

Episódios para uma história da gravação de campo no Brasil

Episodes for a history of field recording in Brazil



Gustavo Branco Germano

NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia, Escola de Comunicações e Artes,
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil
gustavo.germano@usp.br



Fernando Iazzetta

NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia, Escola de Comunicações e Artes,
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil
iazzetta@usp.br

Resumo: Neste artigo, argumentamos que a história da gravação de campo como prática artística tem sido narrada com um enfoque excessivo em protagonistas localizados no Norte Global, especialmente vinculados às tradições da música eletroacústica e da ecologia acústica. Como contraposição a essa tendência, apresentamos quatro episódios de usos da gravação de campo em território nacional que podem ser lidos como precursores dos trabalhos brasileiros de música experimental e arte sonora produzidos nas últimas duas décadas. Na primeira seção, discutimos gravações de campo realizadas em cilindros de cera pelo etnólogo Theodor Koch-Grünberg entre 1911 e 1913, e pelo antropólogo Edgar Roquette-Pinto em 1912. Na seção seguinte, investigamos o registro de cantos de animais não-humanos pelo desenhista Hercule Florence por volta de 1830, e pelo engenheiro Johan Dalgas Frisch, nas décadas de 1960 e 1970. Realizados com estratégias, tecnologias e propósitos contrastantes, esses quatro episódios nos ajudam a investigar como as práticas de gravação de campo navegaram as fronteiras entre arte e ciência, documentação e criação, em diferentes períodos da história nacional.

Palavras-chave: gravação de campo; fonografia; música experimental; arte sonora.

Abstract: In this article, we argue that the history of field recording as an artistic practice has been told with an excessive emphasis on protagonists located on the Global North, especially those associated with electroacoustic music and acoustic ecology. In opposition to this trend, we present four episodes of field recording in Brazil that can be read as forerunners of recent trends in Brazilian experimental music and sound art. In the first section, we discuss field recordings made in wax cylinders by the ethnologist Theodor Koch-Grünberg between 1911 and 1913, and by the anthropologist Edgar Roquette-Pinto in 1912. In the following section, we investigate transcriptions of non-human sounds made by draftsman Hercule Florence around 1830, and recordings of non-human sounds made by engineer Johan Dalgas Frisch in the 1960s and 1970s. Produced with contrasting strategies, technologies, and purposes, these four episodes help us inquire how field recording practices have straddled the lines between art and science, documentation and invention, in different periods of national history.

Keywords: field recording; phonography; experimental music; sound art.

Submetido em: 23 de fevereiro de 2024

Aceito em: 23 de abril de 2024

Publicado em: setembro de 2024

1. Introdução

O uso de gravações de campo nos contextos da arte sonora e da música experimental teve uma expansão considerável nas últimas duas décadas, facilitado pela popularização de dispositivos portáteis de gravação de som e *softwares* de edição relativamente acessíveis (Montgomery, 2013; Voegelin, 2014). No Brasil, artistas como Ajítẽnà (Marco Scarassatti), Lilian Nakao Nakahodo, Paulo Dantas, Raquel Stolf, Renata Roman e Thelmo Cristovam têm utilizado gravações de campo como parte de sua produção (cf. Chaves; Nakahodo; Dantas, 2016; Chaves; Iazzetta, 2019; Dantas, 2021; Germano *et. al.*, 2021; Scarassatti, 2021; Albuquerque, 2023).

Em grande parte da produção acadêmica sobre o assunto, o uso de gravações de campo na música experimental tende a ser apresentado como continuidade de uma tradição eurocêntrica, que parte da incorporação de sons cotidianos na música eletroacústica de Pierre Schaeffer e Luc Ferrari, e ressoa a influência da ecologia acústica de Raymond Murray Schafer e das *soundscape compositions* de Hildegard Westerkamp e Barry Truax. Seja ela contada por um enfoque nas tradições etnográficas (Brady, 1999), ornitológicas (Bruyninckx, 2018) ou artísticas (Montgomery, 2009), a história da gravação de campo permanece tendo como referências principais atores situados na Europa e América do Norte.

Neste artigo, buscamos iniciar um movimento no sentido contrário, localizando exemplos de gravação de campo em território nacional anteriores à década de 2000 que podem ser lidos como precursores dos trabalhos artísticos mais recentes. Os quatro episódios apresentados aqui ocorreram em contextos altamente contrastantes, motivados por objetivos distintos, e não pretendem constituir uma sequência linear de eventos. Na primeira seção, discutiremos a realização de gravações de campo em cilindros de cera por dois pesquisadores de culturas indígenas no início da década de 1910. Na seção seguinte, discutiremos o registro de cantos de animais não-humanos em partitura e em fita magnética por dois viajantes que exploraram as aproximações entre música e

ciência com mais de um século de diferença, nas décadas de 1830 e 1960. Esperamos que, ao reler histórias encontradas na literatura de etnomusicologia, antropologia e bioacústica sob o viés da prática artística contemporânea, possamos esboçar outros pontos de origem e referenciais teóricos para discutir a produção nacional recente.

2. Theodor Koch-Grünberg e Edgar Roquette-Pinto

No âmbito da musicologia comparada, disciplina antecessora da etnomusicologia, o fonógrafo começou a ser empregado como instrumento de pesquisa por volta da última década do século XIX, logo se tornando uma tecnologia essencial para o desenvolvimento da área. Em 1890, o antropólogo norte-americano Jesse Walter Fewkes utilizou um fonógrafo Edison para realizar gravações de canções e histórias dos indígenas Passamaquoddy na região de Maine, Estados Unidos da América (Brady, 1999, p. 53-55). Em 1900, o psicólogo alemão Carl Stumpf deu início à coleção do Arquivo Fonográfico de Berlim, que reuniria fonogramas registrados por etnógrafos em diversas partes do mundo. Enquanto a maior parte dos estudos sobre a música erudita ocidental continuou a tomar a partitura como objeto central de suas investigações, as gravações de campo tornaram-se fundamentais para a musicologia comparada, que passou a conceber o fonograma como matéria-prima principal no desenvolvimento de suas pesquisas (Menezes Bastos, 1994, p. 20-21).

Em uma revisão crítica da história da disciplina, o etnomusicólogo norte-americano Anthony Seeger argumenta que a criação de arquivos fonográficos no início do século XX esteve fortemente associada ao pensamento colonialista, participando da expansão política e econômica dos Estados Unidos da América e da Europa sobre o Sul Global. Para o autor, o modelo de produção de conhecimento da etnomusicologia frequentemente reproduz padrões de exploração colonial ao coletar uma espécie de matéria-prima local – o fonograma – que, transportada para o Norte Global, é então transformada em produtos de maior valor comercial, como

livros e artigos científicos (Seeger, 1986, p. 266-267). A concepção do fonograma registrado em campo como uma matéria-prima em estado bruto, que pode futuramente ser processada na forma de uma produção acadêmica ou artística, é frequentemente associada a discursos que entendem o processo de gravação de som como uma forma de “captura” ou “colheita científica”.¹

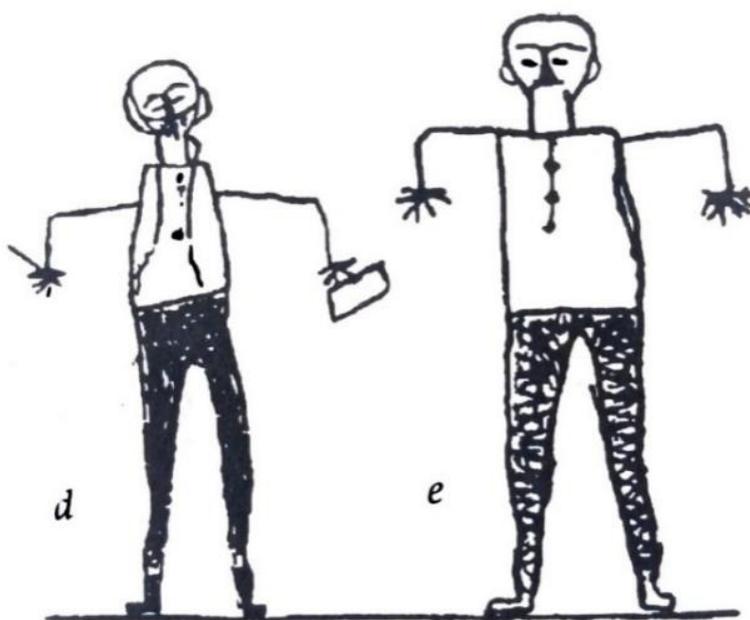
As gravações trazidas da região Norte do Brasil pelo etnólogo Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), no início da década de 1910, representaram uma contribuição importante para o desenvolvimento da Escola de Berlim de Musicologia Comparada (Mendivil, 2006). Nascido em 1872 na cidade de Grünberg, na Alemanha, Koch-Grünberg (Figuras 1 e 2) estudou filologia na Universidade de Tübingen e atuou profissionalmente como professor de Latim, Grego, Alemão e história no ensino secundário (Petschelies, 2019). Sua primeira visita ao Brasil ocorreu em 1899, quando acompanhou a expedição de Herrmann Meyer ao Xingu como assistente e fotógrafo, levando também na bagagem um fonógrafo. De acordo com os diários do expedicionário, gravações de cantos dos indígenas Bororo e Bakairi teriam sido realizadas entre fevereiro e julho daquele ano, mas as gravações não foram preservadas (Kraus, 2006, p. 69). Entre 1903 e 1905, Koch-Grünberg regressou ao Brasil para uma segunda expedição, a serviço do Museu Real de Etnologia de Berlim, realizando pesquisas com os povos do Alto Rio Negro. Nessa expedição, entretanto, o pesquisador não realizou registros fonográficos.

As mais antigas gravações de Koch-Grünberg às quais temos acesso foram realizadas em sua terceira expedição ao Brasil, entre 1911 e 1913, pela região de Roraima e do Rio Negro. Dessa viagem, o expedicionário regressou com 86 cilindros de cera contendo gravações dos povos Macuxi, Taurepang, Wapichana, Ye'kwana, Baniwa, Desana e Tukano (Ziegler, 2006, p. 64). As gravações foram entregues ao Arquivo Fonográfico de Berlim, onde seriam transcritas e analisadas pelo musicólogo Erich

¹ Veja, por exemplo, o tipo de vocabulário empregado por Mário de Andrade para se referir a gravações de campo em contextos de pesquisa etnográfica (ANDRADE, 1975, p. 152-154; SANDRONI, 1988, p. 122).

Moritz von Hornbostel, que havia sucedido Stumpf na direção do Arquivo. As análises de Hornbostel foram publicadas em 1923, no terceiro volume do relato etnográfico *Vom Roraima zum Orinoco* (Koch-Grünberg, 1923, p. 395-442). Em 2006, parte das gravações foi digitalizada e publicada pelo Arquivo Fonográfico de Berlim no CD *Walzenaufnahmen aus Brasilien / Gravações em cilindros do Brasil (1911-1913)* (Walzenaufnahmen, 2006). No final da década de 1930, Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, negociou o envio para o Brasil de cópias dos cilindros de cera pertencentes ao Arquivo Fonográfico de Berlim que continham gravações de músicas indígenas brasileiras, dentre os quais estavam aqueles produzidos por Koch-Grünberg. Os cilindros chegaram ao Brasil em junho de 1938 e atualmente encontram-se armazenados na Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, onde passam por processo de restauro e digitalização em parceria com a Universidade de São Paulo (Pérez González, 2021) (Figura 3).

Figura 1 – Theodor Koch-Grünberg (esq.) e seu assistente, Otto Schmidt, retratados por criança Siusí, subgrupo dos Baniwa, 1903



Fonte: Koch-Grünberg (1995).

Figura 2 – Theodor Koch-Grünberg (dir.) e seu assistente, Otto Schmidt, retratados pelo fotógrafo alemão George Huebner, 1903



Fonte: Petscheliés (2019).

Figura 3 – Cilindros de cera com gravações realizadas por Koch-Grünberg, armazenados na Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo. Foto: Juliana Pérez González.



Fonte: Fotografia gentilmente cedida por Juliana Pérez González.

Merece nossa atenção especial a forma como essas gravações foram feitas. O antropólogo Michael Kraus (2006, p. 75) nota que as gravações de Koch-Grünberg não foram realizadas durante as festividades ou rituais nos quais os cantos eram usualmente empregados, mas consistem em pequenos fragmentos dessas canções interpretadas pelos indígenas diretamente para o fonógrafo, a convite do etnólogo. Segundo o musicólogo Matthias Lewy (2017, p. 255), “as limitações do equipamento não permitiam gravações externas”, de modo que os cantores eram convidados a ir “para um local mais silencioso e cantar perto do funil do fonógrafo”. A encenação e reconfiguração das performances musicais em função de seu registro fonográfico fica evidente em algumas passagens do diário de campo de Koch-Grünberg. Sobre os primeiros cilindros da expedição de 1911, gravados na casa de José Ricardo Franca das Neves, um administrador de fazendas de gado, o expedicionário relata:

A casa toda está cheia de índios. O ambiente está muito alegre. A aguardente também tem parte nisso. Em seu pequeno quarto, balançando os joelhos, Neves dança com eles a *parischerá*, a principal dança dos Makuschí. [...] À noite, faço com que Maria, a irmã de Ildefonso que tem o rosto e os braços tatuados e é ridiculamente parecida com ele, e sua bonita sobrinha Carmelita cantem no fonógrafo melodias de dança e canções ritmadas das mulheres ao ralar mandioca. Depois de breve e envergonhada hesitação, elas fazem muito bem sua parte, e eu recebo calorosos aplausos ao tocar imediatamente os cantos para o atento público indígena. (Koch-Grünberg, 2022, p. 44).

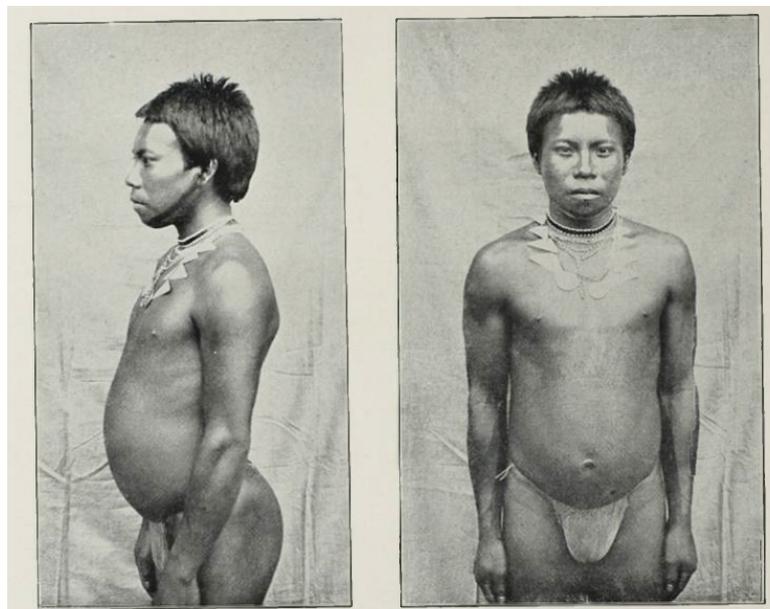
Sobre o registro de uma festividade *parischerá* na aldeia Koimélemong, em Roraima, relata:

Hoje é o principal dia da festa. A dança tem início à tarde, pouco após as 3 horas, como desejei por causa das fotografias. Uma corrente interminável de dançarinos de *pa-*

rischerà, homens e mulheres, chega do oeste, da savana, sob a gritaria abafada das buzinas de madeira, uns duzentos participantes. [...] Faço alguns dos cantores e cantoras mais barulhentos dançar e cantar diante do fonógrafo em minha cabana. A coisa se desenvolve sob nuvens de poeira. As pessoas já estão num estágio avançado de embriaguez, as vozes pastosas e roucas. Uma mulher velha e enrugada, que eu preferiria que estivesse usando roupas sobre o corpo nu em vez da tanga de miçangas, grita terrivelmente no meio dos outros com uma voz gutural estranhamente sufocada, como muitos aqui fazem, especialmente as velhas; o funil [do fonógrafo] só registra de modo muito fraco o chacoalhar dos bastões de ritmo, mas as gravações dão um quadro fiel dos cantos indígenas depois de um baile que dura alguns dias. (Koch-Grünberg, 2022, p. 78-80).

Assim, é preciso deixar claro que a produção de gravações de campo no início do século raramente consistia em uma “captura” dos sons produzidos no decorrer de uma dança, festa ou ritual. Como em muitas das fotografias registradas em campo nessa época, onde vemos as pessoas fotografadas posarem para a câmera com seus corpos dispostos conforme convenções da representação pictórica e da antropologia (Figura 4), a realização de gravações de som também presumia uma apresentação direcionada para e condicionada pelo fonógrafo, realizada em ambientes mais ou menos controlados acusticamente e descontextualizada da performance cênica e visual que frequentemente acompanhava esses cantos. Curiosamente, se a invenção do fonógrafo trouxe a possibilidade de isolar e reproduzir o fenômeno sonoro, na prática tal resultado era obtido através de uma reprodução da performance e de um isolamento de seu componente sonoro já no próprio momento de registro.

Figura 4 – Indígena Pira-tapuya fotografado por Koch-Grünberg na expedição de 1903-1905



Fonte: Koch-Grunberg (1995).

Apesar das dificuldades trazidas pela Primeira Guerra Mundial, após regressar de sua expedição a Roraima, Koch-Grünberg manteve contato por carta com intelectuais brasileiros como João Capistrano de Abreu e Teodoro Fernandes Sampaio. Em correspondência de 1920, o pesquisador alemão já demonstrava interesse pelo trabalho de um antropólogo brasileiro que também havia pesquisado culturas indígenas e realizado gravações de campo na região Norte do país: Edgar Roquette-Pinto (1884-1954) (Petschelies, 2019, p. 204).

A gravação de campo parece não ser mais do que uma nota de rodapé na extensa carreira de Roquette-Pinto (Figura 5), que atuou como médico, antropólogo, educador, pioneiro da rádio e do cinema educativo brasileiros, e diretor do Museu Nacional entre 1926 e 1936.² Além dessas importantes contribuições à cultura nacional, Roquette-Pinto foi também responsável por alguns dos primeiros registros fonográficos de música indígena feitos por um pesquisador brasileiro.

² Em 1910, Roquette-Pinto inaugurou a Filmoteca do Museu Nacional (SANTOS, 2020, p. 92). Em 1923, fundou a primeira emissora de rádio do Brasil, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, mais tarde renomeada Rádio MEC. Em 1936, fundou o Instituto Nacional do Cinema Educativo, passando a trabalhar ao lado do diretor Humberto Mauro na produção de documentários cinematográficos (PEREIRA; PACHECO, 2008).

Em 1912, integrou uma expedição organizada pela Comissão Rondon em direção à Serra do Norte, que tinha como objetivo principal a expansão das linhas telegráficas pelo país. Dessa expedição, o pesquisador trouxe, além de anotações, fotografias e filmagens, dezessete cilindros de cera realizados com um fonógrafo Edison, quatorze dos quais continham gravações de músicas de indígenas Paresís e Nambikwaras (Pereira; Pacheco, 2008).

Figura 5 – Edgar Roquette-Pinto ouvindo rádio. Fotografia desconhecida, sem data



Fonte: Lima; Sá (2008).

Seus relatos de viagem, publicados no livro *Rondônia* (1917), trazem poucas informações sobre a forma como essas gravações foram realizadas. A respeito das gravações de cantos Paresí realizadas em 22 de outubro de 1912 (Pereira; Pacheco, 2008), Roquette-Pinto comenta:

Para satisfazer meu pedido, [o informante Paresí] Luiz Cintra promoveu, um grande *kaulonená*, onde se celebrou á morte de um veado, bebendo *olonití*.

A' noite recolheram as mulheres á choupana e vieram, diante do nosso rancho, armados de jararacas, cantar e dançar festejando a caçada, ao redor de uma grande cabaça onde jazia, em postas, um cervo moqueado.

E, assim, consegui apanhar no phonógrapho a musica das principaes cantigas parecís: Ualalôcê, Teirú, Ce-iritá, etc. (Phonogrammas ns. 14.594 e 14.595). (Roquette-Pinto, 1917, p. 83).

Mais enigmático é o contexto de realização das gravações de cantos Nambikwara. Enquanto os Paresí, descritos por Roquette-Pinto como “índios civilizados” (Roquette-Pinto, 1917, p. 151), mantinham contato com não-indígenas desde o século XVIII e contribuía diretamente com as atividades da Comissão Rondon, os Nambikwara resistiam aos avanços da expedição com sucessivos ataques (Santos, 2020, p. 104; Roquette-Pinto, 1917, p. 25-30). Para facilitar o contato e o estudo das populações indígenas locais, os integrantes da Comissão Rondon carregavam uma grande quantidade de presentes, como facas, machados, cigarros e caixas de fósforo, que utilizavam como forma de atraí-los e como moeda de troca (Santos, 2020) (Figura 6). Assim, embora não detalhe quando e como os cantos foram captados, Roquette-Pinto conseguiu produzir duas gravações fonográficas de um grupo Nambikwara que ocasionalmente visitava um dos postos da Comissão (Roquette-Pinto, 1917, p. 174).

Um volume consideravelmente maior de seu relato é dedicado à análise musicológica dos cantos gravados, incluindo transcrições em partitura realizadas pelo musicólogo Astolpho Tavares, bem como apontamentos sobre os tipos de escalas e ritmos empregados (Roquette-Pinto, 1917, p. 81-93; 174-179). As partituras e análises de cantos Paresí são apresentadas no capítulo 5 de *Rondônia*, em meio a tabelas antropométricas (mensuração das orelhas, narizes, cabeças, circunferências torácicas), descrições e desenhos dos objetos etnográficos coletados para o Museu Nacional, registros escritos sobre o vestuário e formas de moradia. Mais uma vez, a gravação de campo parece ser empregada com uma tecnologia para coleta de dados que, quando devidamente tratados por um especialista (o musicólogo), são sistematizados em um formato adequado para a análise científica das informações obtidas: a partitura.

Além da gravação de músicas indígenas, o fonógrafo também teria sido utilizado pela Comissão Rondon para registrar três “lendas” Paresí, mas o material foi danificado durante a viagem (Roquette-Pinto, 1917, p. 85). No que diz respeito ao canto de animais não-humanos, entretanto, a descrição por escrito continuava sendo o método de registro utilizado. Em uma anotação datada de 15 de setembro de 1912, Roquette-Pinto escreve: “Canta a cigarra; estridúla um som redondo e cheio, como si fosse nota aguda de um mezzo-soprano. / Deve ser a *cicada mannifera*, que tem fama de cantora” (Roquette-Pinto, 1917, p. 101).

Figura 6 – General Cândido Mariano da Silva Rondon distribui presentes para indígenas Paresí. Foto de Luiz Thomaz Reis, sem data



Fonte: Kury; Sá (2017).

O contexto intelectual no qual Roquette-Pinto insere suas contribuições etnográficas é marcado por um discurso fortemente positivista. Em ampla circulação entre os intelectuais brasileiros desde o final do século XIX, o positivismo propunha uma aplicação social para o conhecimento científico, especialmente em direção aos ideais de progresso e civilização (cf. Ferreira, 2008; Kury; Fendi, 2017). No que diz respeito aos povos originários, os positivistas entendiam que se tratava de populações em estágio primitivo de

desenvolvimento, mas que deveriam ser protegidas, preservadas e amparadas pelo Estado brasileiro (Lima; Santos; Coimbra Jr., 2008, p. 110). Já nos primeiros parágrafos da introdução de seu relato etnográfico, o autor destaca a invenção da fonografia como parte do avanço da sociedade ocidental moderna, guiada pelo progresso da ciência:

A sciencia vai transformando o mundo.
O <<paraíso>>, sonhado pela gente de outras idades, começa a definir-se aos olhos dos modernos, com as possibilidades que o passado apenas imaginava. O homem culto chegou a voar melhor do que as aves; nadar melhor do que os peixes; libertou-se do jugo da distancia e do tempo; realiza na America o que concebeu na Europa, alguns segundos antes; ouve a voz dos que morreram, conservada em laminas, com o seu timbre, e as inflexões da dor e da alegria; immortaliza-se, archivando a palavra articulada, com todas as suas características, e as suas formas e seus movimentos com todas as minucias; e enquanto, magico inesgotavel, vai transformando o mundo e luctando contra o absolutismo da morte, fazendo reviver as vozes que ella extinguiu, as formas que ella decompoz, o homem se esquece de transformar-se a si mesmo, com a mesma vertiginosa rapidez. (Roquette-Pinto, 1917, p. 11).

A contribuição da gravação mecânica para o embate do “homem” moderno contra a morte tem uma relação direta com o pensamento etnográfico da época, que buscava coletar, documentar e conservar objetos, línguas e manifestações culturais ameaçadas de extinção ou de serem radicalmente transformadas num futuro próximo (cf. Santos, 2020, p. 147-149). Por outro lado, a afirmação, ao final do parágrafo, de que a transformação do mundo deveria vir acompanhada por uma transformação do “homem”, ganha conotações sinistras se considerarmos o envolvimento de Roquette-Pinto com o movimento eugenista na década de 1920, culminando em sua atuação como presidente do Primeiro

Congresso Nacional de Eugenia, realizado no Rio de Janeiro em 1929 (Souza, 2008, p. 214).³

Em consonância com o espírito da ciência de seu tempo, Roquette-Pinto empregou os métodos e as tecnologias mais modernas da época com o objetivo de conhecer e documentar a cultura dos “homens primitivos” que habitavam essas terras: “mediu crânios, organizou fichas antropométricas com impressões digitais dos examinados, estudou o perfil anatômico incluindo a cor dos olhos, a cor da íris, as medidas do nariz, da orelha, da fronte, da altura, do peso” (Rangel, 2010, p. 42). Nesse contexto, os registros técnicos proporcionados pela fotografia, fonografia e filmagem cinematográfica eram percebidos como contribuições importantes para a formação do homem urbano: “si o cinema não póde substituir a directa visão da natureza é, todavia, um precioso auxiliar” (Roquette-Pinto, 1927, p. 214). Assim, o autor reconhecia nessas tecnologias a possibilidade de uma contribuição pedagógica:

A civilização vae realmente exigindo que o homem cada vez seja mais forte. Ser mais forte é saber mais; é poder explorar melhor a natureza, dominando-a ou dirigindo-a, nas poucas vezes em que ella consente negações do homem ao seu poder soberano.

O saber que se adquire no directo contacto com a natureza tem um valor inestimável. Si, para a formação mental, em um proposito de pura educação pessoal, póde bastar o que se lê, como outr’ora succedia, já no desdobrar da actividade prática é diferente: sem vêr, não se fica conhecendo bem o mundo. (Roquette-Pinto, 1927, p. 33-34).

Uma hierarquia entre os sentidos também é evidente nesses escritos publicados no final da década de 1920, o que talvez nos ajude a compreender por que Roquette-Pinto parece dar pouca

³ Roquette-Pinto entendia a eugenia como uma ciência que “trata de todas as influências que melhoram as qualidade inatas de uma raça”, visando “elevantos todos os tipos que formam o grupo, de modo que as gerações sucessivas recebam, sempre, herança [genética] cada vez melhor” (ROQUETTE-PINTO, 1927, p. 169). O historiador Vanderlei Sebastião de Souza (2008) mostra que, embora tenha tido uma participação importante no movimento eugenista do período entre guerras, Roquette-Pinto assumiu um posicionamento crítico à hierarquização entre raças e à desvalorização da miscigenação, propagadas por eugenistas como Renato Kehl. Ao contrário, a prática eugenista defendida por Roquette-Pinto se fundamentava na reprodução de indivíduos nos quais se constatasse um histórico de boa saúde física e mental em sua herança genética, independentemente de sua categorização racial.

importância às gravações de som realizadas durante a expedição: “si por todos os sentidos aprendemos, é pelo da vista que dominamos os materiaes que o mundo nos offerece” (Roquette-Pinto, 1927, p. 212). E ainda: “o ouvido facilmente engana a alma... o olhar quasi sempre a esclarece. Por isso mesmo ao envez de falar ou de escrever é sempre melhor mostrar ou desenhar” (Roquette-Pinto, 1927, p. 34-35).

No decorrer do século XIX, a fotografia foi gradualmente incorporada ao trabalho científico em áreas como arqueologia, medicina e astronomia, tendo seu caráter indicial e automático associado a um desejo por objetividade, neutralidade e comprovação (Rouillé, 2009, p. 108-111). Em certa medida, o registro mecânico contribuiu para materializar e automatizar as aspirações de objetividade da ciência moderna. Assim, é sintomático que, na apresentação de seu relato etnográfico, Roquette-Pinto se utilize de um vocabulário próprio da fotografia como metáfora para expressar as ambições e limites de sua pesquisa:

Em minha excursão á RONDONIA, em 1912, procurei archivar esses phenomenos que se vão sumindo vertiginosamente. Tentei tirar um *instantaneo* da situação social, anthropologica e ethnographica, dos indios da Serra do Norte, antes que principiasse o trabalho de decomposição que nossa cultura vai nelles processando. Esta *prova photographica*, quero deixal-a sem retoques: ella ahi está. É um *cliché crú*. As vezes, parece um pouco melhor porque me foi possível emmoldural-o num quadro mais agradável. Mas os traços do contorno, as minucias, as sombras, aqui estão tal qual os apanhei. Um dia, servirão, talvez, para recompor a historia desse povo, as modestas notas que ficam registradas neste livro. (Roquette-Pinto, 1917, p. XIV, grifo próprio).

As gravações realizadas por Roquette-Pinto foram incorporadas ao acervo do Museu Nacional, instituição para a qual o antropólogo trabalhava desde 1906. Em um artigo jornalístico publicado

em 24 de fevereiro de 1928, Mário de Andrade já se queixava do descaso com a conservação desse material, afirmando que muitos dos cilindros estavam “gastos e imprestáveis” (Andrade, 2004, p. 264). Em 1937, nove dos dezessete cilindros foram copiados em discos de acetato pelo próprio Roquette-Pinto. Em 2004, quatorze dos cilindros foram enviados para Berlim com o intuito de serem restaurados e digitalizados, mas o estado de conservação do material impediu a obtenção de gravações inteligíveis (Pereira; Pacheco, 2008). Em 2008, as cópias em acetato realizadas em 1937 foram digitalizadas e disponibilizadas pelo Museu Nacional no CD *Rondônia 1912: Gravações Históricas de Roquette-Pinto*. Dez anos depois, na noite de 2 de setembro de 2018, os cilindros originais de Roquette-Pinto provavelmente foram levados pelas chamas de um grande incêndio que destruiu a maior parte do acervo do Museu Nacional (Figura 7).

Figura 7 – Incêndio no Museu Nacional, que abrigava os cilindros de cera gravados por Edgar Roquette-Pinto. Foto por Marcelo Sayão



Fonte: *Jornal da USP*, (2018).

3. Hercule Florence e Johan Dalgas Frisch

Além dos registros etnográficos, a gravação de campo também teve grande importância no registro das sonoridades produzidas por outras espécies de animais, contribuindo para a consolidação da bioacústica na década de 1960. Entretanto, já em 1830, quase meio século antes da invenção do fonógrafo de Edison, o

desenhista e expedicionário francês Hercule Florence (1804-1879) se ocupava em tornar “a voz dos animais assumpto de estudos e cuidadosas observações” (Florence, 1876, p. 323) por meio de um método que batizou de zoofonia.⁴

Entre 1825 e 1829, Florence acompanhou a Expedição Langsdorff pelo interior do Brasil, saindo de Porto Feliz (SP) em direção a Belém (PA), produzindo desenhos e aquarelas da fauna, flora, de paisagens e das populações indígenas que encontravam pelo caminho (Figura 8). Após regressar da expedição, Florence dedicou-se a inventar “um método de representar por signos a voz que os animais fazem ouvir” (Florence, 1993, p. 27), recorrendo à sua memória para recuperar alguns dos cantos que ouvira durante a viagem. O método de Florence consistia na notação dos cantos em um pentagrama, geralmente acompanhado por uma clave de sol, com uma organização rítmica realizada por barras de compasso que dividem blocos de um segundo de duração (Figura 9). A respeito das limitações desse método, Florence sugere que “[m]esmo não conseguindo render os mesmos sons, pelo menos se conhecerá mais ou menos as relações que existem entre eles”, e aponta que o sistema, “como qualquer outro, aproximar-se-á o tanto quanto possível da própria Natureza” (Florence, 1993, p. 30).

Figura 8 – “*Once agée d’environ 6 mois*” [Onça com cerca de 6 meses de idade], aquarela de Hercule Florence, 1828



Fonte: Florence (1828).

⁴ Os primeiros manuscritos e publicações de Hercule Florence sobre o assunto não adotam o termo “zoofonia”. A palavra ganha destaque pela primeira vez na tradução publicada em 1876 na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde o texto de Florence aparece sob o título *Zoophonia* (FLORENCE, 1876; cf. VIELLIARD, 1993, p. 43).

Figura 9 – “Urro da onça irritada”, transcrição de Hercule Florence, c. 1830



Fonte: Florence (1876).

Tratando-se de uma proposta relativamente nova no âmbito das ciências naturais,⁵ Florence não deixa de manifestar certo receio de como sua atividade poderia ser recebida pela comunidade intelectual: “sei que exponho-me a ver cair sobre mim o ridículo que é o lote dos presunçosos; temo que minha teimosia expõe-me à indignação de muitas pessoas [mas] não deixo de comunicar minhas ideias; se elas forem indignas de serem levadas em consideração, um eterno esquecimento as aguarda” (Florence, 1993, p. 27). Assim, na esperança de justificar a importância de sua invenção, o autor busca contextualizá-la em meio aos propósitos científicos e documentais de sua época:

[P]rocurou-se e se procura com ardor instruir-se sobre tudo que diz respeito aos animais; não se descuidou dos mínimos detalhes; realizou-se por isso viagens caras e penosas em quase todos os cantos do globo; coleções de animais foram assim constituídas a grande custo nos museus das grandes cidades; as descrições e os desenhos fazem conhecê-los a todo mundo, por que ocupou-se só poucas vezes de suas vozes? (Florence, 1993, p. 29).

Mesmo sem dispor de um aparato para a gravação mecânica dos sons, os propósitos de Florence aproximam sua atividade da prática de gravação de campo. Em uma época em que as

⁵ Embora seja possível identificar tentativas de transcrever cantos de aves pelo menos desde meados do século XVII, a observação e escuta de aves em campo só passou a ser compreendida como uma prática científica nas primeiras décadas do século XX, juntamente com a emergência de um debate mais amplo sobre os métodos adequados para a escuta e transcrição de seus cantos (BRUYNINCKX, 2018, p. 23-55).

descobertas dos expedicionários eram registradas e compartilhadas em aquarelas, desenhos e relatos escritos, a partitura parecia uma ferramenta adequada para registrar as sonoridades animais com a precisão e objetividade adequada a um projeto desta natureza. Os escritos de Florence revelam ainda uma preocupação com a preservação das sonoridades que estariam ameaçadas pelo avanço da civilização, aproximando-se do tipo de discurso ecológico que marcaria muitos dos trabalhos de gravação de campo no século seguinte:

Vêde, por toda a parte n'este immenso Brasil tombam aos golpes do destruidor machado e a poder de fogo e do incendio dilatadas e seculares florestas, abrigo de innumeros quadrupedes e volveis. Perdidos os sombrios recantos que lhes são precisos, tornar-se-hão cada vez mais raros, esquivos; e por fim de todo sumir-se-hão, innocentes victimas da conquista do homem à solidão. Quem conservará a exacta representação do modo por que exprimiam esses sêres seus sentimentos ou modulavam seus cantos, se não fôr a *zoophonia*? (Florence, 1876, p. 335-336).

Após a redação de seu ensaio sobre a zoofonia, Florence se depara com um novo desafio: a necessidade de desenvolver um método para a impressão de seus escritos. Na tentativa de divulgar a zoofonia, Florence iniciaria uma série de pesquisas que o levariam à invenção pela qual se tornaria mais conhecido: o desenvolvimento de um processo para a cópia dos textos pela luz do sol, ao qual batizou com o nome de *photographie* entre 1832 e 1834, antes mesmo dessa palavra se popularizar na França (Kossov, 2006, p. 69-71; 197-201). A invenção do fonógrafo, em 1877, facilitaria a preservação de sonoridades animais desejada por Florence. Entretanto, não sabemos se o ilustrador chegou a conhecer o equipamento, que chegaria em 1878 à cidade de Campinas (Pérez González, 2020, p. 80), onde Florence faleceu no ano seguinte.

É verdade que as “gravações de campo” apresentadas por Florence em seus manuscritos de zoofonia não foram feitas em

campo, e sim em um momento posterior. Mas tampouco foram as primeiras gravações de vocalizações não-humanas realizadas com o fonógrafo. Em 1889, dez anos após o falecimento de Florence, o primeiro registro fonográfico de um canto de pássaro do qual temos notícia foi realizado pelo britânico Ludwig Koch com um pássaro nativo do sudeste asiático preso em uma gaiola na Alemanha (Wright, 2022, p. 19). De forma similar, como vimos, gravações de campo produzidas por etnógrafos eram frequentemente realizadas em ambientes controlados, em um contexto diferente daquele em que a performance musical costumava ocorrer. A gravação sistemática de sons de animais para fins científicos só se tornaria uma prática comum a partir da década de 1950, quando avanços nas tecnologias de gravação facilitaram o registro desses sons em campo (Ranft, 2004, p. 455-456).

Outras formas de reproduzir ou mimetizar cantos de pássaros precedem o registro fonográfico, como, por exemplo, os pios – apitos construídos para atrair e capturar esses animais (cf. Bevis, 2019). Alguns assobiadores profissionais, como Joe Belmont, Charles Kellogg e Edward Avis, se especializaram em imitar cantos de pássaros, e cilindros contendo essas imitações alcançaram o mercado fonográfico antes mesmo do registro das vozes desses animais (Smith, 2015, p. 52-67).⁶ Na segunda metade do século XIX, a região dos montes Harz, na Alemanha, se tornou conhecida pela criação de canários com treinamento vocal rigoroso, que eram exportados para diferentes partes do mundo como animais de estimação e ofereciam acompanhamento musical para a vida cotidiana antes da popularização do fonógrafo doméstico (Smith, 2015, p. 47-52).⁷ Outra tradição de origem alemã que se espalhou pelo globo é o relógio cuco, especialmente associado a fabricantes na região da Floresta Negra. Em sua versão mais conhecida, cujas origens remontam ao século XVII, o cuco é um relógio de pêndulo construído em madeira e esculpido com motivos que remetem

⁶ De acordo com o pesquisador em história das mídias Jacob Smith (2015, p. 55-56), as primeiras gravações de Joe Belmont para a Columbia datam de 1894, e seu cilindro *Bird Imitations* [Imitações de Pássaros] teria sido publicado pela Edison and Lambert em 1902. A gravação de um rouxinol por Karl Reich costuma ser apontada como o primeiro disco comercial contendo o canto de uma ave e, embora haja divergência entre as fontes consultadas, sua primeira publicação provavelmente se deu entre 1910 e 1914 (cf. BEVIS, 2019; BRUYNINCKX, 2018, p. 61; SMITH, 2015, p. 68).

⁷ A região de Harz ainda é conhecida por sua tradição de *Finkerei*, a criação de aves canoras para competições (PINTO, 2020).

à floresta. A cada hora, um sistema de foles ativa dois apitos de madeira que imitam o canto do pássaro enquanto um autômato é projetado para fora do relógio, marcando a passagem do tempo. Nos anos 2000, uma variação modernizada do cuco popularizou-se pelo interior de São Paulo: um relógio de parede em que cada hora é anunciada pelo canto de um pássaro diferente, reproduzido por um pequeno alto-falante acoplado. As gravações reproduzidas nessa versão eletrificada do cuco foram realizadas por Johan Dalgas Frisch (1930-2024), engenheiro paulistano que dedicou grande parte da vida à sua paixão por pássaros.

A história de como Dalgas Frisch começou a gravar cantos de pássaros é relatada na autobiografia *Aves Brasileiras: Minha Paixão* (Frisch, 2005). Segundo Frisch, seu encanto por aves começou na infância, quando seu pai, o imigrante dinamarquês Svend Frisch, tinha como passatempo a confecção de ilustrações dos pássaros encontrados no Brasil. Para ajudar o pai, o jovem Frisch percorria as matas do bairro paulistano do Morumbi e, usando um estilingue, abatia as aves que desejavam ilustrar. Durante uma viagem de trabalho à Europa em 1959, Dalgas Frisch entrou em contato, pela rádio BBC de Londres, com gravações fonográficas de cantos de pássaros que vinham sendo realizadas por ornitólogos europeus. Em Londres, adquiriu seu primeiro gravador portátil de fita magnética, com o qual começaria a realizar gravações de cantos de pássaros brasileiros no mesmo ano. Ao retornar de sua viagem à Europa, o jovem engenheiro projetou um megafone de papelão para auxiliar na microfonação dos pássaros em campo. Obtendo resultados pouco satisfatórios, o equipamento foi logo substituído por uma parabólica (Figura 10), acessório que se tornou comum na ornitologia desde seu emprego por pesquisadores da Universidade de Cornell na década de 1930 (Bruyninckx, 2018). Em 1962, Frisch lançou comercialmente o LP *Cantos de Aves do Brasil*, contendo gravações realizadas entre os estados de São Paulo e Mato Grosso do Sul, em uma apresentação similar aos discos publicados na Inglaterra por Ludwig Koch, na França por Jean-Claude Roché, e nos Estados Unidos da América por Peter Paul Kellogg e

Arthur Allen (Frisch, 2005, p. 26-33). Em 1964, o livro *Aves do Brasil*, contendo descrições e ilustrações de quase uma centena de pássaros brasileiros, teve sua primeira edição publicada pela Irmãos Vitale, editora paulista especializada na publicação de partituras e livros de música, com prefácio de Olivério Mário de Oliveira Pinto, que havia sido diretor do Departamento de Zoologia da Secretaria de Agricultura de São Paulo (atual Museu de Zoologia da USP).

Figura 10 – Johan Dalgas Frisch fazendo gravações com uma parabólica, fotografado na contracapa do disco de 10 polegadas *Cantos de Aves do Brasil* (Sabiá, 1962?). Fotógrafo desconhecido



Fonte: *Cantos*, [1962?].

Diferentemente dos demais trabalhos de gravação de campo mencionados neste artigo, ligados a instituições de pesquisa ou projetos governamentais, as gravações de Dalgas Frisch foram resultado de um investimento predominantemente privado. Muitas

de suas viagens pelo Brasil e exterior foram apoiadas por seu amigo Omar Fontana, herdeiro da empresa alimentícia Sadia e fundador da companhia aérea Transbrasil, e pelo magnata das comunicações Assis Chateaubriand (Frisch, 2005, p. 48-49; 66-72). *Cantos de Aves do Brasil* foi lançado pelo selo fonográfico Sabiá, um subsidiário da gravadora Copacabana que até então tinha como foco principal a publicação de música caipira em discos de 78 rotações⁸, mas cujo logotipo parecia feito sob medida para o trabalho de Frisch: nele, um sabiá bica o sulco de um disco fonográfico, usando seu bico como uma agulha de toca-discos; logo acima, a palavra “sabiá” aparece escrita sobre um pentagrama musical estilizado, sugerindo um solfejo do pássaro nomeado (Figura 11). A imagem dessa vitrola-pássaro remete a uma longa relação entre aves canoras e práticas musicais, incluindo o treinamento de pássaros para o canto de melodias compostas por humanos, a criação de pássaros em gaiolas que oferecem acompanhamento sonoro para as atividades domésticas, e a transcrição de cantos de aves em partitura por compositores como Olivier Messiaen e expediçãoários como Hercule Florence.

Figura 11 – Logotipo do selo fonográfico Sabiá



Fonte: *Cantos*, [1962?].

De acordo com Dalgas Frisch, seu primeiro LP teria sido um grande sucesso de vendas, mantendo-se no topo das paradas de sucesso por dezoito semanas consecutivas e, nos anos seguintes, a vendagem de seus discos ao redor do mundo teria superado a marca de duas milhões de cópias (Frisch, 1964, p. 6; Frisch, 1981,

⁸ O catálogo de discos lançados em 78rpm pelo selo Sabiá entre 1960 e 1963 inclui artistas como Inezita Barroso, Vadico e Vidoco, Ingazeiro e Canoeiro, e Tangará e Pavão do Norte (SANTOS, A. et. al., 1982).

p. 29; Frisch, 2005, p. 33, 168). Embora não tenhamos encontrado outras fontes que confirmem esses dados, é seguro dizer que o trabalho de Frisch alcançou um grau de popularidade incomum para gravações de campo. O sucesso comercial de seus discos lançados pelo selo Sabiá na década de 1960, criando um mercado inédito no país para o consumo de fonogramas de cantos pássaros, parece resultar de uma combinação de dois fatores centrais: a projeção midiática de Dalgas Frisch, que frequentemente relatava suas conquistas e os desafios enfrentados em matérias de jornal; e uma apresentação envolvente das gravações, incorporando um tipo de linguagem que remete aos documentários de rádio e televisão.

Em seus cinco primeiros *long-plays*, os cantos de pássaros são amarrados por uma camada de narração, redigida pelo jornalista Martim Bueno de Mesquita e declamada pelo locutor de rádio Oswaldo Calfat. Em *Cantos de Aves do Brasil*, atravessamos o Brasil de leste a oeste, começando o percurso com o amanhecer no litoral e finalizando com o cair da noite no Pantanal; em *O Lendário Paraíso dos Índios* ([1965?])⁹, acompanhamos um grupo indígena não identificado que deixa o Chaco paraguaio em direção à Serra do Divisor, no Acre, em busca de um paraíso prometido; em *Vozes da Amazônia com o lendário canto do uirapuru* ([1963]), somos transportados para o século XVI, onde acompanhamos o percurso do expedicionário espanhol Francisco de Orellana pela floresta amazônica, culminando em um confronto armado com um grupo de mulheres indígenas referidas pelo narrador como “as amazonas”. A narração é frequentemente feita na segunda pessoa, sugerindo que somos nós mesmos, os ouvintes, quem protagoniza essa jornada imaginária. Em uma resenha publicada em 1966 no tradicional periódico de ornitologia *The Auk*, o zoólogo norte-americano Charles O. Handley Jr. elogia as narrações gravadas por Calfat para os discos de Frisch, afirmando que as sequências faladas rivalizam em qualidade com os próprios cantos dos animais (Handley Jr, 1966, p. 144).

⁹ A maior parte dos discos publicados por Johan Dalgas Frisch no selo Sabiá não contém informação sobre a data de lançamento. As datas utilizadas aqui são aproximadas, e foram deduzidas a partir da comparação de informações encontradas em artigos jornalísticos da época, nos livros publicados por Frisch, e no número de catálogo dos LPs e compactos consultados.

Além das locuções que tecem a narrativa interna dos discos, uma outra camada de narrativa conduz nossa escuta dessas gravações: a história do próprio Dalgas Frisch enquanto expedicionário, aventureiro nato, “bandeirante hercúleo” (AAve, 1967) que corajosamente enfrenta os mais diversos desafios para coletar os cantos desses belos e exóticos animais alados. Essa metanarrativa, parcialmente registrada nas contracapas dos discos e enfatizada em artigos jornalísticos sobre seu trabalho, muito contribuiu para consagrar Frisch como uma figura pública notória no imaginário de uma geração de brasileiros. Enquanto seus três primeiros LPs eram adornados com ilustrações dos pássaros gravados, as capas de *Ecos do Inferno Verde* ([1963]) e *Sons da Transamazônica e o canto do sabiá* ([1971?]) destacam fotografias do engenheiro em campo com seu equipamento de gravação, transferindo o foco do objeto para o sujeito da gravação e colocando sua persona de pesquisador aventureiro em primeiro plano (Figura 12).

Figura 12 – Comparação entre as capas dos discos *Cantos de Aves do Brasil* (Sabiá, 1962) e *Ecos do Inferno Verde* (Sabiá, 1963)



Fonte: *Cantos*, [1962]; *Ecos*, [1963].

Frisch também explorou outras estratégias para a apresentação de suas gravações de campo em disco. No LP *Sinfonia das Aves Brasileiras* ([1966?]), o artista utiliza cantos de pássaros

sobrepostos a arranjos de composições presentes no imaginário popular, como Tico-tico no Fubá (Zequinha de Abreu), Luar do Sertão (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco) e Danúbio Azul (Johann Strauss II). O projeto, que teria partido de uma sugestão feita pela equipe de Walt Disney (Sinfonia, [1966?]), dá continuidade a uma série de compactos de 7 polegadas que também combinam gravações de sons de aves com arranjos instrumentais, como *Sinfonia do Sertão*, *Sinfonia do Amanhecer*, *Sinfonia da Madrugada* e *Sinfonia dos Canários*. Em contraposição, o primeiro lado do LP *A Ave, a Selva, a Melodia...* (1967) apresenta montagens de cantos de pássaros agrupados em três faixas que representam diferentes regiões do país, sem qualquer acompanhamento verbal ou musical. Com isso, Frisch buscava trazer os cantos “em conjunto e de maneira autêntica como os ouvimos cantar nas matas, oferecendo-nos verdadeira Sinfonia cujo maestro é a Natureza” (*A Ave*, 1967). Essa estratégia seria recuperada no disco *Aves Brasileiras*, lançado em 1982 como acompanhamento sonoro para a segunda edição do livro de mesmo título. Neste último LP de Frisch, oito faixas contendo montagens transparentes de cantos de pássaros são precedidas por dois números com fundo musical: um excerto da Sinfonia nº 40, de Wolfgang Amadeus Mozart, e a composição O Príncipe, de autoria de seu amigo e apoiador Omar Fontana, incluídas “a fim de que os sons dos espécimes eleitos para esta antologia de cantos silvestres não constituíssem sequência monótona” (*Aves*, 1982). Em 2021, questionado sobre a viabilidade comercial da gravação de cantos de pássaros, Frisch responde:

Olha, [Silvestre] Gorgulho, o canto de um pássaro é a perfeição da espécie. Aquele que canta mais bonito, mais melodioso vai atrair a fêmea. Mas é preciso entender que o sentimento humano é diferente.

Para que o CD seja comercialmente um sucesso é importante que, além da beleza da música, que a letra também mexa com o sentimento. Que reflita uma profunda sensibilidade. Algo nostálgico, do amor não correspondido, da dor de cotovelo, da conquista e da paixão. Então o que fun-

cionalmente é mesclar, é interagir o canto dos pássaros acompanhando as músicas dos homens. Misturar ritmos, trinados, melodias e gorgoros. Comercialmente correto, pois passarinho não compra CD... (Frisch, 2021).

Apesar do comentário de Frisch, suas gravações não eram destinadas apenas aos ouvidos humanos. O compacto *O Canto do Curió*, em sua contracapa, aponta que o disco pode “servir de treino para educação do canto de curiós” (O Canto, [196-]). Já o compacto *Sinfonia dos Canários*, contendo gravações de cantos acompanhadas de fundo musical órgão, “almeja transmitir um pouco de emoção ao pássaro que, no seu trinado de paz e de poesia, dá-nos toda a emoção da sua vida” (Sinfonia, [1965?a], grifo nosso).

As diferentes estratégias adotadas por Frisch para comercializar seu trabalho foram também acompanhadas por mudanças na forma como os textos que acompanham os discos se referem ao material sonoro apresentado. Se, em *Cantos de Aves do Brasil*, a narração de Osvaldo Calfat apresentava a jornada imaginária como um “devaneio” (Cantos, [1962]), a contracapa de *Sons da Transamazônica e o Canto do Sabiá* apresenta o LP como “um documentário histórico-sonoro” (Sons, [1971?]). De forma similar, o prefácio assinado pelo ornitólogo Olivério Mário de Oliveira Júnior para a primeira edição do livro *Aves Brasileiras* apresentava a publicação como um “trabalho modesto de amador, e aos amadores especialmente destinado” (Frisch, 1964, p. 3), enquanto a contracapa do LP *O Lendário Paraíso dos Índios* refere-se ao responsável pelas gravações como “o cientista” (O Lendário, [1965?]), e o compacto *Sinfonia das Aves Brasileiras* insiste que as gravações foram realizadas “não por simples passatempo, mas como ciência pura” (Sinfonia, [1965?b]). Como em muitas das produções nacionais recentes que incorporam gravações de campo, a costura entre documentação e criação ficcional, composição e pesquisa científica, é uma das marcas que caracteriza os trabalhos publicados por Frisch entre 1962 e 1982.

4. Considerações Finais

Embora o uso de gravações de campo tenha tido um crescimento significativo nos âmbitos da música experimental e da arte sonora ao longo dos últimos 20 anos, essa prática tem uma longa história em território nacional. Sem pretender construir uma cronologia completa dessas origens, este artigo buscou apresentar, de forma fragmentada, alguns episódios que consideramos significativos por suas ressonâncias com a prática artística recente.

Nas gravações de campo realizadas por Koch-Grünberg e Roquette-Pinto no início do século XX, o fonograma “coletado” pelo antropólogo assume o lugar da performance na análise musicológica, servindo como material de base para transcrições realizadas em momento posterior por um musicólogo que não participa da pesquisa de campo, estabelecendo assim uma separação temporal e espacial entre a função técnica de coleta do material e sua análise musical. Algumas dessas transcrições serviriam como material de base para a produção musical de compositores associados à tradição da música de concerto europeia, como Heitor Villa-Lobos (Salles, 2017, p. 41-54). No caso de Hercule Florence, o artista é incumbido de uma tarefa documental durante a expedição, e se apropria da notação musical europeia como ferramenta para o estudo científico das vocalizações de animais não-humanos. Embora Johan Dalgas Frisch não se apresente como compositor ou músico, as estratégias criativas desenvolvidas para a edição, montagem e comercialização de suas gravações de campo, bem como as confluências entre documentação e criação ficcional em seus lançamentos, podem ser relidos como precursores da prática artística recente.

Nos quatro episódios apresentados aqui, também podemos observar as formas como diferentes tecnologias de gravação e transmissão de som limitam e condicionam o material sonoro produzido em campo. Os registros em cilindros de cera gravados por Koch-Grünberg e Roquette-Pinto frequentemente documentam performances encenadas para a gravação, reduzem

práticas musicais de durações diversas a fragmentos de menos de dois minutos, e limitam a diversidade instrumental e a quantidade de executantes. Nas transcrições de cantos de animais feitas por Hercule Florence, o uso frequente de descrições verbais, comentários e comparações para complementar a notação no pentagrama aponta para os limites do que o sistema musical eurocêntrico é capaz de registrar e comunicar sobre os sons que escutamos. Nos *long-plays* de Johan Dalgas Frisch, a criação de um nicho de mercado para a gravação de campo dentro da indústria fonográfica nacional impulsionou diferentes estratégias de edição e apresentação do material gravado, frequentemente buscando conciliar demandas de diferentes públicos que, na fronteira entre o conhecimento científico e o entretenimento, consumiam os lançamentos com expectativas diversas. Assim, uma escuta atenta dessas gravações de campo nos possibilita escutar mais do que o suposto objeto da gravação, revelando indícios da forma como o “campo” é concebido e produzido em um encontro entre os interesses e expectativas de quem o documenta, as pessoas e animais representados, e as tecnologias de gravação empregadas.

Referências

A AVE, A Selva, A Melodia.... Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Bernardo do Campo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Copacabana Discos, COELP40379, 1967. 1 LP.

ALBUQUERQUE, GG. Ouvir o impossível: como artistas brasileiros transformam a gravação e a ‘realidade’. **Volume Morto**, [s. l.], v. 28 mar. 2023. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/ouvir-o-impossivel-como-artistas-brasileiros-transformam-a-gravacao-e-a-realidade/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

ANDRADE, Mário de. O Fonógrafo. In: TONI, Flávia (org.). **A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p. 263-265.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.

AVES Brasileiras. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Bernardo do Campo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Copacabana Discos, COELP-41812, 1982. 1 LP.

BEVIS, John. A Complete History of Collecting and Imitating Birdsong. **The MIT Press Reader**, Cambridge, 12 dez. 2019. Disponível em: <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-complete-history-of-collecting-and-imitating-birdsong/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

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

BRUYNINCKX, Joeri. **Listening in the Field**: recording and the science of birdsong. Cambridge: The MIT Press, 2018.

CANTOS de Aves do Brasil. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Paulo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Sabiá, SCLP 10502, [1962]. 1 LP.

CANTOS de Aves do Brasil. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Paulo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Sabiá, S-596, [1962?]. 1 disco de 10 polegadas, 78rpm.

CHAVES, Rui Miguel Paiva; NAKAHODO, Lilian Nakao; DANTAS, Paulo. Field Recording: Presença, lugar e processo no trabalho de Lilian Nakahodo e Paulo Dantas. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA, 12., 2016, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: MusiMid, 2016. p. 251-262. Disponível em: <http://musimid.mus.br/publicacoes/livros/>. Acesso em: 29 set. 2020.

CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando (ed.). **Making it Heard**: a history of Brazilian sound art. New York. London: Bloomsbury Academic, 2019.

DANTAS, Paulo. A Presença Ruidosa de Thelmo Cristovam. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA, 17., 2021, [s. l.]. **Anais** [...]. [S. l.]: MusiMid, 2021. Disponível em: <https://doity.com.br/anais/17musimid/trabalho/210863>. Acesso em: 11 jul. 2024.

ECOS Ecos do Inferno Verde. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Paulo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Sabiá, SCLP 10527, [1963]. 1 LP.

FERREIRA, Luiz Otávio. O *Ethos* Positivista e a Institucionalização das Ciências no Brasil. In: LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de (org.). **Antropologia Brasileira: ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008. p. 87-98.

FLORENCE, Hercule. **Aquarela reproduzida**. 1828. 1 aquarela.

FLORENCE, Hercule. Memento sobre a possibilidade de descrever os sons e as articulações da voz dos animais. Tradução: Jacques M. E. Vielliard. In: VIELLIARD, Jacques M. E. **A Zoophonia de Hercule Florence**. Cuiabá: Editora Universitária UFMT, 1993. p. 27-33.

FLORENCE, Hercule. Zoophonia. Tradução: Alfredo D'Escagnolle Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 39, n. 2, p. 323-336, 1876. Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107746-revista-ihgb-tomo-xxxix-parte-segunda.html>. Acesso em: 19 fev. 2024.

FRISCH, Johan Dalgas. **Aves Brasileiras**. São Paulo: Gráfica Irmãos Vitale, 1964.

FRISCH, Johan Dalgas. **Aves Brasileiras**. 2 ed. São Paulo: Dalgas-Ecoltec Ecologia Técnica, 1981.

FRISCH, Johan Dalgas. **Aves Brasileiras, Minha Paixão: a vida e a obra de Johan Dalgas Frisch**. São Paulo: Dalgas Ecoltec, 2005.

FRISCH, Johan Dalgas. Johan Dalgas Frisch – Entrevista sobre a ave símbolo do Brasil. Entrevista concedida a Silvestre Gorgulho. In: **Silvestre Gorgulho**, 06 maio 2021. Disponível em: <https://gorgulho.com/2021/05/06/johan-dalgas-frisch-entrevista-sobre-a-ave-simbolo-do-brasil/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

GERMANO, Gustavo Branco *et al.* Listening to/with Mar Paradoxo: a collective practice for sharing listenings. **Revista Vórtex**, [s. l.], v. 9, n. 2, p. 1-26, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/4514>. Acesso em: 11 jul. 2024.

HANDLEY JR, Charles O. Songs of Brazilian Birds by Johan Dalgas Frisch and Oswaldo Calfat. **The Auk**, Anchorage, v. 83, n. 1, p. 144, 1966. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4082997>. Acesso em: 11 jul. 2024.

JORNAL DA USP. Um retrato do descaso com a cultura e a pesquisa no Brasil. **Jornal da USP**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/especialistas-da-usp-avaliam-perda-com-incendio-do-museu-nacional/>. Acesso em: 21 jul. 2024.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco**: resultados de uma viagem de pesquisa no norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913. 2. ed. Tradução: Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Editora da UNESP; Manaus: Editora UEA, 2022. v. 1.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Vom Roraima zum Orinoco**, 3. ed. Stuttgart: Strecker und Schröder, 1923.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Dos Años entre los indios**: viajes por el noroeste brasileño, 1903-1905. Bogotá, Colômbia: Editora Universidad Nacional, 1995.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence**: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

KRAUS, Michael. Theodor Koch-Grünberg: gravações fonográficas no norte da Amazônia. *In*: WALZENAUFNAHMEN aus Brasilien / Gravações Em Cilindros Do Brasil (1911-1913). Organizadores: Lars-Christian Koch e Susanne Ziegler. Berlim: Berliner Phonogramm-archiv, 2006. 1 CD (49 min). p. 67-80.

KURY, Lorelai; FENDI, Laurent. Rondon e o Positivismo: a defesa dos fetichistas. *In*: KURY, Lorelai; SÁ, Magali Romero (org.). **Rondon**:

inventários do Brasil 1900-1930. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio Editorial Ltda, 2017. p. 224-251.

KURY, Lorelai; SÁ, Magali Romero (org.). **Rondon**: inventários do Brasil 1900-1930. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio Editorial Ltda, 2017.

LEWY, Matthias. **“Com o arquivo de volta ao campo”**: a reinterpretação e recontextualização das gravações de Koch-Grünberg (1911) entre o povo Pemón. *Música em Contexto*, [s. l.], v. 11, n. 1, p. 251–288, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/11137>. Acesso em: 11 jul. 2024.

LIMA, Nísia Trindade; SANTOS, Ricardo Ventura; COIMBRA JR., Carlos E. A. Rondônia de Edgard Roquette-Pinto: antropologia e projeto nacional. *In*: LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de (org.). **Antropologia Brasileira**: ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008. p. 99-121.

LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de (org.). **Antropologia Brasileira**: ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Anuário Antropológico**, Brasília, DF, v. 18, n. 1, p. 9-73, 1994. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6552>. Acesso em: 11 jul. 2024.

MENDÍVIL, Julio. Os registros sonoros de Theodor Koch-Grünberg e seus significados para a musicologia comparativa. *In*: WALZENAUFNAHMEN aus Brasilien / Gravações Em Cilindros Do Brasil (1911-1913). Organizadores: Lars-Christian Koch e Susanne Ziegler. Berlim: Berliner Phonogramm-archiv, 2006. 1 CD (49 min). p. 81-95.

MONTGOMERY, Will. Beyond the Soundscape: art and nature in contemporary phonography. *In*: SAUNDERS, James (ed.). **The Ashgate Research Companion to Experimental Music**. Farnham; Burlington: Ashgate Publishing, 2009. p. 145-161.

MONTGOMERY, Will. The Wire 300: Will Montgomery on the changing uses of field recordings. **The Wire**, Londres, 2013. Disponível em: https://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/thewire-300_will-montgomery-on-the-changing-uses-of-field-recordings. Acesso em: 29 set. 2020.

O CANTO do Curió. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Bernardo do Campo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Sabiá, 5018, [196-]. 1 compacto de 7 polegadas.

O LENDÁRIO Paraíso dos Índios. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Paulo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Sabiá, [1965?]. 1 LP.

PEREIRA, Edmundo; PACHECO, Gustavo (ed.). **Rondônia 1912**: gravações históricas de Roquette-Pinto. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2008.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. O espetáculo sonoro e público das “machinas falantes”: a fonografia paulista (1878-1902). *In*: TONI, Flávia Camargo; ÁVILA, Danilo; CARVALHO, Raphael Guilherme de (org.). **Pesquisa e Diálogo sobre o Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2020. p. 79-90.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. Os enigmáticos cilindros de cera da Discoteca Oneyda Alvarenga – Centro Cultural São Paulo (CCSP). *In*: DUARTE, Fernando Lacerda Simões (org.). **Atas do Primeiro Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologia**: fontes múltiplas e abordagens plurais. Belém: Editora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, 2021. p. 103-113.

PETSCHLIES, Erik. Theodor Koch-Grünberg (1872-1924): a “field ethnologist” and his contacts with Brazilian intellectuals. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 196-216, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/157039>. Acesso em: 11 jul. 2024.

PINTO, Tiago de Oliveira. Songbird and birdsong: listening to the finches in the Harz region, Germany. **Sound Studies**, Germany, v. 6, n. 2, p. 215-238, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20551940.2020.1799543>. Acesso em: 11 jul. 2024.

RANFT, Richard. Natural Sound Archives: past, present and future. **Anais da Academia Brasileira de Ciências**, Rio de Janeiro, v. 76, n. 2, p. 455-460, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/aabc/a/LHbZZKHYBkXX6kmFmyVBTLn/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 11 jul. 2024.

RANGEL, Jorge Antonio. **Edgard Roquette-Pinto**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massagana, 2010.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. **Rondônia**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. **Seixos Rolados**. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado & C., 1927.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALLES, Pedro Paulo. “Nozani-ná” e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto Paresi. *In*: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (org.). **Villa-Lobos, um compêndio de desafios interpretativos**. Curitiba: Editora UFPR, 2017. p. 41-125.

SANDRONI, Carlos. **Mário contra Macunaíma**: cultura e política em Mário de Andrade. São Paulo: Edições Vértice; Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.

SANTOS, Alcino, *et. al.*. **Discografia Brasileira 78rpm 1902-1964**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. v. 5.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. **No Coração do Brasil**: a expedição de Edgard Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912). Rio de Janeiro: Museu Nacional - Setor de Etnologia e Etnografia, 2020.

SCARASSATTI, Marco. Ensaio sobre um tríptico e suas escutas. *In*: DUB, Chico (org.). **Estudando o Som**: 10 anos do Festival Novas Frequências. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2021. p. 105-115.

SEEGER, Anthony. The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. **Ethnomusicology**, Ann Arbor, v. 30, n. 2, p. 261-276, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/851997>. Acesso em: 11 jul. 2024.

SINFONIA dos Canários. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Bernardo do Campo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Sabiá, 50.004, [1965?a]. 1 compacto de 7 polegadas.

SINFONIA das Aves Brasileiras. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Paulo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Sabiá/VARIG, 5007, [1965?b]. 1 compacto de 7 polegadas.

SINFONIA das Aves Brasileiras. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Paulo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Sabiá, SCLP 10.538, [1966?]. 1 LP.

SMITH, Jacob. **Eco-Sonic Media**. Oakland: University of California Press, 2015.

SONS da Transamazônica e o Canto do Sabiá. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Bernardo do Campo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Sabiá, SCLP 10.571, [1971?]. 1 LP.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. "As leis da eugenia" na antropologia de Edgard Roquette-Pinto. In: LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de (org.). *Antropologia Brasileira: ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008. p. 213-244.

VIELLIARD, Jacques M. E. **A Zoophonia de Hercule Florence**. Cuiabá: Editora Universitária UFMT, 1993.

VOEGELIN, Salomé. Collateral Damage: a new generation of field recordists is challenging the myth of the invisible figure with a microphone in work that celebrates presence rather than absence. **The Wire**, Londres, n. 364, 2014. Disponível em: https://www.thewire.co.uk/about/contributors/salome-voegelin/collateraldamage_salome-voegelin. Acesso em: 28 dez. 2020.

VOZES da Amazônia com o Lendário Canto do Uirapuru. Gravação: Johan Dalgas Frisch. São Paulo: Som Indústria e Comércio S/A, Selo Sabiá, SCLP 10525, [1963]. 1 LP.

WALZENAUFNAHMEN aus Brasilien / Gravações Em Cilindros Do Brasil (1911-1913). Organizadores: Lars-Christian Koch e Susanne Ziegler. Berlim: Berliner Phonogramm-archiv, 2006. 1 CD (49 min).

WRIGHT, Mark Peter. **Listening After Nature**: field recording, ecology, critical practice. New York: Bloomsbury Academic, 2022.

ZIEGLER, Susanne. Sobre as coleções de cilindros e sua re-edição. *In*: WALZENAUFNAHMEN aus Brasilien / Gravações Em Cilindros Do Brasil (1911-1913). Organizadores: Lars-Christian Koch e Susanne Ziegler. Berlim: Berliner Phonogramm-archiv, 2006. 1 CD (49 min). p. 62-65.

Agradecimentos

Agradecemos à Juliana Pérez González por autorizar o uso de sua fotografia dos cilindros da Discoteca Oneyda Alvarenga (Figura 3) e ao Erik Petschelies pelas informações e autorização para reproduzir as imagens encontradas em sua tese de doutorado (Figuras 1 e 2).

Agradecemos aos funcionários e funcionárias da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo e à equipe do projeto *Fonografia e patrimônio cultural: digitalização de cilindros de gravação da Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP (USP / CCSP)*.

Financiamento

Esta pesquisa é financiada pela FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, por meio do processo nº 2021/00879-9 e do processo nº 2023/00941-1. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.