgimento da música gravada ao processo de urbanização e mudança nos sons da cidade, pois assim se interpreta o processo todo enquanto um movimento geral mais amplo, sendo a mudança no consumo de música um aspecto fundamental, ao menos dentro do recorte territorial e social delimitado, Porto Alegre e os agentes envolvidos na circulação musical.

Ao trabalhar com as atividades da fábrica em meio ao movimento de mudança geral na cidade e sociedade porto alegrense, creio que seja seguro afirmar que o fato de os músicos, consumidores, fãs e críticos da primeira era do disco terem dedicado seu tempo e dinheiro para produzir, consumir, divulgar o novo modo de consumir musical, representa a magnitude da chegada deste fenômeno no Rio Grande do Sul, e é a partir das ações da Eléctrica, como apontado ao longo dos capítulos, que o consumo de discos se consolida (ao menos inicialmente) no estado. Tão grande era sua parcela de responsabilidade que após a sua falência, se inicia uma lacuna de tempo até que artistas de renome no estado conseguissem gravar e vender suas interpretações, implicando ainda que fosse necessário a realização de muito mais “pontes” de contato para realmente porem os pés num estúdio de gravação, sempre precisando se deslocar para outros estados do Brasil.

Penso ter conseguido situar as intervenções de Savério Leonetti e sua gravadora enquanto ações de influência definitiva no funcionamento da indústria musical sulina, tendo influência não só no seu período de atividade como nas gerações posteriores, que, como apresentado nas últimas páginas do desenvolvimento deste trabalho, não só tiveram contato com os materiais produzidos na Eléctrica, como acabam carecendo de seus serviços àquele tempo pós 1924. Quanto à discussão

em torno da representação do indivíduo gaúcho nos selos, considero as hipóteses levantadas no corpo do texto, quando aponto que provavelmente a escolha dos selos de início por mera estratégia comercial-mercadológica, dotada de certa “malandragem”, e após o início da fabricação local, os selos “gaúcho” passam a representar uma intenção de referência e inserção cultural, contribuindo para a consolidação da imagem deste indivíduo que viria a ser reafirmado como máxima da identidade cultural do Rio Grande do Sul.

Ainda sobre a relação entre a inserção da Eléctrica no cotidiano porto-alegrense, suas contribuições na mudança da paisagem sonora da cidade e suas influências nas representações culturais regionalistas e tradicionalistas, considero novamente que ao utopicamente pensar que a fábrica não viesse a falência, adaptando-se às necessidades da indústria conforme o possível, a trajetória de diversos músicos (além dos já citados) na indústria fonográfica seria diferente, podendo vir a significar um adiantamento na evolução das manifestações artísticas que vieram a ser consideradas típicas do estado do Rio Grande do Sul.

Sob a minha ótica, com base na bibliografia consultada, além de minhas análises dos dados e conjunturas disponíveis e passíveis de interpretação, são válidas as afirmações quanto às influências da Eléctrica em mais de um aspecto da sociedade gaúcha. Considerando a mudança na produção e consumo de música (que envolve o mercado de trabalho e novas lógicas de relação entre a música e empregos), a influência e participação na propagação da imagem do “gaúcho” tradicionalista, além de ser palco para a evolução musical dos gêneros estrangeiros, vejo como uma necessidade para o futuro que estabelecimentos como a Eléctrica, e mesmo ela própria, tendo em vista que esta pesquisa nem de longe responde todas as questões pertinentes de serem levantadas, merecem mais atenção nas análises histórico-culturais.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Paula. **A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento**. Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 85 | 2009, colocado online no dia 01 dezembro 2012, criado a 19 abril 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/356> ; DOI : [10.4000/rccs.356](https://doi.org/10.4000/rccs.356) Acesso em 22/05/2023.

ARAGÃO, Pedro. **Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, soundscapes e arquivos etnográficos**. Per Musi. Belo Horizonte: UFMG. p.1-17. 2017.

BARROS, José D'Assunção. **História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação**. Revista História & Perspectivas, v. 31, n. 58, Uberlândia, p. 25-40, 2019.

\_\_\_\_\_. **Os Campos da História—uma introdução às especialidades da História**. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, v. 16, p. 17-35, 2004. Disponível em: [https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/4785/art3\\_16.pdf](https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/4785/art3_16.pdf) Acesso em 27/11/2023.

BRADY, Erika. **A Spiral Way: how the phonograph changed ethnography**. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

CASCAES, Júlio César Silveira. **Fonógrafos e Gramofones : mediações técnicas em Porto Alegre (1892 – 1927)**. Porto Alegre. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2016.

CÔRTEZ, João Carlos Paixão. **Aspectos da música e fonografias gaúchas**. Porto Alegre: Proletra, 1984.

COUGO JÚNIOR, Francisco Alcides. **Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeira (1959-1985)**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul., 2010.

\_\_\_\_\_. **A historiografia da “música gauchesca”: apontamentos para uma história**. Contemporâneos Revista de Artes e Humanidades, v. 10, p. 1-23, 2012.

ERLMANN, Veit (org.). **Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity**. Oxford: Berg, 2004.



DAMASCENO, Athos. **Imagens sentimentais da cidade**. Porto Alegre: Globo, 1940.

FARIA, Artur. **A utopia da Casa a Eléctrica**. Sul 21. 2011. Disponível em: <https://sul21.com.br/colunas/2011/11/a-utopia-da-casa-a-electrica/> Acesso em 28/11/2023

FONOGRAFIA.In: Oxford Languages, 2023. Disponível em: [Oxford Languages and google](https://www.oxfordlanguages.com/). Acesso em 10/11/2023.

FORTUNA, Carlos. **Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos**. Revista Crítica de Ciências Sociais, Coimbra, nº51, p.21-40, 1998. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/51/Carlos%20Fortuna%20-%20Imagens%20da%20Cidade.pdf> . Acesso em 14/09/2023.

FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e Seu Tempo**. PETROBRAS, 2002.

GUTFREIND, Ieda. **A Historiografia Rio-Grandense**. Porto Alegre: Ed.Universidade/UFRGS, 1992.

LIMA, H. P. . **A estética da identidade: perspectivas historiográficas do gaúcho na arte monumental – o caso de “Bento Gonçalves”, “O Laçador” e “El Gaucho Oriental”**. Latin American Journal of Development, p. 371–385, 2013. Disponível em: <https://ojs.latinamericanpublicacoes.com.br/ojs/index.php/jdev/article/view/215>. Acesso em: 19/11/2023.

MARONEZE, Luiz Antônio Gloger. **Espaços de sociabilidade e memória: fragmentos da vida pública porto-alegrense entre os anos 1890 e 1930**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), 1994.

\_\_\_\_\_. **Porto Alegre em dois cenários: a nostalgia da modernidade no olhar dos cronistas**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

MIANI, Rozinaldo. **Charge editorial: iconografia e pesquisa em História**. Domínios da Imagem, Londrina, v. 8, n. 16, p. 133-145, jun./dez. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_ **O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular—problemas e perspectivas.** In: Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Porto Alegre, 2003). 2010.

OLIVEIRA, Marcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dissertação de mestrado, Porto Alegre, 1995.

PAIXÃO, Lucas Françaolin da. **A indústria fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade.** Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Memória Porto Alegre: espaços e vivências.** Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1991.

\_\_\_\_\_ **Porto Alegre em dois cenários: a nostalgia da modernidade no olhar dos cronistas.** Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

PESEZ, Jean-Marie. **“História da Cultura Material”** In Jacques LE GOFF (org.) A História Nova, São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.202

REAL, Antônio Corte. **Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Movimento, 1984.

SANTOS, Wilson; RIBEIRO, Rosilene. **Música caipira de raiz e modelos de canções medievais: uma aproximação possível.** ouvirouver, Uberlândia, 2019.

SCHAFFER, R. M. **The Book of Noise.** New York, Priv. print. by Price Print., 1970.

\_\_\_\_\_ SCHAFFER, R. M. . **The Tuning of the World.** New York: Alfred A. Knopf, 1977.

\_\_\_\_\_ SCHAFFER, R. M.. **The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher.** New York: Associated Music Publishers, 1968.

SOUZA, Márcio de. **Mágoas do violão : mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935).** Tese (Doutorado em História) – Fac. De Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2010

SOUZA, Márcio de. **Mágoas do violão : mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935)** Tese (Doutorado em História) – Fac. De Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. 2010.

STERNE, Jonathan. **The audible Past: Cultural origins of sound reproduction.** Durham: Duke University Press, 2003.

True West Magazine:

<https://truewestmagazine.com/article/tom-mix/> - Acesso em 18/11/2023

VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho.** Porto Alegre : PETROBRAS, 2006

ZAMBIAZZI, Luana, **A ‘Casa a Elétrica’ e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade.** Tese de mestrado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2011.