

# O “narrador de máquina falante”: Cal Stewart e a remediação da contação de histórias

Richard Bauman

*Universidade de Indiana*

RESUMO: Apresento neste artigo uma exploração preliminar de um exemplo histórico daquilo que denomino *remediar o estrelato*, processo por meio do qual um performer com qualidades de estrelato no *milieu* da comunidade de copresença torna-se um recurso para o estrelato no mundo midiático de massa da reprodução mecânica. Concentro-me na carreira performática de Cal Stewart, uma das primeiras estrelas das gravações comerciais de áudio nos Estados Unidos, que se modelou como “o narrador de máquina falante”. A recontextualização da forma de uma performance de uma mídia para outra envolve transformações tanto formais quanto práticas, conforme os performers adaptam formas e práticas comunicativas aos recursos (*affordances*), estruturas participantes, modalidades sensoriais, e outras características constitutivas de uma nova mídia. Esses fatores, por sua vez, terão uma influência modeladora no processo de construção simbólica por meio do qual o estrelato em uma mídia é utilizado na criação do estrelato em outra mídia.

PALAVRAS-CHAVE: Mídia de massa, reprodução mecânica, recontextualização, estrelato.

Na galáxia de cantores e contadores de história tradicionais que iluminaram o mundo da poética oral, há um número seletivo de estrelas alfa cujo papel foi especialmente importante para o trabalho e a imaginação dos folcloristas e antropólogos. Da Frau Viehmann de Grimm ao Hugh

Nolan de Glassie, os “informantes-estrela” e os performers virtuosos têm sido bons para pensar por vários motivos: primeiramente, como copiosas fontes de textos e personificações especialmente habilidosas da aparência que deve ter um verdadeiro performer “tradicional”; mais tarde, como exemplos de talento artístico individual no mundo normativo da coletividade; mais recentemente, como parceiros engajados na construção dialógica do conhecimento cultural. Embora a atribuição do estrelato possa fundamentar-se no julgamento de um performer tradicional por sua própria comunidade, como em *Ballymenone* de Glassie (2006, pp. 67-113), ela geralmente é uma extensão trópica da celebridade na mídia de massa, na qual o sistema do estrelato é um motor que aciona o fetichismo da mercadoria do entretenimento comercial. Em algum lugar na fronteira entre esses dois domínios encontram-se, contudo, os performers-estrela para os quais as qualidades do estrelato no *milieu* comunitário da copresença se tornam um recurso para o estrelato no mundo midiático de massa da reprodução mecânica (ver, por exemplo, Danielson, 1997).

Uma forma profícua de abordar esse fenômeno de fronteira é considerá-lo um aspecto da remediação [*remediation*]. Bolter e Grusin, os midiólogos que cunharam o termo, definem remediação como “a forma lógica por meio da qual mídias novas remodelam formas de mídia anteriores” (Bolter & Grusin, 1993, p. 173). A lógica formal que modela a recontextualização de uma performance de uma mídia para outra certamente tem importância fundamental no processo de remediação. Mas a remediação também envolverá, inevitavelmente, a refiguração de fatores pragmáticos conforme os performers adaptam formas e práticas comunicativas aos recursos (*affordances*), às estruturas participantes, às modalidades sensoriais e às outras características que constituem uma nova mídia. Esses fatores exercerão, por sua vez, uma influência formadora sobre o processo de construção simbólica por meio do qual o estrelato em uma mídia é utilizado na criação do estrelato em outra.

Como ponto de entrada para essa ampla arena de investigação, apresentarei neste ensaio uma exploração preliminar de um exemplo histórico de remediação do estrelato; tomarei como foco a carreira performática de Cal Stewart, uma das primeiras estrelas das gravações comerciais de áudio nos Estados Unidos<sup>1</sup>. As performances que Stewart gravou na *persona* por ele adotada de Uncle Josh Weathersby de Pumpkin Center, cidadezinha fictícia da Nova Inglaterra rural, tiveram imensa popularidade dos últimos anos do século XIX até a sua morte, em 1919, e ainda alguns anos depois de sua morte<sup>2</sup>. O que torna Stewart especialmente relevante para os folcloristas é sua identificação, ao longo da maior parte de sua carreira de gravações, como um *contador de histórias*. A esmagadora maioria das performances gravadas por Cal Stewart como Uncle Josh está em forma narrativa, mas para fins ilustrativos neste breve ensaio, tomarei como foco um único exemplo que destaca a própria contação de histórias, incorporando contos tradicionais do repertório clássico americano. Começo por examinar o próprio exemplo e então amplio o escopo para considerar algumas das dimensões mais amplas da construção simbólica e do significado cultural que envolve a carreira de Cal Stewart como “o narrador de máquina falante” (Stewart, 1903, p. 2).

“Um encontro do Clube do Ananias” é uma representação performática da contação de histórias tradicional, um relato narrativo sobre uma sessão de contação de histórias em um de seus contextos americanos mais canônicos. A loja do povoado ou da aldeia era um espaço privilegiado de sociabilidade masculina na vida americana em áreas rurais ou pequenas cidades, um local onde os homens de uma comunidade podiam se reunir para trocar notícias, falar de política, comentar sobre a vida da comunidade e a condição do mundo de forma mais geral e contar histórias (Bauman, 1972). Proeminentes no repertório expressivo dessas reuniões masculinas eram os *tall tales* [histórias exageradas] e outras formas de explorar a tensão epistemológica entre a realidade e a invenção, a verdade

e a falsidade, a verossimilhança e o exagero. O *tall tale* é um gênero narrativo cujo efeito interpretativo é derivado de seu enquadramento [*framing*] como verdadeiro, mas no qual as circunstâncias do evento narrado são esgarçadas a ponto de desafiar ou ultrapassar os limites da credibilidade e do entendimento racional. Os *tall tales* (e suas condensações metonímicas centradas em seu elemento descritivo central) sempre reivindicam alguma credibilidade, ainda que excedam a plausibilidade (Bauman, 1986, pp. 78-111; Brown, 1987; Thomas, 1977).

### **Um encontro do Clube do Ananias (Victor GP, disco 1476, 24 de janeiro de 1907)<sup>3</sup>**

Bem, um dia, no verão passado, a gente tava todo mundo em volta da mercearia do Ezry Hoskins

    e começou a falar dos ecos,  
    e um cara disse que onde ele nasceu e cresceu  
    tinha sete morros que como que se juntaram,  
    e cê não podia ir lá e falar mais alto que um sussurro por causa do eco,  
    mas um cara que passou lá no verão disse que não tinha medo de nenhum  
eco velho e maldito que nunca foi criado.

Bem, seu, ele foi lá e berrou o mais alto que podia berrar,

    e começou um eco,  
    e ele bateu num morro e quicou,  
    e bateu n'outro,  
    e lá n'outro morro,  
    e deu a volta até onde tinha começado,  
    e bateu numa pedreira,  
    e arrancou um pedaço de pedra e bateu na cabeça do cara,  
    e ele ficou desmaiado por mais de três horas.

[Risos]

Bem, ninguém disse nada por um bocado de tempo  
e Jim Lawson disse que bem lá onde ele cresceu,  
tinha um eco muito particular,  
e era engraçado como as pessoas usavam ele.

Jim disse que quando ele chegava em casa à noite e queria levantar às sete horas no dia seguinte,

ele só colocava a cabeça pra fora da janela e dizia “Jim, Lawson, sete da manhã, hora de acordar”,

e punha aquele maldito eco em movimento,

e ele não voltava até a manhã seguinte,

daí ele dizia “sete da manhã, Jim Lawson, lembra”.

[Risos]

Bem, o velho diácono Witherspoon disse que ele não sabia muito de ecos  
mas tinha visto uns climas muito singulares.

Ele achava que já tinha visto chover mais forte do que ninguém já tinha visto.

Então alguém disse, “Bom, diácono, quanto era forte a chuva que você já viu?”

E ele disse, “Bem, num verão, começou a chover lá em casa

e a gente tinha um barril de cidra velho no quintal

ele tava destampado dos dois lados, com o buraco da rolha virado pra cima.

Choveu tão forte naquele buraco,

que a água não conseguia sair rápido o suficiente pelos dois lados do barril e ele inchou e estourou”.

[Risos]

Bem, a gente achou aquilo bastante bom para um diácono.

Bem, o Ezry Hoskins disse que nunca tinha visto chover muito forte

mas já tinha visto um tempo seco de rachar.

E alguém disse, “Ezry, quão seco você já viu ficar”.

Ele disse, “olha, uma vez, quando eu tava morando no Kansas,  
ficou tão seco que os peixes que nadavam no riacho deixavam uma nuvem  
de poeira atrás deles”.

[Risos]

Bem, Ruben Hendricks disse que ele nunca tinha visto chover muito ou ficar muito  
seco

mas achava que ninguém deles tinha visto um clima mais frio que ele  
e alguém disse, “Bem, Ruben, quanto frio você viu fazer?”

E o Ruben disse, “Bem, uma vez quando eu tava morando lá em Nantucket num  
inverno,

fez um frio tão desgraçado na época de matar os porcos  
que a gente tinha uma chaleira de água fervendo no fogão  
e colocamos ela pra fora pra esfriar  
e ela esfriou tão, tão rápido que o gelo ficou quente”.

[Risos]

Meu deus, aquilo terminou o encontro.

[Risos]

“Um Encontro do Clube do Ananias” explora dois enquadramentos participativos (*participation frameworks*) comumente encontrados na contação de histórias tradicional americana. Um deles é adaptado à performance das narrativas mais longas, no decorrer das quais o narrador tem a palavra durante um longo período de tempo. O performer pode indexar os outros participantes por meio de vários dispositivos metanarrativos, mas a participação do público é limitada essencialmente às respostas de sinais de retorno [*backchannel*]. “Um Encontro do Clube do Ananias” é uma performance narrativa desse tipo. Cal Stewart é a única pessoa que fala, do início ao fim. Ele de fato realiza um gesto indéxico com o

propósito de evocar um destinatário copresente no uso que faz de “Bem, seu” na linha 7: “seu” é um apelativo convencional que indica respeito. Contudo, a performance como um todo é uma produção extensa, fluente, virtuosística, mas essencialmente monológica. Esse enquadramento (*framework*), que envolve um performer solo, claramente se adapta muito bem a gravações comerciais, e é este o formato que Stewart utilizou virtualmente durante toda sua carreira de gravações. Devo observar que muito poucas narrativas gravadas por Stewart envolvem o que os folcloristas reconheceriam como contos populares tradicionais<sup>5</sup>. Em termos genéricos, a esmagadora maioria das histórias de Stewart é composta por narrativas sobre sua experiência pessoal ou sobre eventos cômicos ou narráveis por outra razão ocorridos no Pumpkin Center. “Um Encontro do Clube do Ananias” é um exemplo do último tipo, que ao mesmo tempo incorpora elementos temáticos do repertório americano dos *tall tales*<sup>6</sup>.

O segundo enquadramento participativo é mais interativo e conversacional, e a performance envolve maior alternância entre os participantes e coprodução colaborativa. Os eventos narrativos nos quais esse segundo enquadramento prevalece são encontros caracteristicamente sociáveis, ou seja, são ocasiões nas quais os participantes se reúnem pelo prazer da companhia uns dos outros e da própria interação. Uma característica especialmente significativa desse tipo de contação de histórias tradicional é que ele é contextualizado com riqueza de detalhes, indexando histórias e eventos de contação de histórias anteriores, seus personagens, papéis e relações entre os participantes, o desdobramento do próprio evento e os quadros participativos convencionalizados, relacionando-se ao gênero, às regras fundamentais de interação e a outros elementos metapragmáticos semelhantes.

Um relato de uma sessão de contação de histórias desse tipo na loja do povoado serve a Stewart como conto-enquadramento (*frame-tale*) para a representação da contação de histórias em seu contexto situacional em “Um Encontro do Clube do Ananias”. Nessa performance gravada,

Uncle Josh oferece uma representação detalhada e culturalmente precisa de um encontro de socialização no armazém de Ezra Hoskins. O armazém é o espaço onde ocorrem inúmeros encontros desse tipo em Pumpkin Center e reúne o familiar elenco de residentes da comunidade que populam as gravações de Cal Stewart. De fato, os materiais publicitários por vezes se referiam a Stewart como “O Contador de Histórias do Armazém da Esquina”<sup>7</sup>. O fato de que Stewart recorria aos mesmos cenários e *dramatis personae* ao longo das gravações estabelece uma rede de relações intertextuais entre elas que serve como quadro contextualizante mais amplo para as performances individuais.

O evento prossegue de uma maneira que é típica dessas sessões: um tópico de conversação – nesse caso, os ecos – serve de estímulo e ponto de partida para um *tall tale* e, por fim, para uma série concatenada de *tall tales*, todos retirados do repertório tradicional americano. Daí o título “Um Encontro do Clube do Ananias”: Ananias foi um membro da igreja em Jerusalém que morreu imediatamente após contar uma mentira (Atos 5.5); o Clube do Ananias é, pois, um clássico clube de mentirosos. A primeira história, que se segue a um intervalo silencioso – outra característica comum a eventos desse tipo (Welsch, 1972, p. 11) – provoca uma segunda história sobre o mesmo tópico, contada por Jim Lawson. As duas histórias sobre o eco estabelecem o tom e o domínio narrativo: fenômenos naturais extremos. Em seguida a Jim Lawson, o diácono Witherspoon conecta sua história à anterior reconhecendo o tópico dos ecos, afirmando não ter maiores conhecimentos a respeito, mas oferecendo um novo tema que pode ser interpretado como relacionado: as chuvas torrenciais, outro fenômeno natural extremo. A sugestão do diácono de que ele sabe algo narrável sobre chuvas fortes serve como oferta tácita para que conte aquilo que sabe, e um dos outros participantes pergunta-lhe, aceitando sua intervenção com tranquilidade, “Bom, diácono, quanto era forte a chuva que você já viu?”, o que equivale a aceitar sua



oferta. O diácono Witherspoon conta então sua mentira em resposta à pergunta do interlocutor. Os outros participantes respondem ao relato do diácono com uma avaliação positiva: “Bem, a gente achou aquilo bastante bom para um diácono”, um funcionário da igreja que não deveria, afinal, mentir. A avaliação deixa claro que essas sessões de contação de histórias no armazém são eventos performativos, ocasiões para a exibição de virtuosismo comunicativo, sujeito à avaliação do público.

A troca que decorre da interação com o diácono estabelece o padrão para as duas próximas rodadas. O dono do armazém, Ezra Hoskins, relaciona sua história à do diácono de forma semelhante à maneira como o diácono contou sua história para Jim Lawson: ele oferece descontinuidade tópica em relação à chuva, mas continuidade em relação ao clima extremo, com uma mudança para a extrema seca. Uma vez mais, um dos participantes aceita a oferta tácita de Ezra de contar algo sobre o “tempo seco de rachar” que ele viu fazendo-lhe uma pergunta a respeito, e Ezra procede com seu relato sobre os peixes que deixavam um rastro de poeira atrás de si quando nadavam rio acima. Algo semelhante ocorre com a mudança de assunto de Ruben Hendricks para o frio extremo. O relato de Hendricks sobre o gelo quente é o ponto alto e serve de caução para o encerramento da sessão – o encontro do Clube do Ananias –, em reconhecimento tácito de que o conto de Hendricks é o mais ultrajante de todos.

É impressionante como a representação de Stewart de uma sessão de contação de histórias condiz com as evidências etnográficas. As sequências e a alternância de narradores segundo as quais o evento se desenrola – o que inclui sequências de tópicos, intervalos silenciosos, juízos de valor sobre a performance e fechamento da sessão – estão todas bastante de acordo com os relatos sobre sessões desse tipo, conforme documentadas por folcloristas e outros observadores de primeira mão (Bauman, 1972; Thomas, 1977; Welsch, 1972). “Um Encontro do Clube do Ananias” é uma metanarrativa, uma história sobre um evento performático no qual

a contação de histórias tradicional se torna um objeto: o evento *narrado* é um evento *narrativo* que aconteceu “um dia, no verão passado” no armazém de Ezra Hoskins.

Uncle Josh conta a história em seu estilo de fala característico: informal, vernacular, marcado por formas dialéticas estereotipicamente “rurais”, como a supressão do “g” final de palavras que, em inglês, terminam com *ing*; o prefixo “a” acoplado ao particípio presente, como em *a-swimmmmin*; a forma pretérita *sot* para *sat* ou *set*, *calculate* querendo dizer “supor”, “esperar”, “pretender”, e assim por diante. Embora o discurso de Uncle Josh apresentasse algumas poucas características reconhecidamente indicadoras do dialeto da Nova Inglaterra para quem tem familiaridade com a região, ele geralmente se valeu de elementos temáticos para fundamentar a narrativa no espaço. Seu estilo geral de fala era um amálgama de elementos fonológicos, lexicais e gramaticais distribuídos regionalmente de forma relativamente ampla na fala vernacular rural americana que os ouvintes de todos os Estados Unidos teriam reconhecido como um dialeto interiorano (*country*) generalizado, talvez não precisamente o dialeto de sua própria região, mas com elementos familiares suficientes para realizar o trabalho indêxico de designar Uncle Josh como uma figura quintessencialmente rústica.

Um exame dos dispositivos formais que Uncle Josh emprega ao relatar o encontro do Clube do Ananias revela que sua performance exhibe muitas das características comuns às sessões de contação de histórias americanas – inclusive o *tall tale* –, e inclui as seguintes características de forma acentuada:

1. O uso de “bem” como abertura e, subsequentemente, como marcador dos episódios;
2. O encadeamento polissindético e aditivo de sentenças narrativas;
3. O uso frequente do discurso direto e a imitação de vozes como meio de caracterizar *dramatis personae* e trazer para o primeiro plano (*foreground*) a fala hábil, humorística, narrável;

4. O uso de intensificadores idiomáticos para ampliar o caráter notável dos fenômenos naturais que são o foco dos *tall tales*, como “eco velho e maldito” (*darned ol’ echo*), “eco muito particular” (*very peculiar echo*), “climas muito singulares” (*mighty peculiar weather*), “tão absurdamente forte” (*so darn hard*), “tempo seco de rachar” (*mighty dry weather*), “um frio tão desgraçado” (*so tarnation cold*), “tão, tão rápido” (*so doggone quick*). Esse uso condiz totalmente com a codificação (*keying*)<sup>8</sup> dos *tall tales*, que transacionam exagero, hipérbole e uma distensão geral da verdade.

5. A risada que é a assinatura de Uncle Josh, um cacarejar exuberante que assinala o divertimento do próprio narrador com o evento narrado e serve como substituto funcional para a resposta do público e como marcador do episódio, compensando as sucessivas rodadas discursivas no evento narrado: a sessão de *tall tales* no armazém central.

Nossa análise de “Um Encontro do Clube do Ananias”, por mais breve e resumida que seja, revela-nos que Uncle Josh é um narrador talentoso, extremamente competente em manejar a contação de histórias vernacular americana. Ele é fluente, engraçado, um mestre da forma convencional, treinado no repertório tradicional, adepto de ancorar suas histórias em contextos discursivos e situacionais familiares. Ele exhibe tanto um conhecimento *da* contação de histórias tradicional, vernacular, quanto um conhecimento sobre *como* contar histórias ele mesmo. É fácil ver Uncle Josh como uma das estrelas de Pumpkin Center. Mas é claro que Uncle Josh não era estrela de lugar algum. Pumpkin Center era uma ficção, uma representação de uma cidadezinha rural da Nova Inglaterra criada por Cal Stewart. Uncle Josh era igualmente uma criação da imaginação e da habilidade artística de Stewart, um simulacro performativo de um contador de histórias tradicional.

Algumas evidências sugerem que Cal Stewart, assim como outros performers das primeiras gravações comerciais (Cogswell, 1984, p. 38), era algo como uma estrela da contação de histórias em *milieus* tradicionais,

face a face. Embora não saibamos muito sobre o começo de sua vida ou sobre seu contato com a contação de histórias orais em contextos tradicionais ou sua experiência com ela, um breve esboço autobiográfico, publicado em 1903, lista uma série de experiências de trabalho que incluem espaços de sociabilidade masculina nos quais a contação de histórias era uma ocorrência provável: barcos fluviais (*riverboats*), acampamentos de lenhadores, ferrovias (Stewart, 1903, pp. 7-8). Referências mais explícitas a sua habilidade como contador de histórias tradicional ocorrem na afirmação de Stewart de que “Fui um caixeiro viajante (poderia contar tantas lorotas quanto qualquer um deles)” (Stewart, 1903, p. 8). Rememorando seus anos como ferroviário em Decatur, Illinois, Stewart retrata-se como a estrela dos encontros de socialização no pátio da ferrovia: “Eu era o principal comediante em um velho vagão de carga nos pátios que serviam de sala de espera para os guarda-freios. Eu era o ator principal (*leading man*) durante os últimos seis anos que passei em Decatur”<sup>9</sup>. No que talvez seja uma avaliação mais objetiva de seus primeiros talentos, um artigo de Decatur de um jornal de 1910 relembra: “Quando ‘Happy Cal’ vivia em Decatur, ele era conhecido entre seus colegas funcionários pela insuperável sagacidade e pelo inesgotável bom humor. [...] Durante o inverno, ele entretinha seus camaradas com histórias engraçadas da velha estação Decatur Leste enquanto eles se sentavam em volta do fogão”<sup>10</sup>. As evidências internas de suas performances gravadas certamente apontam convincentemente para uma experiência de primeira mão com a contagem de lorotas tradicional. Segundo as evidências das gravações de Stewart nas quais Uncle Josh contava histórias tradicionais ou recontava a contação de história dos outros, ele demonstrava ter familiaridade com as formas e práticas da arte do contador de histórias tradicional e ser adepto delas.

Mas Cal Stewart, o narrador de máquina falante, era um performer muito distinto de Uncle Josh. Embora pudesse simular que estava se dirigindo a um interlocutor copresente ou a um grande público usando

vocativos (“Bem, senhor”, “vocês aí”), Stewart não contava suas histórias gravadas para um público copresente, um público reunido e imediato, mas para um público disperso, distante, mediado, constituído pela distribuição e circulação de suas gravações comerciais. Isto é, Stewart criou uma representação construída da estrela performática local, a ser transmitida principalmente para públicos distantes do tipo de *milieu* que ele retratava em suas gravações. Nesse esforço, ele não era diferente do folclorista, embora suas motivações e seus objetivos, bem como sua epistemologia representacional, talvez tenham sido diferentes. Stewart usou seu conhecimento e habilidade como estrela performática tradicional para chegar ao estrelato em um outro tipo de *milieu* social, cultural e performático. O que se pode descobrir sobre como ele atingiu o estrelato nacional na mídia de massa da gravação comercial de áudio?

Quando Cal Stewart realizou em 1897 a primeira gravação de Uncle Josh Weathersby que está documentada de forma confiável, ele tinha quase 40 anos<sup>11</sup> e já era um performer de palco com experiência tanto em eventos dramáticos quanto em eventos de plataforma. Os biógrafos de Stewart dão muita importância a sua experiência como coadjuvante do ator popular Denman Thompson, que interpretou o personagem rural ianque Uncle Josh Whitcomb em sua peça de grande popularidade, *The Old Homestead* (Bryan, 2002, p. 234; Gracyk, 2000, p. 333; McNutt, 1981, pp. 22-27). A primeira notícia do despontar da carreira de Stewart como artista de gravação publicada no *Phonoscope*, jornal de comércio que se dedicava à nascente indústria de gravações<sup>12</sup>, observa que “Cal Stewart tem se apresentado ao público nos últimos vinte e cinco anos como *character comedian* [comediante que incorpora um personagem] e artista de monólogo”, destacando sua ampla experiência como performer de palco. Embora o artigo o identifique fazendo referência a sua identidade consolidada como performer que objetifica e encena um personagem ianque – “um delineador do caráter<sup>13</sup> da Nova Inglaterra” e “um represen-

tativo comediante ‘ianque’” –, ele também observa que “suas gravações de Uncle Josh Weathersby foram definitivamente um sucesso”, chamando atenção para o seu novo meio de performance e, assim, marcando um ponto de virada importante em sua carreira. Seis meses depois, em fevereiro de 1899, um anúncio de página inteira no *Phonoscope* identifica Stewart novamente como “delineador” do “caráter da Nova Inglaterra”, mas o título do anúncio é “Cal Stewart, O Contador de Histórias Ianque”, seguido da questão: “Você já tem em sua coleção alguma das séries de histórias de Uncle Josh Weathersby?”<sup>14</sup> Aqui Stewart aparece explicitamente como contador de histórias, na *persona* ianque de Uncle Josh, mas traz para o primeiro plano (*foregrounds*) a possibilidade de colecionar as gravações, como objetos tornados mercadorias duráveis. A contação de histórias de Stewart migrou do espaço da tradição oral e face a face para o domínio das mercadorias de produção em massa, disponíveis para a acumulação fetichizada. O apelo comercial à acumulação foi tema recorrente na promoção das gravações de Stewart, como, por exemplo, nesta sinopse de 1909 do *Edison Phonograph Monthly*: “Milhares de proprietários de Fonógrafos estão adquirindo uma coleção completa das Gravações de Uncle Josh; eles compram os números novos assim que aparecem”<sup>15</sup>.

A fama de Stewart e a popularidade das gravações de Uncle Josh cresceram rapidamente. Em meados da década de 1900, o editor de *Phonogram*, outro periódico comercial, talvez pudesse defender de forma plausível a ideia de que “Todos conhecem Cal, ou devem conhecer”, por ser ele o “autor das falas pitorescas, conhecidas de todos os entusiastas da máquina falante como a ‘série Uncle Josh’”<sup>16</sup>. Assim, Stewart já não era mais identificado em termos de seus papéis teatrais. Em dois curtos anos, sua identidade pública primária veio a repousar em suas gravações de Uncle Josh. E a fundamentação da identidade e da celebridade de Stewart no fonógrafo e nas gravações, seu meio de performance, permaneceu um elemento nuclear de sua carreira pelo resto de sua vida.

Em propagandas, anúncios e relatos de jornal sobre suas apresentações ao vivo, Cal Stewart é rotineiramente caracterizado em relação a sua celebridade fonográfica. Eis alguns exemplos:

1. Um artigo publicado em 4 de março de 1902 no *Coshocton Daily Age*, de Coschocton, Ohio, diz sobre Stewart que “ele é um pioneiro dos primeiros dias do fonógrafo, conhecido em todo o país”<sup>17</sup>. Observe-se que isso foi apenas cinco anos após Stewart realizar sua primeira gravação conhecida.

2. Um anúncio de uma apresentação ao vivo em Fort Wayne, Indiana, algum tempo depois naquele mesmo ano, identifica Stewart como “o famoso contador de histórias ianque, em seu esquete do personagem de Uncle Josh Weathersby, tão conhecido de todos os amantes do Gramofone”<sup>18</sup>.

3. Uma notícia de 1913 do *Lincoln Daily News* de Lincoln, Nebraska, fala em “Cal Stewart [...], conhecido de uma costa à outra como o ‘Uncle Josh’ das gravações fonográficas”; na mesma página há um anúncio que identifica Stewart como “o homem que falou no seu fonógrafo”<sup>19</sup>.

4. Um anúncio de 1916 sobre uma performance de *vaudeville* em Stephens Point, Wisconsin (*Stephen's Point Daily Journal*, 10 nov. 1916, p. 6), identifica Cal Stewart como “o homem que fez milhões de pessoas rir”, “o famoso Uncle Josh do fonógrafo” e “o homem que fez as gravações de Uncle Josh para o seu fonógrafo”<sup>20</sup>. Um anúncio bastante semelhante no *Iowa Recorder* de Greene, Iowa, sugere que esses termos de identificação faziam parte dos materiais publicitários regulares<sup>21</sup> de Stewart.

Vale a pena observar que houve uma relação recíproca entre a trajetória da carreira de Stewart e a evolução das gravações de áudio como mídia popular. O desenvolvimento da gravação de áudio comercial não só forneceu a Stewart a base definidora para suas performances e sua carreira, como ele foi reconhecido como agente da emergência da própria mídia. Relembremos, por exemplo, o primeiro anúncio de jornal de

1902, citado logo acima. Nele, apenas quatro anos após o lançamento de suas primeiras gravações conhecidas, Stewart já podia ser identificado como um pioneiro da indústria, de reputação nacional. Quando sua carreira já estava avançada, um anúncio de uma apresentação ao vivo em Reno, Nevada, podia afirmar que Stewart era “o homem responsável pela fama do fonógrafo”<sup>22</sup>. Ainda que reconheçamos o caráter hiperbólico da propaganda e a vaidade da autopromoção, a afirmação não deixa de ser plausível. Assim, em resumo, Cal Stewart era clara e decididamente um homem da nova tecnologia de comunicação, cuja celebridade estava inextricavelmente relacionada à mídia de massa nascente da gravação comercial de áudio. Ele era, de fato, “O Narrador de Máquina Falante”.

A despeito de a gravação de áudio ter sido prioritária no que diz respeito à celebridade de Cal Stewart, ele não abandonou as performances ao vivo. De fato, ele tirou partido de sua popularidade como artista de gravação para realizar performances e shows em todo o país, tendo uma agenda cheia de apresentações até o fim de sua carreira. Essas performances deram a oportunidade ao público que o conhecia primeira e principalmente por meio de suas gravações de apreciá-lo ao vivo. As gravações são o quadro de referência primário; as apresentações ao vivo eram enquadradas como derivativos secundários das performances gravadas. Hoje tomamos essa relação como certa na música popular, mas a carreira de Cal Stewart nos revela essa relação em seu momento formador.

Como o público que comprava os discos de Cal Stewart o conhecia por meio de suas gravações, essas pessoas o experienciavam como a *voz* de Uncle Josh, como um performer a ser *ouvido*. Nas palavras de um relato de jornal a respeito desse engajamento auditivo, “Duvidamos que tenha havido alguém no teatro ontem à noite que não reconheceu Cal Stewart, o ‘Uncle Josh do Fonógrafo’, no momento em que ele disse a primeira frase”<sup>23</sup>. Mas se as propagandas dos shows de Stewart geralmente enfatizavam o fato de essas performances ao vivo serem uma oportu-



nidade para “ver e ouvir” o famoso performer, elas também destacavam que esse engajamento multisensorial, não mediado, era a exceção, uma oportunidade única, que não seria repetida. Uma propaganda anuncia: “Você terá apenas uma chance de ver e ouvir o maior contador de histórias rural americano: o homem que fez as gravações de Uncle Josh para o seu fonógrafo”<sup>24</sup>. Um outro anúncio sugere aos leitores que o show divulgado é “Um deleite que você jamais verá e ouvirá novamente”<sup>25</sup>.

A crescente popularidade de Cal Stewart como artista de gravação e seu direcionamento a um amplo público comercial levaram a uma transformação gradual em sua *persona* pública. Embora ele nunca tenha perdido ou abandonado completamente sua identificação com a Nova Inglaterra e sua imagem como comediante ianque, a fundamentação regional de seu personagem cada vez mais deu lugar a uma identificação mais ampla e mais difusa com a vida rural americana em geral. Mas a partir da metade de sua carreira – digamos, após 1908 –, as referências à “Nova Inglaterra” ou ao “ianque” foram sendo deixadas de lado pelas caracterizações de Stewart como “insuperável [em sua] personificação de tipos de gente do interior (*country folk types*)”, ou como “o melhor e mais amado comediante rural do país”, ou como “imbatível em sua criação do humorista do interior”, e mesmo, em última instância, como “o maior contador de histórias rural americano”<sup>26</sup>.

Quando Cal Stewart iniciou sua carreira de gravações na virada do século XX, a vida rural nos Estados Unidos estava sob intensa análise e avaliação crítica. Foi um período de grande mudança e de preocupação pública com a mudança nos Estados Unidos, intensificada pela reflexividade de fim de século que caracteriza momentos de transição como esse. As duas décadas nas quais se deu a carreira ativa de Stewart como artista de gravações representaram um divisor de águas na transformação da economia americana de uma economia predominantemente agrária para uma economia predominantemente industrial, com uma tendência concomitante em direção

à industrialização e à racionalização científica da agricultura, consumismo crescente, aceleração da migração das áreas rurais para as áreas urbanas e grande aumento na imigração da Europa Oriental e Meridional. Todos esses fatores desafiaram as ideologias profundamente arraigadas que localizavam a essência fundadora do republicanismo americano em um modo de vida agrário e identificavam o *farmer* (produtor rural)<sup>27</sup> como o americano quintessencial (Danbom, 1979; Diner, 1998; Hofstadter, 1955). Nessa ampla arena de fluxos, a construção simbólica da América rural foi uma arena ativa e disputada de produção cultural e ideológica conforme os formuladores de políticas, os reformadores, os empreendedores econômicos e, é claro, os próprios habitantes das áreas rurais procuravam compreender e moldar o passado, o presente e o futuro da vida agrária (Bowers, 1974; Brown, 1995; Danbom, 1979; Danbom, 1995, pp.132-184; Diner, 1998, pp. 102-124; Rugh, 2001, pp. 181-182).

A localização de Uncle Josh nesse campo cultural é muito complexa e implica uma variedade impressionante de características e fatores. O ianque rústico, construído desde o início, no fim do século XVIII, como um veículo para a incorporação<sup>28</sup> do contraste e da mudança social, foi uma figura simbólica permanente até as primeiras décadas do século XX. Nesse último período, contudo, ou seja, no auge de Cal Stewart, o estereótipo do rústico parece ter-se tornado mais polarizado, tendendo à nostalgia benigna ou à ridicularização burlesca. Embora algumas das primeiras gravações de Stewart apresentem Uncle Josh como um caipira ingênuo, crédulo e burlesco, atônito com as complexidades da vida urbana moderna, Uncle Josh, representado como um personagem feliz e contente, certamente se enquadrou na primeira das possibilidades de balanço simbólico. O próprio Stewart, assim como suas gravadoras, representou Uncle Josh em uma chave cada vez mais nostálgica e sentimental. “Temos em Uncle Josh”, ele sugere, “um [...] personagem repleto de alegria e simplicidade rural”. De fato, o mote durante toda a carreira

de Stewart foi a retrospectiva nostálgica: os anúncios e propagandas nos jornais e revistas comerciais caracterizavam as maneiras de Stewart como “pitorescas”, Pumpkin Center como “romântica” e as cenas retratadas nas histórias gravadas como “antiquadas”<sup>29</sup>. Mas os vários alinhamentos de Uncle Josh em relação à vida de sua época são englobados por sua identidade primária como contador de histórias. Na construção de Uncle Josh por Cal Stewart, a contação de histórias ganha o primeiro plano: ela é emblemática da vida “no campo”, sua forma de expressão preeminente.

Eu argumentaria que é esta a principal importância do estelato remedial de Cal Stewart, de ator principal (*leading man*) em um grupo de sociabilidade de ferroviários a celebridade nacional como “O Narrador de Máquina Falante”: a promulgação da imagem popular da contação de histórias como cultura residual, como forma de expressão fadada ao declínio junto com as formações sociais e culturais nas quais tinha suas raízes. Certamente, na época em que Cal Stewart apareceu, retratar a contação de histórias como elemento chave de um modo de vida rural em desaparecimento era um elemento da teoria social moderna há muito estabelecido, que remetia ao menos ao final do século XVII (Bauman & Briggs, 2003). Mas os escritos dos teóricos sociais eram produzidos de intelectuais para intelectuais e se baseavam amplamente no advento da modernidade na Europa Ocidental. Stewart, contudo, dirigia-se a um amplo público popular em termos que ressoavam a experiência americana deles – ou, mais precisamente, a experiência dessa população florescente de americanos da classe média urbana.

Durante as duas primeiras décadas do século XX, o fonógrafo fazia parte de uma cultura de consumo emergente, cujos alvos eram a burguesia urbana e a classe ascendente de prósperos *farmers* que investiram na mecanização e tinham dinheiro e tempo livre suficientes para gastar com entretenimento doméstico. Pode-se ter uma dimensão do alcance demográfico do sucesso de Stewart com base em reminiscências da época. Considere-se, por exemplo, o relato de Jim Walsh, uma das princi-

pais autoridades no que diz respeito à carreira de Stewart, de que “um amigo em Decatur, Illinois, contou-me que uma certa região afastada da cidade é conhecida como ‘Punkin Center’ por causa da semelhança entre os *farms* [estabelecimentos rurais] de lá e as das gravações de Stewart (Walsh, 1951b, p. 22). O amigo de Walsh relata o ponto de vista do centro urbano que olha para além da linha da cidade para uma “área afastada”, um interior rústico. Parece bastante provável que um impulso semelhante dê conta de explicar as dezenas de outros Pumpkin Centers (ou Punkin Centers) que pontuam o mapa dos Estados Unidos (inclusive dois pontos em meu próprio estado, Indiana). Um outro observador, da Califórnia, lembrou:

Isso nos faz lembrar uma época em que entrávamos em uma cabine de uma máquina de contação de histórias em uma feira estadual e observávamos que os *farmers* que ali paravam invariavelmente pediam para ouvir as seleções de “Uncle Josh”. “Uncle Josh” foi fabricado na cidade. Ele era a ideia que o homem da cidade fazia do *farmer*, uma criação que o *farmer* real aceitava como perfeitamente cômica por estar tão distante de sua própria experiência<sup>30</sup>.

A feira estadual era um evento cujo propósito era exibir *farmers* modernos, atualizados, comprometidos com a melhoria da agricultura por meio da ciência, exatamente o tipo de *farmer* que se considerava completamente distante dos caipiras antiquados de Pumpkin Center. Outras pessoas interioranas achavam o humor de performers como Cal Stewart menos divertido. Algumas pessoas entrevistadas em uma pesquisa nacional realizada pela Secretaria da Agricultura em 1913-1914 achavam deploráveis os estereótipos que humoristas “chucros” transmitiam ao grande público. Uma mulher de um *farm* de Nova York escreveu que “O que me parece precisar de mais correção é a atitude que a maior parte das pessoas da cidade tem em relação ao *farmer*. Ele é representado como

um “Chucro” de barba malfeita e calças enfiadas nas botas ou como alguém que possui vários automóveis comprados com os ganhos escusos que obteve com a venda de produtos agrícolas ao maior preço de varejo. Uma ideia é tão incorreta quanto a outra” (Secretaria do Departamento de Agricultura dos Estados Unidos, 1915, p. 24). Um *farmer* de Ohio fez uma acusação semelhante: “As pessoas de *farms* (*farm folks*) são menosprezadas e ridicularizadas. É muito raro um jornal ou revista que não publique caricaturas do *farmer* e o retratem como um velho ‘Casca-grossa’, maquiado de forma desrespeitosa e não verdadeira” (Secretaria do Departamento de Agricultura dos Estados Unidos, 1915, p. 24).

Consideremos agora a imagem do contador de histórias que Cal Stewart ofereceu ao público que ouvia suas gravações, uma constelação de características firmemente integradas que construía o contador de histórias como um anacronismo. Destaco o elemento de *construção*. A imagem agregada do contador de histórias que emerge a seguir fundamenta-se, como todos os estereótipos sociais, apenas de forma parcial e difusa na realidade empírica (o que quer que ela seja), e virtualmente todos os elementos do estereótipo foram qualificados e nuançados por muita pesquisa crítica. E uma vez mais, como todos os estereótipos, trata-se de uma construção ideológica: posicionada, interessada, valorizada de forma diferencial, disputada. Contudo, os princípios e preceitos da construção do contador de histórias como relíquia, tanto por atribuição direta quanto por contraste com seus opostos ideológicos, foram amplamente sustentados nas duas primeiras décadas do século XX e serviram como princípios orientadores para a política e a prática.

Em primeiro lugar, Uncle Josh é um habitante da Nova Inglaterra, ainda que o componente ianque de sua *persona* tenha sido reduzido – embora nunca desaparecido completamente – ao longo de sua carreira. A Nova Inglaterra rural, na época de Stewart, era amplamente reconhecida como uma região em declínio econômico e demográfico, com suas

*farms* insustentáveis na moderna economia agrícola e sua população em declínio com a migração dos jovens para a cidade (Brown, 1995; Wood, 1997). O espaço da contação de histórias de Uncle Josh é o armazém central (*general store*), instituição também em declínio em vista dos novos modelos de comércio de varejo, tais como encomendas por correio, redes de lojas ou lojas de departamento urbanas (Marler, 2003). O armazém central era o espaço quintessencial de uma forma de sociabilidade masculina na qual a contação de histórias era um modo privilegiado de comunicação. Essa forma de sociabilidade, por sua vez, dependia profundamente dos ritmos da vida rural e das relações sociais da *Gemeinschaft* na qual membros da comunidade estabeleciam uma relação de familiaridade próxima com as vidas em comum de cada um. Supunha-se que a vida urbana era diferente: móvel, racionalizada, impessoal.

O próprio contador de histórias, incorporado (*embodied*) em Uncle Josh, é um velho excêntrico, cujas maneiras e cujo nome – Uncle Josh – marcavam-no como pertencente a uma geração mais velha e às relações da família extensa; ele é o tio que você deixou para trás no interior com a mudança para a cidade e a redução das relações de parentesco à família nuclear, ou o “tio” fictício que era alguém mais velho respeitado na cidadezinha de onde se veio. Ele conta suas histórias em um dialeto vernacular não padrão, que contrasta de forma dramática com o inglês padrão ensinado nas escolas e tido como exigência para o progresso social e econômico. Seu estilo de fala é vívido, animado, idiomático e pessoalmente distintivo – todas características expressivas que também foram homogeneizadas pela padronização e desvalorizadas pelas ideologias linguísticas que privilegiavam o discurso sem artifícios, claro, lógico, objetivo e propositivo em detrimento da narrativa artística, extremamente figurativa, alusiva e pessoalizada.

O que é especialmente admirável no estelato de Stewart, é claro, uma vez que ele se fundamentava de forma tão central em sua figuração

do contador de histórias antiquado do interior, é que ele era igualmente dependente da nova mídia de gravação fonográfica de áudio. Na época de Stewart, assim como hoje, era julgamento corrente que as novas tecnologias de comunicação, como o telefone e fonógrafo, tinham efeito transformador sobre a vida social, introduzindo modos de socialidade mediados, distanciados e mercantilizados que contrastavam com, e até certo ponto deslocavam, a imediaticidade da interação falada copresente, socialmente inserida. A *persona*-estrela de Cal Stewart, o narrador de máquina falante, é portanto uma construção híbrida: tanto uma criação ultramoderna quanto uma relíquia. Em sua contação de histórias, ele se valeu de um dos próprios mecanismos fadados a tornar seu modo de expressão favorito obsoleto. Mas uma construção híbrida se adapta muito bem a um estado e a um período de transição, assim como a remediação é um elemento necessário da nostalgia. O estrelato midiático de Stewart prefigura os personagens chucros muito mais conhecidos do rádio, do cinema e da televisão, mas nenhum deles faz da contação de histórias uma parte tão central da *persona* chucra ou vai tão longe em seu retrato da contação de histórias na imaginação popular como uma relíquia antiquada de nosso passado social e cultural. Em vista disso, a remediação da contação de histórias nas gravações de Cal Stewart, que parece ter preservado a contação de histórias tradicional e, nas performances virtuosísticas do “contador de histórias mais amado dos Estados Unidos”, ter aumentado seu alcance às audiências em massa, serviu para intensificar as condições de seu declínio ao projetá-la na imaginação popular como uma cultura residual: no melhor dos casos, um elemento de nostalgia; no pior, um índice caipira de um passado histórico que é melhor deixar para trás.

Tradução do inglês por Iracema Dulley  
Revisão da tradução por John C. Dawsey

## Notas

- <sup>1</sup> Para informações biográficas sobre Cal Stewart, ver Bryan (2002); Feaster (2006); Gracyk (2000, pp. 332-338); McNutt (1981); Petty (1974); Walsh (1951a, 1951b, 1951c, 1951d).
- <sup>2</sup> Patrick Feaster (comunicação pessoal) afirma que “no início, Stewart frequentemente apresentava seu personagem chucro não como um habitante da Nova Inglaterra, mas de Nova Jersey. Ele fez um “*Farmer* (produtor rural) Original de Jersey”, “no palco em Fort Wayne em 1892, e mesmo algumas de suas primeiras gravações atribuem a Josh origem em Nova Jersey”. Contudo, o cenário da Nova Inglaterra de Pumpkin Center e a *persona* de Uncle Josh como contador de histórias ianque fortaleceram-se logo no início de sua carreira de gravação e permaneceram desde então.
- <sup>3</sup> A gravação original pode ser acessada online em IU ScholarWorks: “The Meeting of the Ananias Club”, <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/>. [A IU Scholarworks é mantida pela Indiana University, que se dispôs a manter o acesso à gravação durante o tempo em que o autor desejasse. Não há, portanto, uma data específica que se possa mencionar em que o acesso foi feito.]

Nas transcrições que se seguem, tenho duas preocupações principais:

(1) Minha intenção é que as transcrições transmitam que são representações da linguagem falada. O principal meio que utilizei para esse propósito é a grafia não padrão para captar características da pronúncia. Contudo, não recorri a *eye dialect* [forma não padronizada de representação gráfica das palavras que indica não conformidade com a norma culta. N. T.].

Um dos problemas recorrentes na transcrição do discurso oral, especialmente o discurso oral em dialetos não padrão, vernaculares, é o perigo de fazer com que os falantes pareçam pessoas chucas e pouco sofisticadas. Devo, pois, explicitar o que ficará ainda mais óbvio em meu texto: que esses estereótipos são precisamente o que os *performers* estão tentando transmitir, e se minhas transcrições os evocam novamente, tanto melhor.

(2) Esforcei-me por representar por meios grafológicos alguns dos princípios formais significativos para a formação dos padrões que organizam as performances. As quebras de linha marcam as unidades de respiração, as unidades de entonação e/ou as estruturas sintáticas, que geralmente – embora nem sempre – são mutuamente alinhadas. As linhas indentadas marcam pausas mais curtas. Os espaços



duplos marcam interrupções nos episódios ou mudanças do falante representado no discurso direto.

<sup>4</sup> Em inglês, no original:

**“A Meeting of the Ananias Club (Victor GP Disc 1476, Jan. 24, 1907)**

Well, one day last summer we was all sottin’ around Ezry Hoskins’ grocery store,  
    ‘n’ we got to talkin’ about echoes,  
    an’ one feller said down where he was born an’ raised  
    there was seven hills that sorta come together,  
    an’ you couldn’t get out there an’ talk louder’n a whisper on account of the echo,  
    but a summer boarder said he wasn’t afraid of any darned ol’ echo that ever was  
created. Well, sir, he went out there ‘n’ hollered just as loud as he could holler,  
    an’ he started an echo to goin’,  
    an’ it hit one hill ‘n’ bounced off,  
    ‘n’ hit ‘nother,  
    ‘n’ over onto another hill,  
    an’ back around till it got where it started from,  
    an’ hit a stone quarry,  
    an’ knocked off a piece o’ stone an’ hit that feller in the head,  
    an’ he didn’t come to for over three hours.

[Laughs]

Well nobody said anything for quite a spell  
    ‘n’ Jim Lawson said well, down where he was raised,  
    there used to be a very peculiar echo,  
    and it was funny how folks used it.  
Jim said when he’d come home at night ‘n’ wanted to get up the next mornin’ at seven o’clock,  
    he’d just put ‘is head out the winder ‘n’ said “Jim Lawson, seven o’clock, time to  
get up,”  
    ‘n’ he started that darned echo to goin’,  
    an’ it didn’t get around till the next mornin’,  
    and said that “seven o’clock, Jim Lawson, get up.”

[Laughs]

Well, Ol' Deacon Witherspoon said he didn't know very much about echoes  
but he'd seen some mighty peculiar weather.  
He calculated he'd seen it rain just about as hard as anybody'd ever seen it rain.  
Then somebody says, “Well, Deacon, how hard did you ever see it rain?”  
An' he said, “Well, one summer, down home it got to rainin'  
an' we had an old cider barrel layin' out in the yard  
had both heads out of it 'n' the bung hole up.  
It rained so darn hard into that bung hole,  
water couldn't run outa both ends of the barrel fast enough that it swelled up  
and busted.”  
[Laughs]

Well, we thought that was pretty good for a Deacon.

Well, Ezry Hoskins said he'd never seen it rain very hard  
but he'd seen some mighty dry weather.  
And somebody said, “Ezry, how dry did you ever see it get.”  
He said, “why, one time when I was livin' out in Kansas,  
it got so dry that fish a-swimmin' up the creek left a cloud 'o dust behind 'em.”  
[Laughs]

Well, Ruben Hendricks said he'd never seen it get very rainy nor never get very dry  
but he calculated he'd seen as cold weather as any of 'em  
and somebody says, “Well, Ruben, how cold did you ever see it get?”  
And Ruben said, “Well, one time when I was livin' down Nantucket way one winter,  
it got so tarnation cold along about hog-killin' time  
we had a kettle o' bilin' water sottin' on the stove  
an' we sot it out of doors to cool off  
an' it froze so doggone quick the ice was hot.”  
[Laughs]

By gosh, that busted up the meetin'.  
[Laughs]”

- <sup>5</sup> Analiso outra gravação de Stewart que inclui um conto popular tradicional em Bauman (2010).

- <sup>6</sup> Tipo 1920 Competição de Mentiras (Baughman, 1966, p. 59); Motivos N520 Mentiras sobre montanhas e montes (Baughman, 1966, p. 547); X1764 Desconsideração absurda da natureza dos ecos (Baughman, 1966, p. 590); X1764(b) Eco que soa muito tempo depois de seu som ter sido iniciado (Baughman, 1966, p. 590); X1764 (ba) Corneteiro sopra na direção exata para fazer com que o eco volte exatamente 24 horas depois. Ele consegue ir dormir tarde dia sim, dia não (Baughman, 1966, p. 590); X1654.3.1(a) Sob chuva forte, a chuva entra pelo orifício do barril mais rápido do que consegue sair de suas extremidades (Baughman, 1966, p. 575); X1643 (d) Peixes levantam poeira em um rio durante uma temporada de seca (Baughman, 1966, p. 572); X1622.3.3.1 (Água ou café) transforma-se em gelo tão rapidamente que o gelo ainda está quente (Baughman, 1966, p. 564).
- <sup>7</sup> Ver, por exemplo, *Daily Northwestern*, Oshkosh, WI, 23. Jun. 1908.
- <sup>8</sup> Uma opção para a tradução do termo *keying* seria a adoção do neologismo *chaveamento*. O termo *key*, como verbo, se refere ao processo por qual *enquadramentos* (*frames*) são invocados e alterados. Por meio de mensagens explícitas ou implícitas, *frames* são definidos. (N. E.)
- <sup>9</sup> *Daily Review*, Decatur, IL, 14 dez. 1902, p. 13; citado em Feaster (2006, p. 214 n).
- <sup>10</sup> *Daily Review*, Decatur, IL, 8 abr. 1910, p. 7; citado em Feaster (2006, p. 214 n).
- <sup>11</sup> Patrick Feaster, que realizou a pesquisa mais rigorosa a respeito, estima que Stewart deve ter nascido por volta de 1860 (comunicação pessoal).
- <sup>12</sup> *Phonoscope* 2:7(1898):12.
- <sup>13</sup> *Character*, no original, remete tanto a “caráter” quanto a “personagem”. (N. T.)
- <sup>14</sup> *Phonoscope* 3:2(1899):6
- <sup>15</sup> *Edison Phonograph Monthly* 7:4(1909):19.
- <sup>16</sup> *Phonogram* 2:1(1900):30.
- <sup>17</sup> *Coshocton Daily Age*, Coshocton, OH, 3/4/02:1.
- <sup>18</sup> *Fort Wayne Sentinel*, Ft. Worth, IN, 11/27/02, n.p.
- <sup>19</sup> *Lincoln Daily News*, Lincoln, NE, 9/20/13:3.
- <sup>20</sup> *Stephen's Point Daily Journal*, Stephen's Point, WI, 10/11/16:6
- <sup>21</sup> *Iowa Recorder*, Greene, Iowa, 1/31/17:5.
- <sup>22</sup> *Reno Evening Gazette*, Reno, NV, 12/2/18:8.
- <sup>23</sup> *Iowa City Citizen* 5/12/17:3.
- <sup>24</sup> *Stephen's Point Daily Journal* 10/11/16:6.
- <sup>25</sup> *Elyria Chronicle*, Elyria, OH, 4/19/15:4.

- <sup>26</sup> *Edison Phonograph Monthly* 7:1(1909):19; *Iowa City Citizen* 5/10/17:5; *Iowa City Citizen* 5/12/17:3; *Steven's Point Daily Journal* 10/11/16:6.
- <sup>27</sup> O termo *farmer* se refere a alguém que se dedica às atividades de lavoura e/ou criação de gado. O termo abarca tanto o pequeno produtor rural quanto o fazendeiro, ou dono de grandes propriedades rurais. (N. E.)
- <sup>28</sup> O neologismo “encorporação” é usado para se referir ao sentido de *embodiment*, em inglês.
- <sup>29</sup> *Edison Phonograph Monthly* 6:9(1908):26; *Coshocton Daily Age* 3/04/02:1; *Edison Phonograph Monthly* 6:9(1908):26; *Edison Phonograph Monthly* 7:1(1909):18.
- <sup>30</sup> *Oakland Tribune*, Oakland, CA, 4/2/1926, p. 24; citado em Feaster (2006):247 n.

## Referências bibliográficas

- BAUGHMAN, Ernest Warren  
1966 *Type and Motif-Index of the Folktales of England and North America*. The Hague: Mouton.
- BAUMAN, Richard  
1972 The La Have island general store: sociability and verbal art in a Nova Scotia community. *Journal of American Folklore* 85:330-343.  
1986 *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.  
2010 The remediation of storytelling: narrative performance on early commercial sound recordings. *Telling Stories: Building bridges among Language, Narrative, Identity, Interaction, Society and Culture*. Report of the Georgetown University Round Table Discussion on Languages and Linguistics, 2008. Anna De Fina and Deborah Schiffrin, eds. Washington, D.C.: Georgetown University Press.
- BAUMAN, Richard & BRIGGS, Charles L.  
2003 *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOLTER, David & GRUSIN, Richard  
1999 *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.

- BOWERS, William L.  
1974            *The Country Life Movement in America, 1900-1920*. Port Washington, NY: Kennikat Press.
- BROWN, Carolyn S.  
1987            *The Tall Tale in American Folklore and Literature*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- BROWN, Dona  
1995            *Inventing New England: Regional Tourism in the Nineteenth Century*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- BRYAN, Mark Evans  
2002            “Magnificent Barbarism”: *The Rube and the Performance of the Rural of the American Performance Stage, 1875-1925*. Ph.D. dissertation in Theater, Ohio State University.
- CASHMAN, Ray, MOULD, Tom, & SHUKLA, Pravinaa (eds.)  
2011            *The Individual and Tradition: Folkloristic Perspectives*. Special Publications of the Folklore Institute, no. 8. Bloomington: Indiana University Press.
- COGSWELL, Robert G.  
1984            *Jokes in Blackface: A Discographic Folklore Study*. 2 vols. Ph.D. dissertation in Folklore, Indiana University, Bloomington.
- DANBOM, David B.  
1979            *The Resisted Revolution: Urban America and the Industrialization of Agriculture, 1900-1930*. Ames: Iowa State University Press.  
1995            *Born in the Country: A History of Rural America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- DANIELSON, Virginia  
1997            “The Voice of Egypt”: *Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- DINER, Steven J.  
1998            *A Very Different Age: Americans of the Progressive Era*. New York: Hill and Wang.

FEASTER, Patrick

2006 *The Man who Made Millions Laugh*. Unpublished manuscript.

GLASSIE, Henry

2006 *The Stars of Ballymenone*. Bloomington: Indiana University Press.

GRACYK, Tim

2000 *Popular American Recording Pioneers, 1895-1925*. Binghamton, NY: Haworth Press.

HOFSTADTER, Richard

1955 *The Age of Reform*. New York: Vintage.

MARLER, Scott P.

2003 “Country Store”. In KUTLER, Stanley I. (ed.), *Dictionary of American History*. New York: Charles Scribners’ Sons.

McNUTT, Randy

1981 *Cal Stewart, Your Uncle Josh*. Fairfield, OH: Weathervane Books.

PETTY, John A.

1974 “Cal Stewart: the acoustic king of comedy”. In *New Amberola Graphic*. n. 11:1-7.

RUGH, Susan Sessions

2001 *Our Common Country: Family Farming, Culture, and Community in the Nineteenth-Century Midwest*. Bloomington: Indiana University Press.

STEWART, Cal

1903 *Uncle Josh Weathersby’s Punkin Centre Stories*. Chicago: Thompson and Thomas.

THOMAS, Gerald

1977 *An Analysis of the Tall Tale Genre with Particular Reference to Philippe d’Alcrist’s La Nouvelle Fabrique des Excellents Traits de Vérité*. St. John’s, Nfld.: Department of Folklore, Memorial University of Newfoundland in association with the American Folklore Society.

United States Department of Agriculture, Office of the Secretary

1915            *Social and Labor Needs of Farm Women*. Report No. 103. Washington, DC: Government Printing Office.

WALSH, Jim

1951a            Favorite pioneer recording artists: Cal Stewart I. In *Hobbies* (January): 20-22.

1951b            Favorite pioneer recording artists: Cal Stewart II. In *Hobbies* (February): 20-25.

1951c            Favorite pioneer recording artists: Cal Stewart III. In *Hobbies* (March): 19-23.

1951d            Favorite pioneer recording artists: Cal Stewart IV. In *Hobbies* (April): 20-24.

WELSCH, Roger

1972            *Shingling the Fog and Other Plains Lies*. Chicago: Swallow Press.

WOOD, Joseph S.

1997            *The New England Village*. Baltimore: John Hopkins University Press.

ABSTRACT: I offer in this paper a preliminary exploration of one historical instance of what I term the remediation of stardom, the process by which a performer for whom the qualities of stardom in the community milieu of copresence become a resource for stardom in the mass-mediated world of mechanical reproduction. I focus on the performance career of Cal Stewart, one of the earliest stars of commercial sound recording in the United States, who fashioned himself as “the talking machine story teller.” The recontextualization of a performance form from one medium to another involves both formal and pragmatic transformations as performers adapt communicative forms and practices to the affordances, participant structures, sensory modalities, and other constitutive features of a new medium. Those factors in turn will have a shaping influence on the process of symbolic construction by which stardom in one medium serves the creation of stardom in another.

KEYWORDS: Mass Media, Mechanical Reproduction, Recontextualization, Stardom.

Recebido em setembro de 2012. Aceito em janeiro de 2013.