

MARCOS EDSON CARDOSO FILHO

**Memórias, discos e outras notas:
uma história das práticas musicais
na era elétrica (1927–1971)**

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, FAFICH – UFMG

2013

MARCOS EDSON CARDOSO FILHO

**Memórias, discos e outras notas:
uma história das práticas musicais
na era elétrica (1927–1971)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura

Orientadora: Regina Helena Alves da Silva

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, FAFICH – UFMG

2013

780 Cardoso Filho, Marcos Edson
C268m Memórias, discos e outras notas [manuscrito] : uma
2013 história das práticas musicais na era elétrica (1927–1971) /
 Marcos Edson Cardoso Filho. - 2013.
 252 f. : il.
 Orientadora: Regina Helena Alves da Silva.

 Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas
 Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

 1.História - Teses. 2. Música – Teses 3. Música popular
 – Teses 4.Estudios de som – Teses. I. Silva, Regina Helena
 Alves da. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
 Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.



FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Marcos Edson Cardoso Filho**, intitulada: "**Memórias, discos e outras notas: uma história das práticas musicais na era elétrica (1927-1971)**", no dia 22 de novembro de 2013 e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Regina Helena Alves da Silva (UFMG)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Guilherme Caldeira Loss Vincens (UFSJ)
Universidade Federal de São João Del Rei

Prof. Dr. Luiz Henrique Assis Garcia (UFMG)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Jose Newton Coelho Meneses (UFMG)
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Profa. Dra. Glaura Lucas (UFMG)
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

Em 1927 a gravadora Odeon lançava no mercado seu primeiro catálogo contendo os discos gravados pelo sistema elétrico. O novo sistema de gravação substituía o cone de metal utilizado na era mecânica pelo microfone, principal protagonista na fonografia do novo período de registro. A gravação elétrica possibilitava um registro mais efetivo dos timbres dos instrumentos e vozes auxiliando na construção de novas sonoridades para a música popular brasileira.

A pesquisa que aqui apresentamos, visa mapear dentro de uma perspectiva sócio-histórica, as práticas musicais na fonografia brasileira a partir da chegada do microfone, período aqui caracterizado como era elétrica de gravação. A intenção, não é criar uma história das tecnologias de gravação ou dos meios de produção em estúdio no século XX, mas relacionar as diversas configurações tecnológicas da era elétrica com as transformações nas práticas sócio-musicais de estúdio e sua inevitável influência na linguagem da música popular gravada.

Esta pesquisa mesclou dados obtidos de fontes bibliográficas, iconográficas, de periódicos especializados, de entrevistas semiestruturadas com artistas e técnicos de estúdio, bem como análise de fonogramas do período abordado com especial atenção à fonografia de Mario Reis. Esse importante intérprete da era elétrica não possuiu aqui o peso de um objeto de pesquisa, mas foi o guia da nossa narrativa histórica através da era elétrica.

Por fim, concluímos que a constituição da música popular brasileira, enquanto veículo de ideias, formação de consenso e de entretenimento, teve na mediação tecnológica e nas práticas coletivas de estúdio um importante instrumento de construção.

Palavras-chave: gravação elétrica, música popular, fonografia, práticas de estúdio.

Abstract

In 1927, Odeon Recording Company released its first catalog containing electrically recorded discs. The new recording system replaced the metal cone that was used in the mechanical era, with the microphone, which became the main protagonist in the phonography of the new registration period. The electrical recording enabled more effective timbre of instruments and voices, which helped to build new sounds for Brazilian popular music.

In this sense, the research presented here aims to map out, within a socio-historical perspective, the musical practices of Brazilian phonography since the arrival of the microphone, a period characterized here as the electrical age of recording. The intention here is not to create a history of recording technologies and studio production in the twentieth century, but to relate the various technological configurations of the electrical age to the changes in socio-musical studio practices and their inevitable influence on the language of recorded popular music.

This study combined data from bibliographical sources, iconographic, specialized periodicals, semi-structured interviews with artists and studio technicians, as well as analysis of phonograms of the period with particular attention to the phonography of Mario Reis. This important performer of the electrical age is not given the weight of an object of research here, but he was our guide in the historical narrative throughout the electrical age.

Finally, we conclude that the technological mediation and the collaborative studio practices were important tools for the creation of Brazilian popular music as a vehicle for ideas, building consensus and entertainment.

Keywords: electric recording, popular music, phonography, recording studio practices.

Agradecimentos

A Lena, que me adotou encarando mais um desafio em orientar um projeto interdisciplinar. Pela paciência em aguardar ávidos meses para receber o texto final e pela prontidão com que conduziu o segundo tempo da prorrogação.

A Ana Cláudia Assis, a grande culpada por essa minha aventura na história e por outras tantas aventuras bem sucedidas.

Aos artistas Carmélia Alves (*in memoriam*), Célio Balona, Inezita Barroso, Roberto Paiva, Robertinho Silva e Wilson das Neves pelos depoimentos. Aos pesquisadores Humberto Franceschi, Jairo Severiano e Nirez. Aos técnicos de gravação Dirceu Cheib, Nivaldo Duarte de Lima e ao produtor e músico Luis Cláudio Ramos.

A Euler Gouveia e Fernando Krieger do Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro.

A Marina Lorenzo Fernandez Silva pela acolhida no Rio de Janeiro, pelo carinho de avó e as conversas sempre cheias de ensinamento e bom humor. A Antonieta Silva e Silvério por compartilhar as tensões desse momento.

Agradeço também ao Jonas Soares Lana pelas conversas inspiradoras em torno dos nossos temas de pesquisa. Igualmente agradeço às contribuições de Luiz Henrique Assis Garcia e sua importante participação na banca de qualificação.

Aos colegas do Departamento de Música da UFSJ, em especial à amiga Valéria Braga que dividiu comigo a coordenação do Inverno Cultural de 2013 livrando-me dos pepinos para dedicar à escrita final da tese e a Guilherme Vincens pela consultoria em língua inglesa e pela vigilância ao longo da escrita.

Aos meus alunos da UFSJ pela paciência, pelo aprendizado e bom humor com que sempre recebiam o professor mal dormido.

Aos professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-graduação em História da FAFICH/UFMG em especial aos amigos Adair Carvalhais e Adriano Toledo com quem dividi muitas angústias em torno do término da tese.

A Gisele e Ana Clara Durães de Paula pela compreensão e carinho. Agradeço também a minha mãe Terezinha Cardoso pelas orações e Cula Mangabeira pela acolhida na Fazenda Sorriso. Obrigado também Miriam Cardoso pela leitura atenta e revisão no prazo apertadíssimo.

Agradeço a Deus e ao povo brasileiro por confiar a mim mais esse investimento e oportunidade.

Sumário

Apresentação	01
Polifonia metodológica.....	10
Agrupamentos Documentais.....	11
Referências Impressas.....	12
Periódicos, livros e fotografias.....	12
Testemunhos e memória	14
Referências Sonoras	16
O fonograma como documento.....	18
Mario Reis	24
Capítulo 1 – Fonografias	27
1.1. Sobre gravação	28
1.2. Música desencorpada	35
1.3. A fonografia como arte sonora	42
1.3.1. A fonografia como arte coletiva.....	54
1.3.2. Sobre as práticas de estúdio e a cultura da gravação.....	59
Capítulo 2 – Músicas elétricas	64
2.1. A conquista do som	64
2.2. Músicas elétricas e suas microfônias	68
2.3. Fábricas de gravar	74
2.4. Radiofônias	89
2.5. Novas temporalidades: o LP e a fita magnética	96
2.6. Novas espacialidades: estereofônias	103
Capítulo 3 – Memórias elétricas e outras notas	111
3.1. Práticas de gravar	115
3.1.1. Registro coletivo.....	115
3.1.2. Registro coletivo parcial	131
3.1.3. Registro fragmentado	151
Capítulo 4 – Práticas de fazer e de sentir	157
4.1. Transformações nas práticas de ouvir	157
4.2. Práticas de arranjar	166
4.3. Aspectos da performance fonográfica	184
4.4. Transformações das noções de espaço	195
4.4.1. Transformações nos espaços	195
4.4.2. Virtualização de espaços sonoros	204
Considerações Finais	209
Referências Bibliográficas	225
Anexo – CD com fonogramas citados na tese	239

Lista de Figuras

2.1: Harry Anthony gravando um disco nos Estúdio de Thomas Edison (ca. 1907–1910)	67
2.2: Processo de registro elétrico do som	69
2.3: Faixa de frequência aproximada das eras mecânica e elétrica e sua relação com os principais instrumentos e vozes utilizados	70
2.4: Correspondência entre o departamento de divulgação da Victor e o cantor Sylvio Salema, 29/11/1929	79
2.5: Correspondência entre Rogério Guimarães da Gravadora Victor e o cantor Sylvio Salema, 19/05/1930	80
2.6: Correspondência entre Alfredo Viana (Pixinguinha) representando a gravado Victor e o cantor Sylvio Salema, 16/05/1930	81
2.7: Formulário de aprovação para gravação enviado pela gravadora Victor ao cantor Sylvio Salema, 19/09/1929	82
2.8: Correspondência entre Alfredo Viana (Pixinguinha) representando a gravado Victor e o cantor Sylvio Salema, 19/11/1930	83
2.9: Relatório de pagamentos pela Victor Talking Machine ao cantor Sylvio Salema, 31/01/1930	84
2.10: Propaganda da gravadora Odeon para o carnaval, 1929	88
2.11: Contracapa do disco <i>Amor em Hi-Fi</i> de Silvia Telles	103
2.12: Janelas de percepção mono e estéreo	105
2.13: Divulgação dos aparelhos de reprodução estereofônica	108
3.1: Apoiado por grande coro misto, Roberto Paiva gravando na Odeon o samba <i>O maior espetáculo da terra</i> de Guido Medina, 1953 (lançado em 1954)	121
3.2: Gravação do conjunto vocal e instrumental Anjos do Inferno em antigo microfone omnidirecional, sem data (o grupo gravou dos anos 1930 até a segunda metade da década de 1950)	125
3.3: Patrício Teixeira, Pixinguinha e Laurindo de Almeida – Inauguração do estúdio novo da Mayrink Veiga, 1935	127
3.4: Luis Barbosa, Pixinguinha (flauta) e bandolinista, s/d (pelo tipo do microfone a foto é dos anos 1930)	128
3.5: Radamés Gnattali e orquestra, s/d.	128
3.6: Norival Reis na sala de controle da gravadora Continental, década. de 1950	136
3.7: Maestro Astor Silva e sua orquestra gravando em estúdio, s/d.	145
4.1: Parte do saxofone manuscrita do arranjo de <i>É de fazer chorar</i> , escrito por Severino Araújo (s/d).	180
4.2: Excerto de parte instrumental de arranjo onde vê-se a assinatura dos músicos em performances diferentes (1960).	181
4.3: Excerto de parte instrumental de arranjo onde vê-se a assinatura dos músicos em performances diferentes (1961–2)	181
4.4: Grade de arranjo para pequena orquestra de um pot-pourri gravado em LP por Carmélia Alves	182
4.5: Guia para regência de um arranjo do baião <i>Quixabeira</i> gravado por Carmélia Alves	183
4.6: Carmélia Alves se apresenta com seu conjunto (s/d)	191
4.7: Luiz Gonzaga se apresentando em rádio com a zabumba, agogô e triângulo	191
4.8: Waldir Azevedo (cavaquinho) e Sivuca (acordeon) apresentando ao vivo com grupo regional	192
4.9: Pixinguinha e banda, 1933	192

4.10: Sessão de gravação mecânica da Victor Salon Orchestra regida por Rosario Bourdon (Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, s.d.)	197
4.11: Sessão de gravação elétrica da Victor Salon Orchestra regida por Rosario Bourdon (Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, após 1925)	198
4.12: Grupo de músicos argentinos gravando na Odeon, 1929	199
4.13: Ciro Monteiro e Elizeth Cardoso gravando com regional, 1966	201
4.14: Elizeth Cardoso gravando com coro faixa do disco <i>Preciso Aprender a ser Só</i> , 1972	202
4.15: Abel Ferreira gravando em estúdio, s/d.	202
4.16: Altamiro Carrilho gravando em estúdio, s/d.	203
4.17: Luiz Gonzaga e Gonzaguinha gravando em estúdio, s/d.	203
5.1: Gráfico de energia espectral por oitava de <i>Jura</i> (1928, 1951 e 1965). O trecho corresponde à introdução instrumental e à primeira estrofe cantada	212
5.2: Gráfico de energia espectral por oitava de <i>Gosto que me enrosco</i> (1928, 1951 e 1971). O trecho corresponde à introdução instrumental e à primeira estrofe cantada	213

Lista de Tabelas

3.1 – Estrutura de produção no espaço do estúdio (1927 até meados dos anos 1970)	114
5.1 – <i>Rasguei a minha fantasia</i> , 1934	214
5.2 – <i>Rasguei a minha fantasia</i> , 1960	217
5.3 – <i>Rasguei a minha fantasia</i> , 1971	219

Abreviaturas e Pseudônimos

DB78 – Discografia Brasileira em 78 rotações por minuto

CDB – Companhia Brasileira de Discos

RPM – Rotações por minuto

Braguinha/João de Barro – Carlos Alberto Ferreira Braga

Bahiano – Manuel Pedro dos Santos

Donga – Ernesto Joaquim Maria dos Santos

Garoto – Aníbal Augusto Sardinha

Gonzaguinha – Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior

Jonjoca – João de Freitas Ferreira

Nirez – Miguel Ângelo de Azevedo

Pixinguinha – Alfredo da Rocha Viana

Sinhô – José Barbosa da Silva

Roberto Paiva – Helim Silveira Neves

Tia Ciata – Hilária Batista de Almeida

Para Maria Augusta Durães Prudêncio, Marcos Edson Cardoso,
João Paulino Cardoso e Maria Elvira Carvalho Cardoso
in memoriam

Apresentação

Há muito tempo, o estilo de consumo musical das periferias brasileiras vem se comportando de maneira totalmente diferente do padrão que as gravadoras aprenderam a controlar, e do qual sabem tirar seus lucros. [...] Os piratas são os inimigos “número 1” da indústria fonográfica. Mas, nem toda a música do mundo está sendo lançada pela indústria fonográfica. Portanto, imaginava eu, deveria existir em algum lugar alguma música que seria amiga da pirataria. Só não tinha encontrado ainda um exemplo concreto dessa relação “amigável”. Até que fui para Belém, no Pará, e me apaixonei pelo tecnobrega. Procurei os discos para comprar nas lojas de disco, pois sou do tempo antigo, em que todo mundo comprava discos em lojas de disco. Nada. Os músicos mesmo me indicaram os camelódromos como os únicos locais onde poderia encontrar os seus sucessos.

[...] Mesmo com CD lançado, a mídia mais importante para o Tecno Show -e outras bandas como a Vôo Livre ou a Mega Pai D'Égua- continua a ser o MP3 que vai para os DJs das aparelhagens ou dos programas de rádio e para as fábricas de quintal de CDs contratadas pelos camelôs. A música circula mais como bytes do que como objetos reais que podem ser comprados e manipulados no mundo "não-virtual". Os músicos não têm mais gravadoras nem o custo de prensar os discos, imprimir as capas ou distribuir os produtos -esse custo todo fica por conta dos camelôs e seus sistemas não- oficiais de indústria e comércio. O tecnobrega assumiu a pirataria como forma de divulgação.¹

O tecnobrega representa na atualidade uma das manifestações musicais que está alterando significativamente a tradicional cadeia produtiva da indústria fonográfica. Não é novidade que as poderosas gravadoras encontram-se em queda livre e sem alternativas criativas de sobrevivência como aquelas geradas pelos sistemas de produção da periferia. O exemplo do tecnobrega não está aqui gratuitamente e servirá para uma reflexão acerca do estado atual do sistema de produção em torno da música popular.

Gravar e disponibilizar o conteúdo gratuitamente na internet ou mesmo se apropriar da pirataria como forma de divulgação está na ponta oposta à da indústria fonográfica. A ênfase nesse tipo de concepção artístico-mercadológica está na divulgação do trabalho e na

¹ VIANNA, Hermano. (2003). A música paralela. *Folha de São Paulo*, 12/10/2003.

Sobre o tecnobrega Hermano Viana explicita que trata-se de uma “nova evolução de um dos estilos mais populares que a música popular brasileira já produziu. Sua origem mais remota, se não quisermos ir mais longe entre antepassados seculares da tradição romântica nacional, é a jovem-guarda dos anos 60, rock básico e escandalosamente ingênuo, tocado com uma guitarra "chacumdum", um baixo e bateria. Quando Roberto Carlos quis virar cantor adulto, acompanhado por orquestras, a jovem-guarda migrou para o interior, mas manteve público fiel entre as camadas mais pobres de nossa população, passando a ser chamada pejorativamente de brega”.

preocupação com o acesso. Os ganhos distribuídos diretamente entre os artistas e o pessoal envolvido surgem das performances ao vivo e do *marketing* gerado pelo material comercializado. Nas palavras do DJ Dolores de Pernambuco:

Para mim, que deixo minhas músicas disponíveis na internet para download, o que mais importa é a divulgação, e olhe que invisto do próprio bolso para produzir um CD, pois não tenho contrato com selo nenhum. O que me traz grana é fazer shows, remixes, trilhas sonoras.²

É um sistema inteligente de assumir a ineficácia no controle do conteúdo tão facilmente copiado digitalmente (o que não gera perdas na qualidade) e compartilhado pela internet.

A produção nesse tipo de contexto musical ocorre em um ritmo frenético. No caso do tecnobrega, diariamente, músicas são gravadas com uma facilidade impensável em diversos estúdios caseiros e distribuídas gratuitamente para que os “intermediários”, os camelôs, possam produzir suas próprias compilações em suas fábricas caseiras de CDs. Os formatos vendidos podem ser em CD de áudio ou DVD de dados com centenas de músicas. Fazendo uma analogia ligeira com o início da indústria fonográfica — no tempo dos discos de 78 rotações ou cilindros de cera — novamente o mercado musical na atualidade—, voltou a vender “músicas” e não álbuns, artistas e imagens. O que de fato as bandas de tecnobrega querem é chamar a atenção para suas performances ao vivo nas chamadas “aparelhagens”, onde ocorrem os maiores ganhos financeiros.

Outra prática importante a ser lembrada é a venda de CDs de shows ao vivo logo após a apresentação musical. Na saída dos shows, o público já pode comprar o CD do espetáculo que acabou de assistir. E para quem imagina que todo esse contexto do tecnobrega está no topo das relações de produção musical, em um estilo conhecido da periferia de Buenos Aires chamado *cumbia villera* a distribuição está sendo feita principalmente por celulares através da tecnologia “bluetooth”, deixando os tradicionais camelôs obsoletos.³

O escritor e compositor Bráulio Tavares compara esse atual sistema de produção musical à chamada “Geração Mimeógrafo”, surgida na década de 1970. Eram poetas que, sem o apoio das grandes editoras, produziam edições artesanais, usando o mimeógrafo. Segundo ele, a poesia-mimeógrafo possibilitou a independência de uma geração inteira “que se sentia marginalizada pelas editoras”. Para Tavares, “a tecnologia digital fez com a música o

² SANCHES, Pedro Alexandre. Artistas enxergam internet como aliada. *Folha de São Paulo*, 23/12/2003. Acesso em 02/07/2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u39971.shtml>

³ LEMOS, Ronaldo. Camelô digital. Coluna: Internets, Folhateen. *Folha de São Paulo*, 30/11/2009.

que o mimeógrafo fez com a poesia. É possível fazer sozinho um disco no quarto-dos-fundos. Basta um computador, alguns softwares, um microfone, um queimador de Cds...”.⁴

De fato, o desenvolvimento tecnológico do computador aliado aos baixos custos de produção simplificaram substancialmente o processo de gravação e divulgação de uma obra musical. Não é mais necessário possuir salas acusticamente planejadas, equipamentos raros e caros para a gravação, tampouco habilidades musicais avançadas. Atualmente, para gravar um CD ou uma música, precisa-se de pouco: um computador com microfone e algum *software* de registro ou até mesmo um bom *smartphone*. Diferentemente das práticas musicais do começo da fonografia, em muitas produções musicais da atualidade não é preciso cantar afinado, nem saber tocar um instrumento musical, nem saber compor, arranjar ou desenvolver ideias musicais, argumentos muito presentes nas vozes de importantes artistas que atuaram entre os anos 1930–60. Hoje em dia, dependendo do estilo musical, *samplers*, *softwares* de afinação, *plugins* de batidas e instrumentações pré-determinadas darão um acabamento de alto-nível.

Quando um músico lança um disco atualmente, não há mais mistério quanto à quantidade de procedimentos e práticas musicais que envolvem o trabalho da produção musical. O cantor Gilberto Gil, por exemplo, pode comparecer para gravar após todo o acompanhamento já ter sido previamente registrado, sem a necessidade de contato com os demais músicos, arranjadores, entre outros artistas envolvidos. Cada músico comparece e registra sua performance em um canal de gravação independente e as múltiplas interações entre os demais instrumentistas acontecerão unicamente no âmbito gravado. Na verdade, cada participante só conhecerá de fato a obra final ao término das gravações e no lançamento do CD ou MP3.

O ouvinte também não é mais o mesmo. A cada dia que passa, está optando por formatos virtuais como o MP3, em substituição ao CD.⁵ Da mesma forma que novos procedimentos de interação com público estão sendo gerados, tais como as decisões sobre

⁴ TAVARES, Bráulio. Música para Mimeógrafo. Blog “Mundo Fantasma”, postado em 06/03/2008. Acesso em 25/07/2011. Disponível em: <http://mundofantasma.blogspot.com/2008/03/0031-msica-para-mimeografo-2742003.html>. Também publicado no Jornal da Paraíba, Campina Grande-PB em 27/04/2003.

⁵ Muitos artistas do “forró eletrônico”, muito popular na periferia de Manaus já lançam apenas DVDs dos seus trabalhos e, em alguns casos, áudio em MP3. Cf. VIANNA, Hermano. Paradas do Sucesso Periférico. In: *Revista Sexta-feira*, nº 8, Editora 34, 2006. A força do DVD e dos vídeos do *youtube* na divulgação musical demonstra o apelo visual nas quais as produções fonográficas comerciais têm investido. Assim, o público passa, cada vez mais, a querer ver o artista ou invés de simplesmente ouvi-lo.

quais faixas farão parte do CD, arte do encarte, ou até mesmo opinião acerca da produção sonora.⁶

Pode parecer anacrônico introduzir uma tese, cujo título apresenta um período compreendido entre 1927–1971, com um caleidoscópio tão atual de produção e consumo musical. No entanto, a intenção aqui é iluminar o passado sob os holofotes do presente, a fim de isolar nosso objeto de pesquisa possibilitando um necessário distanciamento para a compreensão das práticas musicais de estúdio na era elétrica. Diante do exposto, surgiram as seguintes questões as quais motivaram a construção do nosso objeto: Como eram as relações entre os músicos e suas práticas musicais tradicionais, assim como os procedimentos de gravação musical no momento da introdução do microfone? Como essas relações se transformaram ao longo de um período específico de tempo? E, por último, de que maneira as relações entre a tecnologia e os músicos possibilitaram uma transformação na sonoridade da música popular gravada?

Em julho de 1927, a Casa Edison, primeira gravadora brasileira, dava um passo à frente na fonografia nacional com o lançamento da série 10.000, contendo as primeiras gravações pelo sistema elétrico. A gravação elétrica utilizava o microfone em substituição ao autofone, que era um cone de metal responsável pela amplificação do som no período anterior ao registro mecânico. As transformações trazidas pelo sistema elétrico de gravação reverberaram significativamente tanto dentro, quanto fora dos estúdios. Antes, na era mecânica, alguns instrumentos tinham de ser substituídos devido ao limitado sistema de registro. Os cantores tinham que cantar muito forte e às vezes até colocar a cabeça dentro do cone de metal para obterem melhor qualidade de captação. Com o microfone e a possibilidade de ajuste da sua captação (através do amplificador) e dos níveis de intensidade — para evitar distorção no registro da massa sonora —, a forma de tocar e cantar sofreram transformações em sua sonoridade. Assim, o esforço antinatural exigido para músicos e cantores na era mecânica foi eliminado e substituído por um aprendizado gradativo e constante na utilização do microfone a fim de adequá-lo à sua prática musical. Em vista disso, a performance em estúdio já não poderia mais ser semelhante à performance ao vivo, tampouco igual a da era mecânica. Enquanto antigos procedimentos de produção iam

⁶ Lucas Santtana e sua banda Seleção Natural, além de gravar CDs para vender, disponibiliza o áudio gratuitamente para download em seu site. O cantor e compositor também disponibiliza cada canal gravado pelo sistema multicanal para que os ouvintes com algum conhecimento em *software* de edição de som, produzam suas próprias mixagens e edições. Essas produções dos ouvintes podem ser postadas e ouvidas no site da banda (CARDOSO FILHO, 2008, p.2).

desaparecendo, novas práticas musicais de estúdio surgiam e isso afetou decisivamente a maneira como as pessoas produziam e ouviam música.

Ao percorrermos a tradição historiográfica da música ocidental, percebemos que a tecnologia sempre esteve atrelada à construção da linguagem musical. O desenvolvimento da técnica de construção dos instrumentos musicais e seu diálogo com a composição de obras que exploraram tais avanços técnicos é um exemplo determinante dessa relação. A consolidação da partitura como sistema de notação e registro da música produzida na Europa no século XVI também representou uma significativa intervenção da tecnologia nas práticas musicais. No caso da música popular, a simbiose dessa prática musical com os suportes de registro, juntamente com a exploração pela indústria cultural, foram tão marcantes que é impensável a consolidação de alguns gêneros urbanos de música dissociados da sua construção em estúdio.

Existem muitas publicações estrangeiras que abordaram a relação da tecnologia de gravação com as práticas musicais na música popular e na música erudita os quais podemos citar: Adorno, 2002a, Adorno 2002b; Chanan 1995; Coleman, 2003; Day, 2000; Eisenberg, 2005; Katz, 2004; Moorefield, 2005; Philip, 1992 e Sterne, 2003, obras que, entre outras, serão importantes referências para o nosso estudo. No Brasil, são raros os trabalhos com enfoque direto na tecnologia e sua relação com as práticas de música popular (Tinhorão, 1981; Franceschi, 2002, 1984). Os trabalhos de Iazzetta (2009, 1997) e Freire (2004) foram os únicos estudos acadêmicos consistentes encontrados, porém esses autores tem como foco principal o contexto de música erudita ou experimental. Alguns autores brasileiros apenas citam raras ocasiões em que provavelmente pode ter ocorrido alguma influência da tecnologia nas práticas musicais (GIRON, 2001; FROTA, 2003; TATTI, 1990).

No campo das ciências sociais, dentre os principais estudos em torno da indústria fonográfica podemos destacar os trabalhos de Jambeiro (1975), Morelli (1991) e Dias (2000). Diferentemente do livro de Marcia Tosta Dias intitulado *Os Donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura* que tem foco na indústria dos anos 1970 a 1990, os dois primeiros trabalhos, respectivamente intitulados *Canção de Massa: as condições de produção* (JAMBEIRO, 1975) e *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico* (MORELLI, 1991), abordam o contexto da indústria fonográfica especificamente nos anos 1970. De fato, esta década foi bastante importante para o início de uma nova etapa na indústria fonográfica brasileira que teve como fatores preponderantes, entre outros, a transformação no ambiente da música popular brasileira após o surgimento e queda dos Festivais da Canção dos anos 1960; uma

mudança relevante nas estratégias de marketing e de vendagem das gravadoras estrangeiras no Brasil e o aumento no consumo; assim como na reestruturação do sistema de gravação e na profissionalização e especialização dos profissionais da indústria fonográfica. Alguns papéis, como a figura do arranjador deixaram paulatinamente de existir no quadro das gravadoras, enquanto outros profissionais foram surgindo, como o analista de mercado e a figura do produtor que passou a ganhar mais destaque.

Estes trabalhos acima descritos, representam os primeiros estudos acerca da indústria fonográfica brasileira e foram produzidos a partir de uma abordagem essencialmente cultural. Rita Morelli (1991) concentrou-se nas relações entre artistas e gravadoras no contexto da década de 1970, na questão do direito autoral e também na divulgação da imagem pública dos artistas. Em *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura* de Márcia Tosta Dias (2003), foram apresentados o funcionamento e a dinâmica da indústria fonográfica brasileira através de um estudo sobre a organização administrativa (produtores e diretores artísticos), seus critérios de produção e números de vendagem de discos entre os anos 1970–90. Márcia Tosta realizou entrevistas com importantes produtores das principais gravadoras multinacionais instaladas no Brasil. Embora essas obras sejam importantes referências para o nosso estudo, encontramos uma lacuna na historiografia da música brasileira no que diz respeito a uma abordagem das práticas musicais fonográficas no início da era elétrica (1927) e com foco específico nas relações produzidas no âmbito do estúdio de gravação.

Nesse sentido, o objetivo desta tese é mapear dentro de uma perspectiva sócio-histórica, as práticas musicais na fonografia brasileira a partir do diálogo entre esse sistema de produção e a tecnologia de gravação disponível no período abordado (1927–71). A intenção aqui, não é criar uma história das tecnologias de gravação ou dos meios de produção em estúdio no século XX, mas relacionar o desenvolvimento tecnológico da era elétrica com as transformações nas práticas sócio-musicais e sua inevitável influência na sonoridade dos fonogramas. O importante neste estudo será a reflexão e a reconstituição de práticas musicais que deram início às atuais relações de produção mostradas nas primeiras páginas dessa Apresentação.

Como os marcos históricos não são estanques, ao contrário, se caracterizam pela dinamicidade, nosso recorte temporal, aqui chamado de era elétrica, parte da chegada dessa tecnologia ao Brasil em julho de 1927 (tecnologia que, como vimos, tem como principal elemento a introdução do microfone no processo de registro) até meados dos anos 1970, momento de transformação mais substancial da indústria do disco.

Neste campo de estudos torna-se importante aqui problematizar o conceito de “era”. A bibliografia sobre o assunto tem definido esses marcos temporais a partir da tecnologia mais significativa no processo de registro. Desta forma, consideramos que a chamada “era mecânica” (ou acústica, para alguns autores americanos) tem início a partir da invenção do fonógrafo por Thomas Edison em 1877 até a chegada da eletrificação da gravação em 1925 nos Estados Unidos, dando início à era elétrica. Embora o termo “era” possa ser definido como movimentos ou progressos fundamentais dando início a uma nova ordem de coisas, temos a consciência que as transformações no ambiente do estúdio não aconteceram de forma estanque. A constatação de tensões ligadas às práticas musicais mecânicas e elétricas co-existindo no mesmo tempo e espaço auxiliam numa concepção de era menos determinista e mais dialógica nas relações entre os fazeres e os processos tecnológicos.

Nossa narrativa foi construída a partir de um conjunto variado de fontes primárias e secundárias. Dentre as nossas fontes, utilizamos — além de uma vasta bibliografia acerca da indústria cultural e do diálogo com historiadores, tais como Bloch, Chartier, Ginzburg, Le Goff, Napolitano entre outros —, periódicos específicos sobre o mundo do disco; iconografia das práticas musicais; depoimentos de artistas, técnicos e produtores; e, não menos importante, a análise de fonogramas, trazendo para este estudo um forte caráter interdisciplinar com os estudos musicais.

Escolhemos como objeto de análise os fonogramas do cantor Mario Reis (1907–1981) que representam fontes ricas de investigação comparada dentro do período proposto. Mario Reis é o único cantor que iniciou sua carreira ainda no primeiro ano da era elétrica e gravou até 1971, data de finalização do nosso recorte temporal. O ambiente musical de Mario Reis foi o condutor da nossa narrativa histórica que teve a música popular cantada como principal eixo analítico.

Em um estudo que envolve um organismo tão complexo quanto a indústria fonográfica e a música popular, seria importante abordar todo o processo comunicativo da canção popular que abrange a produção, a recepção e o conteúdo. Sem desconsiderar por completo a participação dos ouvintes na indústria cultural e do conteúdo polissêmico da canção popular, optamos por restringir o nosso estudo às práticas sociais que acontecem dentro do estúdio de gravação. Acreditamos que cada dimensão dessa tríplice cadeia exigiria, por si só, um trabalho específico. Da mesma forma que, na análise do conteúdo musical, o foco foi na sonoridade do fonograma como um todo e não na análise estrutural da canção em seus aspectos musicais e textuais. Evitamos também adentrar em discussões de temas já

muito desgastados em pesquisas desse tipo, tais como: indústria cultural, direitos autorais, contratos, relatórios de vendas entre outros.

* * *

O objeto desta tese, embora original dentro dos estudos historiográficos e musicais, começou a ser germinado ainda no meu curso de graduação em Música na Escola de Música da UFMG e depois no mestrado, realizado na mesma instituição. A ideia de pensar a produção musical mediada tecnologicamente iniciou quando participei como bolsista do Programa de Bolsas Acadêmicas Especiais (PAE), orientado pelo professor Sérgio Freire Garcia. Naquela ocasião, desenvolvemos parte do projeto intitulado “Transformações das noções de tempo, espaço, som e obra musicais através da prática de amplificação, gravação, mixagem e pós-produção sonora”.⁷ Neste projeto iniciei uma reflexão sobre as transformações no tradicional conceito de obra musical a partir das possibilidades trazidas pelo fonógrafo e as práticas de gravação e escuta. Ainda na graduação, me chamou a atenção a escuta de duas gravações do samba *Jura* (1928) de Sinhô, interpretadas por Mário Reis e Aracy Côrtes respectivamente, durante uma aula da disciplina *Introdução à Música Eletroacústica*. Na ocasião, percebi que o mesmo suporte tecnológico acolhia dois paradigmas estéticos contrastantes do canto (um com fortes tendências às práticas da era mecânica de gravação, outro adaptado ao período elétrico). Essas obras foram referências fundamentais na dissertação de mestrado intitulada *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917–1971)*, defendida por mim em 2008, no programa de pós-graduação em Música da UFMG.

Destarte, esta tese de doutorado é, em certa medida, uma continuação e um aprofundamento, a partir do referencial teórico-metodológico dos estudos históricos, da dissertação de mestrado acima descrita. Sendo assim, muitos dos temas que foram discutidos naquela pesquisa, tais como: as transformações da noção de obra musical, a fonografia como manifestação artística, a cultura da gravação e as práticas de estúdio, foram aqui retomados e aprofundados. Da mesma maneira, parte significativa das fontes primárias utilizadas na

⁷ O pôster resultante da pesquisa encontra-se disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/depot.html>. Acesso em 03/08/2011. A pesquisa também produziu uma monografia e um CD contendo peças do compositor César Guerra-Peixe interpretadas pela pianista Ana Cláudia Assis. O CD e a monografia estão presentes no “Anexo A” da tese de doutorado: Assis, Ana Cláudia. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Departamento de História. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, FAFICH, UFMG, 2006.

dissertação (depoimentos, fotografias e artigos de jornal), além da bibliografia básica, foi retomada, integrada às novas fontes e reinterpretada à luz do pensamento historiográfico acerca dos documentos.

* * *

Esta tese está estruturada em quatro capítulos organizados da seguinte forma:

No Capítulo 1, estão presentes argumentos fundamentais que direcionaram a estrutura temática dos demais capítulos. Aqui foi destinado um espaço para a definição das principais terminologias utilizadas, tais como, o som gravado, a “cultura da gravação”, as “práticas de estúdio” e a fonografia como arte coletiva.

O Capítulo 2 está dividido em duas partes. A primeira representa um recuo histórico do objeto de pesquisa. Mesmo com o nosso foco nas práticas da era elétrica, iniciamos o capítulo 2 abordando os processos de gravação mecânica a fim de compreendermos os usos e o momento de transição entre os sistemas mecânicos e elétricos de registro. O recuo é bem vindo, na medida em que facilita a compreensão das práticas musicais da era elétrica iniciando uma reflexão comparativa dos períodos. A segunda parte deste capítulo, foi destinada a uma descrição do que vem a constituir a era elétrica e as transformações que a fonografia sofreu ao longo deste período. Analisamos o microfone como instrumento e sua exploração pelos cantores, bem como os aspectos técnicos das melhorias possibilitadas no sistema de gravação elétrico. A influência do rádio na produção fonográfica não foi descartada, cujo sistema de produção musical aconteceu de maneira muito semelhante àquela do estúdio de gravação.

O Capítulo 3 foi o espaço para as memórias e a constituição das práticas sociais de produção musical na era elétrica de gravação, tendo como principais referências, a iconografia, os artigos de periódicos da época, os catálogos das gravadoras e, principalmente os depoimentos colhidos de artistas, produtores e técnicos de estúdio. Neste capítulo, foi possível perceber as transformações nas práticas musicais e suas relações com a tecnologia do período estudado.

No Capítulo 4 continuamos o percurso iniciado no capítulo anterior e direcionamos suas reflexões para aspectos supostamente periféricos das práticas de estúdio, mas

fundamentais para a construção dos fonogramas. Cada temática discutida neste capítulo partiu das nossas fontes textuais e testemunhos dos nossos entrevistados.

Por fim, nas Considerações Finais apresentamos um cotejamento dos dados levantados pelo estudo bibliográfico com as análises pontuais dos fonogramas do cantor Mario Reis.

Polifonia metodológica

Ao integrar em um mesmo eixo de análise, as relações entre o desenvolvimento tecnológico de gravação e as práticas sócio-musicais de produção, levando em conta também o resultante estético dessa união, nosso estudo adquiriu um caráter naturalmente interdisciplinar. Na medida em que o objeto propiciou um diálogo entre áreas diversas, neste caso, a História Social da Cultura, a Musicologia e a Sonologia, também a metodologia e o acervo documental evidenciaram essa zona de interseção. Deste modo, tornou-se necessária a ampliação da noção de documento.

Lucien Febvre e Marc Bloch, fundadores da revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale* (1929) já insistiam sobre a necessidade de ampliar a noção de documento (LE GOFF, 2006, p.530–1). Segundo Bloch (1976, p.62), na *Introdução à História*:

Seria grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, especializado nessa função. Pelo contrário, quanto mais a investigação procura alcançar os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar outra luz que não seja a dos raios convergentes de testemunhos diversos na sua natureza.

A partir dessa concepção e do próprio alargamento do campo de ação da História, o termo documento passou a abranger informações, além de escritas, ilustrativas, sonoras, visuais ou de quaisquer naturezas. Nas palavras de Verena Alberti (2005, p.164), “o documento escrito deixou de ser o repositório exclusivo dos restos do passado”.

Um aspecto a ser ressaltado, sobretudo em um contexto que se propõe utilizar uma multiplicidade de fontes, é o de não perder a dimensão da crítica do documento. Para Bloch (1976, p.60),

desde que não resignemos a registrar pura e simplesmente o que dizem as nossas fontes, desde que entendemos forçá-las a falar, mesmo contra sua

vontade – impõe-se mais do que nunca um questionário. E é esta, efetivamente, a primeira necessidade de qualquer investigação histórica bem conduzida.

O historiador moderno ao se debruçar sobre as fontes — na busca por vestígios que revelem o passado — deve estar dotado de um arcabouço crítico que possibilite interrogar e questionar o documento de forma ao mesmo tempo, direcionada e flexível, dando margem às surpresas que podem surgir na própria prática investigativa.

Assim, utilizamos como fontes documentais fonogramas, entrevistas, periódicos especializados, fotografias e bibliografia especializada (obras que tratam da música popular brasileira, da história da gravação, bem como biografias de músicos). Como já foi mencionado, o objeto desta pesquisa é um desdobramento da dissertação de mestrado *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)*, defendida na Escola de Música da UFMG. Assim, buscamos manter o mesmo corpus documental utilizado, porém aprimorando-o e propondo leituras pertinentes às práticas metodológicas da História.

Agrupamentos Documentais

Decidimos pela divisão do acervo documental em dois grupos: as *referências impressas* e as *referências sonoras*. Apesar das referências sonoras também poderem ser impressas, a segmentação diz respeito apenas às práticas de leitura e, conseqüentemente, às formas de análise. Cada item presente nos dois agrupamentos representou um fio analítico que teceu uma rede mais ampla, fundamental para a reconstituição da tríplice relação entre as práticas sócio-musicais, a tecnologia de gravação e o resultado sonoro.

O campo das *referências impressas* é composto por um conjunto de fontes que formam uma mesma matriz conceitual, interpretativa e com registro em papel (periódicos, bibliografia, depoimentos orais transcritos e fotografias), já amplamente utilizado pela pesquisa histórica.

As *referências sonoras* são formadas por dois tipos específicos de documento: o fonograma e a partitura. Esse agrupamento se caracteriza pela dimensão essencialmente sonora do objeto de análise.

Um dos maiores desafios dessa pesquisa foi justamente integrar procedimentos metodológicos e fontes tão diversas, sobretudo ao que tange às referências sonoras, na aventura de desvendar o objeto proposto. Na sequência, explicitaremos as abordagens específicas de cada agrupamento documental.

Referências Impressas

Periódicos, livros e fotografias

A experiência da pesquisa de mestrado foi positiva e rendeu resultados satisfatórios na análise conjunta desse tipo de agrupamento documental, apesar da necessidade de refinamento na leitura dos mesmos. Demonstraremos aqui, de forma sintética — a fim de não extrapolar as dimensões dessa Apresentação —, as diferentes formas possíveis de corresponder às demandas do objeto a partir desse conjunto de fontes.

Durante o período estudado, identificamos dois periódicos brasileiros específicos em fonografia: a revista *Phono-Arte* (1928–31) e a *Música e Disco* (1956–60). A *Phono-Arte* representou o começo de uma crítica musical em música popular no Brasil e seus artigos — alguns com reproduções de revistas estrangeiras — traziam matérias sobre os últimos lançamentos da crescente indústria fonográfica, além de matérias sobre os músicos e o funcionamento das gravadoras.⁸ Essa publicação constituiu um importante elemento na formação dos ouvintes especializados em música popular e no mercado de discos e gramofones. Já a *Música e Disco* estava ligada a uma loja carioca de produtos eletrônicos, as Lojas Palermo e, ao que tudo indica, diferentemente da *Phono-Arte*, era distribuída gratuitamente. Essa publicação em formato de jornal, também trazia artigos sobre os lançamentos em disco e reproduções de artigos estrangeiros, no entanto, a *Música e Disco*, como estava ligada a uma loja, tinha uma especial atenção aos aparelhos de reprodução e aos formatos e velocidades dos discos. Até então, as informações quanto aos discos e seus artistas, ficavam a cargo dos catálogos das gravadoras e de colunas específicas nos jornais da época, fontes também utilizadas neste trabalho.

⁸ A revista teve apenas dois redatores, Cruz Cordeiro Filho e Sergio Vasconcelos Alencar, que seguiram carreira no mundo do disco e do rádio após o fim da publicação (FROTA, 2003, pp.91–2).

Ao explorar esses periódicos, tivemos a intenção de identificar vozes que revelassem a dinâmica da produção musical em estúdio, sem desprezar o domínio da recepção. Da mesma forma que procuramos as notícias e as reverberações da chegada, dos usos, bem como das primeiras percepções a respeito das diferentes tecnologias de produção musical.

Utilizamos como referência teórica a autora Tania de Luca, cujo método analítico específico do trabalho com fontes periódicas, problematiza os vários tipos de discurso voltados aos diversos públicos e cria redes de interpretação e investigação de temáticas localizadas.⁹ Os periódicos especializados em música popular brasileira, como a *Revista de Música Popular* (1954–56), os *Catálogos da Casa Edison*, primeira gravadora brasileira, os Catálogos das gravadoras Victor, Odeon, Continental e Columbia disponíveis no acervo do Instituto Moreira Sales e a *Discografia Brasileira em 78 Rotações* também integraram esse eixo de análise.

As fontes bibliográficas, outro item desse agrupamento documental, são compostas por um conjunto misto de obras. Incluem tanto livros específicos do domínio da história (utilizados como referências teóricas), quanto literatura sobre música popular brasileira, sobre fonografia e biografias de músicos. A intenção analítica presente nessas três últimas categorias bibliográficas foi identificar como a questão da tecnologia de gravação tem sido abordada pelos diferentes autores e, até que ponto, seus argumentos simplesmente enfatizam estereótipos e o senso comum pré-concebidos. A ideia foi tentar perceber o quanto o quesito produção em estúdio tem feito parte de um discurso sobre música popular brasileira, tendo em vista que essa linguagem musical criou uma relação de dependência intrínseca com a indústria fonográfica.

As fotografias também fazem parte desse agrupamento. Uma análise do conteúdo imagético foi imprescindível no cruzamento de dados obtidos via depoimento oral, textual e sonoro, uma vez que, na visão de Siegfried Kracauer, a fotografia está ausente da tradição oral e isoladamente não permite a reconstituição de um indivíduo ou ação (KRACAUER, 2009, p.64).¹⁰ Para Flusser (2002, p.7), “imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo”. Assim, a partir das fotografias tiradas dos estúdios, sejam eles de gravação ou de rádio, tornou-se

⁹ Cf. PINSKY, Sandra B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p.18–9.

¹⁰ A discussão de Kracauer sobre fotografia presente no livro *O Ornamento da Massa*, revela inúmeras possibilidades de olhares, levando-se em conta a transformação que a fotografia opera no tempo, no espaço e na memória.

possível, por exemplo, identificar o tipo de microfone utilizado em uma gravação e mapear a sonoridade do mesmo, presente no fonograma. A partir das fotografias, obteve-se também informações acerca da disposição dos músicos, assim como de aspectos estruturais e acústicos das salas de gravação. Ao analisar as imagens, levamos em conta “os silêncios”, as escolhas do fotógrafo e a busca incessante por variáveis que não necessariamente foram contempladas no registro. O conhecimento prévio sobre a produção musical em estúdio, nos trouxe indícios para uma leitura das informações contidas nas fotografias. Nessa perspectiva, o conteúdo iconográfico não foi utilizado apenas como uma exemplificação ou confirmação dos aspectos levantados com outros tipos de fontes. Embora Barthes acredite que a fotografia partilha a história no mundo na medida em que o passado representado na foto é tão seguro quanto o presente: “aquele que se vê no papel é tão real como aquilo que se toca” (2002, p.98), acreditamos ser necessário uma leitura crítica da fotografia, pois ela pode encobrir muito mais do que revelar.

Testemunhos e memória

Os testemunhos de pessoas ligadas à fonografia são ricos documentos que, a partir da memória, nos permitiram constituir as dinâmicas das relações produzidas no âmbito do estúdio, além de nos auxiliar no mapeamento da transformação, não só das práticas musicais em si, como também da própria escuta.

Na perspectiva de Kracauer (2009, p.67), “a memória não engloba nem a totalidade de um fenômeno espacial nem a totalidade do percurso temporal de um fato” e não se ocupa de datas e dilata a distância temporal. Para ele, “não importa quais cenas um indivíduo recorda: elas querem dizer algo que se relaciona a ele sem ele precisar saber o que elas querem dizer. Elas são conservadas justamente em relação ao que querem lhe dizer.” (KRACAUER, 2009, p.67). Paolo Rossi (2010, p.16), inspirando-se em Aristóteles, afirma que “voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma”.

Pierre Nora (1993) estudou em profundidade o lugar da memória na consciência histórica através de uma definição precisa que distinguisse os dois universos. A história, operação intelectual e laicizante demandaria análise e discurso crítico, sendo sempre uma reconstrução incompleta do que não existe mais. Por outro lado,

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] Porque é efetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções (NORA, 1993, p.9).

A magia e a vulnerabilidade presente na memória, se por um lado pode ser considerado por alguns críticos um recurso metodológico frágil, por outro pode representar um documento único, vivo e construído no tempo presente sobre os fatos do passado. A distinção entre memória e história que Pierre Nora demonstrou serve como referência para pensarmos que a reconstituição histórica, através da história oral e da memória, não são em si, a própria história, mas um documento a ser analisado criticamente.

Pensando no ofício do historiador, a reconstituição dessa dinâmica, através da memória, incluindo ênfases, silêncios, esquecimentos e omissões contribui para a construção do que passou segundo o olhar de cada depoente (DELGADO, 2006, p.16).¹¹ Embora já considerando uma fusão entre os termos memória e história na contemporaneidade, concordamos com Delgado (2006, p.50), quando afirma que Memória e História representam importantes processos sociais, “construções dos homens, que têm como referências as experiências individuais e coletivas inscritas nos quadros da vida em sociedade”. Segundo Le Goff em seu artigo sobre a memória, ela [a memória] é objeto de contínua negociação e está atrelada à construção da identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje (LE GOFF, 2003, p.469). Ao analisar minuciosamente os testemunhos de importantes singularidades que atuaram no mundo da fonografia obtivemos um panorama mais completo e concreto de como se davam essas experiências em um contexto mais amplo.

Acreditamos que a partir da construção de uma narrativa através da oralidade foi possível identificar as formas de manifestação das práticas musicais fonográficas e seus significados simbólicos, abordando a referência do passado, atualizada e renovada no tempo presente.

¹¹ Paul Thompson em seu livro *A Voz do Passado: história oral* já havia criticado a garantia de transmissão para o futuro conferida exclusivamente ao documento escrito. Para ele, as pessoas ainda se lembram de rituais, nomes, canções, histórias, habilidades; aspectos capazes de reabilitar o *status* da memória na construção histórica (Thompson, 1992, p.50).

Cantores, músicos, compositores, arranjadores, técnicos e produtores que atuaram no período estudado foram convocados a registrarem seus depoimentos em entrevistas temáticas, de história de vida e com base em um roteiro geral e outro específico para cada indivíduo. Esse conjunto diversificado de pessoas permitiu olhares substancialmente diferentes de experiências compartilhadas. Importante observar que, à exceção dos técnicos de estúdios, grande parte de nossos entrevistados já estavam acostumados a compartilhar suas experiências e memórias, pois estiveram ligados aos principais meios de comunicação do país. Na nossa concepção, essa peculiaridade foi positiva pois proporcionou o acesso a lugares mais profundos da memória, mesmo aguardando o alto grau de imponderabilidade comum a este tipo de fonte oral.¹²

Referências Sonoras

Aqui inicia o maior desafio no tratamento das fontes desta pesquisa. Isso se deve à inexistência de subsídios teóricos consistentes no campo da investigação musical, sobretudo em relação à sonoridade. No domínio da Musicologia, as pesquisas em análise da música erudita têm sido amplamente utilizadas em reflexões envolvendo as práticas interpretativas e a musicologia histórica. São inúmeros os métodos analíticos da música erudita. Tais métodos se baseiam, quase que exclusivamente, na representação musical em partitura. Já a Etnomusicologia tem buscado um diálogo maior com outras áreas do conhecimento, no entanto, seus estudos no Brasil, apesar da existência de um método próprio, tem se constituído a partir de abordagens metodológicas muito particularizadas de análise. Aliás, esta é uma constante nas pesquisas em música de uma maneira geral: a ausência de métodos precisos de análise, gerando estudos que criam seus sistemas próprios ou se espelham em modelos de outras áreas.

Em relação à música instrumental, são poucos os trabalhos que se aventuraram no caminho interdisciplinar entre a música e a história. A maioria das pesquisas com temas musicais no campo da História e que direcionam suas discussões para a canção popular brasileira, em geral, fixam-se exclusivamente na análise semântica do texto poético ou, em alguns casos, nos seus contextos sociais de produção.¹³ Wisnik observa muito bem que a

¹² Para mais detalhes sobre os entrevistados, confira o capítulo 3.

¹³ No artigo “Música e história: desafios da prática interdisciplinar” os pesquisadores do NEMUB – Núcleo de Estudos em Música Brasileira discutiram os aspectos inerentes à pesquisa em música instrumental e sua relação

música popular brasileira “é uma rede de recados onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície” (WISNIK, 2004, p.170). E ainda complementa:

[...] a música não é *suporte* de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais frequente, até, o caso contrário, em que a letra aparece como um veículo que carrega a música (WISNIK, 2004, p.174).

Os historiadores têm evitado reflexões que envolvam a dimensão estritamente musical, talvez por desconhecerem as estruturas morfológicas da linguagem musical, ou mesmo, pela fluidez de uma pesquisa envolvendo um objeto nebuloso como a música.

As *referências sonoras* neste trabalho são formadas pela partitura e pelo fonograma. O historiador Marcos Napolitano tem se preocupado em propor abordagens metodológicas para a pesquisa do material musical em confluência com a história. Em seu artigo “A história depois do papel: os historiadores e as fontes audiovisuais e musicais”, Napolitano discute de forma clara e crítica as possibilidades de abordagem do material musical, assim como os problemas apresentados para o historiador ao tratar a música como fonte de pesquisa histórica.

Para Napolitano (2005, p.237), em uma pesquisa com fontes não-escritas tem se

a necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito).

Conforme foi dito, o que importou para nós foi desvendar as práticas de produção musical em estúdio, sua relação com a tecnologia e as transformações na linguagem da música popular gravada. Assim, interessou-nos analisar exclusivamente o componente sonoro do fonograma e da partitura. Nossa intenção foi historicizar o som (ou fonograma) produzido pelos discos gravados.

Para Napolitano (2005, p.256), “o fonograma, por sua vez, é o *corpus* documental privilegiado do pesquisador em música popular do século XX”, tendo em vista o patrimônio fonográfico produzido no país desde 1902, com a instalação da primeira gravadora na América Latina.

com os estudos históricos. Cf. ASSIS, Ana Cláudia de, Flávio Barbeitas, Jonas Lana, e Marcos Edson Cardoso Filho. “Música e história: desafios da prática interdisciplinar”. In: *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*, editado por R. Budasz. Goiânia: ANPPOM, v.1, 2009. p.5-39.

O fonograma como documento

Quando observamos fotografias de épocas passadas — ou anúncios e peças publicitárias de jornais e revistas —, em linhas gerais, de imediato é possível identificar que não se trata de uma representação do tempo presente. Olhares mais atentos conseguirão localizar precisamente a época em que determinada fotografia foi tirada, seja através dos detalhes técnicos de cor, do tipo de papel, foco, lentes ou até mesmo pelos aspectos mais superficiais da imagem: o tipo de roupa, de corte de cabelo ou o aspecto inconfundível de determinada localidade. De certa forma, cada fotografia dialoga inevitavelmente com o momento em que foi produzida e o que determina essa localização é uma mesclagem de três elementos básicos: 1) as características da cena captada ou os aspectos representados na fotografia; 2) o olhar de quem a produziu, preconcebendo uma recepção apta a captar esse olhar; e 3) as condições tecnológicas em que foi produzida e reproduzida.

Esse tipo de percepção pode ser transposta para uma linguagem não visual? Através das gravações e da escuta é possível reconstituir e compreender como ocorreu uma prática musical passada? Ora, como veremos no primeiro capítulo, as condições de fixação dos sons em suportes não diferem, substancialmente, do processo de registro que acontece com a fotografia e com o cinema. Partindo dessa premissa, quando ouvimos uma gravação do passado podemos identificar que não se trata de uma produção recente, mesmo que a escuta não possua um sentido tão facilmente apreensível quanto a visão, e mesmo sem possuímos termos apropriados para a nossa percepção. Mas que sutilezas as gravações ou fonogramas escondem que possam diferir um disco da década de 1930 de outro de 1950? Além de uma obra musical, as gravações em suporte representam um som, uma sonoridade que é produzida no ambiente das práticas de estúdio.

Eisenberg foi muito cuidadoso ao tentar separar um som real, da sua representação, ou melhor, um evento sonoro da sua versão gravada. Para ele, toda gravação é uma mentira, pois o que ocorre é a construção de um evento (EISENBERG, 2005, p.89). A partir dessa perspectiva, é preciso compreender de forma muito clara que quando ouvimos um disco do cantor Mário Reis, por exemplo, não se trata da voz do Mário Reis, mas do som da voz do Mário Reis. Murray Schafer (2001) chama essa separação entre o som original da sua reprodução de *esquizofonia*. Para ele, os sons reproduzidos por meios eletroacústicos são

cópias que podem ser rerepresentados em outros tempos e lugares (SCHAFER, 2001, p.364).¹⁴

Desde o início da invenção do fonógrafo, Thomas Edison tentou vender o ideal de máxima fidelidade ao som real. O próprio nome de mercado que o fonógrafo ganhou, “Máquina Falante”, e a intenção do inventor em utilizar o termo “tocar” discos — para criar uma analogia em tocar instrumentos musicais — são evidências fortes dessas escolhas comerciais. Emily Thompson (1995) analisa em detalhe os recitais públicos chamados *tone tests* patrocinados pelas empresas de Thomas Edison entre 1915–1925. Nestes recitais para grandes públicos aconteciam comparações entre performances de cantores e instrumentistas de renome com o fonógrafo de Edison e seus recém lançados *diamond discs*.¹⁵ Segundo Thompson (1995), a intenção era criar subterfúgios para confundir os presentes com jogos de iluminação, cenário aconchegante simulando uma sala de estar, ajuste da voz dos cantores à gravação, entre outros, de forma que não discernissem entre o real e o gravado, a criação e a re-criação (para utilizar um termo do próprio Thomas Edison), ou mesmo, entre o autêntico e o imitado. Esse ideal de fidelidade na relação entre o som gravado e o som real sempre foi uma constante na indústria de produção e reprodução musical, ideal que, como foi possível perceber ao longo dos inúmeros formatos existentes até o momento, não passa de mera especulação publicitária.

Mas que som é esse construído em estúdio? Para Sérgio Freire (2004, p.17),

Os procedimentos técnicos de gravação propiciaram o surgimento de uma nova modalidade de reprodução musical, que poderia ser caracterizada como transmissão (ou tradição) aural. Nela não só os ouvintes passam a ter um contato direto e quase exclusivo com gravações, como também as obras musicais passam a portar uma marca sonora específica, definida em estúdio.

Atualmente, tanto profissionais da música quanto leigos, ao se referirem às gravações em suporte, coloquialmente, têm utilizado a expressão “escutar um som”, para designar todo o complexo sonoro presente em um fonograma. Esse complexo não diz respeito às obras gravadas especificamente, mas ao conjunto de sons construídos em estúdio, no qual a obra musical é apenas um desses eventos, aquele que talvez ocupe o papel central nessa

¹⁴ O termo escolhido por Schafer, em analogia a “esquizofrenia”, demonstra a degenerescência com que o autor dramatiza a reprodução sonora e seus usos ao longo do século XX.

¹⁵ Segundo dados da autora, os recitais chegaram a alcançar a marca de 2.500 pessoas no Carnegie Hall, em Nova York e os artistas envolvidos, em geral, possuíam grande número de gravações no catálogo da empresa de Edison.

sonoridade. O pesquisador François Delalande, a partir de uma analogia com a pintura, reunirá esse complexo sonoro no conceito de ‘som’ criado por ele:

o ‘som’ que nos interessa parece ser uma organização de timbres, de ataques, de planos de presença, de ruídos utilizados como índices de uma ação instrumental, e de outros traços morfológicos que ainda não resultaram em uma análise explícita, esta totalidade adquirindo um valor simbólico e inserindo-se em uma tradição estética (DELALANDE, 2001, p.14).¹⁶

Essa definição de Delalande, voltada especificamente para a produção em estúdio, não difere essencialmente de outro conceito mais conhecido nos estudos musicais: a ideia de paisagem sonora proposta pelo compositor, escritor e educador musical Murray Schafer (2001). O conceito de Schafer é abrangente e envolve todo o ambiente sonoro que nos cerca, no entanto, essa percepção coletiva de uma paisagem sonora global, se tornou latente com o surgimento da tecnologia de gravação e reprodução que transformou o mundo em um ambiente imerso em sons. Para Schafer (2001, p.23), “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*”.

Schafer se utiliza de dados históricos acerca de práticas culturais e de obras de ficção para constituir paisagens sonoras de tempos passados. A utilização que se propõe neste trabalho é inversa: o som será utilizado, juntamente com outras fontes (orais, bibliográficas e iconográficas) para auxiliar na compreensão de práticas culturais de produção fonográfica na era elétrica.

No caso da análise crítica da fotografia, Flusser (2002) afirmou que, para decifrá-las,

[...] não preciso mergulhar até o fundo da intenção codificadora, no fundo da cultura, da qual as fotografias, como todo símbolo, são pontas de *icebergs*. Basta decifrar o processo codificador que se passa durante o gesto fotográfico, no movimento do complexo “fotógrafo-aparelho”. Se conseguíssemos captar a involução inseparável das intenções codificadoras do fotógrafo e do aparelho, teríamos decifrado, satisfatoriamente, a fotografia resultante (FLUSSER, 2002, p.41).

Se por um lado o som que nos interessa é a paisagem sonora da gravação, sua superfície e seu aspecto mais exterior e talvez mais descolado da própria linguagem musical que o gerou, por outro lado, nossa análise procurou mergulhar no interior dessa superfície

¹⁶ Delalande (2001) afirma que a tradição musicológica, e algumas de suas disciplinas, como por exemplo a organologia e a acústica musical, utilizam o mesmo termo com uma inclinação um pouco diferente, pois ele é pensado como uma unidade destinada a formar organizações mais complexas a partir de suas combinações.

através de uma investigação minuciosa em aspectos audíveis, mas eventualmente negligenciados.

Analisar as práticas de estúdio e o resultado sonoro é também um método investigativo centrado sobre os resíduos, sobre dados marginais, que podem ser muito reveladores em camadas pouco exploradas do conhecimento histórico a respeito da fonografia. Nesse sentido, o paradigma indiciário, desenvolvido por Ginzburg (1990), foi uma forte ferramenta na busca por sinais, pistas e indícios que revelem um determinado contexto histórico. Para o autor, “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas — sinais, indícios — que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1987, p.177). Pensando nesse método para as ciências humanas, o autor afirma que,

o que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável indiretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma sequência narrativa [...] (GINZBURG, 1987, p.152).

Ginzburg ainda explicita que esse tipo de conhecimento não possui regras formalizadas, pois o que entra em jogo são “elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição” (GINZBURG, 1987, p.179). Os sons podem revelar aspectos característicos de determinadas práticas, assim como as práticas também podem representar elementos típicos de determinada sonoridade. Através desse paradigma foi possível desmontar essa atividade de produção de sons das práticas de estúdio.

As relações de produção do som no ambiente das práticas de estúdio acontecem sob a forma de múltiplos diálogos. Para utilizar uma noção defendida por Chartier (1990), as práticas de estúdio produzem representações de eventos musicais que se manifestam através do som. Por sua vez, o som representado gera novas práticas de estúdio produtivas mediadas sobretudo pela recepção e pela interação com a tecnologia disponível. Claro que estamos entendendo a noção de “práticas”, juntamente com Chartier, não apenas como as realizações e instâncias de produção, mas também os usos e as formas de interação da sociedade com essas mesmas práticas culturais.

A investigação da sonoridade e das práticas de estúdio tiveram como suporte a utilização de análise espectral através da demonstração por sonogramas e gráficos que ilustraram os eventos observados pela escuta, mesmo tendo consciência da ineficácia dessas ferramentas em darem conta de uma representação visual completa do som.

No caso das partituras disponíveis foi necessário desconstruir os procedimentos formais de análise musical da partitura que, em geral, enfatizam elementos harmônicos, melódicos, estruturais, motivicos, fraseológicos entre outros. Em se tratando de música gravada, não é a sua grafia que nos interessa, mas a resultante sonora e, mais ainda, os processos implícitos que estiveram presentes na produção e na interpretação da partitura por parte de músicos, compositores/arranjadores e técnicos de gravação.

Foram utilizadas apenas partituras de arranjos produzidos para gravações em estúdio. Em termos práticos, a nossa investigação da partitura, consistiu em identificar referências precisas de diálogo com as condições de produção e registro. Nesse sentido, o questionamento norteador foi: Quais aspectos da tradicional produção de arranjo de música popular tiveram de se adaptar e configurar códigos próprios para o registro sonoro? Obviamente que alguma dimensão formal da música foi observada, no entanto, essa verificação esteve subserviente a uma configuração maior, em geral, não claramente apresentada no texto musical presente na partitura.

Como vimos, se por um lado procuramos analisar a dimensão mais externa da música — o seu som — por outro foi necessário adentrar nas organizações internas de construção dessa sonoridade. No entanto, isso não inclui necessariamente aspectos inerentes à linguagem musical daquela obra gravada. O componente semântico dos textos das canções e a relação polifônica entre texto, harmonia, melodia e ritmo não nos interessou. *A priori*, um estudo detalhado de tais elementos, nada revelaria acerca das práticas de produção musical em estúdio, além de extrapolar os domínios desta pesquisa.

Importante ressaltar ainda que, como adverte Napolitano (2005, p.266),

todo documento, incluindo os documentos de natureza audiovisual, deve ser analisado a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições de elaboração, coerência histórica do seu “testemunho”) e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou um processo histórico).

Nesse sentido, gostaria de recorrer ao conceito de *Documento/Monumento*, sugerido por Foucault e desenvolvido por Le Goff, por acreditar no auxílio dessa abordagem, sobretudo no que diz respeito às *referências sonoras*.

No campo historiográfico, abordar o documento como monumento é, antes de tudo, inseri-lo dentro de uma crítica analítica: a crítica do documento. É preciso que o historiador

não faça uma leitura do documento como uma construção inerte e dotada de uma objetividade inerente. Para Le Goff (2003, p.538),

o documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.

A abordagem do documento-monumento tem a função de recuperar as múltiplas intencionalidades do seu contexto de produção, de fixação de uma memória coletiva “e de mostrar em que medida o documento é um instrumento de poder” (LE GOFF, 2003, p.525). Assim, “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder” (p.535–6). Tratar o documento como monumento é desconstruí-lo, trabalhar no seu interior, reorganizá-lo em séries e tratá-lo de modo quantitativo; além disso, é inseri-lo “nos conjuntos formados por outros monumentos: os vestígios da cultura material, os objetos de coleção, os tipos de habitação, a paisagem, os fósseis” etc. (2003, p.525).

Transpondo isso para a realidade musical, tratá-la como monumento é buscar as profundezas das diferentes intencionalidades conscientes ou não de sua produção e duração no tempo histórico. Ao mesmo tempo, é abordar o objeto musical dentro de um contexto amplo que integre os múltiplos elementos presentes nos processos de criação, produção (performance) e recepção.

Ana Cláudia Assis (2006), ao abordar o documento musical na produção de conhecimento histórico, afirma que,

Uma obra musical, enquanto expressão artística produzida por alguém em uma determinada época é, ao mesmo tempo, objeto de conhecimento estético — neste sentido, voltado à própria obra de arte —, e fonte de interpretação da realidade social pois, toda prática musical é também uma prática social (ASSIS, 2006, p.61).

Assim, a integração e o cruzamento crítico de diversos documentos/monumentos integrando o material musical e suas práticas são procedimentos ricos para a construção de uma narrativa histórica.

Mario Reis

Para emprendermos um modelo de análise que contemplasse o período que estamos chamando de era elétrica foi preciso a definição de um objeto de estudo e um sistema metodológico de comparação histórica. A trajetória e importância do cantor Mário Reis aliada às propostas da história comparada corresponderam de forma ímpar a essa necessidade.

A história comparada exige um duplo ou múltiplo campo de observação a partir de uma abordagem específica e um modo próprio de analisar os fatos e as fontes (BARROS, 2007, p.9). Marc Bloch (1928) em seu artigo sobre a história comparada aponta que é importante a existência de semelhanças entre os fatos observados e diferenças entre os meios onde se produziram (VILLAÇA, 2004, p.22). Ainda na visão de Bloch, analisado por Villaça, a principal contribuição da história comparada não é a de estabelecer simples analogias, “e sim perceber a natureza das diferenças, os caminhos divergentes dos quais estas são resultantes e confrontar processos” (VILLAÇA, 2004, p.22).

No caso da nossa investigação das práticas de estúdio em transformação conjunta com a sonoridade, a análise de obras semelhantes, porém em momentos diferentes ao longo da era elétrica tem na comparação histórica uma poderosa ferramenta de observação. Na perspectiva de José D’Assunção Barros (2007, p.10–11), ao observar dois objetos ou realidades dinâmicas em transformação será possível “verificar como os elementos identificados através da comparação vão variando em alguma direção mais específica – de modo que se possa identificar um certo padrão de transformações no decurso de um tempo [...]”.

Mário Reis (1907–81) teve uma carreira bem incomum se comparada aos seus parceiros de estúdio e rádio. Por ser de família nobre e frequentar os melhores ambientes do Rio de Janeiro, ele nunca viveu nem dependeu da profissão de cantor e se dava o “luxo” de gravar quando tinha vontade. Essa é uma das características desse artista que possibilitou uma análise comparativa: os mais de quarenta anos de carreira fonográfica foram trilhados com grandes interrupções e retornos em gravadoras diferentes, sempre retomando aos repertórios já gravados. Outra relevante característica desse cantor é a sua relação com o mais importante objeto tecnológico da era elétrica: o microfone. Seu estilo de canto e sua relação com o microfone, o colocou como iniciador de uma “escola” do canto sincopado e

contribuiu efetivamente para a construção de um novo paradigma de samba gravado, o samba do Estácio, até então novidade na fonografia dos anos 1930 (CARDOSO FILHO, 2008, p.39).¹⁷

Mario da Silveira Meirelles Reis, filho de uma família carioca de classe média alta, iniciou seus estudos de violão em 1924 com Carlos Lentini e, em 1926, passou a ter aulas com Sinhô. Neste mesmo ano entrou para a Faculdade de Direito, fato que o tornou conhecido no mundo da música como o Doutor do Samba. Sua estreia em disco se deu em 1928 na Casa Edison, no selo Odeon, em duas composições de Sinhô: *Que vale a nota sem o carinho da mulher* e *Carinhos de vovô*. De 1930 a 1933 apresentou-se em várias regiões do Brasil e do exterior ao lado de Carmen Miranda, Francisco Alves, Noel Rosa, Pery Cunha e Nonô. Sua primeira mudança de gravadora aconteceu em novembro de 1932, assinando contrato com a RCA-Victor, a convite de Pixinguinha, então diretor musical da gravadora. Em 1935, participou dos filmes *Alô, alô, Brasil* e *Estudantes* e no ano seguinte, de *Alô, alô, Carnaval*. Ainda em 1935, voltou para a gravadora Odeon onde gravou mais nove discos, abandonando a carreira pela primeira vez em 1936, totalizando 147 gravações em 78 rotações. Neste ano, Mário Reis passou a assumir cargo oficial no gabinete do prefeito do Distrito Federal. Em 1939 fez um breve retorno aos estúdios, gravando três discos de 78 rotações na Columbia. Após mais de dez anos longe do microfone, Mário Reis gravou em 1951, na Continental, três discos em 78 rotações com sucessos de Sinhô (nestes discos também estariam incluídos *Saudade do Samba* de Fernando Lobo, e *Flor Tropical* de Ary Barroso). Os próximos retornos seriam em 1960, 1965 e 1971 gravando não mais discos em 78 rotações, mas LPs (*long play*): pela Odeon gravou em 1960 o disco *Mario Reis Canta suas Criações em Hi-Fi* (incluindo “O Grande Amor”, samba de Tom Jobim composto especialmente para o disco); em 1965 lançaria *Ao Meu Rio* pelo selo Elenco; e, em 1971 seu último LP *Mario Reis* pela Odeon, todos esses três últimos discos com arranjos e orquestrações de Lindolfo Gaya. Mario Reis que residia no Copacabana Palace desde 1957, morreu em 1981 (CARDOSO FILHO, 2008, p.40).

Como podemos perceber, a trajetória fonográfica de Mario Reis apresenta uma rica possibilidade comparativa, cujas variáveis de análise podem ir desde a mudança de

¹⁷ O único trabalho biográfico sobre o cantor é *Mario Reis: o fino do samba*, de Luís Antônio Giron, publicado em 2001 pela Editora 34. A pesquisa de Giron teve que se basear em rastros deixados pelo cantor em artigos e jornal, documentos de arquivos privados e entrevistas com pessoas ligadas a ele. Mário Reis não possuía herdeiros, sua biblioteca e seus documentos e objetos pessoais desapareceram e até mesmo seu show de despedida no Golden Room do Copacabana Palace, gravado pela Rede Globo em 1971, teve a fita apagada meses depois de sua exibição na TV.

sonoridade de um estúdio para outro (e todo o seu pessoal envolvido), até a transformação da sonoridade de um fonograma ao longo do tempo. Poucos cantores na fonografia brasileira possuem um repertório de gravações repetidas em momentos diferentes das práticas de estúdio, indo dos discos de 78 rotações até o LP.¹⁸ O samba *Jura*, por exemplo, está presente nas gravações de 1928, 1951 e 1965. O samba *Gosto que me enrosco*, por sua vez, está presente também em 1928, 1951 e ainda no último disco, já estereofônico em 1971.

Mário Reis não tem nesta tese o peso de um objeto de pesquisa, que mereça ser biografado ou ter sua trajetória minuciosamente analisada, mas ele foi um importante guia, presente em vários momentos da narrativa e o condutor principal da nossa viagem pelas práticas de estúdio.

Esta tese acompanha um CD com exemplos de obras citadas ao longo do texto. Os fonogramas, com numeração indicada entre colchetes em notas de rodapé, auxiliarão a compreensão do argumento através da escuta do leitor e ilustrarão parte das discussões.

¹⁸ Talvez o único cantor que conseguiu transpor essa marca tenha sido Nelson Gonçalves, que iniciou carreira ainda na era dos discos de 78 rotações, gravando inúmeros LPs e até CDs. Cf. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, verbete: Nelson Gonçalves.

Capítulo 1 – Fonografias

Alguma coisa de semelhante aconteceu com os gramofones de manivela que as alegres matronas da França trouxeram, em substituição aos antiquados realejos, e que tão profundamente afetaram por algum tempo os interesses da banda de música. No princípio, a curiosidade multiplicou a clientela da rua proibida, e soube-se até de senhoras respeitáveis que se disfarçaram de malandro para observar de perto a novidade do gramofone, mas o observaram tanto e de tão perto que muito rapidamente chegaram à conclusão de que não era um moinho de brinquedo, como todos pensavam e como as matronas diziam, mas um truque mecânico que não podia se comparar com uma coisa tão comovedora, tão humana e tão cheia de verdade cotidiana como uma banda de música. Foi uma desilusão tão séria que quando os gramofones se popularizaram, a ponto de haver um em cada casa, não foram encarados como objetos para a diversão dos adultos, mas como uma coisa boa para as crianças desmontarem.¹

Essa rápida passagem do livro *Cem Anos de Solidão*, de García Márquez, descreve de maneira sintética e lúdica as transformações trazidas pelos processos de reprodução mecânica da música no seio da própria produção musical. Márquez parte da chegada do gramofone e o estado de euforia diante da nova tecnologia e conduz para o momento de popularização e desmistificação das diferenças entre a música mecânica e a vivacidade de uma banda de música. De um objeto mágico, capaz de reproduzir música e fala com perfeição — de acordo com os primeiros anúncios publicitários dos fonógrafos — o gramofone coloca em tensão aspectos tradicionalmente constituídos da arte musical, reflexão fundamental proposta neste primeiro capítulo.

A primeira gravação da 5ª. Sinfonia de Beethoven produzida em 1913 e regida por Arthur Nikisch é uma representação diferente da mesma gravação produzida 50 anos depois e, claro, diferente da obra tocada ao vivo desde 1808. Para a performance ao vivo, excluindo as alterações na tecnologia de construção dos instrumentos musicais que, diga-se de passagem, acontecem muito lentamente, o ritual da interpretação não mudou desde a primeira apresentação. A partitura e os instrumentos são os mesmos e a tradição da sala de concerto se mantém praticamente inalterada. No entanto, para a gravação de 1913, cada um dos quatro movimentos tiveram de ser fragmentados de modo a “cabem” em oito discos de 78

¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Trad. de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: O Globo, 2003. P.207–8. [Título original: “Cien Años de Soledad”, 1967].

rotações. Os instrumentos também tiveram de ser trocados e adaptados para o suporte de gravação mecânica daquela época. A formação tradicional da orquestra teve de ser desconstruída e o maestro passaria a ser um ator a mais nas decisões da performance, uma vez que, a obra gravada, envolve outro tipo de produção, outros tipos de suportes tecnológicos que vão além dos instrumentos musicais e estantes de partitura, bem como outros profissionais tão imprescindíveis quanto os compositores e músicos.² Nesse curto exemplo, podemos perceber que as transformações ultrapassam o aspecto essencialmente tecnológico — excluindo qualquer tipo de determinismo — e avançam para as formas sociais de interação entre músicos e o público com os objetos musicais mediados tecnologicamente.

Quais relações e similitudes existem entre um fonograma e uma música ao vivo?³ Aparentemente a fixação da performance musical em um suporte imutável como o disco e transformada em som ou fonograma representaria a antítese de uma arte criada essencialmente a partir da interação entre músicos e público. Diante desse impasse, resta-nos uma questão fundamental neste trabalho: quais as transformações que as práticas de produção e escuta musical sofreram após o surgimento do fonógrafo de Thomas Edison?⁴

1.1. Sobre gravação

Gabriel Fauré no final do século XIX e Igor Stravinsky no início do século XX compartilharam da opinião de que a gravação é uma ferramenta potencial para os compositores registrarem suas obras como fontes documentais de performance para as futuras gerações, de certa forma, já admitindo a fragilidade da partitura nesse processo. Tchaikovsky considerou a gravação como “a mais surpreendente, a mais bonita e a mais interessante entre todas as invenções que surgiram no século XIX” e, Claude Debussy, à sua maneira, afirmou que o gra-

² Para mais detalhes sobre os processos de gravação mecânica vide o Capítulo 2.

³ Neste trabalho, as expressões “música ao vivo” e “performance ao vivo” referem-se à performance musical produzida a partir da interação entre artistas e público compartilhando o mesmo espaço, seja numa sala de concertos ou em um show de rock.

⁴ Sobre as diferenças entre os termos fonógrafo e gramofone, Katz (2004, p.194) demonstra que a palavra fonógrafo estava associada à máquina para gravação e reprodução de cilindros, enquanto que gramofones se referia aos aparelhos que tocavam discos. Nos anos 1920, os cilindros deixaram de ser fabricados e ambos os termos passaram a se atribuir aos tocadores de discos. Segundo ele, na atualidade, o termo fonógrafo é usado nos Estados Unidos e gramofone no Reino Unido para designar tocadores de discos. Neste trabalho utilizaremos “fonógrafo” para designar os gravadores e reprodutores de cilindros e “gramofones” os reprodutores de discos em fins do século XIX e início do século XX.

mofone daria à música “uma completa e minuciosa imortalidade”⁵ (DAY, 2000, p.5; CHANAN, 1995, p.117).⁶

Apesar destes testemunhos serem tão repletos de entusiasmo que até mesmo se assemelhem a uma jogada de marketing, Debussy, em outro momento, nos coloca diante de um relato intrigante: “Não deveríamos temer esta domesticação do som, esta mágica preservada no disco que qualquer um pode despertar à vontade? Ela não diminuirá a força misteriosa da arte que, até então, era considerada indestrutível?”⁷ Para o compositor, o disco possibilita uma conexão direta de seus ouvintes com a arte musical, na qual a sensação de se estar frente a uma performance ao vivo é preservada. Desta forma, a gravação ao mesmo tempo em que preserva a mágica e a força misteriosa da performance ao vivo transfere para o ouvinte a capacidade de manipulação deste fenômeno. Sérgio Freire esclarece a afirmação de Debussy, pois, na sua concepção, “é justamente a possibilidade de autonomia aberta aos ouvintes que passa a ameaçar a tradição musical produtora dessas mesmas obras” (2004, p.17). A mágica consiste ainda na capacidade do disco em fixar uma tradição musical transformando consideravelmente as relações entre as pessoas e a música.

A gravação alterará não apenas as relações de produção e consumo de música, mas também a própria arte musical sofrerá transformações de diversas grandezas. Adorno (2002a, p.271) aponta que com o fonógrafo passa-se do processo artesanal de produção para o industrial e este fato não só altera a distribuição como também o que é distribuído. Assim, a partir do surgimento e exploração comercial da tecnologia de gravação e reprodução sonora, patenteada por Thomas Edison com o fonógrafo em 1877, as músicas sofreram transformações, inclusive na noção de obra musical.⁸

A transformação nas noções de obra musical acontecem à medida em que a gravação e o disco apresentam novos elementos na cadeia produtiva e receptiva da música. Novas

⁵ Exceto quando houver indicação, todas as traduções das línguas inglesa e francesa são nossas.

⁶ Nesses relatos os compositores confundem a gravação com seus aparelhos de reprodução (gramofones e fonógrafos). De fato, no primeiro momento, o mesmo aparelho utilizado para gravar também reproduzia as gravações. Essa separação ficará mais nítida a partir do início do século XX com a massiva utilização dos discos de 78 rotações e seus aparelhos que apenas reproduziam música.

⁷ Claude Debussy em 1913 citado por Eisenberg, 2005, p.44–5.

⁸ Aqui entenda-se como “obra musical”, dentro da tradição ocidental, as produções direcionadas às salas de concerto, ou para funções religiosas, ou até mesmo para eventos específicos, desde que siga uma ritualística de produção que parte de um indivíduo, o compositor que inscreve seu fluxo criativo na partitura dentro de uma codificação própria e que, em num segundo momento, essa codificação é levada à sua definitiva realização na interpretação dada pelos músicos. O percurso da obra musical se encerra na performance ao vivo direcionada a um público pré-disposto a ouvi-la.

formas de contato e interação entre as práticas musicais tradicionais e seus músicos produtores e o público. As transformações acontecem de forma mais significativa no interior do fenômeno musical, alterando a própria natureza da arte musical e a sua existência no tempo e no espaço.

Para Simon Frith (1996), “a tecnologia da música refere-se simplesmente às formas em que os sons são produzidos e reproduzidos” (p.226). Numa perspectiva histórica, o autor divide a relação entre música e tecnologia e seus suportes de registro e performance em três estágios: folclórico, artístico e popular. No primeiro estágio, a música é preservada no corpo (e nos instrumentos musicais) e tem a performance como única possibilidade de manifestação. Neste tipo de manifestação, a música está presente em rituais, cerimônias e funciona em total integração com as práticas sociais. No estágio artístico, a música é armazenada sob a forma de notação e também pode ser apresentada através da performance musical. A notação traz para a música um falso ideal de existência e sua apresentação se torna uma experiência sagrada e transcendente, na qual a apreciação da música clássica tem o poder de elevar a mente. Por fim, no estágio pop (ou gravado), a música é armazenada em fonogramas, discos, fitas e pode ser obtida através da reprodução mecânica, digital ou eletrônica. Essa possibilidade transforma por completo a experiência musical que agora pode ser ouvida em qualquer lugar e transportada sem barreiras prévias de tempo e espaço (FRITH, 1996, p.226–7).

Ao analisar as transformações trazidas pela gravação musical, Mark Katz, em seu livro *Capturing sound: How technology has changed music*, assinala que na música ao vivo os sons são fugazes e se desaparecem após o toque, diferentemente das gravações. Katz simplifica a equação e despreza nessa abordagem a memória e a formação cultural do público. As pessoas também gravam os sons através da memória e os repetem construindo com isso um espaço musical próprio da escuta das várias culturas. Esses mesmos sons gravados na memória poderão influenciar novos modos de produção musical mediados ou não tecnologicamente. De forma análoga à memória, as gravações captam esses sons efêmeros e os preservam em uma mídia física transformando a música em um objeto que pode ser vendido, transportado, colecionado, repetido e manipulado como nunca antes havia sido possível (KATZ, 2004, p.5). Esse novo tipo de objeto — diferentemente da partitura que apresenta códigos sobre a música, seus instrumentos, andamentos e, em alguns casos o caráter expressivo — possibilitou a inscrição da performance e do gesto musical através do som. Katz enumera sete características diretamente ligadas à transformação da música em objeto tais como, tangibilidade, portabilidade, repetibilidade, manuseabilidade, invisibilidade, temporalidade e receptividade.

As fronteiras que delimitam cada uma dessas características são fluidas e se cruzam continuamente pois, sendo o disco um objeto tangível, ele pode ser também portátil, manipulado, reproduzido várias vezes e recebido de múltiplas formas.⁹

Ao longo do século XX, a música gravada foi carregada por diferentes suportes que geraram diversas práticas e atitudes diante dos eventos musicais. A música tangível em discos de 78 rotações e, posteriormente em LPs, gerou a prática do colecionismo aumentando ainda mais o fetiche das mercadorias musicais, para citar um termo defendido por Adorno.¹⁰ Os discos também permitiram, em um primeiro momento, práticas de escutas coletivas, uma vez que se tratavam de mercadorias caras que exigiram aparelhos reprodutores igualmente inacessíveis. Além do mais, o “maravilhoso” presente em uma nova invenção só faria sentido se fosse compartilhado coletivamente.¹¹ Fitas cassetes nos anos 1960–70 e CDs (*compact discs*) nos anos 1980–90 aumentaram ainda mais a portabilidade e as trocas entre os ouvintes. Sendo mídias reproduzidas facilmente, CDs e cassetes tornaram disponíveis um número muito maior de gravações e coleções tanto produzidas pelas gravadoras quanto pelos próprios ouvintes.¹² Os discos definiram também a duração de cada música gravada e as consequentes interrupções na escuta de uma obra maior. A duração de uma canção popular, por exemplo, será padronizada ainda na era dos discos de 78 rotações e será mantida ao longo do século XX, mesmo quando já se tornava possível gravar obras maiores, processo que influenciaria também as performances ao vivo, em geral mais longas que as suas gravações. As escolhas e os usos de cada mídia geraram debates, disputas mercadológicas e de patentes entre gravadoras e fábricas de aparelhos de reprodução a partir dos anos 1940.

A possibilidade de livre repetição da música também trouxe mudanças nas práticas de performance e escuta. É praticamente impossível para um artista repetir igualmente uma performance musical, seja ela vocal ou instrumental. Para Katz (2004), “performances ao vivo são únicas, enquanto que gravações podem ser repetidas” (p.24). A música é uma arte que acontece no tempo e, ao distribuir seus eventos sonoros de maneiras diversificadas nas diver-

⁹ Para uma leitura aprofundada sobre essas sete características da coisificação da música apresentados por Katz, ver: KATZ, 2004, pp.8–47.

¹⁰ Sobre o fetichismo musical ver Adorno, 1980, *O Fetichismo da música e a regressão da audição*. [Referências completas na bibliografia].

¹¹ Durante as primeiras décadas do fonógrafo e do gramofone os proprietários das lojas e das fábricas faziam apresentações públicas das “máquinas falantes” (ver Tinhorão, 1981).

¹² O CD é uma mídia digital que permite cópias idênticas, portanto sem perda de qualidade. A analógica fita cassete, por sua vez, trouxe o aparelho de som com *duplo deck* (dois dispositivos para fita simultâneos especificamente para facilitar as cópias e as reproduções contínuas).

sas obras, instaura uma temporalidade própria, até então sob o controle único do músico no momento da performance ao vivo. Essa prática gerava uma atitude ativa diante da obra escutada na qual a comunicação entre intérprete e ouvinte só aconteceria uma única vez. A experiência da obra por parte do ouvinte tinha que ser vivida em tempo real de forma integral e o público não poderia, de maneira alguma, intervir nesse acontecimento. O disco possibilitou o que podemos chamar de fetiche da escuta. A performance fixada em uma mídia agora pode ser ouvida minuciosamente e inúmeras vezes. O ouvinte e os próprios músicos controlam quais trechos querem ouvir e torna-se possível navegar facilmente pela temporalidade da performance que foi previamente fixada na gravação. Adorno, que acreditava na capacidade de uma escuta atenta e total, percebe esse processo de forma negativa à medida que ele gera uma percepção fragmentada da obra que começa a ser, na sua concepção, decomposta:

O processo de coisificação atinge a sua própria estrutura interna. Tais obras transformam-se em um conglomerado de ideias, de “achados”, que são inculcados aos ouvintes através de amplificações e repetições contínuas, sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária. [...] Quanto mais coisificada for a música, tanto mais romântica soará aos ouvidos alienados. É precisamente através disto que tal música se torna “propriedade”. Uma sinfonia de Beethoven, executada e ouvida, enquanto totalidade, espontaneamente, jamais poderia torna-se propriedade de alguém. A pessoa que no metrô assobia triunfalmente o tema do último movimento da *Primeira Sinfonia* de Brahms, na realidade relaciona-se apenas com suas ruínas (ADORNO, 1980, p.175).

Não só essa citação, mas todo o texto de Adorno sobre o “Fetichismo na Música e a Regressão da Audição” é polêmico. No entanto, é importante destacar que, com a repetibilidade da gravação os ouvintes passam iluminar certos trechos das obras que já foram previamente identificados por uma escuta viciada. Como bem demonstra Chanan, acontece na escuta um fluxo contínuo e seletivo de

intervalos melódicos e curvas fraseológicas marcantes, modulações bruscas, efeitos especiais nos instrumentos, falhas intencionais ou não de interpretação. Deste modo, aspectos individuais e, muitas vezes acidentais da música se tornam fetichizados (CHANAN, 1995, p.117–8).

Essa prática pode ser observada tanto em ouvintes de música popular quanto em críticos de revistas especializadas na música de concerto. Quando um crítico avalia diferentes registros de uma mesma obra, o que lhe chamará a atenção será especificamente os detalhes, os fragmentos estruturais de cada performance e a sonoridade da obra representada no disco. Não faria sentido uma crítica de gravação que desprezasse a relação dos ouvintes com o que Adorno chama de “ruínas” de determinada obra.

A repetibilidade também influenciou as práticas dos músicos enquanto ouvintes. Instrumentistas e cantores puderam ouvir pela primeira vez suas performances e as interpretações de outros artistas para uma mesma obra e, com o tempo, essa prática mudaria “a natureza das interpretações” (CHANAN, 1995, p.7). A partir da prática de gravação e escuta das próprias performances, os músicos iniciaram um processo de aprendizagem da dinâmica do estúdio. Músicos populares ou eruditos, como o pianista Glenn Gould, tornariam-se especialistas nas práticas de gravação em estúdio construindo performances supostamente “perfeitas” para “soarem” em disco (CHANAN, 1995; EISENBERG, 2005). Esse *metier* de construção de uma gravação levaria a influenciar a própria performance ao vivo: uma tentativa de representar no palco a sonoridade presente no disco. Adorno novamente nos chamaria a atenção para o que ele denomina, “barbárie da perfeição” — expressão apropriada de Eduard Steuermann — ao dissertar sobre as performances do regente Toscanini:

Reina aqui uma disciplina férrea. Precisamente férrea. O novo fetiche, neste caso, é o aparato como tal, imponente e brilhante, que funciona sem falha e sem lacunas, no qual todas as rodas engrenam umas nas outras com tanta perfeição, que já não resta a mínima fenda para a captação do sentido do todo. A interpretação perfeita e sem defeito, característica do novo estilo, conserva a obra a expensas do preço da sua coisificação definitiva. Apresenta-a como algo já pronto e acabado desde as primeiras notas; a execução soa exatamente como se fosse sua própria gravação no disco (ADORNO, 1980, p.178).

Aqui, a orquestra ao vivo soa como uma perfeita reprodução mecânica da própria gravação. Assim, observamos que graças aos processos de reprodução e à consolidação do que definiremos mais tarde como cultura da gravação, a música ao vivo deixará de ser referência para os discos — prática comum no início da indústria fonográfica, na qual os discos deveriam imitar performances ao vivo — e se tornará refém dos processos do estúdio. Esse aspecto diz respeito também à manipulabilidade do som que a gravação proporcionará a músicos e ouvintes.

No período de gravação mecânica (1877–1925), os gramofones e fonógrafos permitiram uma intervenção extremamente limitada tanto por parte dos músicos no estúdio, quanto dos ouvintes em casa. Mesmo assim, ainda era possível ajustar a timbragem geral do som deslocando ou mesmo trocando o cone amplificador do gramofone ou fonógrafo. Os músicos, para gravar, também poderiam se aproximar ou afastar do aparato de gravação modificando as formas de captação. A partir dos anos 1920–30, os aparelhos de reprodução já dispunham de botões de volume e ajuste de brilho e/ou tonalidade do som. Da mesma forma, os microfones potencializariam as performances dos músicos no estúdio. Nos anos 1950–60 com a

gravação estereofônica já seria possível criar em estúdio um espaço sonoro virtual que se assemelharia a espaços reais de performance. Nesta mesma época, a gravação em fita magnética possibilitaria novas formas de edição do áudio gravado, bem como performances fragmentadas, ou seja, uma obra inteira poderia ser registrada a partir de várias partes que se somariam a um todo na edição final.¹³ O pianista Glenn Gould investiu tanto na potencialidade do estúdio como ferramenta independente de criação e construção de performances editadas que se tornou especialista em gravações abandonando definitivamente os palcos (EISENBERG, 2002, pp.82–8).

A portabilidade permitiu que obras inteiras, sejam elas orquestrais ou solos de flauta, pudessem circular pelo mundo nos sulcos dos discos ou nas ondas do rádio. Na música ao vivo, a portabilidade depende do tamanho dos instrumentos e do número de músicos necessários para a performance de uma obra (KATZ, 2004, p.14). Uma sinfonia inteira do Mahler, para uma orquestra de mais de 100 músicos, poderia navegar de um país a outro através do disco. Esse importante aspecto da música gravada trouxe consequências estéticas e didáticas. No campo estético, observamos que as trocas entre músicos, estilos e tendências de composição e performance, sobretudo na música popular, poderiam acontecer sem a presença e a interação direta entre os músicos. Os instrumentistas de choro brasileiros poderiam ouvir e incorporar as tendências dos maiores sucessos das jazz bands americanas e vice-versa, uma vez que os discos circulavam pelo planeta de forma muito mais dinâmica. As primeiras gravadoras eram multinacionais, portanto, a mesma Odeon que gravava árias de ópera na Itália, lançava lundus e modinhas no Brasil. Sob o aspecto cultural e didático, os discos colocaram à disposição toda uma literatura musical e facilitou o acesso tanto ao repertório tradicional, quanto às últimas produções. Tim Blanning afirma que “as gravações permitiram que músicas que haviam sido compostas anos, séculos ou milênios antes fossem desencavadas e transmitidas pelo mundo” (2001, p.217). Blanning encontrou uma confissão do compositor-pianista Rachmaninov que afirmara não conhecer as sonatas para piano de Schubert até a BBC transmitir suas gravações (2011, p.217).

Contudo, a portabilidade atacaria a própria natureza da música ao retirar dela o corpo de quem a produz (CHANAN, 1995, p.120). Embora tanto a música gravada quanto a música ao vivo possam conviver sem problemas na atualidade, a ilusão inicial de que se tratava do mesmo fenômeno gerou problemas na definição de cada campo artístico. O teatro filmado

¹³ No Capítulo 2 abordaremos em detalhes os procedimentos de gravação elétrica, o microfone, a estereofonia e a edição por fita.

através da captação fotográfica em movimento criou uma nova manifestação artística, que foi o cinema. No caso da música, não houve nem no campo teórico nem no aspecto prático a dissociação de ambas as manifestações. No entanto, a música gravada atingiu a autenticidade da performance ao vivo e da obra musical como um todo.

1.2. Música desencorpada

Em um ensaio de 1936 intitulado “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”,¹⁴ o pensador alemão Walter Benjamin produziu uma reflexão acerca das transformações geradas no seio da obra de arte reproduzida mecanicamente. O autor iniciou o seu texto com uma longa epígrafe de Paul Valéry, que ilustra de forma otimista as transformações na noção de arte a partir das relações entre as formas tradicionais de produção e a tecnologia:¹⁵

Existe, em todas as artes, uma parte física que não pode mais ser encarada nem tratada como antes, que não pode ser elidida das iniciativas do conhecimento e das potencialidades modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, ainda são, decorridos vinte anos, o que eles sempre foram. É preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes, e nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até ao ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável.¹⁶

Benjamin avança na colocação de Valéry e admite novas potencialidades artísticas escondidas na obras mediadas tecnologicamente:

Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte (BENJAMIN, 1980, p.6).

No entanto, para o autor, mesmo diante da mais perfeita reprodução faltaria sempre o seu *hic et nunc*, ou ‘aqui e agora’ presente nas obras de arte tradicionais. O *hic et nunc* traria

¹⁴ Utilizamos uma tradução para o português feita por José Lino Grünnewald a partir do original em alemão: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, em *Illuminationen*, Frankfurt am Main, 1961, Surkhamp Verlag, pp. 148–184.

¹⁵ Utilizaremos amplamente o termo tecnologia, sobretudo relacionado às práticas de estúdio e de sua relação com a música. Entenderemos tecnologia aqui, na conceituação apresentada por Iazzetta (1997, p.27), referindo-se ao conjunto de ferramentas, conceituais ou materiais, utilizadas na realização de determinada tarefa.

¹⁶ Paul Valéry, *Pièces sur l'Art*, Paris, 1934; “Conquête de l’Ubiquité”, pp. 103, 104, citado por Benjamin, 1980.

consigo aquilo que a obra tem de original, sua autenticidade e vigência em um tempo e espaço histórico determinado. Dentro dessa perspectiva, Benjamin recorrerá à noção de *aura*, uma vez que, para ele, “na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*”, esse “algo único e longínquo” que o espectador vê representado na obra (Benjamin, 1980, p.8). O declínio da “aura” faria com que a arte perdesse o caráter de algo único, sagrado, absoluto, porém, ela possibilita transformações nos modos de sentir e perceber (PAVIANI, 1987, p.10).

A versão que utilizamos do estudo de Benjamin é focada no cinema, embora o autor cite as relações em torno da fotografia e da música. Para além de Benjamin, outros estudos acerca da natureza da fotografia, produzidos por Roland Barthes (2009) e Vilem Flusser (2002), podem nos auxiliar muito na compreensão da música registrada em suporte, o que depois chamaremos de fonografia. De certa forma, todos esses estudos podem se cruzar e relacionar mutuamente com as manifestações artísticas mediadas ou reproduzidas tecnologicamente.

Pensando a performance de música ocidental de modo restrito, em um primeiro momento, identificamos facilmente as noções de *aura* e autenticidade como conceitos presentes na tradicional performance musical para apresentação.¹⁷ A música prática através da presença dos músicos e do diálogo com a tradição e o público manteria viva a *aura* em torno da obra de arte ali representada. No entanto, acreditamos que é justamente esta tradição que o disco tende a ameaçar, ao mesmo tempo em que desenvolve formas próprias ou até complementares de interação com as práticas musicais.

Com a reprodutibilidade técnica trazida pelos processos de gravação, o próprio conceito de originalidade e a noção de autenticidade começam a ser discutidos. Para Benjamin “a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não” (1980, p.7). Na sua concepção, a reprodução técnica é independente e prescinde de um original. Também, a reprodução pode obter um alcance e uma aproximação com o público impensáveis no contexto tradicional de criação. Contudo, em alguns contextos de produção musical mediada tecnologicamente a noção de original será ressignificada à medida que algumas manifestações existirão apenas em suportes gravados. No caso da música popular brasileira, muitas canções urbanas serão produzidas apenas no ambiente de estúdio e disponibilizadas em disco. O próprio samba carioca, da maneira como será conhecido através da ima-

¹⁷ A noção de performance será melhor discutida no Capítulo 4.

gem de símbolo nacional ao longo do Estado Novo, foi construído e existe não apenas no morro, na partitura ou no recôncavo baiano, mas também no estúdio de gravação, sobretudo da Casa Edison na era elétrica. A questão é complexa e uma análise aprofundada do assunto extrapolaria as dimensões dessa pesquisa, mas as seguintes perguntas não deixam de ser intrigantes: Qual é, e onde está o original e o autêntico de uma música popular gravada? Está na partitura, na performance ao vivo ou na mente dos compositores e intérpretes?

Até determinado momento, o que representava o registro concreto e original de uma obra na música popular, assim como no contexto da música de concerto, era a partitura — nada mais que um sistema de registro para o auxílio da memória e codificação da linguagem.¹⁸ No entanto, sabemos que a performance da música popular sempre foi muito além da codificação registrada na partitura e, mesmo no ambiente da música de concerto, a partitura é o mapa e não o território. Existe uma grande distancia entre a limitação do registro musical no papel e o aspecto sonoro da música, resultado da livre interpretação dos músicos com seus instrumentos e vozes. Em outras palavras, a partitura despreza uma infinidade de aspectos musicais, timbrísticos e expressivos que são adicionados pelos músicos na performance e ultrapassam as possibilidades de registro do pentagrama.

Em fins do século XIX e início do século XX, ter obras editadas era símbolo de prestígio por parte do compositor popular. A partir da gravação elétrica no Brasil em 1927 e da ampla profissionalização e divulgação de música popular brasileira nos estúdios e nas rádios, a partitura passa a ser um requisito desnecessário diante da emergência de uma produção cada vez mais rápida e efêmera. O disco, e não mais a edição em partitura, passou a ser um dos maiores objetivos a serem alcançados pelos compositores. Contudo, diante da produção feita para o rádio e o disco, o original, o autêntico e a referência primeira de tais obras torna-se o registro gravado das mesmas.¹⁹ A noção de autêntico na música está mais relacionada à fidelidade ao real, à ideia de que uma performance reproduzida tecnologicamente possa se igualar à performance ao vivo. A autenticidade afetada pela gravação não seria também a força misteriosa mencionada por Debussy e discutida por nós no início deste capítulo? Diferentemente das práticas criativas do compositor francês que deixou sua obra toda em partitura, muitos

¹⁸ Sobre as relações entre partitura, memória e interpretação, Cf. CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como “Espírito Sedimentado”: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In DUARTE, Rodrigo (org.). *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005. pp.203–224.

¹⁹ Vale lembrar que, como Chanan (1995) demonstra, antes da possibilidade de fazer muitas cópias com o disco matriz, toda gravação em cilindro era um original.

compositores de música popular depositarão a verdade de suas obras apenas nas gravações em disco.

Uma cena do documentário *Michael Jackson's This is It* que registrou os ensaios do que seria o último show do cantor e compositor Michael Jackson nos chamou a atenção e bem ilustra nossa reflexão. Jackson estava ensaiando a canção *The Way You Make Me Feel* apenas com seus músicos e, um deles, o diretor musical e tecladista Michael Bearden, estava com dificuldades para compreender a forma como o cantor gostaria que ele executasse um trecho do arranjo. O tecladista então questionou que não estava entendendo e não sabia como Jackson gostaria que fosse tocado. Jackson então o explicou: “Quero do jeito que escrevi. Quero dizer... como os fãs ouviram. Tem que ser igual ao disco. É assim que eu quero.” (ORTEGA, 2009, 00:33:54). O cantor/compositor argumentou que era para o músico tocar da mesma forma que estava no disco. Lá estava o original e a maneira como seus fãs reconheciam a obra (In: ORTEGA, Kenny. *Michael Jackson's This is It*. Columbia Pictures, Sony, 2009). De fato neste contexto, a partitura do registro de uma canção pop diz muito pouco sobre ela, uma vez que a produção do fonograma envolve a participação do compositor, do intérprete, do produtor entre outros.

O disco e seus processos de produção e recepção constroem uma nova noção de original e uma *aura* e um *hic et nunc* próprios, na medida em que a gravação não rivaliza com a performance ao vivo, mas a estimula através de um diálogo constante. O “ter estado ali” presente no momento do registro, pela qual fala Barthes, é substituído por um “estar ali” diante do aparato de gravação (IZQUIERDO, 2005, p.13). O etnomusicólogo Carlos Sandroni, ao discorrer sobre a perseguição sofrida pelos negros praticantes do samba-de-umbigada em Itu (década de 1940), afirma que tais práticas, na concepção daquela época, não eram comparáveis aos sambas cariocas transmitidos pelo rádio e pelo disco. Segundo ele, essas práticas dos negros locais eram desprovidas da “aura assegurada pela tecnologia, pela voz de um cantor de grande sucesso como Francisco Alves e pelos arranjos de um maestro como Radamés Gnattali” (SANDRONI, 2001, p.13). A tecnologia em si e seus processos coletivos de produção dos objetos culturais transformam as maneiras tradicionais pelas quais as pessoas se relacionam com a música e, ao mesmo tempo, a conferem uma nova *aura*. Como os usos e apropriações de um fonograma por parte do público acontecerão de múltiplas formas, a construção do “aqui e agora” se dará a partir dessas relações. Para o crítico David Hamilton, a *aura* é “aquilo que murcha na era da reprodução mecânica”. Hamilton acredita que a espontaneidade da performance ao vivo não desaparece quando a gravação é feita, tampouco na

primeira escuta, porém, com a reprodutibilidade excessiva, a perda é inevitável (CHANAN, 1995, p.119). O que o crítico despreza é a capacidade do ouvinte recriar sua interação com o presente e o passado da obra a cada escuta de uma mesma gravação.²⁰ Uma canção reproduzida em um filme, em um gramofone dos anos 1930, no aparelho da sala de visita ou em um fone de ouvido se apresentará de novas formas a cada espaço e em cada momento ouvido.

Também considerando o caráter e a presença do aspecto puramente humano do *hic et nunc* e da autenticidade de uma obra, a *aura* ainda não se esvazia, ela é ressignificada na medida em que a obra representada tecnologicamente porta a presença e o espaço virtual do artista. O vazio é preenchido virtualmente, na percepção e fruição do ouvinte. As ondas sonoras percebidas foram produzidas por um conjunto de profissionais e fixadas através da tecnologia. Nas palavras de Roland Barthes, aquilo que se reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez e o que é repetido mecanicamente nunca mais poderá repetir-se existencialmente (BARTHES, 2009). O caráter espacial da noção de *aura* apresentada por Benjamin (a presença), desloca-se na reprodutibilidade pois as produções midiáticas possuem fronteiras que não estão claramente delimitadas e é exatamente essa transposição dos espaços que vai auxiliar na construção de uma *aura* no momento da percepção e da fruição das obras midiáticas. Na verdade, as obras de arte reproduzidas tecnicamente inauguram novas formas de interação com o público (agora inserido num contexto de massa) e, sendo procedimentos novos, não podem ser analisados à luz das obras tradicionais. Tratam-se de novos mecanismos de expressão e neste sentido, os conceitos tradicionais precisam ser reavaliados.²¹

Benjamin compara o trabalho do ator de teatro ao do ator de cinema afirmando que, diferentemente do primeiro que apresenta a sua atuação artística diante do público, o segundo requer a mediação de todo um mecanismo (Benjamin, 1980, p.15).²² Em outro momento o autor compara a apreciação de uma pintura a de um filme e afirma que a segunda não permite a associação de ideias devido à sucessão rápida de imagens:

²⁰ O próprio Benjamin afirmaria que “a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado. Sob a forma de fotografia ou de disco permite sobretudo a maior aproximação da obra ao espectador ou ao ouvinte” (BENJAMIN, 1980, p.7).

²¹ A presença virtual do artista é reconstruída a partir da concretude do som que sai dos alto-falantes. As ondas sonoras são fenômenos físicos concretos e isso conecta a performance fixada em estúdio com o momento da escuta.

²² Uma analogia possível podemos traçar com os atores de teatro de revista do começo do século XX que registraram suas performances em estúdio. A prática ao vivo, exigia um tipo específico de esforço artístico dos próprios músicos em questão. No caso da gravação, a prática era coletiva sendo necessária a presença de um conjunto de elementos tecnológicos, além de profissionais diversos na produção musical. Como veremos em seguida, o trabalho essencialmente coletivo das práticas musicais, em estúdio, tornam-se supra-coletivos.

A pintura convida à contemplação; em sua presença, as pessoas se entregam à associação de ideias. Nada disso ocorre no cinema; mal o olho capta uma imagem, esta já cede lugar a outra e o olho jamais consegue se fixar. (...) De fato, a sucessão de imagens impede qualquer associação no espírito do espectador” (BENJAMIN, 1980, p.25).

Sabemos que o posicionamento de Benjamin naquele contexto era também político e estava ligado à defesa de uma produção artística engajada. No entanto, apesar de considerar que passados mais de cem anos de filmografia, os profissionais em questão tenham criado formas próprias de interpretação e relação com o aparato, e que o público tenha produzido um sistema de fruição específico para o cinema; no caso da música gravada acontece algo diferente no que diz respeito à percepção. A contemplação não ficou prejudicada, mas potencializada. O ouvinte agora é detentor da obra escutada. Ele pode manipular o tempo, fragmentar as peças que se tornam subservientes à escuta e à percepção. Diferentemente do filme, que acaba com o fim da exibição pública na sala de cinema, o disco está em poder do espectador que pode manuseá-lo à vontade. Sobre a percepção da fotografia, Flusser argumenta que:

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear o olhar é circular: tende a voltar a contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade imagética por ciclos (2002, p.8).

Esse tipo de percepção, se relaciona com o que Flusser chama de tempo circular, na qual ocorre um cruzamento de significados entre os diversos elementos presentes na obra. Esse tempo circular, se difere do tempo linear, que é diacrônico, no qual um elemento dá significado ao que se segue (FLUSSER, 2002, p.8). Na música gravada acontece essa percepção não-linear e circular, pois o ouvinte direciona sua escuta seletiva para vários eventos musicais que podem ser repetidos, fragmentados e fruídos em equipamentos diversos (gramofone, rádio, cassetes, entre outros), o que, de certa forma, altera a própria experiência da audição. Tal controle é impossível na performance musical ao vivo cujo domínio do tempo linear está exclusivamente a cargo do intérprete. É exatamente esse o medo pelo qual Debussy se referia no começo deste capítulo: a perda de controle do fenômeno musical por parte de compositores e intérpretes. E mesmo as referências à percepção desconcentrada em Benjamin (1936; 1983) e a regressão da audição em Adorno (1938; 1983), podem ser relativizadas diante da tecnologia da gravação. Ela possibilita sim uma escuta distraída e uma relação efêmera com a produção musical, mas também potencializa experiências de escutas atentas e

gera novos procedimentos de produção essencialmente artísticos, bem como cria para si um novo poder de culto.

Para Benjamin, o esvaziamento da aura, presente na reprodutibilidade técnica, cria uma desvalorização do trabalho artístico, além da perda de autenticidade e da quebra da tradição. Porém, Katz nos alerta que Benjamin perdeu parte da equação pois, mesmo com a reprodução em massa e a perda da singularidade temporal e física da obra de arte, tais objetos desvinculados de sua criação, podem incentivar novas experiências e gerar novas tradições, onde quer que estejam (KATZ, 2004, p.14–5).

De acordo com Frith (1996), a escuta de gravações é contraditória apesar dos valores antigos de prática musical — presença, performance, intensidade, eventos — permanecerem. No entanto, a escuta de gravações traz em si um conjunto de contradições, uma vez que os eventos sonoros registrados são ao mesmo tempo públicos e privados, estáticos e dinâmicos, experimentados no presente e no passado. Segundo Frith, “no mundo das gravações há uma nova valorização do original”. A gravação nos permite recriar, com maior nitidez, práticas musicais tradicionais que parecem ameaçadas por essas próprias gravações (FRITH, 1996, p.227).

A despeito do que foi exposto é preciso relativizar e lembrar que as reflexões de Benjamin foram produzidas em um contexto histórico muito específico da Alemanha pré-Segunda Guerra mundial. Ele analisa o cinema, tendo passados aproximadamente 30 anos de filmografia e menos de 10 anos de filmes sonoros. O estudo de Benjamin demonstrou com bastante antecedência e sem a visão apocalíptica de Adorno o quanto as obras reproduzidas tecnicamente poderiam democratizar o acesso aos bens culturais. Ao longo do século XX a indústria do cinema avançou muito, assim como todas as artes mediadas tecnologicamente. Mesmo assim, é importante não perder a distinção entre o fenômeno ao vivo e aquele reproduzido tecnicamente. Ambos possuem aura própria como foi demonstrado aqui, no entanto, a segunda perspectiva sempre estará em desvantagem em relação à primeira, na medida em que representam práticas humanas virtualmente descorporificadas. Desta forma, um show do Chico Buarque e uma apresentação da Orquestra Filarmônica de Berlim não rivalizam com suas gravações, pois apresentam a prática humana diretamente, portanto, corporificada. São experiências diferentes e devem ser abordadas como processos artísticos distintos.

1.3. A fonografia como arte sonora²³

(...) da mesma forma que a resistência da pedra sugere ao escultor a forma a inventar, assim também as resistências que apresentam os meios técnicos, longe de matar a imaginação do artista, ao contrário a provocam e a estimulam em novas direções.²⁴

A música gravada e seu resultado sonoro em suporte, o fonograma, não tiveram a mesma atenção que teve a televisão, a fotografia e o cinema por parte de teóricos, filósofos e críticos de uma maneira geral. Com raras exceções como os importantes artigos de Adorno na primeira metade do século XX e outros trabalhos acadêmicos na segunda metade do mesmo século, mas que ainda não tiveram grandes ressonâncias nos estudos culturais, parte das discussões ficaram nas vozes e na memória de diletantes, colecionadores e jornalistas. Pode ser que a música gravada possuía a mesma armadura abstrata da Música (em maiúsculo mesmo) que afugenta historiadores da cultura, filósofos, cientistas sociais entre outros pesquisadores que preferem se ater a uma arte mais visível ou palpável.

O termo fonografia, muito utilizado para se referir à produção discográfica de algum artista, foi pouco discutido e definido. Ao consultar o *Oxford English Dictionary* — que é também um dicionário etimológico e apresenta os primeiros usos dos seus verbetes na literatura — identificamos que a origem da palavra fonografia possui ligação direta com a fala. Segundo este dicionário, o termo surgiu em 1701, relacionado à arte de escrever as palavras através do seu som.²⁵ Já em 1886, onze anos após a invenção do fonógrafo, a palavra será utilizada também para designar “a arte de registrar pelos meios do fonógrafo”. Porém, de acordo com sua definição geral, a fonografia seria a “arte ou prática de escrita segundo o som”.²⁶

Para iniciarmos uma discussão acerca da natureza dessa atividade sonora, retomaremos as analogias com estudos existentes em relação à fotografia e o cinema, tendo em vista as similaridades entre esses campos e a densidade dos trabalhos produzidos a respeito destas atividades imagéticas. Embora os dicionários definam fotografia como técnica e arte de pro-

²³ Agradecemos o Prof. Fernando Iazzetta pelas contribuições por e-mail em relação à fonografia.

²⁴ Eco, Umberto, “La musique et la machine”, In: *Communications*, 6, Ed. Du Seuil, Paris, 1965. [Esse texto faz parte do livro *Apocalípticos e Integrados*, mas foi excluído da edição brasileira.]

²⁵ Muito antes de se pensar em registrar a fala através de um processo mecânico, a única forma possível era através de símbolos gráficos que serviam para identificar os sons fonéticos. Em 1848 foi publicado em Londres a oitava edição do *Manual of Phonography (or Writing by Sound)*, de autoria de Isaac Pitman e o Conselho de Fonética.

²⁶ *Oxford English Dictionary*, verbe “phonography”.

duzir imagens através da ação da luz sobre um filme,²⁷ Flusser e Barthes, preferiram não entrar nessa tão desgastada polêmica conceitual em torno da arte e discutiram aspectos ontológicos sobre esse processo de registro.

A *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*²⁸ de Vilém Flusser, partindo de uma consciência histórica significativa, o autor busca a formulação de uma teoria filosófica da fotografia e ilumina de forma profética as transformações trazidas pelo aparato fotográfico e uma inevitável substituição de um mundo até então baseado em textos, por um paradigma das imagens. Na concepção do autor, a máquina fotográfica, inventada no séc. XIX (apenas três décadas antes do fonógrafo), inicia um processo de mecanização da sociedade, efeitos que alcançarão, não apenas as artes imagéticas, mas ao mundo de uma maneira geral:

[...] a invenção do aparelho fotográfico é o ponto a partir do qual a existência humana vai abandonando a estrutura do deslizamento linear, próprio dos textos, para assumir a estrutura de saltar quântico, próprio dos aparelhos. O aparelho fotográfico, enquanto protótipo, é o patriarca de todos os aparelhos. Portanto, o aparelho fotográfico é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos (FLUSSER, 2002, p.66–7).

O século XIX foi palco de grandes invenções que transformaram decisivamente as relações entre os homens e as máquinas. De acordo com Flusser, numa imagem tradicional, o único mediador entre a sua representação concreta e o receptor é o artista que a criou. Para interpretar essa imagem, é necessário antes compreender o pensamento do autor. Diferentemente das imagens técnicas mediadas pelo aparelho fotográfico, ou melhor, pelo complexo formado por “aparelho-operador”, onde existe essa “caixa preta”,²⁹ impenetrável, que funciona como ponte entre o receptor e o fato capturado (FLUSSER, 2002, p.15). Para o autor, o complexo “aparelho-operador” não interrompe o elo entre a imagem e seu significado, mas pelo contrário, “parecer ser o canal que liga imagem e significado” (2002, p.15).

²⁷ Conforme Dicionário Aurélio; Dicionário Houaiss e Dicionário Porto de Língua Portuguesa.

²⁸ Flusser, Vilém, *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. [Publicação original em 1983].

²⁹ Flusser usa a expressão “caixa-preta” para se referir à magia interior do aparelho fotográfico, sua programação e a relação com o operador. Nas suas palavras, “aparelhos são *caixas pretas* que simulam o pensamento humano, graças às teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. *Caixas pretas* que brincam de pensar” (2002, p.28). Para ele toda a crítica da fotografia deve buscar o branqueamento dessa caixa.

Metaforicamente, da mesma forma, identificamos essa “caixa-preta” no ambiente do estúdio, impenetrável e complexo, formado por inúmeros agentes que agrupam desde simples tarefas mecânicas de manipulação de aparelhos ao mundo diversificado da criação musical. Dentro do estúdio, se produz a fonografia, esse espaço fechado funciona também como elo entre o artista que se apresentará sob a forma de fonograma, e o público. Através da interação entre as pessoas e as máquinas o espaço do estúdio organiza e constrói a obra musical, inicialmente composta sem mediação tecnológica. Neste sentido, o fonograma representa o som produzido por músicos e técnicos dentro do estúdio, convertendo a criação e sua interação com a tecnologia em objeto audível e também palpável para públicos não especializados. Curioso observar também que esse processo não interrompe a tradicional cadeia — música ao vivo e público, mas a coloca em outro espaço, potencializando-a.

Na visão de Flusser, a fotografia chega ao receptor de maneira distorcida, na medida em que ocorre uma manipulação da imagem pelas mãos do fotógrafo e da indústria que formata o aparelho fotográfico. No ambiente do estúdio essa transformação também acontece. Nesse contexto, o material sonoro precisa ser adaptado e construído de acordo com os instrumentos técnicos de que dispõem e seguindo padrões de escuta que possam moldar a música à sonoridade vigente no momento. No entanto, como as trocas com o público acontecem de forma mais direta, seja via rádio ou vendagem de discos, existe também uma margem de participação por parte deste. Assim, o público faz parte dessa cadeia produtiva da fonografia e na formatação da sonoridade do fonograma.

O ambiente do estúdio, espaço por excelência da fonografia, funciona como um laboratório cujos materiais são manipulados como um jogo de estratégia e guerra. A transformação do som em objeto palpável, vendável e transportável acontece através das lutas e do domínio, mesmo que aparente, por parte dos atores envolvidos no processo de gravação. Flusser ilustra muito bem esse jogo. Para ele, o aparelho fotográfico,

[...] é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca *com* seu brinquedo, mas *contra* ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer: penetra o aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas (FLUSSER, 2002, pp.23–4, grifos do autor).

Na sua concepção, aparelho e funcionário se fundem e essa “caixa preta” não pode ser totalmente penetrada. Segundo o autor, “a *pretidão* da caixa é seu desafio, porque, embora o fotógrafo se perca em sua barriga preta, consegue, curiosamente, dominá-la. O aparelho funciona, efetiva e curiosamente em função da intenção do fotógrafo.” (FLUSSER, 2002, p.24).

No entanto, ao mesmo tempo em que o aparelho (ou o aparato de gravação) atua em função da intenção do homem, também gera um conjunto de “intenções” limitadas pelo seu programa e pelo gosto vigente. A interação entre as intenções presentes nas máquinas e ao gosto estético do momento, passam a criar sistemas de linguagem padronizados. Isso será verificado nas características das imagens de diversas épocas, ou mesmo nas sonoridades das gravações.

Na floresta densa da cultura, os movimentos do fotógrafo se assemelham a um caçador, na concepção de Flusser. Nessa perspectiva, “a selva consiste de objetos culturais, portanto de objetos que contém intenções determinadas” (2002, p.29). A tarefa do fotógrafo é transformar quase tudo em cena sendo que, a intenção estética, ou a maneira como o artista tratará a caça, deve estar presente antes mesmo do momento do registro. O estúdio também reúne esse jogo de intenções, tanto dos compositores, músicos e intérpretes, quanto dos técnicos, produtores e das máquinas. Transformar algo tão naturalmente aceito como a performance musical em uma escultura rígida de um disco ou gravação é tarefa complexa que exige uma busca precisa dentro da selva das práticas musicais. Vale notar, que nem todos os bons músicos, serão bons também no ambiente do estúdio. O jogo de relações entre as pessoas e as máquinas no estúdio, a sonoridade das gravações aliadas à aceitação do público é que definirá os vencedores dessa batalha. Novamente, a intenção estética deve estar presente antes mesmo do registro ser feito.

Para Flusser, o fotógrafo escolhe sua caça em função do aparelho e essa mesma prática pode ser identificada no ambiente da fonografia. Eisenberg (2004, p.127), argumenta que o mundo da fonografia é formado por dois tipos de artistas: os extrovertidos e os introvertidos. Os primeiros poderiam ser representados pelos recitalistas românticos como o pianista Rubinstein ou uma cantora como a Carmen Miranda, artistas cujas práticas de estúdio tendem a se aproximar de suas exaltadas performances ao vivo. Do lado oposto, os introvertidos seriam aqueles artesãos do estúdio de gravação que conduziriam suas performances explorando as potencialidades desse meio. Como exemplos poderíamos destacar o pianista Glenn Gould, no meio erudito, e o sambista Mario Reis, no campo popular. O artistas extrovertidos, que geralmente possuíam um maior poder de projeção, tanto instrumental quanto vocal, praticamente dominaram o início da fonografia, período chamado de era mecânica.

Isso aconteceu por motivos puramente técnicos, em razão do aparato de gravação não conseguir captar sons mais sutis.³⁰

Fonogramas e fotografias podem ser multiplicados e distribuídos diversas vezes, porém, os fonogramas necessitam de um equipamento físico para transcodificar, sejam registros analógicos presentes em discos e fitas, ou dados numéricos de CDs, em sons.

Vilém Flusser critica a poluição de imagens causada pela fotografia. Esse universo fotográfico a que estamos acostumados faz com que tratemos as imagens de forma banal, sem levarmos em conta a mensagem que ela quer nos passar. Assim, o receptor está programado para ver magicamente. Se o receptor for ao Líbano presenciar a cena da guerra, o fará da mesma maneira como contemplou sua fotografia no jornal (FLUSSER, 2002, p.57).

A fonografia também possibilitou a chegada de um mundo cada vez mais repleto de sons e essa poluição tornou a escuta cada vez menos seletiva e crítica. Da mesma forma, como o receptor terá um olhar mágico e contemplará o real sob a perspectiva da imagem, na fonografia, a performance ao vivo será cada vez mais escutada seguindo os parâmetros da música gravada.

Além de Flusser, as reflexões de Roland Barthes sobre a fotografia presentes no livro *A Câmara Clara* — publicado inicialmente em 1980 — trazem ricas perspectivas para pensarmos a fonografia como uma prática artística e social com procedimentos próprios. Os dois autores se encontram em muitos pontos, mas também divergem em outros.

A “caixa preta” de Flusser é “câmara clara” em Barthes.³¹ Para ele, a fotografia é crua, está em estado natural e não é possível aprofundar nem apreendê-la, mas apenas varrê-la com o olhar, “como uma superfície tranquila” (2009, p.117). Embora Flusser também considere que as imagens sejam superfícies que representam algo no tempo e no espaço, mas que podem ser apreendidas.

Barthes afirma que, ao ser fotografado, o corpo automaticamente se transforma em imagem. A fotografia cria o corpo ou o mortifica a seu bel prazer metamorfoseando sujeitos

³⁰ O sistema de gravação mecânico será discutido no Capítulo 2.

³¹ Segundo Barthes, “[...] é, pois, erradamente que, devido à sua origem técnica, a associam à ideia de uma passagem escura (*câmara obscura*). *Camera clara* é o que se deveria dizer (era este o nome desse aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo e outro no papel). Porque, do ponto de vista do olhar, “a essência da imagem é a de estar toda de fora, sem intimidade, e, contudo, mais incessível e misteriosa do que o pensamento do foro interior” (BARTHES, 2009, p.117, o trecho em aspas é uma citação de Blanchot, sem referência no livro).

em objetos. Isso gera na fotografia uma sensação de inautenticidade na medida em que o registro não representa o estado real do sujeito, mas sim sua imitação (2009, p.18–22). Nas suas palavras,

Ao nível imaginário, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento deveras sutil em que, a bem dizer, não sou nem sujeito nem objeto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro (BARTHES, 2009, p.22).

Da mesma forma, a fonografia atua na música, na medida em que o artista no estúdio e sua obra gravada representam uma instância artificial e mimética, construída por uma prática coletiva e, portanto, diferente da performance ao vivo que possui o caráter de verdade e autenticidade. A música gravada também passa por essa microexperiência da morte e de transformação em espectro, no entanto, ela renasce sob uma nova perspectiva sonora mediada pela tecnologia e pelo poder de manipulação por parte do público. Assim como para Barthes, “toda fotografia é um certificado de presença” e representa “um ser novo, verdadeiramente: um real que já não pode ser tocado” (BARTHES, 2009, p.98).

Barthes afirma que a fotografia de um corpo autentifica sua presença e exige que eu me encontre com esse corpo. Nas suas palavras, “quero me encontrar aquela pessoa da foto por inteiro, na essência” (BARTHES, 2009, p.118). Diferentemente do que pensavam alguns críticos da gravação, cujas ideias levavam a crer no fim da música, o fonograma também traz essa exigência pelo contato com o artista, através da busca por uma experiência de escuta da performance ao vivo.³²

As analogias apresentadas serviram para nos auxiliar a pensar a fonografia como fenômeno artístico mediado tecnologicamente, tal como acontece com as imagens técnicas proporcionadas pela fotografia.

Fernando Iazzetta dedica uma parte do seu livro *Música e mediação tecnológica* para tratar do período iniciado pela gravação e reprodução sonora intitulado por ele como fonografias. O autor identifica a existência de duas configurações tecnológicas que modificarão as práticas musicais durante o século XX: a fonografia e a mediação tecnológica (IAZZETTA, 2009, p.18). A fonografia seria “a possibilidade de gravação e reprodução sonora inaugurada pela

³² Um exemplo marcante desse fenômeno é a força de algumas bandas ou grupos de músicos anônimos que fazem *covers* de artistas famosos. Os shows de bandas *covers* dos Beatles, sempre cheios, preenchem essa necessidade dos fãs de ouvirem ao vivo, aquilo que já foi muito reproduzido nos discos.

invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877” (2009, p.18). O termo abrange um conjunto de práticas culturais baseadas na mediação tecnológica dos processos de registro, reprodução e difusão musicais. Segundo o autor, a fonografia permitiu o surgimento de novas referências composicionais, assim como trouxe para a performance um processo de registro refinado, além de meios de distribuição e comercialização das obras musicais (IAZZETTA, 2009, p.18). Já a mediação eletrônica englobaria a criação musical baseadas em tecnologias eletroeletrônicas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX.³³ Na sua concepção, ambas configurações são inseparáveis, sendo uma decorrência da outra. Dentro desta perspectiva, a fonografia seria uma forma de registro e reprodução, mas também uma rede de relações que transformaram as condições de produção e recepção da arte musical. Embora busque uma abordagem ampla, indo do jazz à música eletroacústica, Iazzetta está pensando muito mais nas possibilidades da fonografia como uma forma criativa de produção da música de concerto e transformação da escuta. Neste aspecto, a fonografia poderia se libertar do simples registro e reprodução e passar a ser encarada como uma ferramenta de produção eletroacústica.

“Defining phonography” é título de um artigo pouco abordado por estudiosos das mídias, escrito pelos autores Rothenbuhler e John Peters, e publicado em 1997 na importante revista de estudos musicais *The Musical Quarterly*. Para eles, a fonografia seria também um período na nossa relação com a música, marcado por um conjunto de atitudes, práticas e instituições tendo como partida a invenção do fonógrafo. Diferentemente de Iazzetta que não define os limites temporais da fonografia, para Rothenbuhler e Peters trata-se de um momento muito específico que vai da popularização do fonógrafo até o surgimento da gravação digital. Para esses autores, a fonografia seria também uma tecnologia integrada à uma prática social em torno da música (1997, p.242). Na visão dos autores, o fonógrafo transforma nossa relação com a música que deixa de ter a performance ao vivo como única forma de representação sonora. Desse modo, a música gravada passa a ter uma vida própria, independente do compositor, dos músicos ou do público, tornando-se, de fato, um objeto.

O poder de inscrição e armazenamento de dados musicais é um ponto fundamental na teoria dos autores Rothenbuhler e Peters. Para eles,

³³ Além da mediação tecnológica, é preciso expandir o conceito para os próprios músicos e demais indivíduos presentes no ambiente da fonografia. Pensando na definição de Raymond Williams (1972, p.206), que vê dentro dos processos culturais a mediação como algo que interliga dois polos e conecta experiências e ações múltiplas, os músicos são mediadores da sua arte com os receptores, ou até mesmo funcionam como pontos de contato entre a indústria do disco, sua tecnologia e o público. Assim, as obras de arte de uma maneira geral são mediadas por relações sociais.

O fonógrafo não inscreve o espírito da música mas seu corpo, sua vigência no tempo acústico. A fonografia não captura o código mas o ato, não o manuscrito mas a voz, não a partitura mas a performance. A fonografia e o filme atacam o monopólio até então mantido pela impressão: o armazenamento de dados sucessivos (1997, p.243).

Na perspectiva dos autores ingleses, a fonografia está diretamente ligada ao ato físico do registro sonoro. Assim, ela estaria presente apenas em sistemas de registro analógicos, ou seja, o disco ou a fita magnética que trazem fixados em suas mídias a própria onda sonora é representante direta dos sons registrados.³⁴ O argumento dos autores comunga com o saudosismo de um grupo de pesquisadores e audiófilos que acreditam na supremacia dos sistemas analógicos em relação aos processos digitais de registro e reprodução. Sem entrar nessa polêmica, esses autores consideram que os sistemas analógicos registram o som propriamente, enquanto que sistemas digitais registram números. Desta forma, um disco porta músicas e sons, diferentemente de um CD, que apenas registra números a serem decodificados por um aparelho de reprodução. Rothenbuhler e Peters buscarão na teoria semiótica de Peirce um argumento preciso para diferenciar o analógico do digital. O registro analógico representaria o *índice* porque é natural e fisicamente causado pela música, enquanto que o meio digital estaria ligado ao *símbolo*, cuja relação com a música se dá através de uma convenção (1997, p.249).

Por fim, Rothenbuhler e Peters, em sua definição, irão separar a escuta musical por aparelhos analógicos e digitais. No sistema digital, o que estaria em jogo seria o fetichismo de uma tecnologia ligada à fruição do ouvinte, enquanto que no sistema analógico, existiria uma “transcrição natural do fenômeno musical, algo misterioso, cósmico e além das possibilidades de controle humano” (1997, p.253).

Acreditamos que Rothenbuhler e Peters, ao restringir a fonografia apenas para os sistemas analógicos de registro, acabaram por reduzir o conjunto de práticas e processos criativos trazidos pela gravação limitando-os na simples analogia da fixação das ondas em suporte. Na verdade, muitos estúdios no começo da gravação digital, simplesmente substituíram o gravador de rolo pelo computador, ou seja, todas as demais práticas, presentes na fonografia inicial, ainda continuaram por muitas décadas. A grande mudança operada pelo computador no seio da gravação foi, na realidade, o processo de edição não-linear, em que o computador abandona a linearidade dos eventos gravados em uma fita. Também, é importante observar que, para a maioria dos ouvintes, o CD não é visto como armazenamento de dados e muitas

³⁴ Existe uma corrente de defensores do cinema tradicional que desprezam produções em vídeo e televisão, ou qualquer sistema digital, cuja forma de registro não ocorre através da fixação das imagens fotográficas na película, semelhante ao cinema.

dessas pessoas apenas querem ouvir seus CDs como representações análogas à performance em estúdio.

Um outro ponto de vista em relação à fonografia foi trazido por Andy Hamilton no seu artigo “The Art of Recording and the Aesthetic of Perfection”, publicado em 2003 no *British Journal of Aesthetics*. Hamilton parte de uma discussão com Benjamin e também procura entender a fonografia a partir de um diálogo com a fotografia e o cinema, formas de arte mais facilmente aceitas no senso comum.

Em relação à fotografia Hamilton traça os seguintes paralelos com a fonografia que envolvem escolhas estéticas em ambos os campos: “(i) escolha dos microfones e seu posicionamento (lente e profundidade de campo); (ii) a escolha de uma fita magnética ou disco para registro (filme fotográfico); (iii) escolha dos alto-falantes e do equipamento de reprodução (gramatura suave ou pesada do papel fotográfico)” (HAMILTON, 2003, p.351). Já em relação ao cinema, a reflexão de Hamilton aponta para uma questão fundamental da música erudita gravada: a relação com a partitura. Para ele, a grande diferença é que no cinema não existe a autoridade da partitura que, em certa medida, existe de forma independente do contexto de gravação. O livro ou o roteiro pelo qual se baseia o filme pode ser amplamente alterado e adaptado para a sequência a ser filmada (HAMILTON, 2003, p.357). Curioso observar que, apesar dessa diferença ser bem marcante, em muitos momentos da história da gravação, sobretudo nas décadas iniciais, as obras clássicas tiveram de ser adaptadas para o sistema de gravação em vários níveis de transformação da partitura, indo deste a fragmentação de movimentos até a re-orquestração de alguns trechos para atender mais adequadamente ao sistema de registro e escuta de determinada época.

Embora não seja o objetivo principal do artigo, Hamilton tem a preocupação de definir a fonografia como uma forma de arte. Após discutir a reduzida e polêmica tentativa de definição por parte do *sound artist* Douglas Kahn — que pensa a fonografia como arte sonora muito mais próxima da fotografia do que da música, devido à sua capacidade imitativa e mimética — conceito que acaba esbarrando em equívocos, uma vez que a música também pode ter função mimética ou imitativa. Hamilton busca seguir um caminho mais amplo e que englobe diversas manifestações que tem na gravação sonora, seu principal meio de expressão e representação (HAMILTON, 2003, pp.357–61).

Partindo dessa perspectiva expandida, Hamilton abrange dentro das artes fonográficas, tanto a música eletrônica que emergiu da tradição da música erudita ocidental, incluindo

a ‘*musique concrète*’ de Pierre Schaeffer aos trabalhos eletroacústicos de Stockhausen, quanto os gêneros de música popular tais como, blues, jazz, rock, soul, Ambient, hip-hop, eletrônica, entre outros. Cada um desses gêneros manterá uma relação dialógica e se relacionará com o aparato de gravação em níveis de intensidade diferentes. Neste sentido, concordamos com a visão de Hamilton, na qual a arte fonográfica “também é música, assim como a fotografia artística também é uma arte visual” (HAMILTON, 2003, p.361–2). Para ele, essa definição ampliada não entra em conflito com outras conceituações do termo.

Hamilton ainda observa que a fonografia que é subserviente a um texto e a uma performance musical, será sempre uma arte secundária. Apenas onde não existir performance original e a manipulação dos técnicos e produtores acontecerem livremente no trabalho dos artistas, a arte fonográfica deixará de ser secundária (2003, p.362). No entanto, essa observação é carregada de um olhar muito voltado para as práticas de música erudita, cujo sistema de trabalho acontece de forma segmentada e não pensa o trabalho fonográfico dentro de uma perspectiva coletiva e colaborativa entre todos os atores envolvidos no que chamaremos de *cultura da gravação*.³⁵

Evan Eisenberg dedica um capítulo do seu livro *Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa* para discutir aspectos inerentes à fonografia. Para ele, a palavra gravação, escolhida deliberadamente e com intenções mercadológicas por Thomas Edison, é uma enganação. Gravações em estúdio constroem eventos ideais a partir da montagem de múltiplas partes (Eisenberg, 2005, p.89). Eisenberg aproveita para distinguir categoricamente o som de uma gravação da sua real apresentação. O que a fonografia produz é exatamente o som.

Eisenberg também busca em Benjamin um forte argumento de analogia com o cinema, cuja presença do aparato tecnológico acontece de maneira tão profunda e simbioticamente integrada com as práticas humanas que ela se torna imperceptível. Música, homens e máquinas acabam fazendo parte de um mesmo sistema onde um não existe sem a atuação do outro.

O autor defende a ideia de fonografia como arte e novamente as relações com o cinema funcionam como eixo central na construção do seu argumento. Ele destaca, por exemplo, o papel do produtor fonográfico em comparação com o diretor de cinema. Da mesma

³⁵ Sobre a natureza coletiva da fonografia e a cultura da gravação, vide respectivamente as seções 1.3.1 (p.53) e 1.3.2 (p.59).

forma, ele propõe um paralelo entre as relações e interações de trabalho com a tecnologia: no cinema, atores e câmeras; na fonografia, músicos e microfones.

Eisenberg critica a afirmação de alguns autores de que a fonografia é meramente um meio (mídia). Se em geral considera-se a televisão um meio e o filme uma forma de arte, também a fonografia está para o rádio, assim como o filme está para a televisão. Nessa perspectiva, TV e rádio são meios, enquanto que a fonografia e o cinema são formas de arte (EISENBERG, 2005, pp.93–4).³⁶ Na sua visão,

[...] é possível transmitir um filme na televisão sem exercer qualquer julgamento artístico. Mas você não pode filmar uma sequência sem exercer algum julgamento artístico, pelo menos em matéria de ângulos de câmera. [...] Da mesma forma, você não pode gravar um concerto de forma profissional sem exercer juízo artístico. Há uma ilusão de que você pode, porque o som é menos direcional que a visão, os seus limites são menos rígidos. Mas na verdade, um engenheiro de gravação ou produtor que não conhece a partitura — onde os tímpanos entram, onde os trompetes retornam — não pode fazer um trabalho adequado (EISENBERG, 2005, p.93).

Dessa maneira, as mídias se apropriam das artes como um todo e de outras atividades culturais. O exemplo das revistas e jornais são significativos, na medida em que essas mídias se baseiam sobre as artes da ficção, poesia, imagens entre outras.

As múltiplas relações que a fonografia apresenta no campo da música gerando novas reconfigurações no seio da própria produção musical — seja ela no campo da composição, na performance ou recepção — além do caráter aparentemente autônomo que a indústria fonográfica desenvolve ao longo das décadas, funcionam como fortes argumentos que não apenas definem essa atividade como uma forma de arte, mas também a separa da música sem mediação fonográfica.

A partir dessas considerações, acreditamos que a fonografia é uma manifestação artística, com práticas coletivas de criação e que tem na música, sua principal matéria prima. Em outras palavras, uma obra musical pronta para ser apresentada ao público sob a forma de espetáculo, no ambiente da fonografia ela é a argila a ser manipulada e moldada por músicos, técnicos, produtores entre outros indivíduos partícipes da construção do som ou fonogra-

³⁶ Embora possamos identificar algumas tentativas de uma produção artística tipicamente radiofônica, seja nas rádio novelas ou até mesmo nas propostas experimentais de Pierre Schaeffer no campo da radiofusão, acreditamos que a afirmação de Eisenberg comunga da ideia de que mesmo nestes contextos, o que está em jogo é a apropriação de outras artes e linguagens previamente estabelecidas.

ma.³⁷ A fonografia esculpe, a partir de um processo coletivo, a sonoridade de uma música em um suporte. A essência dessa arte estaria na possibilidade de representação do som em um meio fixo rompendo com as relações (e restrições) espaço-temporais que configuram uma performance ao vivo.

Alguns críticos dessa definição poderão argumentar que não faz sentido pensar a fonografia como arte sonora desde o seu começo, onde a possibilidade de intervenção no material gravado era limitado, momento em que nem existia a figura do produtor. Dentro dessa ideia, existe também uma afirmação de que as gravações da era mecânica, não passavam de uma simples documentação. De fato, a atuação de músicos e produtores era limitada devido às limitações do próprio aparato de gravação. No entanto, se o equipamento não permitia muito controle do som, o malabarismo ficava por conta de músicos, compositores, arranjadores, maestros e técnicos que, como veremos no Capítulo 2, tinham que adaptar suas performances e criações ao sistema de registro existente. Assim, a ideia de simples documentação deve ser abolida, pois o processo de gravação, mesmo no incipiente sistema mecânico, envolvia um conjunto de escolhas e adaptações artísticas, já presentes na construção do fonograma como arte.³⁸

A fonografia tanto exigirá a adaptação para seu meio das obras musicais produzidas para o palco quanto necessitará de obras criadas especificamente para atender às necessidades de produção, escuta e comercialização. Quem mais se beneficiará dessa cadeia de produção será a música popular. Umberto Eco já havia alertado que “a canção de consumo se dirige cada vez mais para o produto ‘pensado para a gravação’ e não mais pensado, cantado e, em seguida, gravado” (ECO, 1965, p.11). No entanto, até em contextos de produção eruditos verificamos compositores como Igor Stravinsky, consagrado por suas obras de concerto, que mais tarde produziria sua *Sérenade en La pour piano* especialmente para caber no limitado tempo de registro dos discos de 78 rotações por minuto.

Eisenberg (2004) destaca ainda que, assim como o cinema, a fonografia é uma arte eminentemente coletiva, aspecto que merece ser melhor discutido a fim de alcançarmos o ambiente de produção das práticas de estúdio na era elétrica no Brasil.

³⁷ Sobre o conceito de som, vide a “Polifonia Metodológica” presente na Apresentação desta tese.

³⁸ Toda essa discussão em torno do que vem a ser arte no século XX, imbróglie que Benjamin, Flusser e Barthes se esquivaram de entrar, deve ter como base uma definição dinâmica e maleável, uma vez que, a existência de concepções estéticas na produção desses bens simbólicos mediados tecnologicamente, elemento fundamental da arte, não os torna automaticamente artísticos.

1.3.1. A fonografia como arte coletiva

Toda produção artística mediada tecnologicamente — pensando tecnologia num sentido mais estrito e voltado para o ambiente das máquinas — é essencialmente uma arte coletiva. Um músico no estúdio não é o indivíduo principal dentro da fonografia. Ele pode ser o ponto central de onde partem todas as demais atividades técnico-artísticas. Uma produção em estúdio requer a colaboração de inúmeros outros artistas e técnicos que atuam numa divisão de trabalho singular, cujas ações convergem para a construção do fonograma.

A produção industrial fonográfica não difere estruturalmente de outras indústrias de produção cultural, assim como de qualquer indústria que produza objetos em massa. Esse processo de produção exige um número diversificado de atividades especializadas e nenhum indivíduo possuirá o controle total sobre o produto. Neste sentido, o objeto final representa “o resultado dos esforços coordenados de toda a equipe de produção e é, conseqüentemente, difícil cada membro da equipe precisar claramente sua contribuição particular” (Lewis Coser citado por JAMBEIRO, 1975, p.141).

É importante observarmos que o caráter social da arte reside no fato de ser produzida pelos homens e não pelo homem. Assim, concordamos com Jayme Paviani (1987, p.32) ao afirmar que “uma arte criada só pelo indivíduo, independente da influência coletiva, é praticamente impossível”. Quem analisará com desenvoltura o caráter coletivo das artes, será o sociólogo americano Howard S. Becker (1977a 1977b).³⁹

Por ser músico e possuir um trânsito constante entre as diversas artes, Becker observou com aguçada percepção o caráter coletivo e cooperativo do que ele chamará de “mundos da arte”. Para ele, “um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (BECKER, 1977b, p.9). A abordagem de Becker desconstrói as tradicionais análises de obras musicais, produzidas por gênios singulares, e se direciona para o contexto social de produção pensando a obra de arte como resultado da ação coordenada e da cooperação de todas as pessoas atuantes neste universo.

³⁹ Utilizamos como referência dois artigos publicados no Brasil em 1977: “Arte como Ação Coletiva” (1977a) e “Mundos Artísticos e Tipos Sociais” (1977b). Esses artigos serviram de base para Becker produzir sua obra de maior referência “Art Worlds”, publicada em 1982.

O estudo de Becker é abrangente e envolve todas as categorias artísticas, mesmo aquelas não mediadas tecnologicamente. Desta forma, para a realização de um concerto de orquestra sinfônica, instrumentos precisaram ser inventados, fabricados e uma notação precisou ser desenvolvida, assim como os músicos tiveram que apreender a relação entre a música notada e o instrumento musical, que deveriam ser apresentados em uma sala para concertos com hora e data marcada através de anúncios e uma plateia disposta a entender e corresponder à apresentação. Esse exemplo, pode ser expandido para quaisquer outras artes e envolve, em resumo: “a concepção da ideia para o trabalho, a confecção dos artefatos físicos necessários, a criação de uma linguagem convencional de expressão, o treinamento de pessoal e plateias artísticas no uso de linguagem convencional para criar e experimentar, e a elaboração da mistura necessária desses ingredientes para uma obra ou uma representação particulares” (BECKER, 1977a, p.206).

Em ambientes de produção musical externos à fonografia, percebemos uma estreita relação de dependência entre os artistas envolvidos. Isso fica mais evidente em gêneros de música popular como o jazz, como observou Becker, ou mesmo nas manifestações populares de uma maneira geral, conforme Jonas Lana destacou:

[...] o universo da canção pop, no qual a palavra cantada é geralmente constituída sobre uma base que envolve bateria ou percussão, baixo, teclados ou piano, violão ou guitarra. No samba e no choro, a presença de pandeiro, cavaquinho e violão é recorrente. O mesmo se dá com os diversos gêneros agrupados em torno do forró dito tradicional: nesse caso, o cantor não poderá consolidar sua carreira sem contar com o trio que o acompanha, composto por acordeom, zabumba e triângulo. Mesmo quando os instrumentistas ficam sombreados pelo nome do intérprete, há uma profunda relação de interdependência, cooperação e compartilhamento que marca o sentido de toda a atividade musical (LANA, 2010, p.66).⁴⁰

No espaço da fonografia, essa divisão não é diferente de outros mundos da arte. Dentro do estúdio surgem novos protagonistas e sua atuação será considerada “artística” na medida em que contribuem de forma distinta na construção de uma sonoridade única. Engenheiros e produtores de discos serão reconhecidos por sua habilidade em produzirem determinados tipos de som e pela capacidade de manipulação expressivas das singularidades dos artistas e dos equipamentos disponíveis. Aqueles que apenas reproduzem fórmulas serão

⁴⁰ Esse modelo de produção compartilhada comum no meio musical, caracterizado por sua fluidez, aparente desorganização e relações de trabalho complexas efetivas tem sido objeto de interesse por administradores interessados nas potencialidades da chamada indústria criativa como referência para otimizar a produção em outros campos industriais. Para uma reflexão sobre trabalho imaterial compartilhado e indústrias criativas veja Lana (2010) e Bendassolli et al (2009).

considerados, na visão de Becker, como “pessoal de apoio”. Isso segue uma tendência, em considerar determinada atividade como artística e outras como simples suporte. De fato, o artista ocupa uma posição central em meio a uma rede ampla de pessoas em colaboração (BECKER, 1977a, p.209).

Jonas Lana utiliza de forma muito precisa o exemplo da canção *Aquarela do Brasil*, para caracterizar esse ambiente de trabalho colaborativo. Esse samba composto por Ary Barroso, gravado em 1939 pelo cantor Francisco Alves e arranjado pelo maestro Radamés Gnattali recebeu a cooperação de diversos técnicos e instrumentistas da gravadora Odeon, entre eles, o baterista Luciano Perrone que teria sugerido ao maestro a exploração rítmica dos metais, fórmula já explorada por este percussionista em outras canções (LANA, 2010, p.68). O motivo rítmico-melódico em semitom, orquestrado pelos metais, se tornou uma marca nessa canção e se incorporou à própria composição de Ary Barroso. Desta forma, o fonograma aglutinou o encontro de múltiplas vozes e práticas musicais fabricadas no ambiente do estúdio.

Lana recorrerá à ideia de “singularidade” proposta por Maurizio Lazzarato para definir as ações de cada uma dessas vozes envolvidas no processo de produção. Esse termo seria uma alternativa “à categoria de indivíduo, associada à concepção liberal que pressupõe a existência de indivíduos já constituídos, livres e autônomos” (Lazzarato citado por LANA, 2010, p.66). Lana destaca ainda que essas singularidades “não fabricam simples objetos concretos”, mas estão diretamente ligados à “reflexão e a criação intelectual que deixam marcas da cultura em artefatos, razão pela qual se tornam objetos de estudo” (2010, p.67). Desta forma, na visão de Lana (2010),

[...] a canção de Ary Barroso seria fruto não apenas de uma criação compartilhada sincronicamente em um ponto localizado no tempo, mas resultado do acúmulo diacrônico de invenções realizadas por outras singularidades, em momentos e contextos que antecederam a produção dessa gravação (p.68).

Neste contexto, todos os criadores se pautaram por convenções, sejam elas de caráter essencialmente musical ou mesmo das restrições tecnológicas vigentes. Os trabalhos no estúdio de gravação acontecem sob a forma de acordos e convenções ditadas tanto pelas normas de escuta vigentes, quanto pelas possibilidades criativas de músicos, técnicos e sua interação com a tecnologia disponível. Para Becker (1977a, p.212),

As pessoas que entram em cooperação para produzir uma obra de arte geralmente não decidem as coisas a cada ocasião em que elas surgem. Ao contrário, baseiam-se em acordos anteriores que se tornaram habituais, acordos que se tornaram parte da maneira convencional de fazer as coisas na arte.

Um sistema de convenções pode ficar incorporado, não só nos materiais livremente manipulados — como a expressão e linguagens musicais — mas também pode ser previamente formatados nos equipamentos a serem utilizados. Microfones, cabos, gravadores, fitas magnéticas, mesas de som, equipamentos de efeito, salas com tratamento acústico, representam tecnologias padronizadas por grandes fabricantes. Portanto, a construção da sonoridade de um disco, por mais que o artista tente buscar uma expressão própria, ele estará compartilhando de uma convenção sonora arraigada na tecnologia disponível. Mas é claro que mesmo em um contexto formatado pela indústria da música, os artistas categorizados por Becker (1977b) como “inconformistas”, sempre tentarão produzir à margem dos processos vigentes, buscando uma espécie de deturpação das convenções e dos programas das máquinas, produzindo efeitos que seus fornecedores não haviam imaginado.

Neste momento, recorreremos a Michel de Certeau (2005, pp.97–102) e seus conceitos que distinguem “estratégias” e “táticas”, aqui consideradas dentro de um sistema de produção. Para Certeau, as “estratégias” partiriam dos poderes hegemônicos, racionalizantes — no nosso contexto podemos relacionar tanto a indústria fonográfica voltada essencialmente para o comércio, quanto ao sistema de padronização tecnológica —, enquanto que as “táticas” são as formas de negociação travadas pelos mais fracos “dentro do campo de visão do inimigo”, na fonografia seriam as ações criativas singulares no interior da cadeia produtiva industrial. Neste sentido, artistas e técnicos de estúdios se utilizariam de táticas coletivas de produção reunindo interesses diversos de sobrevivência nesse meio: do compositor com o interesse de ver sua obra gravada, do cantor de se expressar artisticamente através dos meios técnicos se fazendo ouvir pelo público, dos produtores de construir sonoridades diversas e, por último, do público de regular pelo gosto e consumo a produção dos demais. Claro que essas ações não acontecem de forma linear. Determinadas táticas adotadas podem influenciar certas estratégias pré-estabelecidas que, por sua vez, gerarão outras táticas e assim por diante.

Como bem observou Jonas Lana (2010, p.73),

Nessa trama, a indústria fonográfica, tradicionalmente considerada como uma agência de cooptação dos músicos e de manipulação dos consumido-

res, tem sua posição reavaliada. As reflexões sobre a música como trabalho imaterial compartilhado indicam que a relação entre gravadoras, artistas e público é mais complexa. Na balança da produção e consumo de música gravada, os artistas introduzem o contrapeso, de suas competências artístico-musicais, um capital imaterial que a indústria procura adquirir por meio da compra da propriedade intelectual, da gravação e da reprodução.

De toda forma, o ambiente colaborativo da fonografia, muitas vezes tenso, funciona sob a estrutura de uma cadeia interligada de ações que se tornaram mais complexas a partir da intensa profissionalização do meio. No momento inicial, a fonografia brasileira se resumia, em síntese, ao proprietário da Casa Edison que selecionava os artistas e compositores, ao técnico de gravação e algum outro músico acompanhador ou arranjador. Os discos não possuíam capa, tampouco existia algum projeto de marketing e distribuição e a burocracia quanto ao registro e direitos autorais era inexistente naquele contexto. Muitas vezes o proprietário reunia as funções de diretor artístico, técnico de gravação, gerente de finanças, distribuidor e relações públicas. Em linhas gerais, pensando especificamente na música popular gravada pela indústria fonográfica, para que um fonograma seja produzido é necessário: 1) que um compositor/intérprete produza uma música ou escolha uma obra de autoria desconhecida para ser gravada; 2) que um diretor artístico, produtor ou proprietário de estúdio identifique a potencialidade do artista ou canção como fonograma; 3) que arranjadores possam orquestrar e adaptar a obra para as condições disponíveis (determinado grupo musical, orquestra ou instrumento acompanhador); 4) que instrumentistas estejam aptos a executarem a obra em estúdio; 5) que existam técnicos, engenheiros de som e produtores preparados para o processo de gravação e edição; 6) que o material gravado seja preparado em suportes vendáveis em uma fábrica; 7) que diretores de marketing promovam e distribuam a obra gravada em lojas e emissores de rádio e televisão; e 8) que um público esteja apto a consumir tais fonogramas.⁴¹

Becker, por ter observado o mundo artístico americano, cuja sociedade se industrializou de forma precoce e que teve no fordismo sua base estrutural, conseguiu identificar as cadeias produtivas de forma muito mais compartimentadas do que aquelas verificadas em outros lugares. No contexto da fonografia brasileira, por exemplo, as especificidades de produção criativa não estavam claramente definidas no começo do século XX, o que viria a acontecer apenas seis décadas após a implantação da indústria fonográfica por aqui. A divi-

⁴¹ Obviamente que poderíamos adentrar em muitas ramificações, como por exemplo, as editoras de registro das obras e arrecadação de direito autoral, fábricas de instrumentos musicais e acessórios, os responsáveis pela manutenção do estúdio e até de suprir os músicos de cafezinho e água.

são de trabalho estava mais condicionada à mão de obra disponível do que com eficientes processos industriais de produção visando a obtenção de maiores lucros. Assim, um artista como Braguinha (também conhecido como João de Barro), acumulava inúmeras funções simultâneas, indo de compositor a secretário do estúdio. Nos Estados Unidos, logo no início da fonografia, identificaremos músicos de estúdio, aqueles que se especializarão na arte da gravação sonora, atividade que não se verificou por aqui, talvez pelo sistema ainda artesanal de produção fonográfica que não justificava esse tipo de especialização. O que se via aqui, foi a formação de grupos de instrumentistas que atuavam em casas de shows e estavam ligados a arranjadores contratados pelas gravadoras. Esses arranjadores eram responsáveis pela arrematamento dos músicos e a preparação do grupo para as sessões de gravação.

Importante observar ainda que, uma mesma pessoa pode adquirir todas as funções nesse campo de trabalho. Isso fica mais evidente no universo da produção atual, onde um mesmo artista ou banda, compõe, arranja, produz, grava e distribui sua música na internet. Mesmo assim, podemos pensar em trabalho coletivo e compartilhado uma vez que este músico estará lidando com computadores previamente programados por outras pessoas, assim como instrumentos musicais e redes colaborativas de distribuição.

Todo esse trabalho compartilhado no ambiente da fonografia fará parte do que chamaremos de cultura da gravação.

1.3.2. Sobre as práticas de estúdio e a cultura da gravação

A construção de uma gravação, como vimos, envolvem estratégias e táticas específicas definidas por um grupo de pessoas que atuam na produção coletiva do fonograma. Essas práticas podem ser reunidas em quatro agrupamentos: 1) práticas de estúdio; 2) práticas de marketing, design e distribuição; 3) práticas industriais e 4) práticas de escuta.⁴²

As *práticas de estúdio* são todas as decisões e ações que acontecem no ambiente do estúdio de gravação incluindo as táticas de produção e construção de um evento sonoro e suas reconfigurações de tempo e espaço. Com as práticas de estúdio,

a sala de gravação é pensada como um espaço criativo de manifestações diversas de expressão musical, percorrendo um caminho que vai da esco-

⁴² Esses agrupamentos se referem às práticas específicas da produção fonográfica. É importante mencionar a existência de práticas pré-fonográficas envolvendo a criação musical, as parcerias e as escolhas estéticas no âmbito da canção.

lha da música e seu arranjo, até a utilização apropriada do aparato tecnológico a fim de obter o melhor resultado artístico (CARDOSO FILHO, 2010, p.804).

As *práticas de marketing, design e distribuição* reúnem estratégias de comercialização dos objetos musicais gravados. Neste agrupamento também são feitas as escolhas das capas dos discos, os formatos (suportes) e os locais de distribuição, bem como o tipo de exploração da imagem pública dos artistas. Por último, as *práticas industriais* representam os processos técnicos de montagem dos eventos sonoros. Em geral, as fábricas funcionam em espaços fisicamente distantes dos estúdios de gravação e fabricam concretamente todo o trabalho intelectual produzido nos estúdios. Já as *práticas de escuta*, não acontecem nos espaços produtivos da fonografia, mas nos ambientes públicos e privados ocupados por consumidores e ouvintes. A participação do público é fundamental para a construção de uma sonoridade funcional e eficaz no estúdio. Longe de pensar os ouvintes como meros consumidores passivos que recebem a obra pronta da poderosa indústria fonográfica, a transformação na escuta operada pela gravação alterou não só a música, mas expectativa aural de receptores cada vez mais exigentes.⁴³ Se no primeiro momento, a qualidade de um artista ou disco era medido pela venda de seus discos, num segundo momento, esse processo será aliado à participação daquele artista em um programa de rádio ou tv. Nas primeiras décadas da era elétrica, artistas e gêneros que não vendiam precisavam ser descartados ou adaptados.⁴⁴

Todos esses quatro agrupamentos listados fazem parte do mundo próprio da fonografia que neste trabalho será definido por *cultura da gravação*.⁴⁵ O termo foi inspirado no capítulo inicial do livro *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music* de Michael Chanan. Neste capítulo intitulado “Cultura do disco”, o autor discute de forma panorâmica o conjunto de relações sócio-culturais que passaram a existir no campo da produção musical com a chegada da gravação e sua indústria. A *cultura da gravação*, ambiente de produção e recepção da fonografia, se tornará mais complexa ao longo do século XX, e sua complexidade estará diretamente ligada às relações entre as práticas produtivas e de escuta com a

⁴³ Para uma discussão em torno da transformação na experiência da escuta vide Capítulo 4.

⁴⁴ Os estudos de Rita Morelli (1991) e Marcia Tosta Dias (2000) demonstram que a partir dos anos 1970 essas relações entre artistas e gravadoras se complexificam. Neste período a indústria passa a explorar de forma mais intensa a imagem pública dos artistas como recurso comercial expandindo os ganhos para além dos discos, processo muito diferente dos anos iniciais da fonografia, cuja participação dos cantores se restringiam ao disco e ao rádio.

⁴⁵ Nosso estudo acerca da *cultura da gravação*, assim como a *fonografia* e as *práticas de estúdio*, foram iniciadas e publicadas nos respectivos trabalhos: Cardoso Filho, 2008; 2010; 2013. A socióloga Diane Crane utiliza o termo *recorded culture* (cultura gravada ou registrada) para designar as construções sociais ou produtos em que a cultura é mediada na atualidade, seja através de impressos, filmes, artefatos ou mídias eletrônicas (CRANE, 1994, pp.2–3).

tecnologia de cada época. Portanto, a cada novo paradigma tecnológico — gravação mecânica, gravação elétrica, gravação em fita magnética, sistematização das velocidades (78, 45 ou 33 r.p.m.), gravação estereofônica, gravação multipista, edição não-linear, processamento digital e diversos aparelhos de reprodução sonora — percebemos uma nova negociação entre os diversos atores envolvidos na cultura da gravação, assim como uma readequação em algumas de suas práticas.

Como o conjunto de atividades presentes na *cultura da gravação* são muito amplos e extrapolariam a dimensão desta pesquisa, focaremos essencialmente nas práticas de estúdio, tanto por terem sido pouco abordadas, quanto pela capacidade de ampliação do olhar em relação à indústria fonográfica e seu sistema de produção de objetos simbólicos. As práticas de estúdio fazem parte do trabalho mais inegavelmente artístico da fonografia, pois concentram suas atividades em torno dos técnicos de estúdio, produtores, engenheiros, intérpretes, compositores e das suas obras a serem gravadas. Neste contexto, não só a fonografia, mas o estúdio de gravação deve ser pensado como um espaço de consagração e legitimação da produção artística de músicos e técnicos.⁴⁶

As práticas de estúdio agrupam trocas culturais substancialmente diversificadas. Seja na gravação de uma canção ou de um disco inteiro, múltiplas realidades culturais são trocadas, negociadas e vivenciadas pelas singularidades envolvidas. A noção de circularidade cultural, proposta por Ginzburg (1987), nos auxilia na compreensão desse ambiente de elaboração artística e intelectual. O trabalho de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais foi inspirador para o autor no sentido de articular uma hipótese acerca da circularidade entre os níveis de cultura. Para ele, a circularidade é o influxo recíproco entre a cultura subalterna e a cultura hegemônica (GINZBURG, 1987, pp.24–5). Ginzburg acreditava que a relação entre as culturas dominantes (oficiais) e subalternas (populares), iam além da simples imposição ou subordinação de uma sobre a outra e avançou na sua discussão na medida em que aceitava a possibilidade de trânsitos e trocas culturais, que não podiam ser facilmente mensuradas.

Para esclarecer essas relações, tomemos como exemplo emblemático a gravação do samba *Jura*, composto por Sinhô em 1928 e gravada por Mario Reis. O compositor Sinhô,

⁴⁶ Um exemplo dessa perspectiva do estúdio como espaço consagrador e dono de uma aura própria é o fato de importantes estúdios, como o Abbey Road, onde os Beatles gravaram maior parte de sua obra, serem tratados como monumentos de adoração e peregrinação dos fãs desses artistas. Cf. G1. Estúdio Abbey Road, usado pelos Beatles, será aberto para visitação, *G1, Pop & Arte*, 04/01/2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/01/estudio-abbey-road-usado-pelos-beatles-sera-aberto-para-visitacoes.html>>. Acesso em: 28/02/2012.

negro de origem humilde, era frequentador das festas da Casa da Ciata e foi um dos grandes criadores que auxiliaram na consolidação do samba amaxiado da região da Praça XI. O samba *Jura* havia sido sucesso um ano antes da gravação na voz da cantora Aracy Côrtes em atuação no teatro de revista. A gravação foi produzida no estúdio da Odeon, comandada pelo tcheco naturalizado brasileiro Frederico Figner e seu técnico de estúdio alemão que possuía grande resistência em permitir a utilização de instrumentos de percussão em seus registros. O arranjo e a regência, sem percussão, ficaram por conta de Simon Boutman, maestro e violonista russo, radicado no Brasil nos anos 1920. O intérprete, Mario Reis, formado em direito e oriundo da alta elite carioca, não tinha o canto como profissão e chegou ao estúdio graças a Sinhô, seu professor de violão que também o havia orientado sobre como cantar seus sambas. Desta forma, o fonograma de *Jura*, reuniu trocas e experiências diversas, aglutinando práticas que vão desde as performances de Aracy — que não participou diretamente da gravação, mas também produziu a sua versão — passando pelo estilo de canto polido do cantor Mario Reis, indo às intervenções do técnico e do maestro de formação clássica dentro da tradição conservatorial russa.

Desta forma, em uma única gravação, pode-se perceber inúmeras vozes e influências oriundas de diversos lugares e frutos de experiências amplas, que não necessariamente estarão sendo facilmente ouvidas na gravação. No entanto, é preciso ter em perspectiva, que, diferentemente do contexto de estudo de Ginzburg, a circularidade na fonografia acontece sob a égide do capitalismo, do consumo e das tensões decorrentes deste sistema.

As primeiras décadas das práticas de estúdio representam ricas passagens da história da fonografia que ainda precisam ser melhor refletidas. No primeiro momento, o grande desafio dos primeiros artistas do estúdio era a definição do repertório a ser gravado e vendido. A obra musical deveria ser subserviente ao tempo disponível nos cilindros e discos de cera dos estúdios. Sinfonias e concertos, portanto, eram inviáveis. Da mesma forma, o equipamento de gravação profissional ainda não podia ser facilmente transportado para outros espaços, assim, a quantidade de músicos deveria estar relacionado ao espaço disponível na sala de gravação. As obras também tinham de ser adaptadas pelo pessoal das práticas de estúdio. Obras muito grandes deveriam ser abreviadas e instrumentos com captação ruim, deveriam ser substituídos por outros mais eficientes, razão que levará ao surgimento do arranjador de estúdio. Os próprios intérpretes, deveriam ser escolhidos, tanto pela fama que possuíam, quanto pela qualidade da sua performance gravada, ou seja, pela relação que mantinham com o aparato de gravação. Em alguns momentos como a passagem da gravação mecânica para a

elétrica, a adaptação de certos artistas famosos acontecia de forma tão tensa, que o microfone passou a ser considerado um instrumento de performance tão importante quanto o próprio aparelho vocal humano. Ao longo do século XX, essas práticas foram se transformando e tornando a produção musical em estúdio uma verdadeira linha de montagem, assuntos melhores demonstrados nos capítulos 2 e 3.

Capítulo 2 – Músicas elétricas

*Para que comprar um piano ou um violino, si a T.S.F., o phonographo, a pianola se encarregam de fornecer, sem educação antecipada, execuções variadas e perfeitas?*¹

Neste capítulo apresentaremos um breve histórico do período que chamamos de era elétrica. Esse momento crucial para a cultura da gravação tem início com introdução do microfone no sistema de registro, em substituição ao cone de metal da era mecânica. A era elétrica configurou práticas e relações sociais de criação fundamentais para a produção fonográfica. Esse período inclui a chegada do rádio, da consolidação das gravadoras estrangeiras, do LP, da fita magnética e do sistema estereofônico.

2.1. A conquista do som

Os processos mecânicos e elétricos de registro do som delimitam os dois principais paradigmas da fonografia. A divisão temporal em era mecânica (ou acústica) e era elétrica funcionam como marcos cronológicos e didáticos marcados pela transformação tecnológica e não meros recortes estanques e acrílicos da história.

A pré-história da fonografia tem início com Leon Scott de Martinville, um francês que 1855 inventara uma máquina capaz de registrar as ondas sonoras em um papel cilíndrico de estanho através de um estilete. Esse aparelho chamado de fonautógrafo² não convertia essas vibrações fixadas em papel em som audível, produzindo apenas um registro gráfico do som.³

¹ *Phono-Arte*. O interprete auditor. Rio de Janeiro, 28 fev. 1929, ano 1, no. 14, p.1-2

² Palavra traduzida do inglês: *phonautograph*.

³ Estudos recentes tornaram possíveis a conversão sonora desses primeiros registros. Cf. *BBC News*. Oldest recorded voice sing again. 28/03/2008. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/7318180.stm>>. Acesso em 28/01/2013.

O fonógrafo, aparelho capaz de registrar e reproduzir os sons só se tornaria uma realidade em 1877 pelas mãos do inventor Thomas Edison (1847–1931). Quase simultaneamente, em abril de 1877, o francês Charles Cros (1842–88) apresentou em Paris junto à *Academia des Sciences*, um artigo contendo propostas para a invenção de um aparelho capaz de gravar e reproduzir os sons, no entanto, não conseguiu colocar suas teorias em prática, provavelmente por falta de financiamento (CHANAN, 1995, p.23; Grove, 2001, p.8 — verbete *Recorded Sound*). Dinheiro era o que não falta a Thomas Edison que, no mesmo ano, apresentou um estudo acerca da gravação e reprodução sonora a partir de uma ramificação de suas pesquisas envolvendo a transferência de dados impressos do código Morse. O fonógrafo de Edison registrava as ondas sonoras em um cilindro de estanho, semelhante ao invento de Martinville, porém era capaz de reproduzir em um cone de metal os sons gravados. Comercialmente, o fonógrafo foi lançado como um aparelho para ser utilizado no trabalho de escritório. Uma espécie de máquina para ditado de cartas e documentos. De acordo com o próprio Thomas Edison, sua máquina falante poderia ser utilizada para: escrever cartas e outras formas de ditado, livros sonoros para cegos, auxílio na educação escolar, reprodução musical, registros familiares (como por exemplo, as últimas palavras de um membro da família prestes a morrer), bonecas falantes, relógios sonoros, bem como registrar para as futuras gerações as vozes de pessoas célebres como Washington, Lincoln entre outros (EDISON, 1878, p.531–534).

O primeiro aperfeiçoamento do fonógrafo veio em 1886 com Alexander Graham Bell e Chichester Bell. O aparelho chamado de grafofone, além de possuir um motor que mantinha a regularidade da gravação e da reprodução, registrava as ondas sonoras em um cilindro removível de papelão revestido com uma fina camada de cera. Nos anos 1890 é fundada nos Estados Unidos a *Columbia Phonograph Company* que disponibilizou no mercado os primeiros catálogos contendo cilindros comerciais com gravações de cantores, solos instrumentais, discursos políticos e vozes de artistas cômicos.

O gramofone, inventado por Emile Berliner neste período, foi o grande responsável pela expansão da indústria fonográfica. Berliner criou um sistema de registro sonoro em disco plano possibilitando a reprodução de uma gravação centenas de vezes a partir de uma matriz. Até então, os processos de duplicação de cilindros se mostravam ineficientes sendo necessário várias performances para se ter vários cilindros disponibilizados à venda. Cada cilindro vendido correspondia a uma gravação original produzida diretamente pela potência sonora dos cantores e instrumentistas. No entanto, segundo Chanan (1995, p.28), “a solução do problema de reprodução em massa envolveu a separação do processo de gravação do

processo de reprodução”. O gramofone e seus discos tiravam do ouvinte a capacidade de se produzir gravações em casa, algo que só retornaria com a fita magnética cinquenta anos depois.

O sistema de gravação mecânica era formado por um cone de metal conectado a um diafragma que por sua vez se ligava a uma agulha que riscava num disco de cera as ondas sonoras. O cone de metal, também chamado de autofone, coletava as ondas sonoras e sua vibração era amplificada pelo diafragma. O processo era estritamente mecânico, portanto, para se conseguir uma boa gravação, era necessário impingir muita energia sonora diante do cone. Foi o período das grandes vozes masculinas com a técnica impostada do *bel canto* italiano, do canto declamado e dos instrumentos possantes. A expressividade musical era limitada, os arranjos precisavam ser adaptados a esse sistema de registro e os instrumentos utilizados deveriam ser escolhidos de forma que atendessem à limitada faixa de frequência captada na época, entre 160 e 2000 hertz (ciclos por segundo) aproximadamente. A margem de variação dessas frequências variavam muito e dependia essencialmente do equipamento, da disposição dos músicos na sala e do arranjo.⁴

A fig. 2.1 apresenta uma amostra significativa das práticas de gravação na era mecânica. A fotografia mostra uma sessão de gravação mecânica nos Estúdios de Thomas Edison, onde se vê um cantor próximo ao cone de metal, um maestro e uma orquestra de sopros e cordas. Para auxiliar na projeção sonora os violinos possuem campanas de metal que direcionam o som para o cone de captação e ainda tornam o som mais metálico.⁵ A formação da orquestra está desconstruída em relação a seus padrões de performance ao vivo. Os instrumentistas estão agrupados em tablados e distribuídos de acordo com a energia sonora. Próximo ao cantor está uma tuba, que tradicionalmente deveria ficar ao fundo. Como o aparato de gravação era ineficiente na captação dos sons graves, a tuba próxima do autofone era uma tentativa de torná-la mais presente na gravação, apesar de oferecer uma situação bem desconfortável para o cantor solista. Para aproveitar o espaço, as partituras estão dependuradas por fios presos no teto do estúdio.

⁴ Para uma amostra de gravações mecânicas confira as seguintes faixas do CD anexo: *Hino Nacional* [Faixa 1]; *Brejeiro* [Faixa 2]; *Pelo Telefone* [Faixa 3]; e *Paixão de Artista* [Faixa 4].

⁵ Esse violino com campana, inventado especialmente para a gravação mecânica, levava o sobrenome de seu criador e se chamava violino Stroh. Villa-Lobos utilizou esse instrumento em algumas de suas obras para orquestra, tais como: *Amazonas* (Poema Sinfônico de 1917) e o bailado *Uirapuru*. O catálogo de obras do compositor cita o instrumento *violinophone*, outro nome usado para esse instrumento (In: Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos, sua obra*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: pp.33, 52, 60).



Fig.2.1: Harry Anthony gravando um disco nos Estúdio de Thomas Edison (ca. 1907–1910).

Fonte: MORTON, 2004, p.59.

O tempo de 3 a 4 minutos disponível para gravação nos cilindros e nos discos de 78 rotações acabou consagrando o formato da moderna canção popular, assim como da música gravada de maneira geral. O padrão temporal desenvolvido na era mecânica foi mantido mesmo em suportes como o vinil, a fita cassete e CD, cuja capacidade de reprodução ininterrupta se expandiu de forma substancial.⁶

No Brasil, a cultura da gravação se iniciou com Frederico Figner que, a partir de 1891, começou a fazer exposições públicas com o fonógrafo em várias cidades. Para tornar suas apresentações mais atrativas ao público brasileiro, Figner produziu gravações de modinhas e canções populares em cilindros virgens que trouxera dos Estados Unidos. Em 1900, esse tcheco que vivia nos Estados Unidos, fundou no Rio de Janeiro a Casa Edison, a primeira gravadora brasileira que neste mesmo ano já disponibilizava no mercado cilindros com gravações brasileiras e estrangeiras. Até a construção da fábrica Odeon em 1913, os discos da Casa Edison eram gravados no Rio de Janeiro e prensados na Alemanha. Outras gravadoras disputaram por um tempo o mercado de discos na era mecânica, tais como: a Casa

⁶ Katz (2004, p.32) destaca que após muitas décadas de discos de 78 e 45 r.p.m. as canções populares de três minutos criaram uma expectativa nos ouvintes que era correspondida por compositores e intérpretes. Essa ditadura tecnológica dos três minutos (tempo médio), nociva apenas para a música de concerto, também viria a afetar as performances ao vivo.

Faulhaber (fundada em 1911 — representava os selos Faulhaber e Favorite Record), a Grand Record Brazil (fundada em 1910 — representava o selo Brazil), a Fábrica Popular (fundada em 1920 — representava os selos Disco Popular e Jurity), a Casa A Electrica (fundada em 1913 — Selo Disco Gaúcho) e a Columbia (fundada em 1907 — representava o selo Columbia).⁷

2.2. Músicas elétricas e suas microfônicas

*Nenhum engenheiro, inventor de máquinas fallantes, instrumentos electricos ou radiophonicos, teve a pretensão de tirar da musica o seu privilegio divino de realizar a comunicação das almas. O esforço do descobridor consiste, ao contrario, em torna esta comunicação mais estreita e mais completa. A unica ambição da moderna machina fallante, é estabelecer um contacto cada vez mais perfeito, entre o compositor e o auditor.*⁸

A gravação elétrica começou a ser utilizada comercialmente nos Estados Unidos em 1925 simultaneamente pela Victor Talking Machine — com o sistema chamado *Orthophonic Victrola* — e pela Columbia, com o sistema *Viva-tonal Phonograph*. Após o pioneirismo dessas empresas e do registro de suas patentes, a Odeon lançaria seu próprio sistema de registro chamado de *Veroton*. O projeto original da eletrificação da gravação fora desenvolvido pela Western Electric em 1924 por uma equipe de pesquisadores sob o comando de J. P. Maxfield (READ E WELCH, 1976, p.237–74). A expansão do rádio e do telefone com seus circuitos elétricos e válvulas no início dos anos 1920 tornou possível o desenvolvimento do microfone e do sistema elétrico de gravação.

Como vimos anteriormente, no sistema de gravação mecânico a vibração das ondas sonoras são captadas pelo cone de metal e amplificadas pelo diafragma que, através de uma agulha, registra os sons na cera. A gravação elétrica introduz o microfone como agente de captação da energia mecânica das ondas sonoras e sua conversão em impulsos elétricos. Essa transdução eletromagnética é amplificada e conduzida para um gravador que agora faz a

⁷ Para uma história completa da era mecânica confira: CARDOSO FILHO, 2008; CHANAN, 1995; COLEMAN, 2003; DAY, 2000; EISENBERG, 2005; FRANCESCHI, 2002, 1984; KATZ, 2004; KENNEY, 1999; MORTON, 2004; STERNE, 2003; TINHORÃO, 1981; e o clássico *From tin-foil to stereo* escrito por READ E WELCH, 1976.

⁸ *Phono-Arte*. O Significativo do Phonographo Moderno.

conversão contrária: transforma a energia elétrica amplificada em energia mecânica que ficará registrada no disco de cera.

Um artigo não assinado da *Phono-Arte*⁹ de agosto de 1929 explicava aos seus leitores os modernos sistemas de gravação elétrica. A fig. 2.2 foi retirada deste artigo e acompanha uma didática descrição do processo inaugurado pelo microfone:

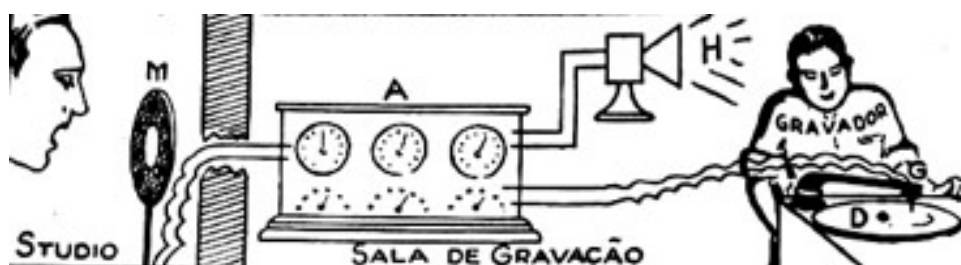


Fig.2.2: Processo de registro elétrico do som.

De acordo com a legenda da figura apresentada pela revista, as letras significam: M – microfone, A – amplificador, H – alto-falante, G – “estylô” ou gravador e D – disco de cera. Fonte: *Phono-Arte*. A moderna gravação de discos. Rio de Janeiro, 30 ago. 1929, ano 2, no. 26, p.31–4.

Segundo a explicação da revista:

As ondas sonoras impressionam este microphone M, produzindo variações da corrente electrica, que são amplificadas por um amplificador A com lampadas de radio. Este amplificador acciona um registrador electro-magnético G, que grava no disco de cêra D, sulcos espiraloides correspondentes às ondas sonoras registradas.

O aparelho registrador fica encerrado num compartimento ou sala impermeavel aos ruídos exteriores, compartimento este, que pode estar situado a certa distancia da sala de execução, aonde está collocado o microphone.

O operador, controla, por meio de um alto-falante H em conexão com o amplificador, e que reproduz o que se está gravando.

Este dispositivo, permite obter, graças a amplificação por válvulas de radio, uma sensibilidade extraordinaria, de onde se deriva uma maior facilidade para dispor os musicos no studio, ao mesmo tempo que se obtem um

⁹ A revista *Phono-Arte*, editada bimensalmente entre 1928 e 1931, foi uma das mais importantes publicações acerca das gravadoras, os artistas, os lançamentos fonográficos nacionais e estrangeiros. Antes da *Phono-Arte*, Fred Figner havia lançado a partir de abril de 1902 o jornal *Echo Phonografico*, que se intitulava o “único jornal explicativo da arte fonográfica” (FRANCESCHI, 2002, p.55–6).

registro mais completo, permitindo uma reprodução que se aproxima mais do natural, que os antigos métodos mecânicos.¹⁰

O uso de microfones, amplificadores e alto-falantes promoveram uma verdadeira revolução nos processos de produção fonográfica e na escuta. A limitada faixa de frequência da era mecânica, que como vimos se situava entre 160 e 2000 Hz, sofre uma expansão para uma faixa de captação do espectro sonoro entre 100 e 5000 Hz. Segundo Maxfield (1926), inventor do processo de gravação, frequências entre 60 e 6000 Hz poderiam ser captadas, porém com grande deficiência nas regiões extremas. A partir dos anos 1930 haverá um aprimoramento constante na ampliação dessa faixa de frequência até completar todo o espectro auditivo humano (aproximadamente entre 20 e 20.000 Hz). A figura 2.3 permite comparar a faixa de frequência dos dois períodos de gravação e sua relação com os principais instrumentos utilizados nesse momento da fonografia.

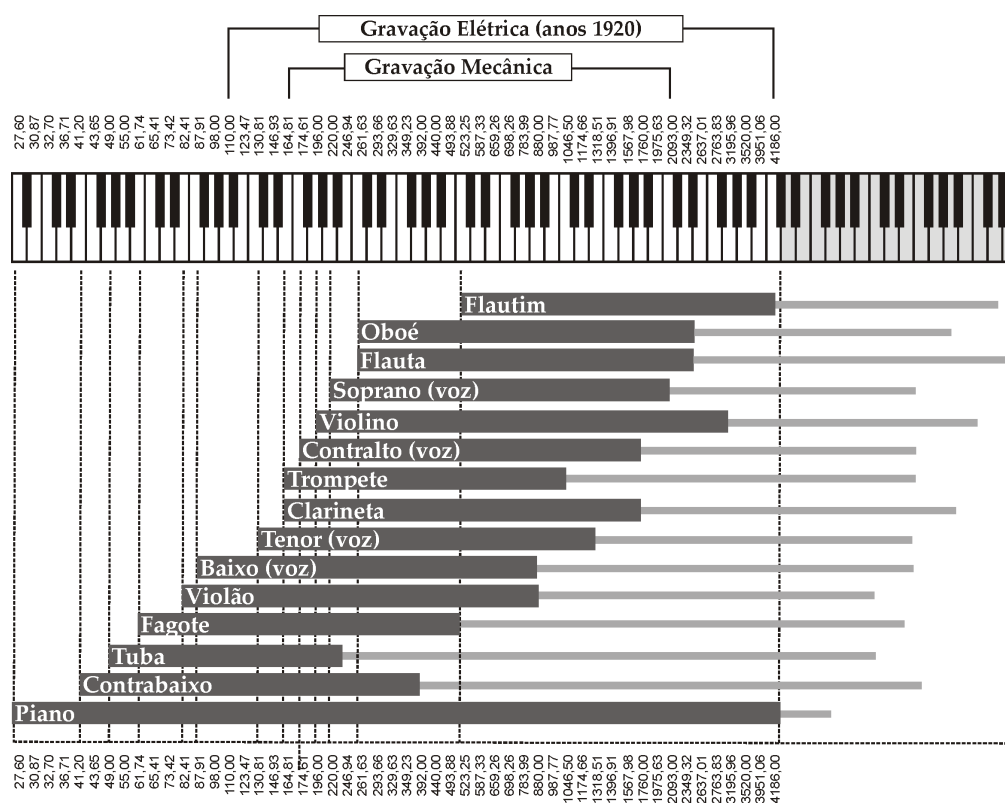


Fig.2.3: Faixa de frequência aproximada das eras mecânica e elétrica e sua relação com os principais instrumentos e vozes utilizados. A linha em cinza claro indica a projeção máxima dos harmônicos de cada instrumento/voz.

Fonte: CARDOSO FILHO, 2008, p.98.

¹⁰ *Phono-Arte*. A moderna gravação de discos. Rio de Janeiro, 30 ago. 1929, ano 2, no. 26, p.31–4. Nesta tese resolvemos manter a escrita original dos artigos da *Phono-Arte*. Essa decisão metodológica propõe ao leitor um mergulho no período estudado sem prejudicar a compreensão.

Na prática, essa ampliação na faixa de frequências possibilitava a captação e uma reprodução mais fiel do timbre dos instrumentos e das vozes. A experiência sonora de ouvintes, músicos e arranjadores se transformou com a ampliação da faixa dinâmica. Instrumentos mais graves e agudos puderam ser incorporados aos arranjos, assim como novas possibilidades de escrita explorando a regulagem dos microfones e a interação entre solistas e orquestra.

De acordo com Read e Welch (1976), a gravação elétrica ampliou a possibilidade de se gravar grandes orquestras captando inclusive as ressonâncias das salas de concerto, construindo para o ouvinte uma sonoridade mais próxima da performance ao vivo. O espaço físico do estúdio também sofreu transformações. Segundo Chanan (1995, p.59), “o gravador foi removido do espaço onde ficavam os músicos e formou-se uma nova arquitetura dos estúdios de gravação, com sala de controle técnico separada para os engenheiros”. A gravação elétrica também padronizou a velocidade de registro dos discos e seus aparelhos de reprodução em 78 rotações por minuto.

Para os músicos e cantores o microfone representou a maior mudança aparente. De fato, esse aparato tecnológico transformou o espaço do estúdio, as formações instrumentais e a própria interpretação musical gravada em disco. O microfone juntamente com os alto-falantes tornaram-se os principais interlocutores entre os músicos, cantores e o público ouvinte. Desenvolvido em 1922 nos *Bell Telephone Laboratories* o microfone sensível de condensador começou a ser utilizado comercialmente pelas primeiras emissoras de rádio (EARGLE, 2004, p.4).

Os primeiros microfones da era elétrica eram omnidirecionais, ou seja, possuíam uma abrangência de captação em 360°. Com isso músicos e cantores podiam ficar dispostos no estúdio fazendo uma circunferência ao redor do microfone. Não seria mais necessário o agrupamento desconfortável diante do antigo cone de metal. A partir dos anos 1930, seriam desenvolvidos os microfones unidirecionais (também chamado de cardióide) e os microfones bi-direcionais (também conhecidos como figura-8) criados pela RCA e muito utilizados em entrevistas de rádio (WEIS E BELTON, 1985, p.393). Esses microfones seriam muito utilizados a partir dos anos 1940, quando tornou possível a mixagem de dois ou mais microfones agrupados em um aparelho que muito se assemelhava ao que hoje chamamos de mesa de som, ou mesa de mixagem. A mixagem possibilitou o controle independente de cada micro-

fone e, com isso, novas perspectivas se abriram na construção do equilíbrio sonoro das gravações (CARDOSO FILHO, 2008, p.113).

Para Chanan (1995, p.59), com a possibilidade de modulação da amplitude dos sinais, os músicos e cantores puderam tocar em posições mais naturais, buscando uma performance mais confortável e artística. De acordo com o Dicionário Grove,

Desde o momento em que o som pode ser transmitido através de fios para distâncias consideráveis, já não era necessário obrigar os músicos a executarem sem naturalidade, em níveis dinâmicos altos e agregados em torno do cone coletor. A gama de sinais de uma orquestra convencional poderia ser captada suficientemente, e as performances em sala de concerto por qualquer número de artistas puderam ser registradas numa gravação equilibrada.¹¹

Os instrumentistas e cantores que iniciaram suas carreiras na era mecânica tiveram que se adaptar ao novo aparato de captação sonora. Os músicos não precisavam mais tocar em níveis sonoros altos e desconfortáveis. Os cantores de vozes poderosas e impostadas teriam que aprender a explorar o microfone como um aliado de suas performances e a estética do excesso, cedeu lugar a novas capacidades expressivas.

Segundo Paula Lockheart,

O microfone captou as qualidades especiais de cada voz e de cada personalidade vocal, que provavelmente teriam se perdido sem ele. Estas qualidades únicas eram os materiais brutos passíveis de escolha e manipulação por cada cantor em sua performance — a identidade sonora com o qual se construía um enunciado original. E essa é talvez a principal realização artística que o microfone permitiu: um canto pessoal, criativo e expressivo (LOCKHEART, 2003, p.382).

Os cantores populares responderam musicalmente ao microfone sem a inibição que afligiu os cantores eruditos, treinados e obedientes à disciplina dos maestros. De maneira muito dinâmica, os cantores populares trataram o microfone como um instrumento indispensável às suas performances (CHANAN, 1995, p.69). Paula Lockheart argumenta que “os cantores do repertório clássico eram menos capazes de se ajustarem às novas condições de cantor de rádio, enquanto os cantores populares tiveram um processo de desenvolvimento de técnicas apropriadas para o microfone” (LOCKHEART, 2003, p.371). O estilo de cantar próximo ao novo aparato tecnológico trouxe a idéia do *crooning* — o cantor sussurrando ao microfone — uma relação íntima e pessoal do cantor com seus fãs que teve Bing Crosby nos

¹¹ GROVE, 2001, p.9 — verbete *Recorded Sound*.

Estados Unidos como seu principal ícone (CHANAN, 1995, p.128). No Brasil, Mario Reis representou esta resposta estética ao microfone se tornando a grande novidade no som produzido pelo novo sistema de gravação e inaugurando novas possibilidades de interpretação do samba cantado.

Lockheart (2003, p.37) analisa a mudança de estilo do canto americano com a chegada do microfone e a dificuldade de adaptação por parte de cantores famosos do período mecânico como Al Jolson. No Brasil esse processo não foi diferente e muitos cantores da era mecânica não se adaptaram facilmente ao microfone elétrico. O caso mais emblemático de dificuldade de adaptação envolve o cantor Vicente Celestino.¹² Segundo Luis Antonio Giron,

De uma hora para outra, vozeirões como o de Vicente Celestino e do barítono Frederico Rocha foram para o arquivo morto da música — no caso de Celestino, apenas por algum tempo, porque ele voltaria em 1932 a fazer sucesso em cinema, teatro ligeiro e rádio. Não havia maneira de se adaptarem. [...] Bahiano, Nozinho e Cadete se retiraram de cena à francesa. E assim também com as velhas vedetes, como Pepa Delgado, que se aposentou em 1925 por motivo de casamento, Abigail Maia e outras vozes agudíssimas, que, diante do microfone, revelavam-se insuportáveis (GIRON, 2001, p.60).¹³

Alguns cantores da era mecânica, como Francisco Alves e Paraguassu se adaptaram facilmente ao sistema elétrico. Francisco Alves era um cantor habilidoso às transformações estéticas do canto popular gravado. Na era mecânica possuía um canto mais impostado e voltado para a estética do *bel canto* utilizada nos teatros de revista. Ao fazer dupla com Mario Reis nos anos 1930, Francisco Alves, se adaptou facilmente à estética mais contida de Mario. Nos anos 1940, influenciado pela música romântica, Alves retomaria o canto impostado. No entanto, Mario Reis foi um caso à parte. Reis iniciou sua trajetória fonográfica na era elétrica e o resultado sonoro de seus discos aliados às boas vendas e críticas positivas na imprensa especializada demonstravam que o cantor possuía estreita intimidade com o microfone.

¹² A dificuldade de adaptação de Vicente Celestino será retomada no Capítulo 4.

¹³ Essas microfônias aconteceram em todas as partes do mundo e forneceram ricos roteiros para filmes famosos como *Cantando na Chuva* (1952) e *O Artista* (2011) que abordaram a chegada do cinema falado em substituição aos filmes mudos e o transtorno causado por artistas que atuaram no momento de mudança. O termo microfonia utilizado metaforicamente aqui, e também no título desta seção, foi apropriado de um ruído sonoro desagradável causado pelo mau posicionamento do microfone ou pela realimentação do dispositivo devido ao alto volume.

2.3. Fábricas de gravar

Os diferentes processos de gravação elétrica empreendidos pelas principais gravadoras dos anos 1920 foram responsáveis pela formatação de sonoridades e práticas de estúdio diversificadas. Cada gravadora possuía um sistema de captação, um processo de produção da massa do disco e dinâmicas de produção que foram determinantes para a construção dos fonogramas de sucesso. Nesse sentido, torna-se importante compreendermos o aspecto técnico da gravação, assim como o início dessas fábricas de registro sonoro e suas estratégias de produção, a fim de mapearmos esse universo da música gravada na era elétrica. Escolhemos para conduzir essa nossa reflexão um histórico das principais gravadoras dos anos iniciais da era elétrica e as empresas que desempenharam importante papel nos diferentes momentos do nosso recorte de estudo.

Francisco Alves foi o cantor escolhido pela Odeon para lançar em julho de 1927 sua série de discos 10.000 contendo as primeiras gravações pelo sistema elétrico feitas no Brasil. No disco de lançamento, Alves interpretou a marcha “Albertina” e o samba “Passarinho do má”¹⁴ ambas do compositor Duque (Antonio Lopes de Amorim Diniz), representando os principais gêneros de música popular que fariam sucesso ao longo dos anos 1930. Até a chegada da Parlophon em agosto de 1928, a Odeon monopolizou a produção de discos elétricos no Brasil (DB78, v.2, p.70). A partir de 1929, grandes gravadoras de capital estrangeiro se instalaram no Brasil criando um mercado cada vez mais competitivo e em ampla expansão, sobretudo com a divulgação do rádio comercial na década seguinte. Um artigo da *Phono-Arte* atesta o fôlego da indústria fonográfica nacional naquele período:

Resentamente, atravessamos uma phase na industria phonographica, de alta significação para a musica nacional, seja ella popular ou artistica. Nada menos de cinco fabricas, já possuem “studios” montados em nossa cidade e em S. Paulo, e a concurrencia tem sido o melhor factor estimulante possível, pois que cada fabricante procura apresentar o “maximum” em seus suplementos de discos nacionaes.¹⁵

Por ordem de chegada, até o início dos 1930, as gravadoras nacionais com capital estrangeiro eram: Odeon, Parlophon, Columbia, Victor e Brunswick. Essas gravadoras passaram a disputar os talentos que iam surgindo. A Odeon, com tendência mais conservadora, possuía um *cast* formado por uma geração já consolidada. Novos selos como a Parlophon e a

¹⁴ [Faixa 6]

¹⁵ *Phono-Arte*. “Discos nacionaes”. Rio de Janeiro, 30 nov. 1929, ano 2, no. 32, p.1–2.

Brunswick iam cooptando novos talentos como Carmen Miranda, Sylvio Caldas, Gastão Formenti, Bando da Lua, Heitor dos Prazeres entre outros.

A International Talking Machine-Odeon,¹⁶ empresa ligada à Gramophone inglesa, já estava em atividade no país desde 1904, sob a direção de Fred Figner, que representava o selo no Brasil.¹⁷ A partir de 1905, a Carl Lindstron, empresa fundada na Suécia em 1903, adquire as principais fábricas europeias de disco, entre elas a Odeon. Em 1924, a Carl Lindstron é encampada pelo recém formado grupo Transoceanic Trading Company, sediado em Amsterdã. A partir de 1926, a Transoceanic Trading Company-Odeon passa a firmar contratos que vão progressivamente interferindo nos direitos de Figner sobre a exclusividade nos selos e nas gravações no Brasil. Em 1927, Figner assumiria o selo Parlophon, o qual tinha direitos de utilização desde 1911. Fred Figner, em atividade desde 1900 na Casa Edison, sairia de cena em 1932, deixando todo o seu legado à Odeon, agora já representando os interesses de sua matriz holandesa (CARDOSO FILHO, 2008, p.104).

Na segunda metade dos anos 1950, a Odeon construiu um moderno estúdio de gravação — com ar condicionado, mesa de gravação estereofônica e sala para corte de acetatos — no Edifício São Borja, no Rio de Janeiro e contratou o recém chegado da Europa André Midani, um dos nomes mais importantes da fonografia brasileira. Outro nome que fará parte da direção artística da Odeon neste período é Aloysio de Oliveira, que havia retornado ao Brasil após décadas de trabalho nos EUA como compositor, produtor e músico do grupo Bando da Lua que acompanhava a cantora Carmen Miranda (MIDANI, 2008, p.71).

A Odeon será responsável por grandes lançamentos na era elétrica, entre eles, o antológico *Chega de Saudade*, gravado por João Gilberto em 1958 (78 rpm) e 1959 (LP); os discos *Clube da Esquina* (1972) e *Clube da Esquina 2* (1978) entre outros marcos da fonografia brasileira. Mario Reis que iniciara sua carreira na Odeon em 1928, gravaria seu último disco nesta gravadora em 1971, após ter passado pela Victor, Continental e Elenco.

¹⁶ A Odeon foi encampada pela EMI fundada em 1931 a partir da fusão da Columbia Graphophone Company com a Gramophone Company. A EMI estava em atividade até o ano de 2012, quando teve seus bens divididos e vendidos para a Universal Music Group e para Sony Music Entertainment.

¹⁷ Antes da Odeon, Figner representava o selo Zon-O-Phone, marca presente nos primeiros discos gravados no Brasil entre 1902–1904. Neste período, os discos brasileiros eram gravados no Brasil e prensados na Alemanha, sede da Internacional Zonophone Company. A partir de 1904 o selo Zon-O-Phone foi substituído pelo selo Odeon, devido ao fato da Internacional Zonophone Company ter sido vendida para a Gramophone inglesa, proprietária da Odeon. Após a implantação do selo Odeon no Brasil, e até a instalação da Fábrica Brasileira Odeon em 1912, os discos passaram a ser prensados pela Fonotipia Company de Londres que, segundo Franceschi, possuía uma massa na fabricação dos discos incomparavelmente superior à da Zonophone de Berlim e da Berliner de Hanover (FRANCESCHI, 2002, p.124).

A Victor Talking Machine, que já possuía representação no Brasil a várias décadas para a vendagem de seus discos estrangeiros e de seus aparelhos reprodutores, instala-se definitivamente no país em 1929 criando a Victor Talking Machine Co. do Brasil. De acordo com um artigo da *Phono-Arte* intitulado “Discos Victor Brasileiros: definitivamente installada no paiz a Companhia Victor”:

A Victor Talking Machine Co. do Brasil, acha-se dirigida pelo seu gerente geral o Sr. Barão Lothar von Ziegesar. A elle se acha confiado o real destino da nova Companhia Victor no Brasil.

É seu immediato auxiliar o Sr. Walter Georges Ridge, acatado e competente technico e artista, que dispõe de completas faculdades para o espinhoso cargo que lhe foi confiado, qual seja o de director geral de repertório e gravação.

[...] A excellencia de gravação, logo notada nos primeiros discos da Victor, representa o dedicado esforço dos engenheiros John Penninger e Leslie Evans, technicos gravadores de evidente competência e a pureza da massa bem como a perfeição do fabrico, que torna o disco Victor brasileiro, em tudo semelhante ao estrangeiro, são resultados da efficiencia com que já vêm trabalhando os modestos operários brasileiros da Victor, chefiados pela habilidade e energia do Sr. John Farlow, o superintendente da fabrica.¹⁸

De fato, tanto o sistema de gravação da Victor quanto a massa dos discos era superior aos discos elétricos da Odeon, que até então dominavam o mercado. Segundo Humberto Franceschi em entrevista, o sistema de gravação da Odeon e da Parlophon — chamado de Veroton e desenvolvido pela Western Electric — já era ultrapassado em relação à gravação ortofônica desenvolvida pela Victor e utilizada a partir de 1929.¹⁹

A Victor adotou no Brasil uma estratégia que já estava colocando em prática em outros países: a contratação de maestros e músicos locais para a formação de uma orquestra com características típicas. Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, foi contratado para dirigir a *Orchestra Victor Brasileira*, assumindo também as funções de “instrumentador, chefe e ensaiador da orquestra” (TINHORÃO, 1998, p.297). O pesquisador José Ramos Tinhorão, que possuía o original do contrato entre Pixinguinha e a Victor, descreveu as funções do maestro indicadas na 2ª. cláusula do contrato: “instrumentar quaisquer músicas destinadas a gra-

¹⁸ *Phono-Arte*. “Discos Victor Brasileiros: definitivamente installada no paiz a Companhia Victor”. Rio de Janeiro, 30 nov. 1929, ano 2, no. 32, p.26.

¹⁹ Humberto Franceschi em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2008.

vação em disco pela Victor Company, ou de outros fins quaisquer e para o número de instrumentos e na forma desejada pela Companhia” (TINHORÃO, 1998, p.303).

A gravadora Victor implantou no país sistemas administrativos semelhantes à sua matriz americana. A fig. 2.4 traz uma solicitação do Departamento de Marketing para o cantor Sylvio Salema providenciar uma fotografia para “fins de publicidade”.²⁰ Neste período da fonografia, o próprio artista era responsável pela condução das suas carreiras, do seu material de divulgação e da gestão da sua agenda, atividades que serão transferidas pelas gravadoras em atuação a partir da 1960. Na fig. 2.5 temos uma correspondência entre a gravadora, representada por Rogério Guimarães — violonista, compositor e responsável pelo *cast* e pelo repertório da Victor — e o cantor Sylvio Salema. Nesta correspondência a gravadora convoca o cantor para ensaio prévio com o pianista acompanhador. Depois da escolha do repertório, este encontro é importante para a delimitação das tonalidades, e tipos de acompanhamento para a produção dos arranjos orquestrais por Pixinguinha. Identificamos nessa prática uma importante etapa na produção do fonograma, que acontece fora do ambiente do estúdio e antecede em vários dias o ato da gravação em si. Na fig. 2.6 o diretor da Orquestra Victor Brasileira convida o cantor Sylvio Salema para uma reunião a fim de tratarem da sua participação em um festival de música. Essas apresentações eram fundamentais na divulgação das produções da gravadora, uma vez que, neste período, os programas de rádio ainda não exerciam essa função.

O documento representado na figura 2.7 traz um formulário do Departamento de Repertório destinado a compositores e intérpretes que submetem canções para serem gravadas. Este documento consta de 6 itens a serem marcados indicando a possibilidade ou não de gravação pela companhia. No caso da fig. 2.7, a canção serenata ficou aprovada sem compromisso de data de gravação (item 4). No item 6, a gravadora convida o cantor a comparecer em seu escritório, mas não para assinar o contrato, frase que aparece riscada neste item. Não conseguimos compreender o item 3, que parece ter relação com a escolha da tonalidade da música. Nas observações escritas à mão no formulário, a gravadora solicita ao cantor que providencie novo verso para completar o tempo necessário para gravação. Isso é um indício forte de que as negociações entre intérprete e compositores aconteciam à revelia da gravadora. Trata-se de um momento em que os artistas seriam responsáveis pela busca de seu reper-

²⁰ Esses documentos pertencentes à Divisão de Música e Arquivos Sonoros da Biblioteca Nacional foram os únicos registros primários encontrados naquele acervo que tratam diretamente das gravadoras da era elétrica e sua relação com os artistas.

tório a ser gravado. Os cantores e não os compositores possuíam contratos firmados e canais específicos de comunicação com as gravadoras. Esse documento também revela uma estratégia organizacional quantitativa para as gravadoras corresponderem adequadamente a uma produção de fonogramas em larga escala.

A fig. 2.8 é uma resposta da gravadora a uma proposta de ganhos por parte do cantor. O documento cita a impossibilidade de assumir tal compromisso diante do curto espaço de tempo para avaliar a recepção dos discos Victor no mercado brasileiro. Já o documento representado na fig. 2.9 traz uma comunicação de vendas de discos e os ganhos por parte do artista Sylvio Salema. Segundo esse documento, o cantor ganhava 200 e 100 réis por disco vendido variando de acordo com o contrato assinado. Neste documento ficam demonstradas as estratégias de vendagem, as análises da recepção dos discos comercializados e novas posturas em torno de lançamentos futuros.

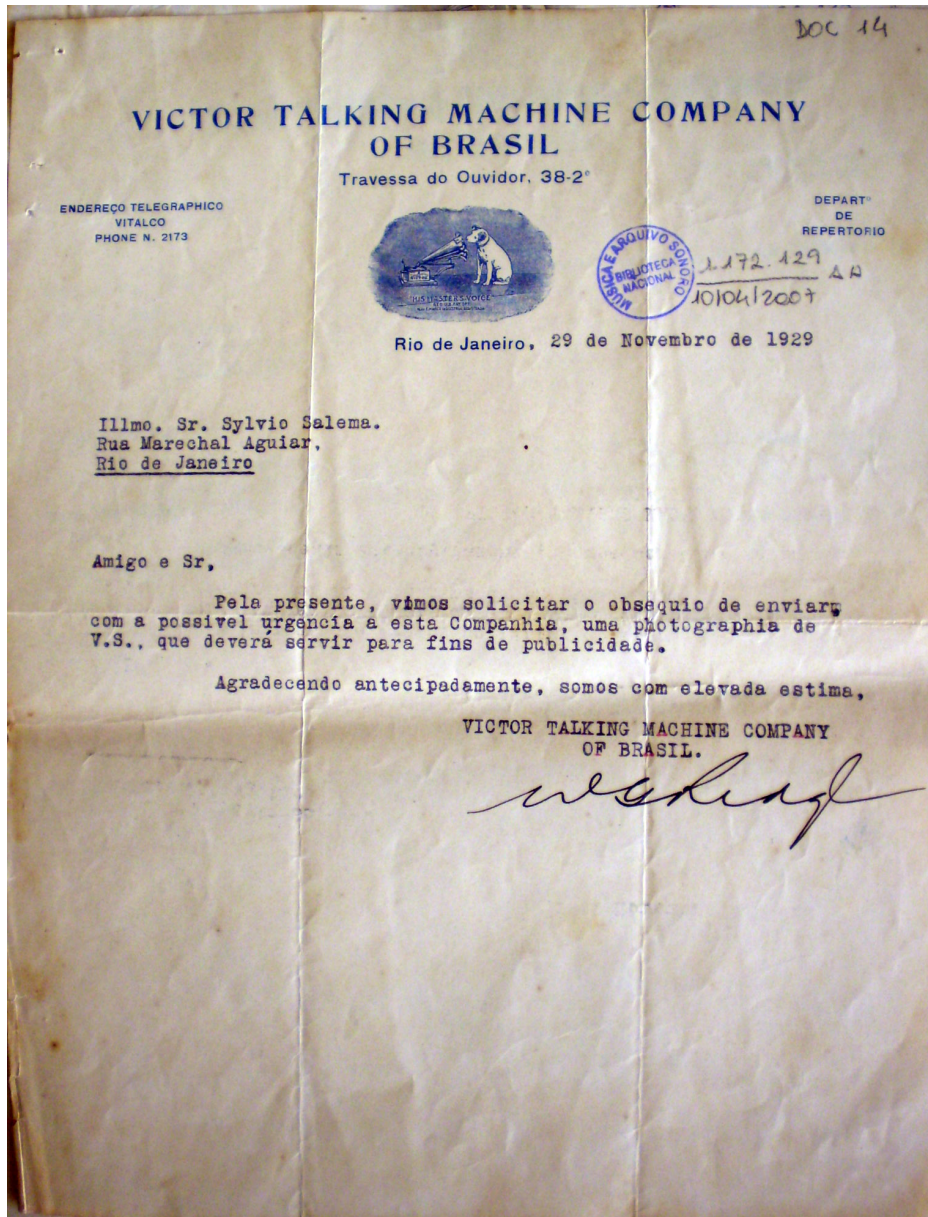


Fig.2.4: Correspondência entre o departamento de divulgação da Victor e o cantor Sylvio Salema, 29/11/1929.

Fonte: Divisão de Música da Biblioteca Nacional

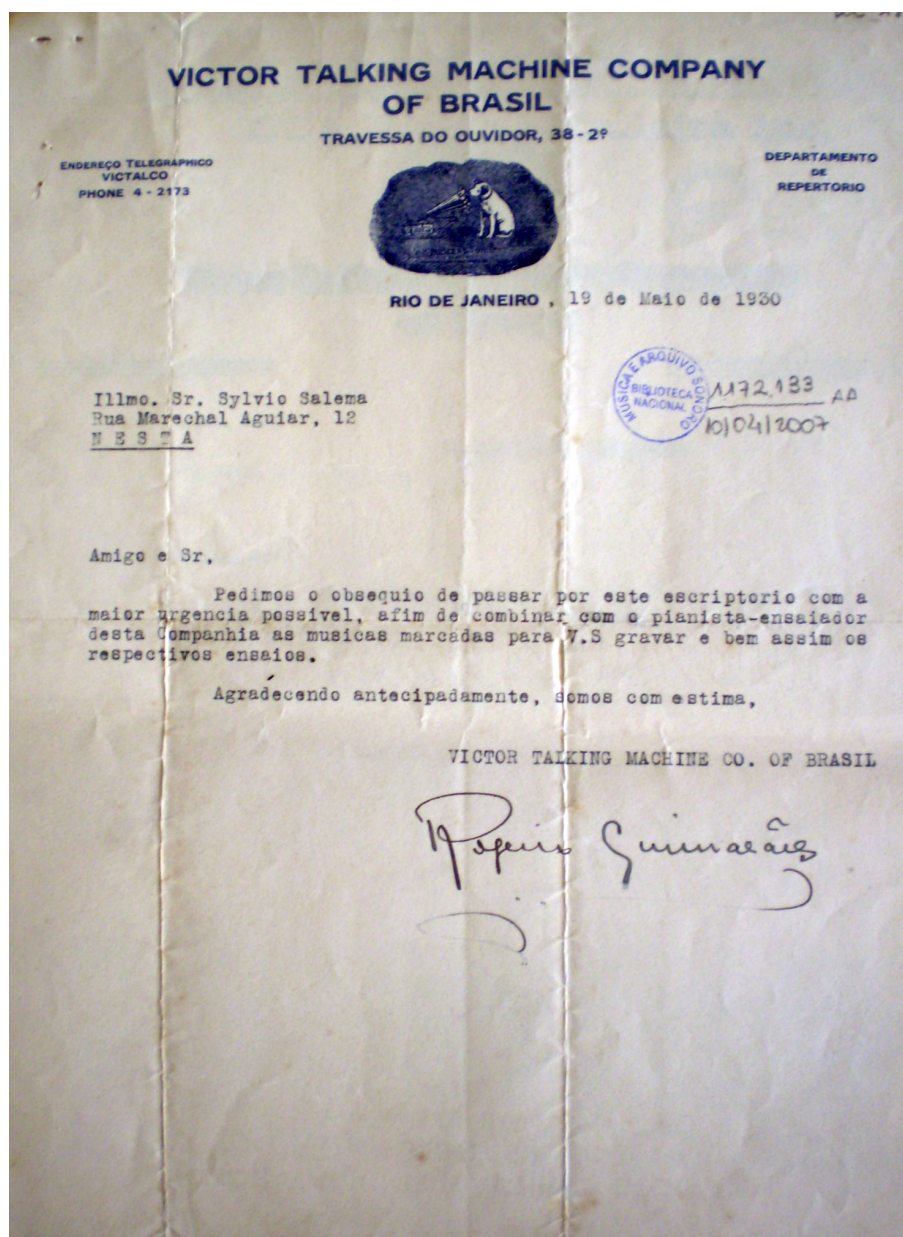


Fig.2.5: Correspondência entre Rogério Guimarães da Gravadora Victor e o cantor Sylvio Salema, 19/05/1930.

Fonte: Divisão de Música da Biblioteca Nacional

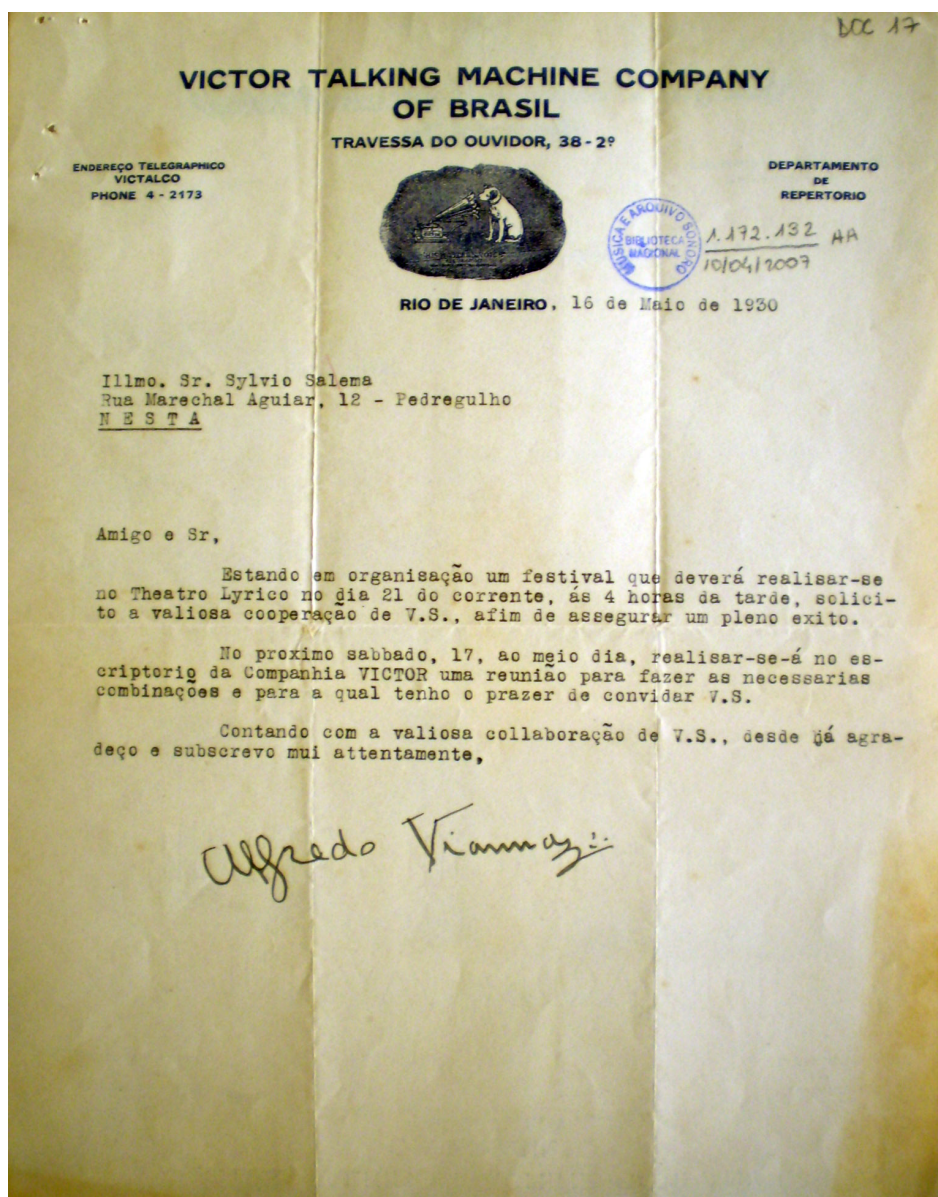


Fig.2.6: Correspondência entre Alfredo Viana (Pinguinha) representando a gravadora Victor e o cantor Sylvio Salema, 16/05/1930.

Fonte: Divisão de Música da Biblioteca Nacional

DOC 12
VICTOR TALKING MACHINE Co. of BRASIL
Travessa do Ouvidor, 38-2.º
RIO DE JANEIRO

1.172.127 AA
1010419007

Rio de Janeiro, 19 de Setembro 1929.

Illmo. Sr. Sylvio Salema -
Rua Mal Aguiar - 12 -
- Pedregulho -

Amigo e Sr,

A respeito das musicas submittidas por V. S. a appro-
vação desta Companhia, respondemos na forma indicada abaixo:

Suzi - Suzi - Canção - Serenata.

1 <input checked="" type="checkbox"/>	Fica approved para gravação em proximo futuro.	4 <input type="checkbox"/>	Fica approved sem compromisso de data de gravação.
2 <input checked="" type="checkbox"/>	Sentimos nos poder usar	5 <input checked="" type="checkbox"/>	Damos fornecido para submittendo a musica de novo.
3 <input checked="" type="checkbox"/>	Será approved quando escripta na tonalidade de	6 <input type="checkbox"/>	Convidamos V. S. a vir a este escriptorio para assignar o contracto.

N. B. As musicas não podendo ser utilizadas (quadros 2 - 3 - 5) estão a disposição dos proprietarios e serão devolvidos contra a apresentação deste aviso.

OBSERVAÇÕES - Forneca outro verso afin
de completar o tempo para gravação.

VICTOR TALKING MACHINE Co. of BRASIL
(Departamento de Repertorio)

W. G. ...

Fig.2.7: Formulário de aprovação para gravação enviado pela gravadora Victor ao cantor Sylvio Salema, 19/09/1929.

Fonte: Divisão de Música da Biblioteca Nacional

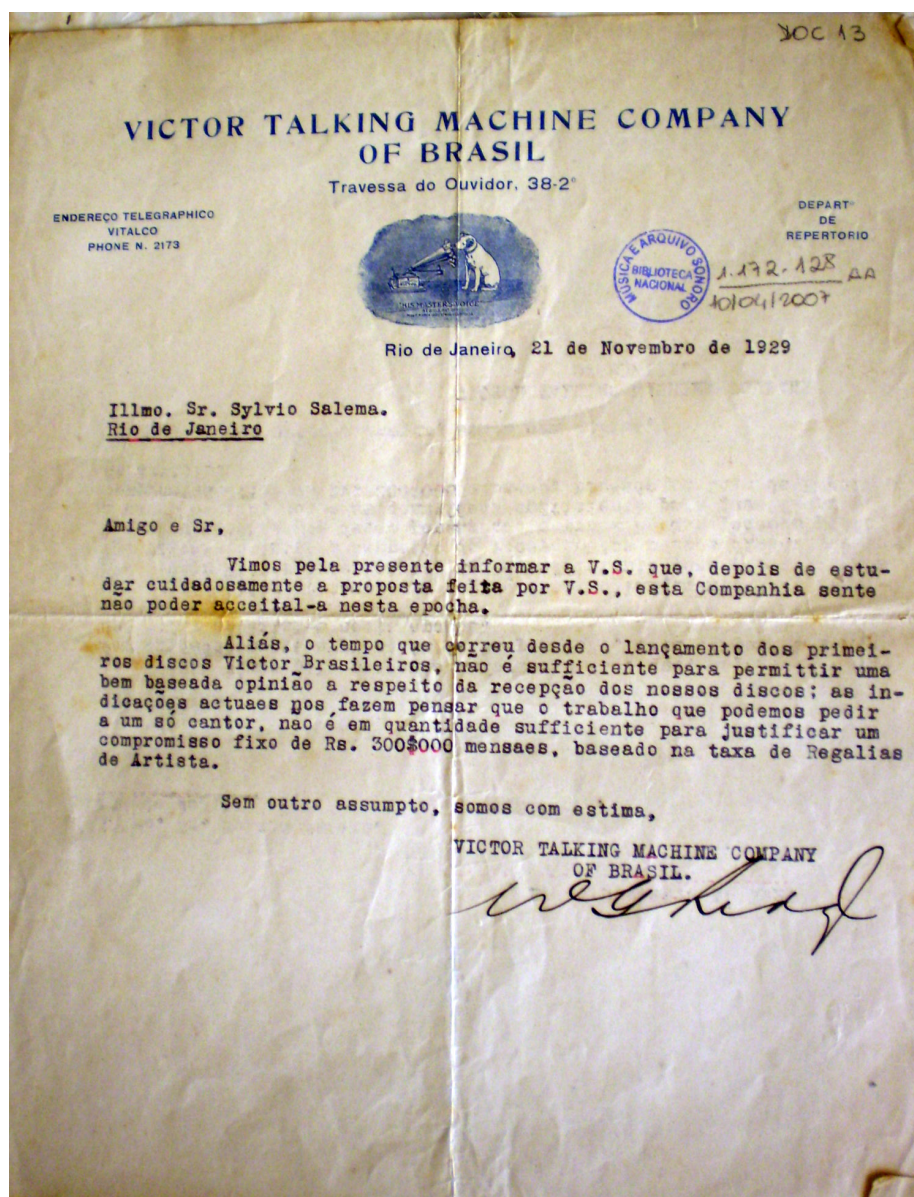



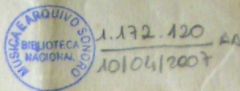
Fig.2.8: Correspondência entre Alfredo Viana (Pixinguinha) representando a gravadora Victor e o cantor Sylvio Salema, 19//1930.

Fonte: Divisão de Música da Biblioteca Nacional

BOC 5



HIS MASTER'S VOICE
Reg. U.S. Pat. Off. M. or F. Marca Industrial Registrada



Victor Talking Machine Company of Brazil

ENDERECO TELEGRAPHICO: VICTALCO

RUA MAESTRO CARDIM, 175
CAIXA POSTAL 2991

SÃO PAULO-BRAZIL, 31 de Janeiro de 1930

Illmo. Sr.
Sylvio Salema
Rua Marechal Aguiar, 12
Rio de Janeiro

Regalias, pagaveis ao Sr. Sylvio Salema, referentes aos discos vendidos de accordo com especificação abaixo:
em Outubro 1929

Quant.	No. Disco	Reg. de Artista	Preço		Total
			Preço	Total	
954	33213 A		\$200	186\$800	
929	33214 A		\$200	185\$800	
				<u>372\$600.</u>	372\$600
em Novembro 1929					
105	33213 A		\$200	21\$000	
130	33214 A		\$200	26\$000	
459	33221 A		\$200	97\$800	
539	33225 A		\$100	53\$900	
		B	\$100	53\$900	
				<u>252\$600</u>	252\$600
em Dezembro 1929					
30	33213 A		\$200	6\$000	
5	33214 A		\$200	1\$000	
125	33221 A		\$200	25\$000	
32	33225 A		\$100	3\$200	
		B	\$100	3\$200	
				<u>38\$400.</u>	38\$400
					<u>663\$600 Total de tres mezes</u>

33213 até 31 de Janeiro - 1.069 discos
 33214 " " " " 1.064 "
 33221 " " " " 614 "
 33225 " " " " 571 "
3.128

Fig.2.9: Relatório de pagamentos pela Victor Talking Machine ao cantor Sylvio Salema, 31/01/1930
 Fonte: Divisão de Música da Biblioteca Nacional

A Victor seria comprada pela RCA – Radio Corporation of America ainda em 1929, formando a RCA-Victor. A inscrição “Victor” nos selos dos discos seria mantida até novembro de 1947. Muitos artistas, como por exemplo, Luiz Gonzaga, manteriam fidelidade à gravadora Victor por décadas seguidas. O cantor brasileiro Nelson Gonçalves que iniciou sua

carreira fonográfica na Victor nos anos 1940, foi considerado um dos artistas de maior vendagem na história da gravadora, sendo superado apenas pelo cantor Elvis Presley.²¹

Outra importante gravadora nos anos iniciais era elétrica no Brasil foi a Columbia. A Columbia Gramophone Company, que também possuía representação de vendas de discos e gramofones no Brasil desde a primeira década do século, portanto ainda na era mecânica, iniciaria efetivamente suas atividades no país no começo de 1929 através da implantação do seu estúdio de gravação em São Paulo e da fábrica de discos no Rio de Janeiro.²² Antes disso, em 1907, A Columbia havia firmado um contrato para que as empresas de Figner tivessem exclusividade na vendagem de seus produtos (grafofones, grafonolas, discos impressos e acessórios ‘Columbia’). Segundo Franceschi (2002, p.171–5), o contrato incluía a ida do cantor Mario Pinheiro para realizar gravações na Columbia de Nova Iorque. Só a partir de 1929, sob representação e distribuição das empresas Byington & Cia e direção dos americanos John Lilienthal (diretor geral) e Wallace Downey como supervisor artístico, a Columbia cria seu grupo de artistas e músicos, lançando seu primeiro suplemento de discos nacionais no começo do mesmo ano (DB78, v.2, p.293).²³ De acordo com Jairo Severiano (1987, p.56–9), “em fins de 1930 a Columbia, que até então restringia-se ao meio paulistano, contratou diversos artistas cariocas e inaugurou um estúdio de gravação no Rio de Janeiro”. Segundo artigo da *Phono-Arte*:

A Columbia ha muito tempo projectava a gravação e fabricação de discos nacionaes. E, presentemente, é o que ella realiza. Como seu distribuidor e representante geral para todo o Brasil, conta agora a fabrica com o concurso da solida firma Byington & Cia., cujas innumeradas filiaes se espalham do norte ao sul do paiz. Escolhendo uma tão importante casa comercial represental-a, a Columbia visou a possibilidade de levar os seus productos aos recantos de nossa terra; tornado-os assim conhecidos em todo Brasil. A gravação de discos nacionaes, de musica brasileira e com o concurso de artistas nossos, foi o principal objectivo da Columbia [...]²⁴

O primeiro catálogo da gravadora animou o público mais pelas produções estrangeiras do que nacionais. Os principais artistas contratados pela gravadora, à exceção de Paraguassu e Baptista Junior, não impressionaram o público já acostumado com as produções da Odeon e da Parlophon.

²¹ Cf. EWALD, E. *Nelson Gonçalves*. Brasil: BMG Brasil, 2001. 72 min. [Documentário em DVD]

²² *Phono-Arte*. “A Columbia no Brasil”. Rio de Janeiro, 15 fev. 1929, ano 1, no. 13, p.3–5.

²³ Wallace Downey também desenvolveria trajetória como cineasta a partir de 1935 filmando Carmen Miranda, Mario Reis, Francisco Alves entre outros cantores, tendo Braguinha como responsável artístico dos filmes (SEVERIANO, 2008).

²⁴ *Phono-Arte*. “A Columbia no Brasil”. Rio de Janeiro, 15 fev. 1929, ano 1, no. 13, p.4.

A Columbia possuía um sistema de gravação elétrica chamado de Viva-Tonal (READ E WELCH, 1976, p.244). De acordo com Humberto Franceschi em entrevista, a massa para fabricação dos discos da Columbia era de melhor qualidade de reprodução e proporcionava maior durabilidade. Novamente a matéria da *Phono-Arte* chama a atenção do leitor para a qualidade e durabilidade dos discos Columbia:

A materia prima, ou seja a massa de que são feitos os discos da Columbia, é a universalmente adoptada pela companhia, a qual tão bons resultados tem dado, isentando o disco do chiado produzido pela agulha e aumentando-lhe consideravelmente a duração. Na fabricação nacional adopta-se, portanto, o mesmo processo “laminado” patenteado pela Columbia e já adoptado por suas varias filiaes em todo mundo. Para que o disco Columbia nacional possua a excellencia dos estrangeiros, aos quaes os nossos amadores já se acostumaram, a Columbia faz periodicamente, a importação da materia prima dos Estados Unidos, onde ella é fabricada com mais esmero.²⁵

Após sua fase áurea entre 1937 e 1940, sob a direção artística de Braguinha, o grupo Byington perderia, em 1943, a representação da Columbia — que não produziria mais discos nacionais. O grupo Byington criaria em 1943 a Continental Gravações Elétricas Ltda, também sob a direção de Braguinha (SEVERIANO, 1987, p.70). A Continental, apesar de herdar parte da estrutura da Columbia brasileira, seria a única gravadora no período com capital totalmente nacional e desenvolveria sistemas próprios de lançamento e de atuação no mercado.

Dentre as gravadoras que iniciaram atividade em fins dos anos 1920, a Brunswick foi a que teve vida mais curta. De acordo com a DB78 a atividade da gravadora no Brasil foi de novembro de 1929 até os primeiros meses de 1931 (DB78, v.2, p.450).²⁶ Segundo Giron (2001, p.41),

a americana Brunswick era especializada na fabricação de tacos de sinuca e montou, em 1929, um estúdio simples para entrar no mercado dos discos populares, então em grande voga. E seu diretor-artístico, o pianista Henrique Vogeler, apostava em vozes iniciantes, como as Carmen Miranda e Sylvio Caldas.

Muitos dos artistas que a Brunswick revelou logo fariam sucesso em outras gravadoras como Victor e Odeon. Segundo Ruy Castro,

²⁵ *Phono-Arte*. “A Columbia no Brasil”. Rio de Janeiro, 15 fev. 1929, ano 1, no. 13, p.4.

²⁶ Encontramos poucas referências sobre a gravadora Brunswick americana. Read e Welch (1976) abordou aspectos de sua instalação nos EUA e seu sistema de gravação. Vide: READ E WELCH, 1976, pp.197, 211, 215, 268–9.

A Brunswick gravou Carmen e, como aconteceu com todos os artistas que revelou, não soube o que fazer com ela. Em seu ano e meio de atividade no Brasil, a companhia revelaria jovens promissores, como os cantores Sylvio Caldas e Gastão Formenti, o flautista Benedito Lacerda e seu grupo Gente do Morro, o conjunto vocal Bando da Lua e o cantor e compositor Paulo de Oliveira, mais tarde lendário como Paulo da Portela. Mas nenhum deles arrebatou de saída os lojistas. A Brunswick, fiel à sua origem — começara na Alemanha como uma fábrica de artigos de sinuca e se habituara a lucros rápidos —, ficou desapontada com as vendas e não teve paciência para esperar. Em 1931, empacotou as máquinas, voltou para casa e incendiou as pontes. Não quis saber nem dos copyrights que deixava para trás (CASTRO, 2005, p.48–9).

O único relato pontual do sistema de funcionamento da gravadora foi dado por Sylvio Caldas e descrito por Giron (2001, p.42):

O estúdio, segundo Sylvio, era uma saleta dotada de um microfone grande e forrada de esteiras de palha para isolamento acústico. Como era hábito gravar à noite, porque o isolamento não se revelava suficiente, Sylvio gravou pela madrugada as duas músicas que Sinhô lhe ensinou: a canção *Recordar É Viver* e o samba-canção *Amor de Poeta*, acompanhado ao piano por Vogeler.

Columbia, Victor e Odeon possuíam estúdios bem equipados e uma infraestrutura organizada de produção e distribuição. A Brunswick, no pouco tempo que atuou, agiu de forma improvisada e não teve condições de disputar o mercado competitivo em fins dos anos 1920. A Brunswick utilizava um sistema de gravação chamado de Panatope — desenvolvido pela General Electric — baseado em um microfone de feixe de luz utilizado na gravação de áudio para cinema (READ E WELCH, 1976, p.268). A qualidade dos discos Brunswick não era boa. Os poucos fonogramas que sobreviveram atestam essa afirmação.

Os diferentes sistemas de gravação, de fabricação e de reprodução dos discos traziam para esses artefatos sonoridades muito diversas. A voz da Carmen Miranda gravada na Brunswick e na Victor tinha um resultado sonoro bem diferente. Cada gravadora possuía um som característico. Essas sonoridades diferentes — uma mistura de tecnologia de gravação, *metier* de estúdio, arranjos e material dos discos — seriam amplamente exploradas pelas gravadoras em seus anúncios.

A fig. 2.10 é um anúncio da gravadora Odeon para o carnaval de 1929. A propaganda destaca “a sonoridade, nitidez e isenção absoluta de chiado de suas reproduções”. As gravadoras em seus anúncios publicitários insistiam na qualidade de seus discos com a eliminação do chiado. Muitas delas, como por exemplo, a RCA Victor, além de gravadoras também eram vendedoras de aparelhos de reprodução. O nome vitrola, que acabou sendo utilizado

para se referir a qualquer aparelho reprodutor de discos, surgiu de um dos modelos de “victrolas ortofônicas” da Victor. Segundo Ortiz, apenas a partir dos anos 1970 que os toca-discos se tornariam verdadeiramente um item de consumo popular acompanhando o crescimento nas vendas de LP (ORTIZ, 1991, p.127).

Todos já o conhecem!

E' o incomparavel disco "ODEON" o portador da alegria em todos os lares do nosso torrão natal.

A sonoridade, nitidez e isenção absoluta de chiado de suas reproduções, quer vocaes como instrumentaes, não podem confundil-os com os demais.

O nosso tradicional repertorio "ODEON" de musica nacional acha-se agora enriquecido com todos os grandes successos do Carnaval de 1929.

Ouçã os discos "ODEON" carnavalescos nas boas casas do ramo.

Peça-nos catalogos:

ODEON

CASA EDISON
R.7 DE SETEMBRO, 90
R. DO OUVIDOR, 135
RIO DE JANEIRO

CASA ODEON L DA
R. SÃO BENTO, 54
SÃO PAULO

Fig.2.10: Propaganda da gravadora Odeon para o carnaval, 1929.
Fonte: *Phono-Arte*. Rio de Janeiro, 30 jan. 1929, ano 1, n° 12, p.8.

O cenário positivo de crescimento da indústria fonográfica no início da década de 1930 no Brasil não refletia a crise mundial vivida pelas principais empresas do ramo. Nos Estados Unidos, a gravadora Victor foi vendida para a RCA, enquanto a Columbia foi en-

campada pela Columbia Broadcasting System. No Reino Unido, a Gramophone Company se fundiu com sua rival, a Columbia Graphophone Company (MORTON, 2004, p.92). A estratégia de sobrevivência dessas gravadoras em seus países de origem foi o foco na produção de música de concerto, um tipo de mercado que possuía um público conservador e de maior poder aquisitivo. Por aqui, sambas e marchinhas disputavam as paradas de sucesso das rádios e dominavam as produções fonográficas da década de 1930. Nos anos 1940, os boleros, canções românticas e a chegada do baião deram novo fôlego às produções fonográficas, enquanto nos anos 1950, os sambas lentos no começo da década e a bossa nova no fim, foram as sonoridades mais gravadas. Os festivais da canção e o rock dos anos 1960 representaram o começo da pulverização e diversificação no mercado de gravações das duas décadas seguintes.

As principais gravadoras da era elétrica a partir da década de 1950, eram as tradicionais Odeon, RCA (antiga Victor), Continental e as estreatas Copacabana (fundada em 1948 pela família Vitale, com ampla tradição em edições de partituras) e Sinter. A Sinter se transformaria na Companhia Brasileira de Discos que daria origem à Philips brasileira. Ao longo dos anos 1960 ainda chegaria por aqui a americana CBS (Columbia Broadcasting System) e as brasileiras Elenco, Musidisc, além de outros selos menores.²⁷

2.4. Radiofonias

A partir dos anos 1930 as gravadoras receberam um auxílio luxuoso na divulgação de sua produção e seus artistas: a instalação de importantes estações de rádio nas principais cidades brasileiras. As emissoras de rádio, além de movimentar o mercado de trabalho de técnicos, produtores, instrumentistas e cantores, também promoveram novas formas de interação na tríplice relação artistas-mediação tecnológica-público.

A radiodifusão aprimorou de forma substancial a mediação musical por meios tecnológicos. Primeiramente, podemos destacar a melhoria de captação e reprodução sonora através do uso de válvulas, microfones e alto-falantes. Segundo, o rádio disponibilizou música gravada e ao vivo para o ambiente doméstico, entretenimento até então exclusivo dos discos,

²⁷ Na atualidade existem apenas três grandes gravadoras que dominam o mercado das *majors* e que possuem relação com as gravadoras brasileiras da era elétrica: Sony BMG Music Entertainment, Warner Music Group e Universal Music Group. A Sony BMG é detentora do acervo da Odeon, CBS e RCA-Victor. A Warner Music adquiriu a Copacabana, a Continental e a Chantecler. Por fim, a Universal Music Group adquiriu a holandesa Philips (Polygram) e parte da EMI-Odeon.

gramofones, fonógrafos e pianolas. Se num primeiro momento, o rádio poderia ameaçar a supremacia do disco pela ampliação do seu raio de alcance e custos relativamente baixos para o consumidor, por outro lado, esse meio de comunicação se tornou a principal via de divulgação da música popular gravada a partir dos anos 1930 (CARDOSO FILHO, 2008, p.118). Segundo Morton (2004, p.81), da mesma forma que ocorreu com os filmes sonoros, a tecnologia do rádio gradualmente se fundiu com a tecnologia de gravação, tornando-se inseparáveis.

Um artigo de *Phono-Arte* aborda para seus leitores a união do fonógrafo com o rádio para atender aos interesses de públicos amadores de ambos os meios de entretenimento e informação:

Phonographo e radio, são duas cousas diferentes, que se completam e que interessam os mesmos amadores, porém, muito dentro elles recuam deante da necessidade da compra dos dous aparelhos separados e se contetam seja com um, seja com outro. Os progressos realizados na reproducção electro-magnetica permitiu achar uma solução para este problema: Radio e Phonographo electro-magnetico possuem actualmente elementos communs: o amplificador e o auto-fallante.²⁸

A união dos componentes dos rádios e dos reprodutores de discos facilitariam o diálogo de sonoridade entre ambos os meios. O som ouvido no disco tenderia a se aproximar cada vez mais da sonoridade das radiodifusões e vice-versa. Essa mediação tecnológica interferia não apenas no âmbito tecnológico e da escuta, mas também na maneira de se produzir e pensar a música em ambos os universos. Uma matéria publicada em *Música e Disco*²⁹ discute os usos das gravações como recursos fundamentais para as rádio-montagens:

O Disco contribui para o êxito do rádio não somente como elemento musical gravado, mas, e principalmente, com sua participação em quase todos os setores de uma transmissão. São discos as características de abertura e encerramento de programas, os jingles e spots de publicidade, os cortes musicais e back-grounds das novelas e peças várias de rádio-teatro com todo o seu cortejo de sons e ruídos, do trilar de insetos à tempestade, do

²⁸ *Phono-Arte*. O phonographo, o radio e a musica. Rio de Janeiro, 30 mar. 1929, ano 1, no. 16, p.14.

²⁹ A *Música e Disco* foi uma importante publicação carioca da segunda metade dos anos 1950. Diferentemente da *Phono-Arte*, amplamente citada, não encontramos referências a esse periódico na literatura sobre o assunto. Consultamos todas as edições disponíveis na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, no entanto não conseguimos precisar a circulação nem a tiragem da revista. A *Música e Disco* pertencia a uma grande rede de lojas de produtos elétricos e discos chamada Lojas Palermo e, além de divulgar seus produtos, trazia colunas com comentários sobre aparelhos de reprodução, gravadoras, novos lançamentos em disco e reproduções de artigos estrangeiros sobre a tecnologia de gravação.

chôro de criança ao rugir de feras. Sem êsses elementos em conserva seriam impraticáveis as rádio-montagens.³⁰

Desta forma, as gravações musicais eram apenas um dos usos das rádio-transmissões, tendo em vista que esse tipo de uso poderia ser facilmente substituído e mesclado com música ao vivo. Já as utilizações voltadas para as trilhas incidentais, sonoplastias, jingles e todo tipo de publicidade seriam fundamentais para as relações entre disco e rádio. Essa citação da matéria acima também coloca em tensão duas diferenças fundamentais entre disco e rádio. Enquanto o disco conserva os sons fixando-os em um suporte, da forma como a fotografia o faz com as imagens, o rádio, se apropria desses sons gravados, mesclando-os com programação ao vivo tornando toda radiotransmissão viva e efêmera. Segundo Chanan (1995, p.60), o rádio é mais efêmero e atua no tempo presente, enquanto os “discos reproduzem um momento passado”. Na visão de Chanan, “para o engenheiro de gravação, o disco é de fato uma gravação que reproduz um som original, e não uma mídia viva. Para o radiodifusor, o som em sua origem não tem uma integridade própria e tudo se torna maleável” (CHANAN, 1995, p.60). Nesse sentido, o rádio se apropria dos princípios fundamentais da fonografia para constituir seu processo de comunicação flexibilizando-o e potencializando sua produção através da transmissão para espaços infinitos.

A união entre rádio e disco seria um processo inevitável. Nenhuma estação de rádio iniciante teria condições de manter programação variada sem o uso de música previamente gravada. Para os consumidores, essa relação era muito bem vinda, uma vez que poderia ouvir os últimos lançamentos das gravadoras sem sair de casa e sem gastar nenhum centavo. Somente a partir dos anos 1930 que as gravadoras desenvolveriam sistemas de cobrança das estações de rádio a fim de ampliar sua margem de lucro com os fonogramas.

Para os artistas, as rádios se tornaram mais um ambiente de trabalho e uma possibilidade de aumentar seus ganhos, não apenas através dos contratos com as transmissoras, como também com a divulgação de seus discos e o *marketing* gerado para apresentações ao vivo. Segundo Wander Nunes Frota (2003, p55), as formas de medir o sucesso a partir dos anos 1930 seriam as vendas de discos e números de inserções das músicas na programação das rádios, sejam elas ao vivo ou não. Certamente, que esse diagnóstico seria muito útil para a produção fonográfica que, agora, teria mais um balizar para medir artistas e gêneros de sucesso.

³⁰ *Música e Disco*. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, set. 1956, ano 1, no. 2, p.10.

Nos Estados Unidos, muitas estações de rádio possuíam suas próprias gravadoras que mantinham contratos com os artistas que abrangiam gravações e performances ao vivo (MORTON, 2004, p.83–4). Os artistas brasileiros não possuíam contratos de exclusividade com as gravadoras e poderiam manter outras relações de trabalho com as diversas transmissoras de rádio e casas de espetáculo. Os contratos previam exclusividade apenas no âmbito das produções fonográficas. Como vimos, essas relações de trabalho entre artistas e gravadoras se intensificarão no Brasil apenas a partir dos anos 1960–70.³¹

No Brasil, a radiofonia foi iniciada oficialmente em 1923 nas transmissões educativas de Roquete Pinto na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (apenas dois anos e meio após a primeira emissora americana, a KDKA de Pittsburgh). Antes dessas primeiras transmissões radiofônicas, o Rio de Janeiro já havia escutado em sete de setembro de 1922 um discurso do presidente Epitácio Pessoa, irradiado por duas emissoras instaladas no alto do Corcovado e na Praia Vermelha, na ocasião da comemoração do centenário da independência (SAROLDI E MOREIRA, 2005, p.15–6).³² Segundo Renato Ortiz (1991, p.39), a primeira década do rádio no Brasil foi formada por sociedades e clubes cujas programações eram sobretudo de cunho erudito e lítero-musical sem interesses comerciais. Na visão de Ortiz,

A década de 20 é ainda uma fase de experimentação do novo veículo e a radiodifusão se encontrava muito mais amparada no talento e na personalidade de alguns indivíduos do que numa organização de tipo empresarial. O espaço de irradiação sofria contínuas interrupções e não havia uma programação que cobrisse inteiramente os horários diurnos e noturnos. Durante toda a década surgem apenas 19 emissoras em todo o país, e seu raio de ação, devido à falta de aparelhamento adequado, se reduzia aos limites das cidades onde operavam. Esta situação começa a se transformar com a introdução dos rádios de válvula na década de 30, o que vem baratear os custos de produção dos aparelhos e possibilitar sua difusão junto a um público mais amplo (ORTIZ, 1991, p.39).

Dez anos após as primeiras experiências de Roquete Pinto o país já contava com cinco grandes estações de rádio que dominariam o mercado nas próximas décadas. Além da pioneira Rádio Sociedade, foram sendo instaladas a Rádio Club do Brasil (1924), a Rádio Mayrink Veiga (1926), a Rádio Educadora (1927), a Rádio Philips (1930), Rádio Transmissora (ligada à gravadora Victor), a Rádio Jornal do Brasil, a Rádio Tupi, a Rádio Cruzeiro do Sul

³¹ Para uma abordagem mais aprofundada nessa exploração da imagem e das carreiras dos artistas a partir dos anos 1970, vide o já citado livro de Rita Morelli. In: MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, 1991.

³² De acordo com Jairo Severiano (2008) essas emissoras foram instaladas pelas empresas americanas Westinghouse e Western Electric.

(ligada à família Byington que também controlava a gravadora Columbia) e a Rádio Nacional — fundada em 1936 e inicialmente dirigida pelo Jornal *A Noite*. Em 1939, a Rádio Nacional seria incorporada pelo Estado Novo ao patrimônio da União (TINHORÃO, 1981; SAROLDI E MOREIRA, 2005).³³

O decreto no. 21.111 de 1º de março de 1932 do então chefe do governo provisório Getúlio Vargas autorizava a veiculação de publicidade pelas ondas hertzianas e instituía o rádio comercial (SAROLDI E MOREIRA, 2005, p.22). Esse apoio foi determinante para a expansão do rádio no Brasil. Antes disso, em 1928 Vargas já havia criado a Lei Getúlio Vargas que regulamentava e protegia os direitos autorais. Em 1935, criou o programa “A Hora do Brasil” com apresentações de música popular intercaladas com mensagens políticas. Vargas apoiou muito a música popular e viu no rádio um espaço privilegiado para divulgar os seus ideais governamentistas numa tentativa de unir o país de norte a sul.

Apesar do apoio à música popular, o governo Vargas com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP em 1939, iniciaria uma etapa de controle absoluto da comunicação das comunicações no país. Cabia ao DIP,

centralizar, coordenar e superintender a propaganda nacional, interna e externa, fazer a censura do teatro, do cinema, das atividades recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura e da imprensa e promover, organizar, patrocinar manifestações cívicas e exposições das atividades do governo (SEVERIANO, 2008, p.266).

Para se ter uma ideia da força desse órgão de controle, em 1940 foram censuradas 373 letras de música e 108 programas de rádio. Muitas delas não diziam respeito a críticas ao regime, mas a desobediência em torno da moral.

A chegada dos patrocínios comerciais iria modificar radicalmente o caráter do rádio no Brasil a partir dos anos 1930. As emissoras puderam contratar um elenco de artistas das mais diversas habilidades, de humoristas iniciantes a atores de teatro profissionais. Foi o momento do surgimento de programas como o Programa Casé, que reunia um grupo de artistas da música popular como Carmen Miranda, Francisco Alves, Noel Rosa, Sylvio Caldas, Mario Reis, entre outros. Os anos 1930 foram fundamentais para a consolidação de uma programação típica das rádios brasileiras. Programas de Calouros e de auditórios alcançavam

³³ Ruy Castro destaca a magnitude que a Rádio Nacional alcançaria nos anos 1950. Segundo o autor a emissora possuía: “sete estúdios e o auditório, famoso por ter o palco sobre molas”, além de um elenco fixo e contratado com cerca de 160 instrumentistas, 90 cantores e 15 maestros. A rádio gerava música dia e noite, em sua maioria ao vivo (CASTRO, 1994, p.60).

altos índices de audiência e sucesso nas duas décadas seguintes (TINHORÃO, 1981; FROTA, 2003; NAPOLITANO, 2007; SAROLDI E MOREIRA, 2005). Segundo Marcos Napolitano,

Só a partir de 1932 o rádio foi uma espécie de “veículo síntese” da música popular, realizando três operações conjuntas: aglutinador de estilos regionais, disseminador dos gêneros internacionais e responsável pela “nacionalização” do samba, socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca. Ao longo daquela década, o rádio e a vitrola substituíram, de uma vez por todas, o piano na sala da classe média brasileira (NAPOLITANO, 2007, p.47).

Alguns anunciantes estrangeiros como a Coca-Cola e a Palmolive traziam seus jingles com arranjos e instrumentação produzidos pelos maestros das emissoras americanas. Isso influenciou a instrumentação praticada pelos maestros brasileiros neste período. Um dos programas do maestro Radamés Gnattali na Rádio Nacional era patrocinado pela Coca-Cola, por exemplo. Foi nesse período que teve-se a intenção de criar uma orquestra nacional baseada no modelo americano de “Benny Goodman e sua orquestra” (SAROLDI E MOREIRA, 2005, p.60–1). Na visão de Enor Paiano (1994),

Através da Rádio Nacional e de gravadoras como a Victor e a Continental, o toque de Gnattali espalhou-se e tomou conta das manifestações musicais com pretensões de sofisticação. Então, ao saber técnico especificamente musical de Gnattali, aliou-se uma pesquisa tecnológica. O programa “Um Milhão de Melodias”, que foi ao ar todas as semanas por 13 anos pela Nacional a partir de 1943, foi palco de várias experiências, quanto ao número de microfones necessários para a captação do som, vibração dos instrumentos, etc (PAIANO, 1994, p.44).³⁴

Segundo Saroldi e Moreira (2005), as gravadoras passaram a contratar os maestros que atuavam na Rádio Nacional como Romeu Ghipsman, Carioca (Ivan Paulo da Silva), Lírio Panicali e Radamés Gnattali. Para os autores, “o público não aceitava mais uma gravação feita somente com os recursos dos conjuntos regionais. O ouvinte tornava-se mais exigente, acostumado pelo rádio com um tipo de linguagem musical mais sofisticada” (SAROLDI E MOREIRA, 2005, p.67). Na verdade, os discos já traziam acompanhamentos orquestrais a pelo menos uma década antes. O que se verificou com o rádio, foi uma transformação no tipo de orquestração, com muita influência das jazz bands americanas e muito mais recursos técnicos. É importante observar que a tecnologia teve uma grande influência na definição de

³⁴ De acordo com Ruy Castro, o programa exigia dois maestros: no palco, Gnattali dirigindo os músicos e na técnica, Léo Peracchi, “regendo pela partitura os operadores dos oito microfones” (CASTRO, 1994, P.61)

novas sonoridades. Com o microfone, arranjadores e técnicos puderam diferenciar e equilibrar estratos e texturas orquestrais diversas seja na gravação ou na radiotransmissão.

O rádio era o ponto de encontro de sambistas, intérpretes e maestros eruditizados como Radamés Gnattali (Rádio Nacional) e César Guerra Peixe (Rádio Tupi). Na nossa concepção, o rádio desempenhou um papel mais eficiente, enquanto espaço de encontro de práticas musicais diversas, em relação ao estúdio de gravação. Diferentemente das gravações que, em menor proporção reuniam o intérprete com orquestra e coro, os programas de rádio e seus bastidores aglutinavam artistas variados, sejam eles atores, humoristas, cantores, compositores e maestros de várias gravadoras, assim como músicos de todos os tipos. Esses encontros representaram um espaço privilegiado de aprendizagem coletiva para a maioria desses artistas em fase de profissionalização.

Do ponto de vista musical, a facilidade de se escutar o que estava sendo feito ao vivo não dependia, obviamente, da espera na prensagem dos discos, da verificação da matriz e da compra e circulação dos mesmos. Com a radiodifusão, a produção torna-se transparente em vários aspectos. Estúdios de rádio, chamados de “aquário” possuíam um vidro que separava os artistas do público nos programas de auditório que acompanham atentamente todo o processo de produção.

Apesar de manter força popular até meados dos anos 1970–80, a partir dos anos 1950 o rádio começou paulatinamente a dividir a atenção do público com a televisão. A TV brasileira, inaugurada em 1950 por Assis Chateaubriand, manteria, nos seus primeiros 20 anos de existência, muitas das atrações promovidas pelas rádios, como programas de calouros, festivais da canção, programas humorísticos e novelas.

Após o estabelecimento das emissoras de rádio nos anos 1930, as transformações no ambiente do estúdio tiveram como eixos norteadores a chegada dos discos LP (*long playing*). Estes LPs alterariam substancialmente o mercado de consumo de música, as formas de se organizar o repertório gravado, além da fita magnética, que veio operar uma revolução nas práticas de produção musical em estúdio.

2.5. Novas temporalidades: o LP e a fita magnética

Na segunda metade dos anos 1940 a indústria do disco ganha novas possibilidades tecnológicas de gravação e reprodução. Em 1945 surge o conceito de gravação de Alta Fidelidade, processo de registro que amplia consideravelmente o espectro sonoro captado. Em 1948, a Columbia lança comercialmente os discos de 10 polegadas em 33 e 1/3 rpm.³⁵ Neste mesmo período, os estúdios americanos começam a utilizar a gravação em fita magnética como principal meio de registro das matrizes dos discos.

Os discos long-play eram feitos de material mais resistentes lançados pela Columbia eram produzidos por uma matéria plástica chamada vinilite (ou polietileno) e permitiam reproduções musicais ininterruptas de 25 minutos aproximadamente. Esse material, além de ser mais sólido, permitiu a gravação sonora em sulcos menores, chamados de microsulcos. O vinil, aliados a um equipamento de alta fidelidade, reproduziam fonogramas com pouquíssimo ruído de fundo (MORTON, 2004, p.135). Segundo Read e Welch (1976, p.425) os discos LP possibilitavam: 1) aumento substancial do tempo de reprodução, rompendo com a limitação de 3 a 4 minutos dos discos de 78 rpm; 2) expansão da faixa dinâmica a ser captada e reproduzida; 3) alta fidelidade na resposta de frequências; 4) aumento na vida útil dos discos; e 5) redução de chiados e ruídos de fundo.

No Brasil, o primeiro LP de 10 polegadas foi lançado em janeiro de 1951 pela Sinter.³⁶ O disco trazia oito músicas para o carnaval do mesmo ano, interpretadas por diversos cantores como Marion, Neusa Maria, Oscarito, Geraldo Pereira, Os Cariocas, Heleninha Costa, César de Alencar e as Irmãs Meireles (SEVERIANO E MELLO, 1997, p.288). Era comum o lançamento de LPs com coletâneas de antigos sucessos em discos de 78 rpm. Segundo Ruy Castro (1994, p.99), os *long-playings* — como eram conhecidos nos anos 1950 — eram artigos de luxo no Brasil neste período e só se lançava neles música de retorno certo.

Os primeiros discos LP de 10 polegadas traziam oito músicas, quatro de cada lado. A partir de 1958, os discos de 10 polegadas foram sendo substituídos pelos discos de 12, ampliando ainda mais o tempo disponível para os fonogramas (LAUS, 1998, p.124). Foi a Sinter

³⁵ Segundo Chanan (1995, p.66), o formato Long-play já havia sido introduzido pela RCA desde 1931 apenas para manipulação de material pré-gravado em rádios. Esses discos de 33 rpm possuíam 16 polegadas de diâmetro e foram muito utilizados durante a Segunda Guerra para os aliados transmitirem sua programação de música americana. Somente as emissoras de rádio tinham equipamento próprio para reproduzi-los.

³⁶ *Música e Disco*. Alcançada a máxima eficiência em disco. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, ago. 1956, ano 1, n° 1, p.2.

novamente que lançou, em 1956, o primeiro LP brasileiro de 12 polegadas (CASTRO, 1994, p.425).³⁷ No exterior, o foco continuava sendo o mercado de discos de concerto, inicialmente os grandes beneficiados pelo aumento do tempo disponível nos discos.³⁸

A indústria e os consumidores não viam com bons olhos as transformações trazidas pelo novo formato, sobretudo no que diz respeito à substituição dos aparelhos de reprodução. Em um artigo publicado em 1957 pela *Música e Disco*, José Fernandes discute os pontos negativos e positivos de ambos os formatos. Enquanto os LPs seriam mais adequados para óperas e concertos, os discos de 78 seriam mais econômicos para os ouvintes de música popular, uma vez que o cliente só pagaria pela música que gostaria de ouvir:

Do ponto de vista comercial, o disco de 78 rotações jamais perderá para o LP. Todos os êxitos populares são lançados em 78, embora depois passem a figura em LP juntamente com outras músicas. É isso porque o ouvinte, ao ter conhecimento de que determinada composição está na moda, vai à loja para adquiri-lo, e só eventualmente compra outras gravações. Se a música foi gravada apenas em LP, é possível que as demais faixas do disco não sejam do seu agrado, e então ele desistirá, pois achará injusto pagar 250 ou 300 cruzeiros por um disco do qual ouvirá somente aquela faixa.³⁹

É importante essa observação do autor em relação à prática de comprar apenas os fonogramas desejados. Até a chegada do LP, o público consumia apenas o fonograma presente nos discos, uma vez que esses objetos não possuíam capas elaboradas, tampouco outros atrativos físicos e visuais.⁴⁰ O LP trouxe o álbum conceito, as capas elaboradas e artísticas e uma exploração maior da imagem dos artistas.

As principais gravadoras brasileiras dos anos 1950 acreditavam que os discos de 78 rpm ainda teria uma vida longa no mercado. Em uma matéria publicada na *Música e Disco* em junho de 1957, os representantes das gravadoras RCA Victor, Odeon, Columbia, Continental, Sinter, Musidisc, Copacabana, Polydor e Mocambo acreditavam que os discos de 78

³⁷ De acordo com Ruy Castro (1994, p.424), a Sinter foi a quarta empresa no mundo a lançar o LP, depois dos Estados Unidos, Inglaterra e França.

³⁸ Adorno, um dos grandes críticos da indústria fonográfica escreveu com entusiasmo e bom humor sobre o LP em um de seus últimos artigos. Para ele, o LP poderia salvar a ópera do ridículo da encenação (ADORNO, 2002c). No Brasil, a primeira ópera gravada foi *O Guarany*, lançado pela gravadora Chantecler de São Paulo em 1959. Cf. *Música e Disco*. Finalmente teremos “O Guarany” em discos long play. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mai.-jun. 1959, ano 3, n°s 5 e 6, p.3.

³⁹ *Música e Disco*. Não vão acabar os Discos 78 por José Fernandes. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, abr. 1956, ano 1, n° 9, p.8.

⁴⁰ Um paralelo a esse tipo de relação de consumo com a música podemos traçar nos dias atuais, na qual os ouvintes compram ou baixam em seus computadores e celulares apenas os arquivos em mp3 das canções que querem ouvir.

rpm seriam utilizados por um longo período, apesar de atestarem a superioridade dos discos de 45 rpm para o lançamento de “novidades”. Apenas o representante da RGE sentenciou a morte do 78 rpm em dois ou três anos. De fato, em 1964 as gravadoras pararam a produção dos discos de 78 rpm restando o disco compacto de 33 e 45 rpm como opções para os novos lançamentos.

A chegada do LP trouxe a chamada “guerra das velocidades” travadas pelas maiores gravadoras americanas. Após o lançamento do LP pela Columbia em 1948, a RCA-Victor lançou o disco de 45 rpm. De acordo com o dicionário Grove, os discos de 45 rpm já estavam sendo desenvolvidos desde 1939, mas só seriam lançados comercialmente em janeiro de 1949. A RCA tentou assegurar a patente sobre sua exclusividade criando um furo central em formato diferente dos demais discos. Neste caso, os novos discos de 45 só seriam reproduzidos em aparelhos compatíveis da marca RCA-Victor. Depois de uma padronização nos furos centrais, em 1950, ambas as gravadoras, Columbia e RCA, passaram a lançar discos nos dois formatos 33 e 45 rpm.⁴¹ Até o final da década de 1950, o LP se tornaria o formato para os “álbuns” de todas as categorias de música e os discos compactos em 33 e 45 rpm seriam comercializados nos *singles* de música popular (CARDOSO FILHO, 2008, p.126).⁴²

Para a música popular, as múltiplas faixas presentes no LP permitiu a constituição do “álbum conceito”, um formato fonográfico contendo capas personalizadas e um repertório que dialoga com temáticas específicas a fim de buscar uma unidade na obra. Antes do LP conceitual em 33 rpm, o termo álbum designava um conjunto qualquer de discos de 78 rpm agrupados numa espécie de pasta arquivo de luxo, muito semelhante ao formato de álbuns fonográficos.

O conceito de álbum já estava presente desde os primeiros LPs prensados com músicas brasileiras. Ruy Castro questiona em artigo da Folha de São Paulo, o fato do LP *Sgt. Pepper's* dos Beatles ser considerado um dos primeiros álbuns conceituais gravados com uma unidade temática, em oposição a uma coletânea de “faixas soltas” e contendo as letras das canções impressas. Castro cita álbuns como *Se Acaso Você Chegasse*, com Elza Soares; *O Amor, o Sorriso e a Flor*, com João Gilberto, também de 1960; *Malandro com Sinuca*, com Moreira da Silva, de 1961; e *A Noite de Meu Bem*, com Lucio Alves, de 1959, trazendo seis letras na capa e outras seis na contracapa, são exemplos nítidos de discos com características de álbuns con-

⁴¹ Cf. Dicionário Grove, 2001, p.10 — verbete *Recorded Sound*.

⁴² Para um maior detalhamento sobre a “guerra das velocidades”, ver Read e Welch, 1976, pp.333–342; e Morton, 2004, pp.135–140.

ceituais. Quase uma década antes desses LPs citados por Ruy Castro, acrescentaríamos *As Canções Praieiras*, de Dorival Caymmi, lançadas em LP Odeon em 1954, e *Mario Reis apresenta Sinhô*, um conjunto de três discos de 78 rpm lançados pela Continental em uma caixa de luxo em 1951 (CARDOSO FILHO, 2008, p.129).

Como o LP se tratava de um objeto mais caro e selecionado, surgiu a necessidade de darem uma acabamento mais artístico e que dialogasse com o conteúdo das canções. Os discos de 78 rpm, num primeiro momento vinham embalados em papel pardo com abertura no centro para se visualizar, direto dos rótulos dos discos, as informações sobre as músicas e os intérpretes.⁴³ Ao longo da década de 1940 começaram a surgir com a fotografia do artista em apenas uma cor. Egeu Laus (1998) destaca que as capas personalizadas seriam produzidas a partir de 1946 ainda nos discos de 78 rpm. O autor aponta a inovação tipográfica na capa dos três discos de Mario Reis, lançados em 1951 pela Continental. Andre Midani relata que as capas de discos até a segunda metade dos anos 1950 eram bastante deficientes e ele tratou logo de contratar profissionais especializados para revolucionar a produção de capas de discos da Odeon (MIDANI, 2008, p.69–71).

Até a chegada do CD, o LP reinaria absoluto não sendo substituído nem pela praticidade das fitas cassetes dos anos 1960. Até meados dos anos 1970, os discos compactos de 33 rpm (ou compactos duplos, no caso de haverem duas músicas de cada lado) ainda seriam utilizados como “aperitivos resumidos de um LP normal” e serviam também para lançar artistas estreantes sem ter maiores gastos (RODRIGUES E GAVIN, 2005, p.18).⁴⁴

Além do LP, o aprimoramento no campo da captação e da reprodução teve como aliados os sistemas de áudio fidelidade e de gravação em fita magnética trazendo grandes transformações na produção musical dos anos 1950. A gravação em Alta Fidelidade, ou Hi-Fi, surge antes do LP e se somou a esse formato de suporte como um sistema que prometia uma qualidade insuperável de reprodução. De acordo com um artigo da Música e Disco, a gravadora Decca inglesa foi a responsável pelo lançamento do moderno disco de alta fide-

⁴³ Os discos da era mecânica do selo Disco Gaúcho traziam na contracapa do envelope uma listagem dos discos gravados com seu código e gênero musical (VEDANA, 2006, pp.249–250).

⁴⁴ Importante destacar que esse formato reduzido, de poucas faixas, está voltando nos dias atuais, na qual artistas lançam faixas na internet, ou mesmo CDs com apenas quatro músicas.

dade, conhecido pelas iniciais FFRR (*Full Frequency Range Recording*), bem como o equipamento necessário para a sua exata reprodução.⁴⁵ Segundo o autor do artigo,

A Alta Fidelidade é um sistema de gravação e reprodução que visa proporcionar a audição da música, em recintos domésticos com as mesmas características da execução ao vivo, por ocasião da sua gravação no estúdio, sala de concerto, teatro, igreja ou qualquer outro local.⁴⁶

Esse discurso em torno da fidelidade ao som real se torna protagonista novamente na publicidade em torno da fonografia. A cada aprimoramento na técnica de gravação, a indústria se utilizava da proximidade com o real como forma de ampliar seus ganhos. Na prática, o sistema buscava uma ampliação na captação da faixa de frequências. A intenção seria produzir em disco frequências próximas às percebidas pelo ouvido humano (entre 20 e 20.000 Hz). Quanto mais próxima da percepção humana fosse a captação e a reprodução sonora, mais fiel a música gravada se apresentaria para seus ouvintes. No entanto, de acordo com Jorge Fernandes, autor do citado artigo de Música e Disco, os modernos discos de Alta Fidelidade alcançavam uma faixa de frequências entre 30 e 15.000 Hz. Como vimos, desde o início dos anos 1930 a expansão na faixa de frequências já era um motivo de pesquisas por parte dos engenheiros da RCA Victor. Na prática, para os músicos e arranjadores, a expansão na frequência representava novas possibilidades de interpretação e criação, para os ouvintes, uma maior presença do som no seu espaço doméstico.

A ampliação na faixa de captação do espectro sonoro realçava os timbres dos instrumentos e vozes, sobretudo aqueles sons cujas frequências se situam nos extremos graves e agudos do espectro. As principais características da Alta Fidelidade eram o maior alcance de frequências e uniformidade de reprodução sem distorções, ou seja, os graves e agudos deveriam ser reproduzidos com a mesma exatidão pelo aparelho.⁴⁷ O mesmo artigo de Música e Disco, descreve as “qualidades fundamentais” que caracterizam a reprodução de Alta Fidelidade:

- 1) Não produzir fadiga auditiva; 2) Dar aos agudos reprodução nítida, natural, sem estridência; 3) Reproduzir convenientemente os fundamentais dos sons graves; 4) Possuir boa definição dos diversos planos sonoros; 5) Reproduzir os instrumentos ou canto com o timbre natural; 6) Possuir um

⁴⁵ *Música e Disco*. Alta fidelidade: O que é e como obtê-la. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, out. 1956, ano 1, n° 3, s.p.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *Música e Disco*. Alta fidelidade: O que é e como obtê-la. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, out. 1956, ano 1, n° 3, s.p.

certo efeito de presença; 7) Poder funcionar aproximadamente com a potência máxima sem perda da qualidade musical.⁴⁸

A fadiga auditiva era causada pela concentração de sons em determinada faixa de frequência, características dos discos gravados no sistema anterior. Todas as características listadas pelo autor do artigo possuem relação direta com o simples aumento da faixa de frequências captadas. No entanto, o sistema Hi-Fi não teria sua máxima eficiência sem a possibilidade de registro em fita magnética, procedimento que alteraria substancialmente as práticas de estúdio da era elétrica.

Nos Estados Unidos os gravadores de fita, levados das rádios alemãs após Segunda Guerra Mundial, passaram a ser utilizados na produção fonográfica em 1949. As gravações eram feitas em fita magnética e depois transferidas para as matrizes de acetato. Essa nova etapa na fonografia é descrita em artigo da Música e Disco:

Após o número ter sido gravado em fita e aprovado pelos intérpretes, pela direção artística e técnica, passa para os acetatos “Master”, cortados em gravador automático do tipo “Scully”, onde se verificam os delicados trabalhos de “construção do disco”, isto é, a sala de edição, uma equipe de especialistas armada de tesouras e fitas colantes procede aos trabalhos de acabamento: cortar uma nota errada substituindo-a por outra perfeita tirada de outra fita; eliminação de ruídos vários, etc.⁴⁹

Esse relato apresenta a principal característica da gravação em fita: a capacidade de edição e pós-produção. Antes da fita, as matrizes feitas diretamente em discos de cera eram inutilizadas caso a performance gravada não estivesse boa.⁵⁰ Com a gravação em fita, eram mais viáveis as repetições de uma performance e procedimentos de emenda. A fita trouxe a possibilidade de sobreposição de camadas gravadas em momentos anteriores. Como os estúdios possuíam um aparelho para gravar e outro para reproduzir tornava-se possível uma gravação prévia ser tocada em aparelho enquanto o gravador realizava novo registro que se somava ao anterior.

Os primeiros gravadores de fita registravam em apenas um canal. Ao longo dos anos 1950 e 1960 surgiram gravadores de dois até oito canais separados. Com a gravação em fita, não seria mais necessário todos os músicos gravarem ao mesmo tempo no espaço do estú-

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ *Música e Disco*. Disco, como biscoito, nasce num forno. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jul. 1957, ano 1, nº 12, p.10.

⁵⁰ Os estúdios possuíam um equipamento e um profissional especializado em raspar as ceras para serem reutilizadas em outro momento.

dio. A etapa poderia ser realizada em pelo menos duas seções: primeiro gravava-se o acompanhamento e depois a voz principal. A capacidade de edição linear tornava possível um maior controle do tempo da gravação com possibilidades de cortes e emendas. Agora era possível corrigir trechos inteiros que poderiam ser retirados, cortados e emendados de outras gravações. A fita inicia o processo de fragmentação da produção fonográfica com profissionais especializados em cada momento: gravação, edição, mixagem e finalização.

O artigo de Música e Disco citado afirmava que, em 1957, quase todos os estúdios brasileiros possuíam gravadores de fita “Ampex 300”⁵¹ com microfones Telefunken e Altec.⁵²

A Alta Fidelidade e a gravação em fita trouxe para o marketing dos discos um verdadeiro fetiche tecnológico. Muitas contracapas dos discos lançados neste período traziam informações sobre os equipamentos utilizados e uma pequena explicação acerca da Alta Fidelidade. A figura 2.11 traz a contracapa de um disco de Silvia Telles, lançado pela Companhia Brasileira de Discos em 1960. No rodapé da contracapa a gravadora apresenta uma pequena descrição dos equipamentos e dos processos utilizados na produção do disco:

Êste long-play é um produto da mais alta precisão. Foi gravado nos Estúdios da COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS usando microfones Telefunken U-47, Neumam M-50; RCA 44-BX, sendo o seu som captado por uma máquina de gravação em fita Ampex 350. Esta fita foi copiada em acetato Audiodisc Master Profissional utilizando-se uma moderna máquina de gravação Scully de passo constantemente variável, conjugada com uma cabeça de gravação Western Electric 2-B alimentada por um amplificador Westrex de 75 watts. Para obter a correta resposta de frequências dêste disco, equalize seu equipamento reproduzidor com a curva RIAA.

Em 1952, foi criada a RIAA – *Recording Industry Association of America*, um grupo que representa os interesses da indústria fonográfica americana. Por volta de 1955, a RIAA padronizou uma curva de equalização que atua no processo de gravação e reprodução dos discos de 78 e 33 rpm. Nos discos gravados a partir dessa curva de equalização, os ouvintes deveriam ajustar seus aparelhos de forma a atenuar as frequências a partir de 2.122 Hz e aumentar frequências abaixo de 500 Hz (CARDOSO FILHO, 2008, p.52).

⁵¹ De acordo com as especificações disponibilizadas pelo fabricante, esses gravadores Ampex possuíam uma resposta de frequência entre 50 e 15.000 Hz.

⁵² *Música e Disco*. Disco, como biscoito, nasce num forno. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jul. 1957, ano 1, nº 12, p.10.

P 630-419 L

P 630-419 L

AMOR EM HI-FI

Silvia Telles

Os discos PHILIPS têm o prazer de apresentar o LP de estreia de Silvia "Dindi" Telles, em sua etiqueta.

Com isso também procuram satisfazer a preferência do grande público da nova geração, que é entusiasta da música popular moderna.

Silvia é sem dúvida alguma a maior intérprete deste gênero. Neste LP, vocês encontrarão um agradável "cocktail" musical no qual a nossa — "Dindi" demonstra uma grande versatilidade de interpretação, ora cantando o

nosso "Obá-lá-lá", em inglês, ora o "Por Causa de Você" em versão francesa.

O ritmo e o romance são interpretados com igual intensidade por Silvinha.

É uma seleção de músicas jovens, para gente jovem que aprecia — realmente esse gênero.

P.S. — A pedidos há uma "reprise" de "Dindi"

<p>FACE "A"</p> <p>1 — SAMBA TORTO</p> <p>2 — ALL THE WAY THE BOY NEXT DOOR</p> <p>3 — CORCOVADO THEY CAN'T TAKE THAT AWAY FROM ME</p> <p>4 — TETE</p> <p>5 — SE É TARDE ME PERDOA</p>	<p>FACE "B"</p> <p>1 — CHORA TUA TRISTEZA</p> <p>2 — DINDI</p> <p>3 — OBA-LÁ-LÁ</p> <p>4 — SAMBA DE UMA NOTA SÓ</p> <p>5 — POR CAUSA DE VOCE (Gardez Moi Pour Toujours)</p> <p>6 — NAO GOSTO MAIS DE MIM</p>
--	--

• • • • • **ALTA FIDELIDADE** • • • • •

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS

BELÉM • RECIFE • SALVADOR • BELO HORIZONTE • SÃO PAULO
CURITIBA • RIO DE JANEIRO • PORTO ALEGRE

(MATRIZ)



Este long-play é um produto de mais alta precisão. Foi gravado nos Estúdios da COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS usando microfones Telefunken U-47, Neumann M-50, RCA 44 BX, sendo o seu som copiado por uma máquina de gravação em fita Ampex 350. Esta fita foi copiada em acetato Audiodisc Master Professional utilizando-se uma moderna máquina de gravação Scully de passo constantemente variável, equipada com uma cabeça de gravação Western Electric 2-B alimentada por um amplificador Westrex de 75 watts. Para obter a correta resposta de frequências deste disco, equalize seu equipamento reproduzidor com a curva RIAA.

Fig.2.11: Contracapa do disco *Amor em Hi-Fi* de Silvia Telles.

2.6. Novas especialidades: Estereofonias

Depois da eletrificação da gravação, a estereofonia foi, sem dúvida alguma, a maior, mais perceptível e permanente transformação no ambiente do estúdio. A estereofonia tornou possível a exploração dos espaços sonoros, dando profundidade à gravação e aproximando a escuta fonográfica da percepção real do ouvido humano.

As primeiras experiências no campo da estereofonia começaram nos Estados Unidos em 1932 nos laboratórios da Bell Telephone. Em 1954 a Victor iniciaria suas produções estereofônicas nos Estados Unidos. Na Europa, o sistema só começou a ser utilizado a partir de 1955. Em meados de 1957 padronizou-se o sistema de registro e reprodução chamado Wes-

trex e, a partir de junho de 1958, o disco estereofônico já se tornava uma realidade comercial em boa parte do mundo.⁵³

O sistema estereofônico consistia no registro e reprodução de dois canais simultâneos independentes de áudio em contraposição ao sistema monofônico, em um único canal. A estereofonia adicionou uma sensação tridimensional na gravação musical. Os ouvintes consideravam que os discos estereofônicos soavam melhor porque os eventos gravados ali eram mais realísticos. Do ponto de vista comercial, os anunciantes divulgavam a estereofonia como uma inovação da alta fidelidade, uma plataforma capaz de levar para casa a sonoridade de uma sala de concertos (MORTON, 2004, p.147).

Os eventos sonoros captados em estúdio passavam a ser espacializados em dois canais — distribuídos em esquerdo, centro e direito — simulando a percepção humana. Tornava-se possível agora a representação da realidade espacial da sala de gravação com bastante fidelidade. Era possível também a construção de outras realidades espaciais diferentes daquela verificada no momento do registro. Deste modo, se, por exemplo, um fagote estiver no centro da sala, na edição final, ele pode ser colado do lado direito do espaço sonoro virtual gerado pelos dois alto-falantes (CARDOSO FILHO, 2008, p.138).

Enquanto no espaço monofônico obtém-se uma sutil diferença de proximidade e distância, como se os instrumentos estivessem em camadas e a distancias diferentes, o espaço estéreo “atua como uma espécie de janela através da qual o ouvinte pode “ver” a localização de sons, não só a uma construção de sobreposição, mas numa estrutura complexa e dispersa” (CAMILLERI, 2010, p.201). Se na monofonia nossa percepção se limita a frente e fundo, na estereofonia, adiciona-se a essa escuta a dimensão direita, centro e esquerda (fig. 2.12).

⁵³ Cf. MORTON, 2004, pp.145–48; Grove, 2001, p.10–11 — verbete *Recorded Sound; Música e Disco*. Chegou o som estereofônico. Coluna “Alta Fidelidade” por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1959, ano 3, n°s. 1 e 2, p.11.

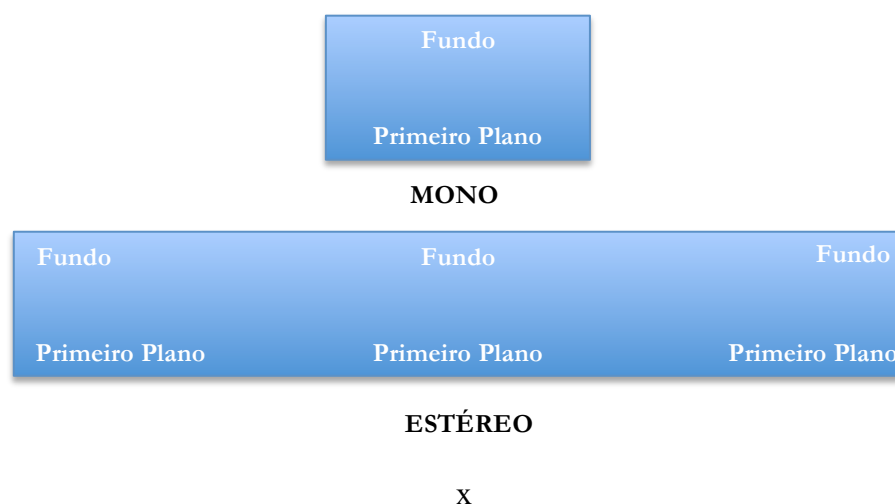


Fig.2.12: Janelas de percepção mono e estéreo.
 Fonte: CAMILLERI, 2010, p.201.

Segundo Camilleri (2010, p.202), enquanto uma das principais facetas do sistema mono é a percepção de profundidade — pelo menos em termos de localização — na estereofonia, os sons ganham posição e movimento. Um artigo da primeira edição de *Música e Disco* de 1959 apresenta uma descrição da experiência sonora estereofônica:

Com o som estereofônico tem-se a ilusão de profundidade, de relevo, não existente no disco comum. Torna-se possível, agora, gravar o som em movimento, afastando-se ou se aproximando de uma lado para outro, o que vem trazer à audição fonográfica um realismo verdadeiramente empolgante. Vários gêneros de música — particularmente as óperas e operetas — estão no limiar de uma nova era, já não sendo mais gravadas como se fossem oratórios, isto é com os cantores parados.⁵⁴

Os primeiros artigos envolvendo a estereofonia explicitavam com euforia os avanços que esse sistema poderia trazer para a música de concerto. Fora do Brasil, os chamados discos artísticos contendo obras do repertório de concerto representavam uma parcela significativa nos lucros das gravadoras. Existia um recurso tentador do marketing em torno do realismo e da possibilidade de reproduzir em casa o espaço e a distribuição dos instrumentos de uma sala de concerto. Segundo artigo da *Música e Disco* publicado ainda em 1959,

A reprodução estereofônica adiciona “profundidade” ao som, da mesma forma que os filmes em 3-D, o fazem com a imagem. Com uma reprodução por esse processo, é fácil imaginar a localização dos diversos instru-

⁵⁴ *Música e Disco*. Chegou o som estereofônico. Coluna “Alta Fidelidade” por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1959, ano 3, n.ºs. 1 e 2, p.11.

mentos musicais, quase como se a própria orquestra estivesse tocando diante do ouvinte.⁵⁵

De fato a gravação estereofônica ampliou de forma substancial a captação do espaço e do espectro sonoro dos instrumentos. A possibilidade de controle da espacialização por parte do técnico, tornava a percepção espacial dos instrumentos nos fonogramas ainda é mais definida do que na escuta ao vivo de uma sala de concerto, se desprezarmos o efeito visual.⁵⁶ O maestro alemão Hermann Scherchen, publicou em revista inglesa — matéria traduzida e publicada também pela Música e Disco — cinco objetivos primordiais a serem alcançados no som estereofônico:

1 – (a) Localização esquerda para a direita em termos de freqüência, de modo a indicar as relativas posições dos instrumentos agudos e graves, por ex.: a ordem em que sentam os violinos, violas, celos e contrabaixos, e as ordens correspondentes das madeiras, do flautim ao contrafagote. (b) Efeito de presença para transmitir a preponderância e a sensação de proximidade das cordas na orquestra convencional. (c) Efeito de profundidade para localizar os instrumentos de sôpro, os metais e a bateria em suas relativas posições atrás das cordas e manter esta relação de profundidade a despeito da tessitura da orquestração em qualquer momento.

2 – Completa anulação do efeito de “vazio no centro” mesmo com dois alto-falantes.

3 – Anulação dos efeitos de simulação e intermodulação que na reprodução monofônica freqüentemente falsificam o timbre dos instrumentos. Deve-se, especificamente, impedir que o baixo intermodule com os sons fundamentais do registro melódico, e que os sons diferenciais dos superagudos afetem o registro médio.

4 – A situação acústica original da execução deve ser duplicada na reprodução, a despeito das características da sala em que a gravação esteja sendo tocada.

5 – Todos êsses efeitos devem ser obtidos com os mais simples equipamentos, tais como alto-falantes baratos de produção em massa montados em simples “bafiles” de tábua lisa de tamanho moderado, a fim de tornar a estereofonia economicamente atraente.⁵⁷

⁵⁵ *Música e Disco*. Stereo. Coluna “Em Tempos de Jazz” por Paulo Santos. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, nov.-dez. 1959, ano 3, n.ºs. 11 e 12, p.9.

⁵⁶ A prática de espacialização é produzida através do controle de *pan*, quando o técnico escolhe em qual local irá colocar determinado evento gravado: esquerda, direita ou centro. É através desse controle que é possível construir um espaço totalmente diferente daquele da sala de gravação.

⁵⁷ *Música e Disco*. Definição da estereofonia por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mar.-abr. 1960 ano 4, n.ºs. 3 e 3, p.27.

Essa descrição de Scherchen está fundamentada na sua escuta e na experiência como maestro de música de concerto. Existiu um pequeno debate, mostrado por Chanan (1995), a respeito do melhor sistema de captação de música de concerto. Um tipo de concepção entendia que todos os instrumentos deveriam ser captados de forma bem próxima, possibilitando aos técnicos e produtores a construção de um fonograma equilibrado, proporcionando uma experiência sonora única. Outra abordagem, partia da noção de que técnicos e produtores deveriam intervir o mínimo possível no sistema de captação que seria explorado de forma apenas a reproduzir a sonoridade de uma sala de concerto. Era um tipo de microfonação mais aberta, captando uma realidade sonora mais ampla, em oposição ao posicionamento mais fechado dos microfones. Esse debate já estava presente antes mesmo da estereofonia e voltará com força nessa nova plataforma sonora. A figura 2.13 traz um anúncio da RCA Victor que, além de vender discos, disponibilizava no mercado um catálogo diversificado de aparelhos reprodutores unindo rádio e toca discos:

Vale a pena trazer tóda a família...

LOJAS PALERMO

...convida:
venha ouvir
uma demonstração
de

SOM ESTEREOFÔNICO em ALTA FIDELIDADE

— mais uma primazia da **RCA VICTOR** para o Brasil!




A RCA Victor põe agora ao alcance de todos este verdadeiro milagre da ciência eletrônica: o Som Estereofônico, concepção cromaticamente nova e arrojada em matéria de reprodução de sons gravados! As novíssimas "Victrolas" de Alta Fidelidade RCA Victor "2-em-1" Estéreo-Ort. fônicas — praticamente ao mesmo preço dos aparelhos de alta fidelidade simples — proporcionarão a V. a sensação real, viva e envolvente de estar frente à orquestra — na sala de concertos!

Ouçã os novos discos "LIVING STEREO" RCA Victor

Para que V. desfrute o legítimo Som Estereofônico, em tóda sua gloriosa plenitude, a RCA Victor acaba de lançar sua primeira coleção de discos gravados pelo revolucionário processo: **duas trilhas sonoras em cada sulco!**

NOVO processo de gravação — O Som Estereofônico resulta da gravação de **duas trilhas sonoras**, separadas e distintas, **num único sulco** dos novos discos "Living Stereo" RCA Victor.

NOVO sistema de reprodução — O "pickup" Estereofônico "2-em-1" separa distintamente as duas trilhas sonoras, encaminhando-as a um duplo sistema de amplificação.

NOVO "sentido" de audição — Através dois poderosos conjuntos de alto-falantes, as duas trilhas chegam separadamente a seus ouvidos, criando, com a mais absoluta fidelidade, **a música ao vivo!**



INGRESSE V. TAMBEM NA ERA DO SOM ESTEREOFÔNICO!

Conheça a maravilhosa linha das novíssimas "Victrolas" de Alta Fidelidade RCA Victor "2-em-1" Estéreo-Ort. fônicas — na mais variada gama de preços!

 MARK I STEREO	 MARK II STEREO	 MARK IX STEREO	 BVS 931	 BVS 932
--	---	--	--	--

Ouçã UMA SURPREENDENTE DEMONSTRAÇÃO HOJE MESMO:

LOJAS PALERMO

LARGO DA CARIOCA, 14 - TEL. 52-8015

Fig.2.13: Divulgação dos aparelhos de reprodução estereofônica.
Fonte: *Música e Disco*. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1959, ano 3, n°s 1 e 2, s.p.

O anúncio garante que o som estereofônico proporcionaria aos seus ouvintes “a sensação real, viva e envolvente de estar frente à orquestra — na sala de concertos!”. Com o du-

plo sistema de alto-falantes, seria possível recriar “com a mais absoluta fidelidade, a música ao vivo!”. O anúncio esbanja de recursos textuais e imagéticos para explicar aos leitores o novo sistema. O sistema de gravação que ficou convencionado, chamado de Westrex 45x45, possibilitava a gravação de duas trilhas sonoras em um mesmo sulco do disco. Essa padronização evitou a guerra de formatos incompatíveis com os aparelhos de reprodução, como ocorreu no lançamento dos discos de 33 e 45 rotações.⁵⁸

Do ponto de vista comercial, a estereofonia trouxe instabilidade no mercado. O público consumidor ficou apreensivo em relação à aquisição dos novos aparelhos estereofônicos e sua adequação ao espaço disponível nas casas — tendo em vista que esses equipamentos ocupavam mais espaço — bem como surgiram várias dúvidas em relação à obsolescência dos aparelhos antigos e a possível inutilização dos discos monofônicos. Vários artigos da revista *Música e Disco* neste período esclareciam aos leitores muitas dessas questões.

O campo da música popular proporcionou um espaço para a experimentação da estereofonia que o ambiente de música de concerto gravado não permitia. Muitos dos primeiros discos estereofônicos foram produzidos para demonstrar o seu efeito de forma radical através de movimentos de eventos sonoros, sons de pessoas falando e caminhando, automóveis e trens atravessando de um lado a outro dos dois alto-falantes. Esse efeito de movimento sonoro, chamado na linguagem dos técnicos de *ping pong*, era muito comum nos primeiros anos da estereofonia. Diante de um panorama múltiplo de exploração estereofônica, indo das primeiras movimentações sonoras até a desconstrução dos espaços presentes nos discos dos Beatles, observamos dois tipos de atitude estética nos discos lançados nesse sistema ao longo dos anos 1960. Inicialmente, tínhamos espacializações sutis que pouco diferenciavam estes discos dos seus antecessores monofônicos. Esses discos exploravam mais a captação de alta fidelidade e eram interessantes do ponto de vista comercial porque quando reproduzidos em um aparelho monofônico, a transformação na sonoridade não era tão perceptível. Num segundo momento, começaram a surgir discos em que a separação de estratos texturais ou napes de instrumentos eram divididos entre os canais esquerdo e direito. No caso desses discos totalmente espacializados, era necessário a gravadora lançar um disco mono compatível, para aqueles consumidores que ainda não possuíam aparelhos estereofônicos. No início dos anos 1970, o padrão estereofônico dominou o mercado substituindo definitivamente os discos

⁵⁸ *Música e Disco*. Chegou o som estereofônico. Coluna “Alta Fidelidade” por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1959, ano 3, nºs. 1 e 2, p.11. Ver também: *Música e Disco*. O sistema Westrex 45x45. Coluna “Alta Fidelidade” por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mar. 1959, ano 3, nº 3, p.5.

monofônicos. Com o tempo, produtores e técnicos perceberam que alguns instrumentos deveriam sempre ficar centralizados, como os solistas, o contrabaixo e o bumbo de bateria. Outros instrumentos poderiam ser divididos entre os canais esquerdo e direito.

Não conseguimos mapear com precisão qual foi o primeiro disco estereofônico gravado no Brasil. Sabemos que o sistema chegou ao Brasil no princípio de 1958 a partir das demonstrações do novo formato promovidas pela RCA Victor em algumas capitais. Uma matéria da Música e Disco, já citada, indica o pioneirismo mas também faz referência a um disco anterior lançado por outra gravadora:

R.C.A. Victor, a primeira fábrica a lançar com objetividade e em moldes comerciais os discos estereofônicos no mercado brasileiro, embora, é verdade, já a Companhia Brasileira de Discos tivesse se antecipado de um ano, ou mais, nesse setor, com a apresentação de um long-play com “Johnny Pulco e a turma da gaita”, em selo Audio-Fidelity.⁵⁹

Embora não tenhamos encontrado nenhuma referência a esse disco citada pela coluna da revista, é muito provável que de fato o pioneirismo dos discos elétricos tenha partido da Companhia Brasileira de Discos, antes denominada Sinter. A CBD sempre possuiu os equipamentos mais modernos de gravação desde a gravação estereofônica até a gravação multipista, quando foi incorporada pela holandesa Philips. À medida que a CBD adquiria novos equipamentos, os aparelhos antigos eram revendidos para outras gravadoras. Foi dessa forma que a Continental adquiriu seu primeiro gravador de fita magnética em dois canais.

A estereofonia operou uma profunda transformação na escuta e na forma como se produzia música em estúdio a partir dos anos 1960. Os novos recursos poderiam ser incorporados às estéticas dos arranjos, à interpretação vocal e instrumental.

Todo esse mapa das transformações na fonografia desenhado neste capítulo servirão de base para compreendermos as mudanças nos modos de fazer e sentir. O sistema de produção das músicas elétricas e suas múltiplas relações sócio-culturais passa tanto pela implantação das gravadoras e emissoras de rádio, como também por uma constante reconfiguração nessas instâncias de consagração da música popular mediada tecnologicamente. No próximo capítulo articularemos essas transformações tecnológicas da era elétrica com as práticas musicais de cantores, músicos, arranjadores e técnicos de gravação.

⁵⁹ *Música e Disco*. Stereo. Coluna “Em Tempos de Jazz” por Paulo Santos. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, nov.-dez. 1959, ano 3, n.ºs. 11 e 12, p.9.

Capítulo 3 – Memórias elétricas e outras notas

O estúdio é um lugar mágico. Eu falo que o estúdio é igual ao palco. O palco é um lugar sagrado e o estúdio também. Ele vai registrar emoções que você teve naquela hora, naquele dia, naquele segundo e deixou para o resto da vida. É um registro que está ali.¹

Neste capítulo apresentaremos as práticas de estúdio na era elétrica e seus processos de produção do fonograma tendo como fontes principais os depoimentos de pesquisadores, artistas e técnicos que atuaram nos estúdios de gravação no período em questão. Os depoimentos serão cruzados com informações presentes em fotografias e artigos de periódicos especializados acerca do mundo do disco.

As entrevistas foram coletadas entre os anos de 2008–2013 e reuniram singularidades importantes na fonografia cobrindo um período de aproximadamente 70 anos de produção musical em estúdio. Foram colhidos depoimentos de pesquisadores: Humberto Franceschi, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo, também conhecido como Nirez; cantores: Carmélia Alves, Gilberto Milfont, Inezita Barroso e Roberto Paiva; instrumentistas: Célio Balona, Luiz Cláudio Ramos, Robertinho Silva e Wilson das Neves; e, técnicos e produtores: Dirceu Cheib, Ian Guest, Luiz Cláudio Ramos, Nivaldo Duarte de Lima e Pacífico Mascarenhas.² Utilizamos também como referências adicionais um conjunto de fotografias pesquisa-

¹ Célio Balona em entrevista, Belo Horizonte, 04/07/2012.

² Os pesquisadores Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) fizeram parte da equipe que organizou os cinco volumes contendo toda a produção musical em 78 rotações por minuto. Jairo Severiano também atuou como produtor fonográfico nos anos 1980. Humberto Franceschi escreveu o livro *A Casa Edison e seu tempo* que abordou a primeira gravadora brasileira e a passagem entre a era mecânica e elétrica no Brasil. Franceschi também foi detentor de mais de 12.000 discos e documentos referentes a esse primeiro momento, bem como entrevistou o diretor artístico da Odeon nos anos 1930 (seu acervo foi doado ao IMS – Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro). Carmélia Alves (1923–2012) cantora versátil que acabou se especializando no Baião, iniciou sua trajetória fonográfica em 1943 e esteve em atuação até pouco antes de falecer. Gilberto Milfont (1922) e Roberto Paiva (1921) foram cantores sambistas que iniciaram nos estúdios respectivamente em 1946 e 1938 gravando até meados dos anos 1960–70. Inezita Barroso (1925) cantora de gêneros mais voltados para temáticas rurais, gravou pela primeira vez em 1951 e ainda está em atividade. Célio Balona (1938) é compositor, vibrafonista e acordeonista que iniciou sua carreira em fins dos anos 1950 e ainda está em intensa atividade fonográfica. Luiz Cláudio Ramos (1949) é violonista, arranjador e produtor musical do cantor e compositor Chico Buarque desde 1993 e iniciou sua carreira fonográfica em 1969 na gravadora Odeon. Robertinho Silva (1941) baterista e percussionista, iniciou sua carreira na segunda metade da década de 1950, acompanhou um grande número de cantores e instrumentistas e fez parte da banda Som Imaginário (1970–74). Wilson das Neves (1936) é baterista, percussionista, cantor e compositor com carreira fonográfica iniciada em 1958 e ainda em intensa atividade. Das Neves já gravou com inúmeros cantores e instrumentistas e, atualmente, além de seguir em carreira solo é bate-

das na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, no Acervo Tinhorão disponível no Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro e o Acervo de Fotografias presente no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Podemos dividir as práticas de estúdio na era elétrica em três momentos. O primeiro momento, chamaremos de *registro coletivo*, cuja forma de gravação se caracterizava pela presença de todos os músicos acompanhantes, maestro e intérpretes solistas na sala do estúdio durante a gravação direta. Essa forma de gravação aconteceu desde o início da era elétrica no Brasil em 1927 até meados dos anos 1950. O segundo momento, aqui chamado de *registro coletivo parcial* aconteceu a partir da década de 1950 com a introdução do gravador de dois canais. Nesse sistema, a gravação acontecia em pelo menos duas etapas: primeiro se registrava uma base de acompanhamento (ou orquestra) e, por fim, gravava-se o cantor solista ou solos instrumentais. Esse sistema também é chamado de gravação com *playback* ou BG (*background*). Já o último momento tem início com a introdução do gravador de quatro ou mais canais em fins da década de 60. Isso possibilitou uma gravação pulverizada em várias etapas, ou seja, não seriam mais necessários todos os músicos no estúdio no momento do registro (Disco em São Paulo, 1980, pp.55–60). Por esse motivo, chamaremos esse terceiro momento de *registro fragmentado*. Nesse tipo de gravação multicanal, cada instrumento, naipes de instrumentos ou vozes são registradas em canais separados.

Não foi possível precisar exatamente as datas de chegada dos dois últimos momentos, uma vez que, diferentemente da introdução da gravação elétrica que aconteceu no único estúdio existente no período, os demais recursos tecnológicos foram sendo introduzidos ao longo dos anos 1950 e 1960. O registro coletivo parcial e o registro fragmentado foram sendo adotados de forma gradual. Um exemplo importante desse processo é a tradicional gravadora Odeon que em fins dos anos 1960 ainda gravava em dois canais — portanto, dentro do registro parcial — enquanto que, as gravadoras mais novas, já estavam produzindo no sistema de registro fragmentado. Ou seja, excetuando o início da gravação elétrica no sistema de registro coletivo, os demais eventos tecnológicos foram sendo introduzidos diacronicamente.

rista da banda que acompanha o cantor Chico Buarque. Dirceu Cheib é engenheiro de som e iniciou no ramo fonográfico em 1962 em Belo Horizonte e, pouco depois em 1967 montou o primeiro estúdio profissional de gravação da capital mineira. Ian Guest (1940) é compositor, arranjador, professor de música e iniciou sua carreira como técnico de estúdio da Odeon na década de 1960. Nivaldo Duarte de Lima (1935) foi técnico de estúdio de importantes gravadoras dos anos 1950 e 1960, tais como Continental e Odeon. Pacífico Mascarenhas (1935) é cantor, compositor e produziu seu primeiro disco de forma independente em 1958 (considerado um dos primeiros discos independentes brasileiros) e gravou na Odeon nos anos 1960. Os entrevistados serão citados nessa tese pelos seus nomes artísticos mencionados acima.

Do ponto de vista do estúdio, objeto principal desta tese, destacamos cinco práticas sócio-musicais que aconteceram neste espaço nas primeiras décadas da era elétrica: 1) práticas de arranjar;³ 2) práticas de ensaiar; 3) práticas de gravar (performance); 4) práticas de editar e, 5) práticas de ouvir. Essas práticas estão distribuídas em três etapas básicas: *Pré-produção*, *Produção* e *Pós-produção*. A *pré-produção*, compreende as relações entre compositores, maestros e técnicos, bem como os procedimentos de composição e escrita do arranjo. A *produção*, envolve o momento da gravação em si (incluindo as práticas de ensaiar) e a *pós-produção* as etapas de finalização (escuta) e prensagem dos discos.

Esses processos são dinâmicos e não acontecem de forma sequencial. Por exemplo, no sistema de registro coletivo, a edição/mixagem acontecia antes de todo o processo de gravação, procedimento diferente do registro fragmentado, cuja edição acontecia na etapa de pós-produção, após toda a gravação. A tabela 3.1 apresenta um mapeamento das diversas práticas distribuídas nas três etapas e nos três momentos de registro.

³ As práticas de arranjar, embora não sejam produzidas necessariamente dentro do estúdio, estão incluídas aqui devido ao fato de serem geradas de forma indissociadas da prática do estúdio. Os arranjos eram feitos em função do espaço do estúdio, dos músicos disponíveis, do estilo da obra a ser gravada e dos recursos tecnológicos disponíveis para captação. As práticas de arranjar serão discutidas de forma mais ampla no quarto capítulo desta tese.

TABELA 3.1 – Estrutura de produção no espaço do estúdio (1927 até meados dos anos 1970)⁴

	Pré-Produção	Produção	Pós-Produção
Registro Coletivo	-Práticas de arranjar	-Práticas de editar -Práticas de ensaiar -Práticas de gravar (todos juntos no estúdio)	-Corte e Prensagem ⁵
Registro Coletivo Parcial	-Práticas de arranjar	-Práticas de ensaiar (instrumentos de base) -Práticas de editar -Práticas de gravar (base) -Práticas de editar -Práticas de gravar (solistas)	-Corte e Prensagem
Registro Fragmentado	-Práticas de preparar (cronograma de gravação) -Práticas de arranjar -Práticas de compor (em determinados gêneros de música eletrônica)	-Práticas de gravar cada instrumento ou naipes de instrumentos em separado -Práticas de gravar solistas -Práticas de editar	-Práticas de editar/mixar -Prensagem

Como podemos observar na tabela 3.1, as práticas vão se tornando mais complexas à medida que os processos tecnológicos de gravação vão se aperfeiçoando. Conforme mencionado anteriormente, importante observar que, enquanto no registro coletivo a edição acontecia antes da gravação definitiva na busca por um equilíbrio de forma artesanal, no registro fragmentado a edição acontece após o ato de gravação, já em mesas e gravadores especiais para esse fim.

⁴ Importante ressaltar que outros procedimentos da indústria fonográfica tais como, *marketing* e exploração da imagem dos artistas e estratégias de vendas não foram destacados por estarem dissociados do resultado sonoro do estúdio.

⁵ A prensagem é o processo químico de transpor a gravação feita na matriz para as várias cópias que serão vendidas. Não houve mudanças substanciais no processo de prensagem durante toda a era elétrica até a substituição do disco para o CD. As mudanças se davam apenas no aperfeiçoamento técnico do material dos discos e das máquinas de prensagem que eram manuais e se tornaram automatizadas. Com a exploração comercial da fita cassete, as fábricas de prensagem passaram a dividir espaço com os gravadores que faziam a duplicação das pequenas fitas magnéticas (CARDOSO FILHO, 2008, p.148). Importante destacar que os processos de corte e prensagem não aconteciam no espaço do estúdio e, muitas vezes, as gravadoras utilizavam empresas terceirizadas para esse fim.

3.1. Práticas de gravar

3.1.1. Registro coletivo

Inicialmente as práticas de estúdio na era elétrica seguiram modelos de performance e produção semelhantes ao período mecânico anterior. Muitos cantores e maestros, ainda influenciados pela sonoridade e pelas práticas de performance da era mecânica, precisaram de muito exercício em estúdio para desenvolver uma nova técnica para lidar com o microfone, tanto do ponto de vista da performance vocal/instrumental, quanto da escrita do arranjo no caminho para a adaptação ao novo sistema.

Neste novo sistema, o microfone substituíu o cone de metal que fazia a captação física das ondas sonoras. Nos primeiros anos da era elétrica no Brasil os estúdios utilizaram apenas um microfone conectado a um amplificador. Portanto, não existiam ainda, mesas de som com capacidade para a conexão de mais de um microfone.

Um importante artigo da *Phono-Arte* intitulado “Como se grava um disco pelo novo processo electrico”, nos convida a um passeio pelos estúdios da Odeon em agosto de 1929, a fim de acompanhar todo o processo de gravação e finalização de um disco.⁶ A matéria da revista divide a visita à gravadora com a descrição do processo de produção em cada espaço do ambiente de estúdio: o “studio” propriamente dito, ou seja, a sala onde os músicos tocam; o “atelier”, espaço onde fica o engenheiro e o aparato de gravação; e a “usina”, fábrica onde se produzem os discos de 78 rotações, que em geral se situa em um espaço distante da parte essencialmente artística da produção sonora. Diante do valor histórico do artigo devido ao fato de ter sido produzido no calor do momento, consideramos pertinente reproduzir alguns trechos dessa reportagem:

Na sala em que nos achamos, no “studio”, propriamente dito, o director artístico, recommenda aos executantes o mais absoluto silencio. O microphone, para quem é dado este concerto, tem a orelha muito afiada. Elle grava os menores ruídos: arrastar de uma cadeira, choque de uma mesa, virar brusco de uma pagina de partitura, espirro, pigarro indiscreto, etc. — Uma campainha resoa com um rythmo convencionalado. Attenção! O minuto se aproxima. O chefe da orchestra levanta sua batuta. Todo mundo suspende a respiração e os musicos prestes a atacarem, fixam a lâmpada vermelha. Elles sabem que, quando esta se iluminar, o microphone, come-

⁶ *Phono-Arte*. Como se grava um disco pelo novo processo electrico. Rio de Janeiro, 15 ago. 1929, ano 2, nº 25, p.6-9.

çará o seu magico trabalho de deglutição e absorverá avidamente todas as sonoridades esparsas no espaço.⁷

A gravação produzida na ocasião da visita era da Orquestra PanAmerican, importante conjunto comandado pelo maestro Simon Boutmann, acompanhou importantes artistas do período como Aracy Côrtes, Francisco Alves e Mario Reis. O momento da gravação era cerimonioso por diversos tipos de limitação. A primeira delas tinha relação com a impossibilidade de edição e o número reduzido de repetições da obra gravação — devido ao alto custo do disco da cera onde eram registradas as performances. A segunda limitação que transformava a gravação em um ritual complexo, era a forma de comunicação entre o técnico de som e a orquestra, uma codificação visual e sonora. A iluminação presente na estante do microfone e a campainha tocada pelo técnico no início e ao final da gravação indicava para a orquestra o momento de tocar e depois de ouvir.

A performance é produzida apenas para gravação, direcionada para o microfone e seu técnico de gravação, aquele que tem a escuta privilegiada do som mediado pela tecnologia. É o técnico que ouve primeiro o som captado pelo microfone, transformado pelo amplificador e transmitido pelo alto-falante. Após a gravação a luz se apaga e essa será a indicação para os músicos interromperem o silêncio de qualquer som ou ruído e, enfim, ouvirem sua performance através de um alto-falante. Nesse momento são feitas as correções no arranjo, no equilíbrio dos instrumentos, nas imperfeições da performance musical, e, finalmente, produzirem o registro final. De acordo com o artigo da *Phono-Arte*,⁸ quando a música termina,

[...] a lampada vermelha continua illuminada. Espera-se que ella se apague para romper o silêncio. — Um segundo signal da campainha electrica e, sem que os musicos tenham tempo de repousarem seus instrumentos, a musica que acabaram de tocar estoura dentro da sala. É o engenheiro longínquo que transmite por auto-fallante o resultado de sua gravação; e os executantes tem a surpresa de escutarem uma orchestra invisível repetir, com incrível fidelidade, com todas as suas *nuances* e todos os seus timbres, o trecho que elles acabaram de tocar. Faz-se então, uma espécie de revisão de prova. Nota-se de passagem, que tal inflexão foi exagerada, tal ataque excitante, tal vibração excessiva; a bateria teve certa entrada antes de tempo, e o trombone foi muito fraco ou o piston muito vigoroso. Como se revela uma placa photographica, este “film” auditivo se desenrola na sala silenciosa. Aproveita-se então para notar melhoras desejáveis, fazem-se algumas experiências rectificativas e depois, todos guardam novamente o mais absoluto silencio, olhando a lampada apagada, que dará o signal de

⁷ Ibid.

⁸ Ibid. p.8.

um novo ensaio, ou melhor, da execução definitiva. — A lampada ilumina-se de novo. Recomeça-se.⁹

Essa primeira escuta do som gravado pela orquestra será apenas mais uma escuta para o técnico de som, que já estava ouvindo o som mediado pela tecnologia de gravação desde os momentos que antecederam o registro em si. Essa escuta do maestro e dos músicos é diferente da escuta acústica dos instrumentos e da sala de gravação experimentada no momento da performance. O momento agora é de ouvir o som e não apenas a música gravada. E como vimos anteriormente, o som (ou sinal de áudio) possui outros elementos diferentes daqueles da performance ao vivo, ou quando muito, se apodera desses mesmos elementos musicais e os ressignifica no ambiente fonográfico. A anotação feita pelo repórter acerca dos problemas observados pelos músicos possuem aspectos inerentes à performance musical, tais como entradas erradas de instrumentos, “inflexão exagerada”, instrumentos fracos ou fortes, mas percebemos também observações no âmbito da sonoridade da gravação, como por exemplo, vibração excessiva e ataque excitante, que tem relação direta com a forma em que a música e o arranjo foram captados e reproduzidos. Interessante observarmos também nessa passagem é a analogia feita pelo autor em relação à escuta do fonograma e a revelação de uma chapa fotográfica, como se o som se apresentasse no tempo, através do desenrolar de um filme auditivo.

Segundo o autor do artigo, após a escuta da orquestra e antes da gravação definitiva — o que nos indica a produção de apenas dois registros nesse período — faziam-se algumas “experiências retificativas”, mas o que seriam essas experiências? Certamente, tratam-se de testes e acertos na sonoridade do arranjo e da performance do grupo antes de serem gravados. Esses testes existiram desde a era mecânica e eram fundamentais para que o técnico de gravação e o maestro tivessem uma imagem sonora prévia do fonograma. Muitos testes eram feitos com os músicos se movimentando no estúdio, cantando ou tocando em lugares diferentes; ou mesmo direcionando a fonte sonora de seus instrumentos ou voz para lugares diferentes da captação do microfone. Essas experiências foram fundamentais para a formação dos técnicos de estúdio, de uma escuta fonográfica, assim como, para o surgimento de um *metier* próprio do músico e do cantor de estúdio de gravação. Essas experiências aconteciam antes da primeira gravação, no posicionamento inicial dos músicos no estúdio, e após a escuta do primeiro registro. Mesmo com a padronização dos processos através da aprendizagem,

⁹ Um relato semelhante a este da *Phono-Arte* foi descrito por Rudolf Strauss, diretor da Odeon nos anos 1930, em entrevista a Humberto Franceschi e está presente em seu livro sobre a Casa Edison. Cf. FRANCESCHI, 2002, p.208–9.

da escuta e da repetição de sonoridades bem sucedidas, para cada arranjo e cada obra a ser gravada era necessário um ajuste próprio.

Diferente do processo de captação sonora da era mecânica, na qual existia um esforço para a projeção das ondas sonoras no cone de metal, com o microfone, percebemos que o esforço é invertido, visto que a capacidade de captação dos mínimos detalhes do ambiente do estúdio e dos ruídos, decorrentes da emissão sonora, começa a se tornar um problema para o registro.

Um outro artigo da *Phono-Arte* de julho de 1930 intitulado “Algumas dificuldades de uma boa gravação phonographica”, relatava aos leitores que o processo de gravação ia muito além da simples disposição dos músicos no estúdio diante do aparato de gravação:

A maior parte dos amadores pensam talvez, que é bastante installar os musicos na sala, colocar um disco de cêra sobre o prato, por o aparelho em movimento e os musicos executarem, para se obter um perfeito enregistramento. Na realidade, a cousa ser passa de forma muito differente. Sobretudo para as audições de grandes orchestras, é preciso muitas vezes fazer um grande numero de ensaios fatigantes com os músicos, antes de se obter um disco, cuja reprodução seja satisfactoria e sem defeitos.¹⁰

Segundo esse artigo, o processo de registro se iniciava com a adaptação do volume da sala de gravação ao tamanho da orquestra a ser gravada. Esse ajuste de acústica acontecia através do posicionamento de grandes cortinas colocadas estrategicamente em algumas paredes do estúdio. Na sequência, seria necessário um meticuloso posicionamento dos músicos em relação ao microfone. Para o autor do artigo, “um problema às vezes, muito difficil de se resolver”:

Graças ao emprego do microphone, o problema se tornou mais fácil, do que no tempo do processo antigo de gravação. Entretanto, ainda pelo moderno processo, é preciso o maior cuidado e atenção. É preciso que os differentes instrumentos sejam gravados com sua intensidade relativa, para que na reprodução do conjunto corresponda exatamente à execução da orchestra.¹¹

Essa descrição da *Phono-Arte* é acompanhada pelos depoimentos colhidos em nossas entrevistas. Segundo Roberto Paiva, os músicos “[...] ficavam divididos de acordo com a in-

¹⁰ *Phono-Arte*. Algumas dificuldades de uma boa gravação phonographica. Rio de Janeiro, 30 jul. 1929, ano 1, n° 24, p.6.

¹¹ *Ibid.*

tensidade e o volume dos instrumentos. E o cantor se posicionava junto ao microfone — com a distância de mais ou menos de um palmo e meio”.¹² Os estúdios também possuíam tablados para que determinados instrumentos projetassem seus sons de forma equilibrada. A habilidade do técnico também é destacada por Paiva:

Em 1938 quando eu gravei o primeiro disco, os técnicos eram ultra super categorizados, porque num estúdio de aproximadamente cinquenta ou sessenta metros quadrados, se gravava com quarenta a cinquenta músicos e era um só microfone para toda a orquestra, o cantor e quando era carnaval, o coro também. Então um microfone para toda a orquestra: naipe de violinos, naipe de palhetas de sopros. E a orquestra ficava cada um... coloca os trombones em cima de três, quatro degraus para dar uma acústica equilibrada com os demais instrumentos.¹³

Jairo Severiano também comenta essa etapa de preparação para a gravação em entrevista,

[...] Era o cantor na frente e os músicos ao redor do microfone de acordo com a prática, ou de acordo com a distância. Se aqui tiver três metros o outro fica três metros e meio etc. Depois com a invenção da máquina com quatro entradas, distribuía-se, digamos os quatro microfones pela orquestra, mas sempre com esse cuidado de se tocar mais alto ou mais baixo para não cobrir a voz do cantor... porque não existia na máquina de gravar o dispositivo, como existiu depois — com os multicanais — de você levantar o som de um instrumento ou abaixar o som de um instrumento independente do resto da gravação.

O relato de Severiano evidencia alguns aspectos dos equipamentos e das transformações nas práticas de gravação. Primeiro ele descreve que o cantor ficava na frente, portanto mais próximo do microfone, e os músicos ao redor. O fato de poder ficar em volta do microfone nos indica que esses primeiros aparelhos eram de fato omnidirecionais, ou seja, possuíam um raio de captação em 360 graus. O cantor estar próximo ao microfone já nos apresenta a intenção de se criar pelo menos dois estratos de texturas sonoras no mesmo ambiente: no primeiro, a voz é captada com pouca ambiência da sala e mais próximo da cápsula do microfone, causando uma sensação mais intimista — e uma segunda textura, formada pelo acompanhamento orquestral, mais ao fundo da imagem sonora. Segundo Severiano, mesmo com a possibilidade de se utilizar mais de um microfone para a orquestra, ainda assim, tinha-se o cuidado do posicionamento dos músicos.

¹² Roberto Paiva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 26/01/2008.

¹³ Roberto Paiva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 26/01/2008.

Norival Reis, técnico de som da Columbia (que se tornaria Continental em 1943), relatou a Jairo Severiano o processo de distribuição dos músicos no espaço do estúdio e os equipamentos usados por essa gravadora nos anos iniciais da era elétrica. Esses equipamentos foram reutilizados no início dos anos quarenta após o incêndio ocorrido na gravadora:

Do fogo só se salvaram um aparelho de ar-condicionado, um torninho de polir cera e uma antiga máquina de gravar. [...] Passamos a usar aquela máquina que era ‘de corda’ e funcionava com um peso erguido por uma correia a determinada altura. A descida do peso fazia o mecanismo girar o prato em velocidade uniforme, durante três minutos e vinte segundos. Este era exatamente o tempo de cada gravação; não podia ultrapassar um segundo. [...] Como o amplificador só tinha uma entrada, o jeito era usar um microfone bidirecional, instalado no meio da sala, colocando-se o cantor e o coro de um lado e a orquestra do outro. Era uma trabalhadeira danada. Basta dizer que a gente tinha que arrumar os músicos de acordo com a capacidade de saída dos instrumentos — metais mais longe, palhetas mais perto do microfone (Norival Reis citado por SEVERIANO, 1987, p.70–1).

Esse equipamento utilizado pela Columbia em fins dos anos 1920 e retomado pela Continental na primeira metade dos anos quarenta, nos dá uma amostra do tipo de equipamento utilizado nos anos iniciais da era elétrica: um amplificador de apenas uma entrada, um microfone bidirecional (que tem captação dos dois lados, provavelmente um modelo dos anos quarenta) e uma máquina de gravar com controle de tempo mecânico.¹⁴ O controle de tempo mecânico — herança da era mecânica de gravação —, determinava de forma absoluta o limite total de cada gravação. Não existia flexibilidade de expansão no tamanho do tempo de registro, ou seja, as músicas poderiam ter no máximo três minutos e vinte segundos, algo possível de redimensionar com os equipamentos elétricos de gravação dos anos 1930.¹⁵

Outro dado importante no relato de Norival Reis é em relação à captação de coro, com solista e orquestra. Segundo Norival, de um lado ficava o coro e o cantor principal e do outro a orquestra distribuída de acordo com a intensidade dos instrumentos. Essa descrição é compartilhada por Roberto Paiva, que se lembrou desse processo vivenciado por ele:

¹⁴ A utilização do torno de polir cera mencionado por Norival, demonstra o caráter efêmero dessas primeiras gravações tendo em vista que, o disco de cera matriz, após utilizado por uma gravação e finalizado o processo de prensagem era polido para ser reutilizado para outra produção. Não era hábito, pelo menos até a chegada da fita magnética, o arquivamento das matrizes das gravações.

¹⁵ No ano anterior ao incêndio, a Columbia já estava utilizando um equipamento mais avançado. Segundo relato de Norival Reis a Jairo Severiano, eles utilizavam na Columbia uma máquina de gravação Scully e uma mesa Western Electric de seis entradas. A mesa era utilizada para se conectar até seis microfones que depois de mixados seriam direcionados em apenas um canal para a máquina de gravação Scully que, até então, registrava os dados sonoros em um disco de cera que seria a matriz.

O coro ficava também mais ou menos cercando, fazendo uma circunferência em torno do cantor, ou uma semicircunferência... atrás do cantor — a aproximadamente um metro. [Isso acontecia desde] o primeiro disco de carnaval que eu gravei — uma marcha do Vicente Paiva, consagrado autor — chamada *Palhaços Azuis* [em 1939 pela Odeon]. Nessa gravação você vê sobressair mais do que eu, e mais do que todos os coristas a voz inconfundível da Dalva de Oliveira seguida da voz, inconfundível também da Odete Amaral. Porque os cantores, faziam coro uns pros outros. Não eram coristas profissionais. Os artistas também ajudavam os seus colegas.^{16 17}

A Fig. 3.1 mostra o cantor Roberto Paiva gravando com o coro numa situação muito próxima daquela descrita em seu depoimento registrado 54 anos depois. Percebe-se o coro formando uma semicircunferência em volta do solista (de terno branco) e do microfone, agora dependurado em um pedestal. Nota-se também, próximo à cabeça do cantor, uma lâmpada redonda, ainda utilizada como forma de comunicação entre a sala de controle e o estúdio onde ficavam os músicos. Como vimos, prática utilizada desde o início da era elétrica.¹⁸



Fig.3.1: Apoiado por grande coro misto, Roberto Paiva gravando na Odeon o samba *O maior espetáculo da terra* de Guido Medina, 1953 (lançado em 1954).
Fonte: Divisão de Música e Arquivos Sonoros da Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁶ Roberto Paiva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 26/01/2008.

¹⁷ [Faixa 7]

¹⁸ Nessa mesma fotografia nota-se ao fundo as cortinas, mencionadas anteriormente, utilizadas para ajustar a acústica da sala.

Carmélia Alves também relatou esse trabalho compartilhado presente na gravação de coro:

O coral ficava junto, tudo em volta... e eu cantava junto com o coro, com um microfone só. Eu fazia o solo e depois quando entrava o coro, eu afastava e me juntava com eles. Você identifica minha voz no coro. Tive grandes coristas. O Jamelão foi meu corista. Ele cantava baixo, tinha que pegar uma oitava acima daquele vozeirão dele!¹⁹

Como numa grande indústria moderna cujas funções são compartilhadas pelos diferentes trabalhadores, no estúdio, os papéis desempenhados por cantores e músicos eram adaptados de acordo com o fonograma a ser gravado. Desta forma, um cantor que apresentava um papel principal de solista em uma gravação, poderia desempenhar uma atividade secundária somando sua voz ao coro de outro cantor em uma gravação diferente. Importante observar também, a ginástica descrita por Carmélia Alves. Com a intenção de construir uma sonoridade uniforme, quando era o momento do coro no arranjo, a solista se afastava e se juntava a ele, criando assim, um maior equilíbrio e contraste entre a sonoridade do solo e do *tutti*.²⁰ Esse trabalho no estúdio de construção de equilíbrio e sonoridade adequada tinha ligação direta com a atividade de outro profissional que não necessariamente estava presente no momento da gravação: o arranjador.

O único microfone utilizado na captação de todos os músicos nos primeiros anos da era elétrica possibilitava apenas a amplificação da fonte como um todo. Assim, o equilíbrio de toda a sonoridade de instrumentos e vozes deveria ser buscado de duas formas: na distribuição dos instrumentos de acordo com a intensidade sonora; e também no arranjo previamente escrito para determinado estilo, voz e espaço físico. De acordo com a cantora Carmélia Alves:

[...] os arranjos são feitos de acordo... Fazem uma introdução, quando o artista entra cantando fica só uma harmonia, só uma base. Ainda no Brasil não era tão perfeito. Nos EUA eu vi muito aquelas orquestras... muito jazz né? Aquela gritaria nos metais, quando o cantor entra parece que botou água fria naquela gritaria. Isso usava muito aqui também.²¹

¹⁹ Carmélia Alves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 25/01/2008.

²⁰ *Tutti* é um termo italiano, utilizado na linguagem musical para designar o momento em que a maior quantidade de instrumentos disponível toca ao mesmo tempo. É um termo utilizado em contraposição a *solo*, momento em que um único instrumento ou voz toca sozinho, ou apenas acompanhado.

²¹ Carmélia Alves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 25/01/2008.

É importante observar que a distribuição dos instrumentos no espaço do estúdio deveria buscar um diálogo entre a intensidade de projeção sonora e sua função no arranjo. Um saxofone, por exemplo, que estivesse tocando com um naipe de instrumentos, mas que também tivesse um solo escrito para ele no meio da música, não poderia ficar muito ao fundo porque teria um deslocamento inviável gerando ruídos, bem como outros problemas de captação.

Os intérpretes eram grandes responsáveis pelo equilíbrio do canto em suas gravações e o desempenho do artista em relação ao microfone poderia determinar seu sucesso ou fracasso fonográfico nos anos iniciais da era elétrica.

Existem alguns relatos na historiografia da música popular e em publicações memorialísticas acerca da dificuldade de adaptação ao microfone por parte de alguns músicos que começaram a gravar com a tecnologia anterior. O caso mais abordado é do tenor Vicente Celestino que, segundo consta, teria ficado alguns anos sem gravar até se adaptar ao sistema de captação elétrico. Em sua biografia, a esposa do cantor, Gilda de Abreu, fala do sofrimento passado pelo famoso cantor no começo da era elétrica:

Veio então a gravação elétrica, cuja aparelhagem, muito sensível e sem controle, nas mãos de inexperientes foi um inferno para Vicente. Obrigavam-no a ficar de costas e a vinte metros de distância para gravar, prejudicando seu timbre e sua dicção. Muito aborrecido, Vicente escreveu para vários artistas da Europa, inclusive para o grande Giovanni Martinelli, perguntando-lhes a que distância eles gravavam seus discos. O célebre cantor mostrou a carta aos *entendidos*, que balançaram gravemente a cabeça, afirmando que era completamente impossível o que afirmara o cantor. Finalmente, chegou ao Rio de Janeiro um engenheiro de apenas dezoito anos. Ao presenciar a *cerimônia* à qual Vicente era submetido para gravar um disco, não teve dúvidas, nem perdeu tempo em explicar o que queria. Foi buscar o atormentado Vicente e o arrastou até a boca do microfone, fazendo um sinal para que cantasse. Escândalo. Estupefação. Os Outros técnicos entreolharam-se consternados: _ Será horrível! – diziam todos. Sentindo, intuitivamente, que aquele homem sabia o que fazia, Vicente obedeceu e cantor, gravando a *Santa*. No dia em que o disco saiu, foi um sucesso! Lá estava a voz clara, inconfundível de Vicente Celestino. Naquele dia, ele chorou de alegria. Sentindo-se fortalecido, ele levantou a questão com aqueles que tentaram derrubá-lo (ABREU, 2003, p.71).²²

Alguns artistas precisaram de certo tempo para se adaptar ao microfone, outros abandonaram a carreira fonográfica, no entanto, segundo Jairo Severiano, vários cantores,

²² Os fonogramas *Paixão de Artista*, ca. 1921–1926 [Faixa 4] e *Patativa*, 1937 [Faixa 5] ilustram Vicente Celestino respectivamente nas eras mecânica e elétrica de gravação.

Se adaptaram fácil e tiraram partido do microfone porque na gravação mecânica o sujeito tinha que esbravejar e gritar diante do funil para que sua voz fosse gravada. Então isso tirava toda a naturalidade da interpretação, não havia sentimento se você estiver cantando em plena voz. Só realmente aqueles gênios como Caruso, aqueles grandes tenores, conseguiam uma interpretação digamos decente, o resto pura e simplesmente berrava diante do funil. Com a chegada do microfone os cantores começaram a cantar naturalmente como se estivessem cantando numa sala para meia dúzia de pessoas. Nos EUA um dos principais beneficiados com isso, um dos primeiros cantores a descobrir e utilizar as vantagens desse progresso tecnológico, foi o cantor Bing Crosby, um dos maiores cantores mundiais do século XX. E no Brasil o primeiro cantor a tirar partido disso foi o Mario Reis que passou a cantar samba dizendo praticamente as letras e não se esguelando e isso até influenciou muito em outros cantores de voz forte como o Francisco Alves por exemplo que passaram a cantar muito melhor porque deixaram de se esguelar.²³

Roberto Paiva nos explica como acontecia essa relação entre a performance e o microfone:

[...] você teria de controlar sua voz e chegar mais perto ou afastar do microfone quando emitia uma nota aguda... O que eles chamavam naquela época, tinha que ter uma escola de microfone. [...] Eu fui aprender vendo o Francisco Alves cantar. E ele, Francisco Alves foi quem me aprovou [no teste que fez para cantar na gravadora Odeon em 1938].²⁴

Segundo Giron, nas gravações produzidas pela dupla Mario Reis e Francisco Alves, existem relatos de que Alves, possuidor de maior potência vocal, ficava ligeiramente atrás de Reis, “quase à nuca do companheiro” seguido pela orquestra a poucos metros dos intérpretes (GIRON, 2001, p.121).²⁵

Utilizando apenas um microfone, os intérpretes também facilitavam o equilíbrio durante a gravação auxiliando a captação da orquestra numa espécie de mixagem corporal. Quem nos descreve essa ginástica é o cantor Jonjoca em entrevista a Antonio Giron (2001):

[...] a técnica era a seguinte, a gente cantava com a boca colada no microfone. Quando era o momento dos solos da orquestra, a gente se agachava, para que o microfone pudesse captar o som dos músicos (Jonjoca citado por GIRON, 2001, p.121).

Ruy Castro (2005, p.65) também relatou essa aeróbica corporal em gravações da Carmen Miranda nos anos 1930:

²³ Jairo Severiano em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2008.

²⁴ Roberto Paiva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 26/01/2008.

²⁵ *Se você Jurar*, gravada por Francisco Alves e Mario Reis [Faixa 13].

O registro era feito direto numa mistura de goma-laca com cera de carnaúba, de uma só vez, com o cantor e a orquestra juntos, diante de um único microfone — o cantor, com a boca bem perto dele, e a orquestra, logo atrás; terminada a sua parte, o cantor tinha de se agachar ou sair da frente, para não bloquear o som da orquestra.

Um exemplo de distribuição dos cantores podemos observar na Fig. 3.2:

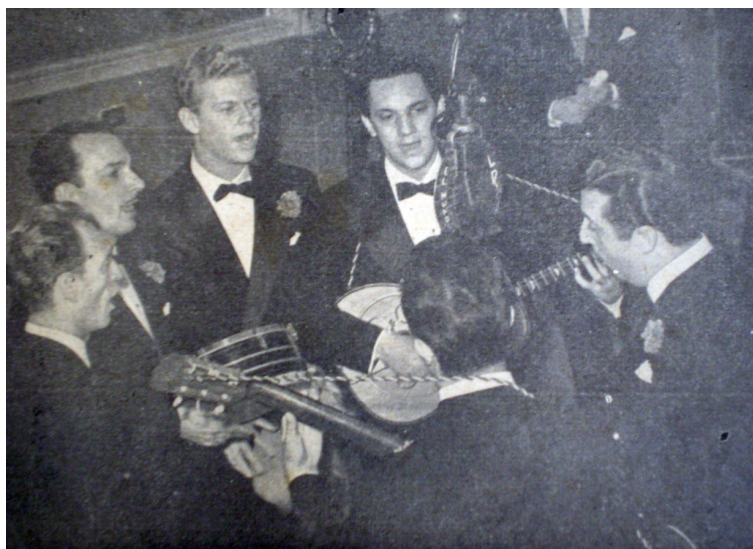


Fig.3.2: Gravação do conjunto vocal e instrumental Anjos do Inferno em antigo microfone omnidirecional, sem data (o grupo gravou dos anos 1930 até a segunda metade da década de 1950).

Fonte: *Música e Disco*. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mai.-jun. 1960, ano 4, n.º 5 e 6, p.7.

Na fotografia representada na Fig. 3.2, vemos um grupo vocal registrando simultaneamente vozes e instrumentos. Os violões estão distribuídos em lados opostos a fim de facilitar a percepção harmônica dos diversos cantores-instrumentistas. Percebemos um grupo de quatro cantores-instrumentistas à esquerda da fotografia em lado oposto a dois cantores (um deles com um violão) posicionados no canto direito da foto. Os dois grupos estão distribuídos aproximadamente em cada lado do microfone. A intenção aqui pode ter sido de agrupar as quatro vozes com função de acompanhamento, separando-as dos cantores da direita. Provavelmente o solista nesta gravação era o cantor da direita sem o violão. O suporte do microfone era fixo, nos primeiros anos da fonografia, o que levavam os cantores mais altos a se curvarem diante do aparelho. Nesse primeiro momento, percebemos que as práticas musicais tradicionais tinham que se adaptar de forma mais intensa ao aparato tecnológico disponível, processo que se equilibrará ao longo dos anos.

Nos primeiros anos da era elétrica utilizava-se apenas um microfone para a captação de toda a orquestra e do cantor solista. Em meados dos anos 1940, os estúdios brasileiros

passaram a utilizar uma mesa de controle que podia receber mais de um microfone (inicialmente até quatro).²⁶ Essa mesa funcionava como uma espécie de *mixer*, isto é, apenas um aparelho era capaz de receber várias fontes sonoras, neste caso, captadas por até quatro microfones, e reunidas em um único sinal de áudio que era direcionado para o gravador em disco de cera. Como o gravador ainda era de apenas um canal, gravava-se com vários microfones, o cantor e a orquestra, ao mesmo tempo. A mesa de quatro canais apenas tornava o processo de distribuição dos músicos um pouco mais confortável e com alguma possibilidade de manipulação por parte do engenheiro de gravação na sala de controle, uma vez que era possível aumentar ou diminuir cada microfone em separado.

Embora nas transmissões radiofônicas já fossem utilizados mais de um microfone, em fins da década de 1930, não conseguimos delimitar com precisão quando e quais estúdios brasileiros começaram a utilizar a mixagem simultânea de vários microfones. Conforme mencionado, os estúdios demoraram a se adaptar às novas possibilidades de gravação ao longo da era elétrica. Segundo Carmélia Alves, seu primeiro disco reproduzido pela Victor em 1943, foi gravado com um microfone para ela e outro (ou outros) para o grupo regional que fez o acompanhamento. Inezita Barroso, contudo, gravou pela primeira vez em 1951 na Sinter. Segundo ela, era um estúdio muito pequeno e a gravação foi feita com “um microfone só”.²⁷

Não conseguimos identificar nos acervos de fotografias consultados, imagens dos artistas em estúdio de gravação neste período. Não era comum os estúdios fotografarem seus artistas em estúdio a fim de produzirem material de divulgação, uma prática que será comum a partir dos anos 1970. Encontramos muitas fotografias do ambiente de rádio, que, segundo relatos em nossas entrevistas, era muito semelhante ao ambiente do estúdio.

Na Fig. 3.3 vemos o cantor Patrício Teixeira cantando próximo ao único microfone disponível sendo acompanhado por músicos de cordas dedilhadas e a flauta do Pixinguinha bem próxima ao ouvido. O violonista Laurindo de Almeida, no canto esquerdo da fotografia, toca seu instrumento bem próximo ao rosto, numa tentativa de colocá-lo à altura da captação do microfone. Situação semelhante é mostrada na Fig. 3.4, na qual o cantor Luis Barbosa compartilha o microfone com o bandolinista e a flauta de Pixinguinha. Percebe-se ao fundo,

²⁶ No início dos anos 1930 o cinema e provavelmente os estúdios de gravação americanos já utilizavam vários microfones conectados a uma mesa de som. Neste mesmo período era introduzido nas gravações a reverberação artificial através das câmaras de eco (Thompson, 1997, p.619).

²⁷ Inezita Barroso em entrevista concedida, São Paulo, 08/01/2008.

o vidro que separava a sala onde os programas de rádio eram gravados, da sala de controle dos técnicos e programadores. A Fig. 3.5 nos mostra o maestro Radamés Gnattali e o músico Garoto, acompanhados por orquestra de cordas, metais e banda de base. Identificamos apenas um microfone próximo ao maestro e ao violonista (que possui o instrumento de menor projeção sonora dentre os demais). Neste caso, o violão não está próximo aos instrumentos da seção de base formados pela bateria/percussão, contrabaixo (e às vezes piano). O posicionamento deslocado do violão pode se justificar por motivo de solo, ou para facilitar a captação e escuta por parte de do maestro e demais músicos. Ao fundo notamos o pandeirista que representará um problema para a captação coletiva da orquestra pela facilidade de sobreposição de seu som, ao som das cordas.



Fig.3.3: Patrício Teixeira, Pixinguinha e Laurindo de Almeida – Inauguração do estúdio novo da Mayrink Veiga, 1935.

Fonte: Instituto Moreira Sales



Fig.3.4: Luis Barbosa, Pixinguinha (flauta) e bandolinista, s/d (pelo tipo do microfone a foto é dos anos 1930).

Fonte: Instituto Moreira Sales



Fig.3.5: Radamés Gnattali, Garoto (ao violão) e orquestra, s/d.

Fonte: Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional

O processo de gravação no sistema de registro coletivo pode ser dividido em três momentos. O primeiro momento, chamado de pré-produção, antecede o ambiente de estúdio, e envolve a escolha do repertório, a definição da tonalidade do cantor e a produção e cópia do arranjo para um grupo de músicos previamente selecionados pelo maestro ou diretor artístico.²⁸ A segunda etapa, aqui chamada de produção, envolve os ensaios com cantor, orquestra e técnico, já no ambiente de estúdio. Neste momento, se dava a etapa da mixagem ou a busca pelo equilíbrio que deveria acontecer antes e durante a gravação, diferentemente do que será verificado nos momentos posteriores. Como vimos, à busca por equilíbrio era compartilhada por todos os músicos e técnicos presentes, através de uma ginástica devidamente sincronizada. No caso de uma música arranjada para orquestra, o ensaio no estúdio é o momento da orquestra conhecer a obra a ser gravada e serve também para o intérprete conhecer aquela nova versão de uma canção que provavelmente ouviu pela primeira vez *a capella*, com acompanhamento de violão ou piano. Mesmo em arranjos com formações menores, gravados apenas com acompanhamento harmônico, o ensaio no ambiente do estúdio é importante para o técnico fazer os ajustes necessários, tendo em vista a inexistência da possibilidade de controle após a gravação. Ainda nessa segunda etapa acontecia a primeira gravação para a prova e correção por parte dos músicos. Caso o técnico percebesse alguma sonoridade ruim, ele próprio poderia interromper a gravação diretamente da sua sala. Os músicos entenderiam a interrupção através da já mencionada lâmpada. A cera utilizada para a gravação ficava inutilizada após cada registro (ou até ser polida em um aparelho específico). Dessa forma, em geral, gravavam-se no máximo duas vezes nessa etapa que se encerraria com a produção da gravação definitiva.

O técnico de gravação além de ajustar a intensidade do microfone e fazer as comunicações sonoras, era responsável pelo cuidadoso trabalho com os discos de cera, antes, durante e após as gravações. A rica e poética descrição da *Phono-Arte* justifica a longa citação sobre o trabalho do técnico e seu equipamento. No caso dos discos de cera,

[...] O engenheiro toma um delles com precaução e o coloca sobre um prato que gira silenciosamente. — Aqui, também é precioso observar-se o

²⁸ Até meados dos anos 1960, os próprios intérpretes eram responsáveis em selecionar o seu repertório junto aos compositores que, por sua vez, tentavam alimentar os cantores de maior vendagem buscando criar alguma exclusividade. Esse processo será transformado com o aparecimento de um grande número de compositores-intérpretes e do início de uma nova fase estrutural nas gravadoras estrangeiras, em atuação no país, que passaram a administrar de forma mais intensa as carreiras e a imagem dos artistas. De acordo com os relatos, quando o intérprete possuía maior prestígio junto às gravadoras e rádios, ele passava a ser mais assediado pelos compositores, no entanto, isso não assegurava mais vendas de discos, o que levava o cantor a uma busca incessante por potenciais fórmulas de sucesso.

mais absoluto silencio. Um grande pavilhão metalico, abre, na direcção das ondas que vão nascer, uma garganta avida e gulosa.

O mesmo “cerimonial” se reproduz: uma campainha electrica resoa e a lampada vermelha se illumina. Um “stylo” (especie de agulha) abaixa-se sobre o disco que gira e, sob o dictado do conjuncto musical executante, inscreve na cera aquecida, um arabesco muito fino, cujos espiraes delicados, captam o brilho dos timbres, dos rythmos e das harmonias. Findo o trabalho, vê-se a superfície brilhante, côr de ambar claro, impregnada de imperceptíveis sulcos concêntricos. — O milagre realizou-se. A musica dorme no disco de cera um somno encantado, que uma passagem pela usina, tornará eterno.²⁹

O trabalho do técnico podia ser considerado uma performance sincronizada com a execução musical na sala contígua. Assim como os músicos preparavam seus instrumentos para a performance, o preparo dos discos de cera que seriam utilizados para a produção da matriz e o ajuste do equipamento de gravação seguiam um ritual e uma disciplina dignos da performance musical. Da mesma forma, assim como a performance não poderia ter defeitos de reprodução e emissão sonoras, o disco matriz também deveria estar ajustado para a adequada gravação e reprodução musical. A metáfora do sono utilizado pelo repórter encontra ressonância com o processo de registro daquele momento: uma vez gravada no disco de cera, o fonograma estava pronto e nada mais poderia ser feito em termos de edição e ajustes. No entanto, o registro ainda não é eterno porque entre a sala de gravação e os discos a serem vendidos existe um longo trabalho na fábrica de prensagem dos discos.

A terceira etapa, chamada de pós-produção, envolve a finalização do disco, incluindo aí o sistema de fabricação. Essa etapa podia levar vários dias para ser concluída. Segundo Roberto Paiva,³⁰ após a gravação definitiva,

[...] só se ia saber o resultado daí a quinze ou vinte dias que vinha uma prova, aí já com o disco de 78 rotações com o rótulo todo em branco só com uma numeração... e o nome do artista que tinha cantado. Então você gravava e só depois de quinze ou vinte dias que você ia ouvir.

No sistema de registro coletivo, ouvir a gravação produzida na cera pelo técnico não era garantia de que o disco teria aquela sonoridade. A cera quente ainda passaria por um processo químico em outro espaço, o que poderia causar algum dano nos delicados sulcos registrados. A sonoridade do disco proporcionaria uma experiência diferente, visto que o suporte

²⁹ *Phono-Arte*. Como se grava um disco pelo novo processo electrico. Rio de Janeiro, 15 ago. 1929, ano 2, nº 25, p.8.

³⁰ Roberto Paiva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 26/01/2008.

físico do disco e o tipo de reproduutor eram diferentes do aparelho de gravação. Esse tempo de espera para ouvir a prova final, descrito por Roberto Paiva, poderia variar de acordo com a demanda da fábrica. Em períodos de grande demanda, como por exemplo, o final de ano — época em que se intensificavam as gravações para o carnaval do ano seguinte — a tendência era aumentar esse tempo de espera seguindo a ordem de prioridades da gravadora (CARDOSO FILHO, 2008, p.150).

A força desses relatos presentes na memória desses artistas, produtores e técnicos evidenciam a importância da prática de se buscar o equilíbrio sonoro através da distribuição dos instrumentistas, cantores e coro pela sala. Essa etapa de pré-gravação merecia um cuidado muito maior do que a própria gravação em si, uma vez que não seria possível qualquer correção durante e após a gravação. A limitação do aparato de registro levava os músicos, arranjadores e técnicos de estúdio a desenvolverem uma habilidade muito refinada no campo da captação, da escrita do arranjo, da performance vocal/instrumental e da escuta como um todo. Como se utilizava apenas um microfone, o arranjo deveria ser feito de forma a se adequar à possibilidade de captação sonora no ato da gravação. Todos os instrumentistas e cantores compartilhavam o mesmo espaço no momento da gravação, o que caracteriza o aspecto eminentemente coletivo desse sistema de registro.

3.1.2. Registro coletivo parcial

O registro coletivo parcial se inicia no Brasil na primeira metade dos anos 1950 e tem como características principais, do ponto de vista tecnológico, a utilização da fita magnética como suporte de registro — em substituição aos aparelhos que gravavam direto em discos de cera — e da chegada do LP, substituindo os discos de 78 rpm. A utilização da fita magnética trouxe grandes transformações para as práticas de estúdio, sobretudo na organização do trabalho coletivo das gravadoras, na concepção de arranjos e no surgimento de compositores, maestros e intérpretes mais conscientes das potencialidades do estúdio de gravação como espaço criativo. Esse curto estágio das práticas de estúdio — que permanece até fins dos anos 1960 e início dos anos 1970 com a chegada dos gravadores de quatro e oito canais — é fundamental para a consolidação e definitiva profissionalização tanto da indústria enquanto instituição, quanto para a formação de uma geração de músicos e público consumidor de música gravada. No campo da nossa pesquisa, é o momento que temos relatos mais pontuais

e detalhados acerca da multiplicidade de atividades presentes no espaço do estúdio. Os relatos dos músicos, e sobretudo do técnico de gravação Nivaldo Duarte de Lima foram fundamentais para a constituição dessa narrativa. Nivaldo Duarte iniciou no estúdio da Continental na segunda metade dos anos 1950, trabalhou mais de vinte anos na gravadora Odeon a partir da segunda metade dos anos 1960 e foi discípulo de Norival Reis, importante técnico da Columbia/Continental desde os anos 1930.

Enquanto no registro coletivo, todos os músicos, intérpretes solistas e maestro compartilhavam o mesmo espaço do estúdio e gravavam ao mesmo tempo, no registro coletivo parcial, o processo era dividido em duas etapas: primeiro gravava-se a orquestra ou acompanhamentos menores e depois adicionava-se a voz solista.

O processo de registro coletivo parcial além de acontecer em duas etapas — gravação do acompanhamento e gravação da voz principal — pode ser dividido em dois momentos que tem como diferencial um aperfeiçoamento no sistema de gravação em fita. O primeiro gravador que registrava em fita magnética de $\frac{1}{4}$ de polegada fazia o registro em apenas um canal e foi utilizado em muitos estúdios brasileiros na primeira metade da década de 1950. Os aparelhos que gravavam em discos de cera, apesar de também registrarem os sons em apenas um canal, ou seja, reuniam toda a massa sonora do espaço do estúdio em apenas uma fonte, diferiam dos gravadores de um canal, uma vez que nesse processo era possível somar a gravação de uma fita com outro gravador.³¹ Na segunda metade da década de 1950, chegaram ao Brasil os gravadores de dois canais, já estereofônicos, tornando o processo de registro mais elaborado e com maiores possibilidades de sobrepor camadas de gravação, ampliando a técnica do *overdubbing*.

Os estúdios possuíam duas máquinas: uma gravava e reproduzia e a outra apenas reproduzia. Primeiro registrava-se o acompanhamento no aparelho gravador. No momento do registro da voz principal ou coro — que poderia acontecer horas ou dias depois da gravação

³¹ É conhecida como *overdub* tanto na literatura de língua inglesa, quanto na prática dos estúdios brasileiros, essa técnica de se adicionar novas camadas sonoras a uma gravação anteriormente realizada. Esse sistema que se inicia com os gravadores de fita de um canal será ampliado e largamente explorado pelos músicos que gravaram no sistema de *registro fragmentado*, a partir dos anos 1970. Stanyek e Piekut (2010, p.21) descrevem o uso de sobreposição de camadas ainda nas gravações em cera nos anos 1940 por músicos como Les Paul e Sidney Bechet, no entanto, não era um uso amplamente explorado pela indústria. Antes disso, em 1932 a RCA Victor havia relançado um disco do tenor italiano Enrico Caruso — sucesso fonográfico na primeira década do século XX — utilizando a voz da primeira gravação de 1907 — que vendeu mais de um milhão de cópias ainda na era mecânica (EISENBERG, 2005, p.120–22) — e incluindo novo acompanhamento orquestral, anulando o acompanhamento da primeira gravação através de um incipiente processo de equalização (STANYEK E PIEKUT, 2010, p.21).

do acompanhamento — reproduzia-se o acompanhamento previamente gravado no aparelho reproduzidor, enquanto o aparelho gravador, com uma nova fita, reunia o acompanhamento reproduzido pela voz que estava sendo cantada naquele momento. Uma mesa de gravação funcionava como ponte entre o aparelho gravador, o aparelho reproduzidor e os microfones do estúdio. A mixagem e o equilíbrio entre voz e acompanhamento deveria acontecer no momento do registro, uma vez produzida a gravação, não seria possível qualquer alteração em uma dessas duas camadas.³²

De acordo com os depoimentos colhidos, com a possibilidade de se gravar em dois canais, o processo de registro acontecia da mesma forma: primeiro registrava-se o acompanhamento em dois canais e, no momento do registro da voz, esse acompanhamento era reproduzido em um aparelho, enquanto outro aparelho gravador sobrepunha as camadas de áudio. No entanto, com a chegada dos dois canais, os estúdios passaram a fazer esse sistema de sobreposição mais de uma vez, possibilitando a adição de novas camadas sonoras em até três momentos distintos. O que permitia essa maior capacidade de sobreposição era a baixa taxa de ruído que os gravadores de dois canais possuíam. Segundo os técnicos de estúdio entrevistados, essa sobreposição era limitada a pelo menos três vezes, tendo em vista que, acima disso, o ruído acumulado na fita comprometia a gravação. O disco *Clube da Esquina*, gravado em 1972 na gravadora Odeon por Nivaldo Duarte de Lima, além de ser um marco na linguagem da música popular, é considerado uma obra prima também do ponto de vista da qualidade de gravação. Em um momento em que os estúdios esbanjavam seus gravadores de oito canais, a Odeon insistia em manter seu elogiado som gravado em dois canais. O álbum do *Clube da Esquina* — uma produção coletiva de músicos brasileiros comandados por Milton Nascimento e Lô Borges — foi registrado em dois canais seguindo esse mesmo roteiro: primeiro gravava-se os instrumentos de base (contrabaixo, instrumentos harmônicos, bateria e/ou percussão; num segundo momento outra camada com mais instrumentos, ou cordas; e, num terceiro momento a voz principal (com ou sem coro), sempre usando um gravador para gravar e outro para reproduzir o que havia sido gravado previamente. Esse disco inovou também no fato de se utilizar o espaço do estúdio para a criação coletiva no momento da gravação. Os arranjos foram sendo construídos aos poucos, de forma muito parecida com a utilização do ferramental do estúdio pelas bandas de rock inglesas na década anterior. No Brasil, até então se utilizava o estúdio para a gravação de arranjos e para a construção de sonoridades previamente estabelecidas por maestros, arranjadores e diretores artísticos.

³² Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013; Dirceu Cheib em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/06/2012.

A equipe da gravadora responsável pelo estúdio era pequena e variava de acordo com o tipo de administração. Gravadoras estrangeiras como Odeon e RCA Victor possuíam equipes mais complexas, com funções bem distribuídas e tentavam espelhar aqui no Brasil, sua organização externa, se adaptando apenas às questões trabalhistas, de direitos autorais e do comércio musical. Gravadoras com capital nacional, como por exemplo a Continental, possuíam uma equipe de pessoal mais enxuta, onde um determinado profissional assumia e compartilhava múltiplas funções. A equipe era formada pelos técnicos e seus auxiliares, diretores artísticos, maestros arranjadores, o *cast* de intérpretes e os profissionais responsáveis pela finalização do disco. Os músicos acompanhantes e o arregimentador (responsável por contratar os músicos requisitados pelo maestro-arranjador ou diretor artístico) eram sempre contratados por sessão de gravação e apenas na segunda metade dos anos 1960 até meados dos anos 1980 as gravadoras como Odeon, RCA Victor e Philips passaram a ter músicos contratados em folha de pagamento, inclusive com uma orquestra de cordas completa, no caso da Odeon.³³

Os auxiliares do técnico de gravação eram responsáveis em preparar o espaço do estúdio para a gravação. Os auxiliares acomodavam os músicos no espaço e ajustavam os microfones e as caixas amplificadas fazendo as conexões dos equipamentos entre a sala de gravação e a sala de controle, onde ficava o técnico de gravação. O técnico de gravação tinha o controle da mesa de som e do aparelho gravador. Cada microfone da sala de gravação correspondia a um canal na mesa de controle do técnico. A ordem de endereçamento dos canais de entrada dos microfones na mesa de som era feita da seguinte maneira: no canal 1 ficava o microfone Telefunken geral da orquestra, no canal dois o microfone do violão e assim sucessivamente de acordo com o número de canais da mesa e de microfones disponíveis, seguia uma organização previamente estabelecida entre técnico e auxiliar.

Dentro do ambiente do estúdio — espaço que incluía a sala de controle e a sala de gravação, onde ficavam os artistas — as figuras centrais na produção fonográfica era o maestro-arranjador e o técnico de gravação. De acordo com Nivaldo Duarte de Lima, o técnico era uma figura de prestígio dentro da gravadora e se distinguia pela qualidade do som que conseguia produzir com o equipamento disponível. Nivaldo Duarte salienta que Norival Reis, técnico da Continental, chegava a ter mais destaque que os próprios intérpretes e maes-

³³ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013; Wilson das Neves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 20/07/2012. Michael Chanan (1995), relata em seu livro que os estúdios americanos já mantinham músicos contratados desde os anos 1930, quando a produção fonográfica se intensificou e as disputas entre os estúdios tornaram-se mais acirradas.

tros, que tinham sua reputação atrelada às vendagens dos discos. Segundo Nivaldo, a Continental era a gravadora que durante um período possuía os equipamentos “mais precários” dentre as demais e mesmo assim, seus técnicos, dentre eles Norival Reis e o próprio Nivaldo, conseguiam produzir discos de excelentes qualidades técnicas. A qualidade técnica do som da Continental nos anos 1950, da Odeon nos anos 1960 e início da década de 1970, está presente na memória e no imaginário de muitos músicos, maestros e técnicos que atuaram nos estúdios nesse período.

Na Fig. 3.6 temos o técnico Norival Torquato Reis na sala de controle da gravadora Continental nos anos 1950. Embora a fotografia presente no Acervo Tinhorão do Instituto Moreira Sales não tivesse informação alguma além do nome do técnico, conseguimos com o seu discípulo Nivaldo Duarte complementar alguns dados, dentre eles o local e os equipamentos. Segundo Nivaldo, a gravadora que se situava na avenida Rio de Branco, número 47 no segundo andar possuía uma boa sala de gravação e controle, mas equipamentos precários. Na fotografia o técnico identificou os seguintes equipamentos: 1a) era a entrada de força que alimentava a sala.; 1b) era o equipamento que fazia os endereçamentos dos microfones que estavam conectados na sala de gravação; 2) era o monitor de escuta da sala, apenas um porque não existia o estéreo e o gravador de fita; 3) Um microfone para comunicação com a sala de gravação e uma mesa de controle de 6 entradas; e 4) Um sistema para controlar a reverberação artificial.



Fig.3.6: Norival Reis na sala de controle da gravadora Continental, década. de 1950.
Fonte: Instituto Moreira Sales.

O técnico de estúdio juntamente com o maestro eram os responsáveis pela sonoridade produzida e eram os profissionais, dentre os demais que atuavam no estúdio, que mais possuíam uma imagem auditiva do resultado final da gravação.

Segundo Nivaldo, existiam dois tipos de técnico de gravação: um com atuação mais ativa na parte estética do som e outro com atuação mais passiva, puramente técnico. Pela importância que o experiente técnico de som dá a essas categorias, vale a longa citação:

Existem dois tipos de técnicos: aquele que é puramente técnico, que se preocupa somente com a qualidade técnica, ou seja, com o som, e existe

aquele que se prende mais à arte, à música. Então se ele tiver que prejudicar a técnica, para que a música fique melhor, ele prejudica. Mas tem outros que preferem prejudicar a música, em função da técnica. Essa separação eu sempre faço questão de frisar. E no meu caso, eu sempre olhei primeiro a música. [...] A opinião de todo esse pessoal que eu trabalhei, os artistas, todos diziam que eu não era técnico, que eu era artista. [...] Aquele que é puramente técnico, executa só a função técnica, ou seja, o som vem pra ele, ele grava. Se o som tá torto ele grava torto, se o som tá redondo, ele grava redondo. É o técnico. E existe aquele técnico que interfere no som, mas não da maneira técnica. Ele interfere assim: bom, o som tá vindo redondo, mas eu posso fazer ele ficar quadrado, porque quadrado é mais bonito. Ele tá vindo quadrado, eu vou fazer ele ficar redondo. Tudo isso eu colaborei. Até mesmo, se o cara tá cantando e aí você diz: pô, da outra maneira que você estava cantando está mais bonito. Pô, essa nota aí, não estica não, que fica mais bonito. Essa coisa que eu participei bastante, por isso, talvez seja tão respeitado pelos músicos e pelos artistas por causa disso.³⁴

Nivaldo dá um exemplo bem concreto, de uma gravação de um violão tocado pelo Milton Nascimento. O som do violão tocado pelo Milton estava “sujo”, no jargão dos músicos e técnicos, sendo assim, caberia ao técnico, interferir ou não na performance. Se o técnico privilegiasse o aspecto técnico da gravação, poderia interferir na forma como o músico estava tocando, mas caso o técnico respeitasse mais o lado estético da obra como um todo, poderia permitir o violão “sujo”, contando que a performance estivesse espontânea, musical e de acordo com a sonoridade geral do fonograma.

Até a chegada de compositores, intérpretes e produtores mais atuantes na construção da sonoridade em estúdio, era o técnico de gravação responsável por essa escuta e participação na qual muitas vezes extrapolava os aspectos essencialmente técnicos da aparelhagem e passava para uma intervenção mais artística e de relação entre os músicos e as máquinas. No depoimento do Nivaldo Duarte existe uma descrição de sua interferência em aspectos da performance vocal dos artistas. Mais adiante, veremos que o técnico poderia ter um trabalho de parceria com o arranjador, muitas vezes contribuindo não só na *performance*, assim como na escrita de trechos específicos dos arranjos.

Algumas gravadoras tinham departamentos técnicos muito bem definidos. A Odeon, por exemplo, possuía um diretor técnico, responsável pela padronização e manutenção dos equipamentos nos estúdios da Odeon no Rio de Janeiro e em São Paulo. Segundo Nivaldo Duarte de Lima, ao longo dos anos 1960 na Odeon existiam os técnicos que apenas gravavam e técnicos que apenas mixavam. Na gravação do disco *Clube da Esquina 2*, em 1978, en-

³⁴ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

quanto uma equipe de técnicos ficou responsável pela gravação, o Nivaldo era encarregado apenas da mixagem. Na Continental, o Nivaldo Duarte, além de gravar também fazia a montagem da fita master contendo todas as faixas do LP, já a gravadora Odeon possuía um departamento específico para isso.

O arregimentador era contratado pela gravadora para contatar e selecionar os músicos. Ele recebia uma ligação com a relação de todos os músicos que seriam necessários, o dia e horário da gravação. O arregimentador repassava aos músicos o dinheiro recebido da gravadora pagando por sessão completa de gravação, que poderia registrar uma ou mais músicas. Em alguns momentos, o maestro, ou diretor artístico fazia a exigência de algum músico específico, que seria mais adequado àquela gravação ou àquele arranjo. Os músicos contratados pelo arregimentador possuíam prática em gravação fonográfica, em programas de rádio e boa leitura musical, neste caso, quase um requisito para exercer essa função.³⁵ Segundo Nivaldo Duarte, “não existe músico sem leitura dentro do estúdio. Quando aparecia um que não lia bem, ai dava esse problema né. A gravação atrasava...”. E relata um caso curioso de trabalho compartilhado entre músicos, arranjadores e gravadoras:

Uma vez aconteceu uma gravação na Continental e era um arranjo do Radamés para um negócio infantil, uma história do disquinho do Braguinha. E ai estava gravando e tinha um trabalho no trompete muito difícil e o trompetista era o Barreto, que era o terceiro trompete da [Orquestra] Tabajara. O Barreto ai levantou e disse: _ Maestro eu não consigo tocar isso. Vamos fazer o seguinte, o Formiga está gravando aqui do lado na [gravadora] Copacabana³⁶ — o Formiga era o primeiro trompetista do [Teatro] Municipal [do Rio de Janeiro] — o senhor permite que eu troque com ele? Ai o Formiga veio para a Continental para ler a partitura e gravar naquela sessão de gravação e o Barreto foi lá tocar — porque era uma gravação para o [palhaço] Carequinha, era uma coisa mais simples, né? Acontecia isso. Eu nunca vi uma gravação não acontecer porque o cara tocou mal. Sempre acontecia. Demorando ou não. Às vezes demorava... Uma vez ou outra aconteceu de refazer a gravação com outro músico, mas sem ele saber. No evento do multitrack você simplesmente tirava quando estava ruim e tal. Mas com todo mundo tocando junto a base não dá para tirar determinado instrumento.

Neste caso, o músico supostamente mais “habilitado” para a gravação já havia sido contratado pelo arregimentador da Copacabana (ou o mesmo arregimentador, estruturou uma distribuição sem levar em conta a complexidade do arranjo). Certamente que esse caso

³⁵ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013; Dirceu Cheib em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/06/2012; Wilson das Neves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 20/07/2012.

³⁶ A gravadora Copacabana era no mesmo andar da Continental, na Av. Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro.

foi um fato isolado porque a tendência, nesse tipo de ocorrência, seria o maestro adaptar o arranjo às possibilidades interpretativas da orquestra. Segundo Wilson das Neves, os músicos que gravavam mais rápido e correspondiam mais facilmente à escrita dos maestros e aos estilos eram mais requisitados, disputados entre as gravadoras e colocados para trabalhar em conjunto. Essa disputa por horários nas agendas dos músicos, assim como a intensificação da produção fonográfica nos anos 1960 levaram as gravadoras a contratarem um *cast* mínimo de músicos.

Se no começo da fonografia os estúdios se utilizavam da mão de obra disponível, a partir dos anos 1950 inicia-se um *metier* de músicos de estúdios, até que, em meados dos anos 1960, essa categoria se profissionaliza com a criação de *casts* exclusivos de músicos de estúdios para darem conta da demanda de gravação. Segundo Wilson das Neves, antes os músicos eram contratados por demanda, mas com o crescimento da produção, começou a ocorrer uma escassez de músicos, o que gerou a necessidade de contratações permanentes. O próprio Das Neves foi contratado pela Philips e ficava à disposição dos maestros da gravadora durante períodos pré-estabelecidos.

Diferentemente da historiografia tradicional da música popular que reputa aos intérpretes e compositores lugares de destaque na produção musical, no ambiente do estúdio esses profissionais tinham sua contribuição diminuída.

Nivaldo Duarte aponta uma diferença crucial entre os intérpretes dos estúdios até os anos 1950 e os intérpretes-compositores que passaram a ter controle de sua sonoridade a partir dos anos 1960. Segundo Nivaldo Duarte,

Os artistas não opinavam muito, porque geralmente os artistas cantores não era músicos e nem escreviam e nem compunham. [...] Porque o que acontecia: o artista ficava na mão do técnico e do arranjador. Porque antigamente o artista não era músico, ele era simplesmente intérprete né. Depois os artistas mais modernos, Taiguara, por exemplo, esses artistas músicos, eles começaram a interferir e discutir arranjo e tal. Mas no início não.³⁷

Apesar de discutível a distinção que Nivaldo faz entre artistas músicos e não músicos é importante destacar o papel que tinha o intérprete até a década de 1950.³⁸ Os intérpretes,

³⁷ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

³⁸ A transformação no papel do intérprete e no surgimento dos compositores que interpretavam suas obras veio com a Bossa Nova e o rompimento estético com uma sonoridade dos arranjos e das grandes vozes da chamada era do Rádio. Esse assunto foi tratado por vários autores, entre eles Ruy Castro em seu livro *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*, publicado em 1994. Tom Zé também abordou a substituição das estrelas do rádio e a mudança no paradigma sonoro com a chegada da bossa nova em seu disco *Estudando a Bossa*, lançado

chamados de “artistas” por Nivaldo Duarte, possuíam contrato com as gravadoras durante um período específico a ser renovado ou não. Os contratos continham os valores que os intérpretes ganhariam por disco prensado. Os intérpretes eram responsáveis pelas suas carreiras fora dos estúdios e, conseqüentemente, responsáveis pela divulgação de seu repertório gravado através dos shows e programas de rádio. Essa responsabilidade na divulgação de seus discos era compartilhada com as gravadoras.

Os intérpretes eram profissionais na arte de cantar, artistas dos palcos e shows ao vivo que compartilhavam sua performance apenas com os músicos acompanhantes. Mas no ambiente do estúdio, como sua performance era condicionada e mediada pela escuta do técnico e do maestro, sua atuação era frágil. O intérprete conhecia a obra que seria gravada, mas não conhecia o arranjo e a forma que este seria realizado em determinado estúdio. Muitos intérpretes desenvolveram uma performance para a gravação, a partir de uma exploração do microfone como instrumento, outros tentavam reproduzir no estúdio suas performances ao vivo. Talvez a exceção seja Mario Reis, um cantor que não tinha interesse em atuação fora dos estúdios e apenas seu sucesso fonográfico lhe assegurava lugar garantido em qualquer gravadora.

Segundo Nivaldo Duarte, em geral os compositores não participavam das seções de gravação, com exceção de algum compositor que também tivesse atuação como músico acompanhador, diretor artístico, intérprete ou maestro-arranjador. Algumas gravadoras permitiam que os compositores mais renomados assistissem passivamente às gravações.

A atuação dos diretores artísticos também era diversificada. O Braguinha, por exemplo, não participava das seções de gravação e deixava as decisões por conta do técnico e do maestro. De acordo com Nivaldo, Braguinha só dirigia ativamente os artistas quando se tratava de obra de sua autoria e dizia bem humorado: “eu não ajudo, mas também não prejudico ninguém”. Segundo Nivaldo Duarte,

Milton Miranda era diretor artístico, mas completamente diferente. O Braguinha descobria talentos, mas não interferia muito. Já o Milton Miranda não interferia também, mas já participava mais. Ele gostava de ouvir o repertório, saber como era a música. Era ele quem fazia a montagem dos discos. Porque o LP era gravado aleatoriamente. A primeira música gravada podia ser a última do disco. Você grava todas elas e depois faz uma montagem. Então o Milton tinha um dia que sentava lá e você tocava tudo

em 2008. Mesmo intérpretes como Elis Regina, que iniciaram suas carreiras em um contexto musical onde o artista tinha menos controle, passaram a ter uma participação mais ativa da sonoridade de seus discos, na escolha dos compositores e produtores.

para ele e aí ele fazia a ordem. E era considerado o maior montador de LP, os próprios artistas dizia: Pô o Milton é fogo, como é que ele colocou bem essa música aqui, eu achava que tinha que ser primeiro, mas ele colocou em quarto ficou uma maravilha. É uma figura maravilhosa o Milton Miranda.³⁹

Podemos ver nessa citação, que mesmo diretores artísticos mais atuantes deixavam a produção sonora em estúdio por conta de maestros e técnicos, interferindo mais na finalização e produção dos discos. Essa atividade de diretor artístico será desmembrada em duas funções ao longo dos anos 1960: a do A&R (*Artists and Repertoire*), divisão das gravadoras responsável pela descoberta de talentos e pela gestão das carreiras dos artistas; e a figura do produtor.⁴⁰

* * *

O processo de produção coletiva em estúdio nos anos 1950, se iniciava com a escolha do repertório a ser gravado, em geral dentro de uma negociação entre compositores e intérpretes. De um lado, os intérpretes menos conhecidos saíam à caça de repertório entre os compositores consagrados que, por sua vez, procuravam os intérpretes renomados para lançarem seus futuros sucessos. Nos anos iniciais da era elétrica os intérpretes eram “donos” das composições de outros autores gravadas por ele, cuja exclusividade deveria ser garantida dentro de um acordo informal entre as gravadoras.⁴¹ Ainda não era comum o compositor-intérprete nesse período e mesmo artistas como Dorival Caymmi, além de gravar suas próprias músicas deixavam-nas disponíveis para outros intérpretes. Foi o próprio Caymmi quem inaugurou essa prática de uma mesma canção ser gravada por mais de um intérprete em 1947 com o samba-canção *Marina*, gravada por ele (autor da obra), Dick Farney, Francisco Alves e Nelson Gonçalves (Severiano e Mello, 1997, p.254).

Quando um intérprete ou diretor artístico aprovava uma composição, o próximo passo seria encomendar uma parte de piano daquela obra. Essa versão em melodia e harmo-

³⁹ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

⁴⁰ Essa fragmentação em departamentos específicos foi salientada por Ian Guest em entrevista afirmando ter trabalhado em três setores na gravadora Odeon ao longo dos anos 1960. Inicialmente atuou montando fitas de ¼ de polegada no DMN – Departamento de Música Nacional que era dirigido por Ismael Correa e Milton Miranda. Na sequência trabalhou preparando fitas do repertório importado no DAI – Departamento Internacional, sob o comando de José de Sá e, por fim, colaborou como técnico de gravação no estúdio sob a orientação do Engenheiro de Som Zoltan Merky.

⁴¹ Além da exclusividade na gravação, ao longo dos anos 1930, alguns intérpretes conhecidos compravam a inclusão de seus nomes como parceiros em sambas de sucesso. Essa negociação de sambas foi abordada por vários autores, entre eles: PAIANO, 1994; FROTA, 2003; e SANDRONI, 2001.

nia seria a referencia para o maestro-arranjador produzir o acompanhamento orquestral. Caso o compositor não soubesse passar para o pentagrama suas ideias musicais, ele poderia contratar alguém para fazer isso. Tom Jobim relata a Fernando Faro no Programa Ensaio que começou sua carreira assim: ouvia as canções diretamente dos compositores e as transcrevia para a pauta musical.⁴² Esse escrivão musical funcionava como um mediador entre os compositores e o arranjador. Era a escuta e a escrita de quem fazia a parte de piano que seria a referencia da obra para o maestro arranjador. De certa forma, essa mediação poderia transformar a obra ouvida pelo intérprete, que só iria ter contato com ela depois da recriação produzida pelo arranjador. Segundo Nivaldo Duarte,

O maestro ia para casa e estudava ali a maneira de fazer um arranjo. Quando ele chegava no estúdio com o arranjo pronto, nem ele, nem o compositor, nem o artista, nem o técnico sabia o que ia rolar quando ele baixasse a mão.⁴³

Assim, entre a versão do compositor, e a versão a ser gravada, podemos destacar uma dupla mediação: de quem transcreve e de quem arranja. Com a fita cassete nos anos 1960, essa comunicação entre o compositor, intérprete e arranjador ficou facilitada.

Com o arranjo pronto e os músicos devidamente arregimentados e agendados para a sessão de gravação de quatro horas, acontecia a construção coletiva dentro do estúdio, momento em que todos os presentes iriam conhecer a obra e construir o fonograma.

Os estúdios de gravação tinham uma rotina bem organizada. Pela manhã, gravava-se os acompanhamentos orquestrais e à tarde, o intérprete solista. Nos demais horários o técnico produzia as fitas masters ou o estúdio era alugado para selos que não possuíam estrutura de gravação.

Segundo Nivaldo, gravava-se os acompanhamentos de quatro músicas em três sessões pela manhã (caso os arranjos fossem mais complexos podiam gravar até duas músicas por dia). A partir das nove horas da manhã de segunda a quarta-feira, os músicos chegavam e os técnicos e auxiliares iniciavam seus ajustes. Era o momento de os músicos afinarem os instrumentos e conhecerem a partitura a ser gravada. De acordo com Wilson das Neves,

Lá na hora é que você ia ver o que ia acontecer. Lá na hora. Você não sabia nem com quem ia gravar. _Você pode gravar amanhã? _Posso. Você ia

⁴² FARO, Fernando. Programa Ensaio: Tom Jobim. Rio de Janeiro: TV Cultura, 1993. VHS, 55 min.

⁴³ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

lá e o que tivesse você tinha que tocar. [...] Você chegava no estúdio era uma orquestra e tava tudo escrito. Era só ler o que estava escrito e tocar. Seguir as partes e o maestro e ia corrigindo se tinha uma nota errada. Passou, tá bom, grava. Era assim. Não importava o número de músico que tinha. Todo mundo tocava junto.⁴⁴

Segundo o depoimento dos técnicos Nivaldo e Dirceu Cheib, o ajuste da primeira música demorava um pouco mais, as demais eram sempre mais fáceis, uma vez que o equipamento estava regulado e os músicos já familiarizados com os arranjos.

A Continental possuía um microfone valvulado Telefunken modelo U-47, quatro microfones RCA 44bx e um ElectroVoice. Esses seis microfones, utilizados para gravar toda a orquestra, eram conectados a uma mesa de controle que não possuía ajuste de equalização.⁴⁵ Nesta mesa, onde se podia equilibrar o volume sonoro de cada microfone, estava conectada um gravador Ampex de um canal. No final da década de 1950 esse gravador de um canal será substituído por outro de dois canais e oito entradas de microfones, equipamento que anteriormente pertencia à gravadora Musidisc.⁴⁶

Enquanto os técnicos ajustavam os microfones, o maestro ensaiava as obras a serem gravadas. O intérprete, da sala de controle, ia conhecendo o arranjo através dos alto falantes, cantando baixinho para referência do técnico. Esse ensaio da orquestra, era também o ensaio para o técnico que, além de conhecer a obra, precisava fazer os ajustes de equilíbrio entre os diversos microfones e amplificadores naquele momento prévio à gravação definitiva. Era o momento da mixagem da gravação. Embora seja papel do orquestrador fazer o devido equilíbrio dos instrumentos na escrita do arranjo, ainda seria necessário um segundo equilíbrio produzido pelo técnico e mediado pelos microfones. Segundo Nivaldo Duarte de Lima,

O balanço a gente fazia na hora que está gravando. Por exemplo, na hora que está gravando a orquestra, você faz um balanço. Que aí você tem vários microfones. Tem a bateria aqui [indicando com o dedo como se fosse um canal de áudio], o contrabaixo aqui, o piano aqui, a guitarra aqui... Aí a orquestra tá tocando e você está ajustando e passando. A orquestra tá

⁴⁴ Wilson das Neves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 20/07/2012.

⁴⁵ A equalização é o processo utilizado para alterar frequências médias, graves e agudas em determinado sinal de áudio. Apesar de ser utilizada em muitos estúdios estrangeiros a partir dos anos 1930, só nos anos 1960 algumas mesas de som usadas no Brasil passaram possuir esses inúmeros controles que serviam para alterar as diversas frequências de um sinal de entrada. Cada microfone poderia ser ajustado independentemente. A equalização pode ser utilizada para enfatizar ou atenuar determinadas frequências presentes nos instrumentos musicais captados por um microfone. No final da década de 1960 apareceram os aparelhos específicos para esse fim, com possibilidades de um ajuste mais refinado em cada região do espectro sonoro.

⁴⁶ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

pronta? Ai você pedia: _Maestro, passa mais uma vez para mim. Repetia e ajustava. Olha, podemos gravar? _Podemos gravar.

O técnico, na sala de controle, tinha a sua disposição uma experiência de escuta completa do maestro e dos músicos na sala de gravação. Enquanto o maestro estava ouvindo o som acústico dos instrumentos — como o violão que era pouco audível para ele — o técnico tinha uma escuta completa, mais equilibrada e próxima do resultado final do fonograma.

Esse momento de ajuste era a oportunidade para o técnico em conjunto com o maestro e os músicos fazerem os retoques finais no arranjo. A opinião do técnico era importante inclusive para alterar a escrita do arranjo momentos antes da gravação. De acordo com Nivaldo Duarte de Lima,

[...] o maestro que fazia o arranjo, dava a primeira passada, a primeira palhetada a se falar alguma coisa era do técnico. O técnico chamava o maestro e dizia assim: _Maestro essa passagem ai em que os cellos estão tocando, tem um choque com voz grave do cantor que está ficando meio assim... Ai o maestro ia lá e riscava e modificava o arranjo... Isso ai pode escrever que era isso que acontecia.

Nessa etapa do processo, a obra musical ficava mergulhada numa prática de criação coletiva, onde a autoria era pulverizada na participação dos diversos artistas envolvidos. Segundo Nivaldo, neste momento de gravação de toda a orquestra de uma vez sempre apareciam problemas na captação e no equilíbrio das cordas. Geralmente utilizavam na orquestra de cordas: oito violinos, quatro violas e quatro violoncelos que compartilhavam o mesmo espaço com bateria, pandeiro, instrumentos de base e de sopros. O microfone utilizado para a captação das cordas captava de forma intensa o som dos demais instrumentos, o que ocasionava, quase sempre, em um desequilíbrio das cordas com o restante dos instrumentos. As soluções, segundo Nivaldo Duarte, envolviam um ajuste melhor dos microfones, mudança no posicionamento dos músicos e interferências na interpretação musical solicitando aos músicos de instrumentos mais sonoros que tocassem com menos intensidade.⁴⁷

⁴⁷ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.



Fig.3.7: Maestro Astor Silva e sua orquestra gravando em estúdio, s/d.
Fonte: Instituto Moreira Sales

Na Fig. 3.7, temos o maestro Astor Silva, que atuou na fonografia nas décadas de 1950–60, gravando com orquestra de sopros e instrumentos de base. Percebemos a utilização de quatro microfones: dois para os sopros, um para o piano e outro para percussão. É possível que tenha algum outro microfone sendo utilizado para o contrabaixo e o violão (encobertos na fotografia pelo maestro). A percussão está bem ao fundo da sala de gravação mantendo uma distância substancial do microfone de captação dos sopros. O chamado vazamento, que é a mistura na captação dos sons de um instrumento no microfone utilizado por outro instrumento, era uma característica nas gravações desse período, efeito que tornará indesejável nas décadas subsequentes e minimizado com a gravação multipista. De forma semelhante ao registro coletivo, os músicos ficavam agrupados, compartilhando o mesmo espaço, ouvindo o som do ambiente e tocando todos juntos:

Ainda se gravava na época, um colado no outro. O microfone era *overall*. É porque não tinha esses recursos que se tem de microfone hoje em dia né. [Era] o piano microfonado, a bateria *overall*, o baixo com um microfone assim na frente e um som bom pra caramba. Isolado nada, um aqui, outro

aqui, outro aqui, tudo um do lado outro. E se ouvia direto e não existia fone. A primeira vez que eu vi fone foi na Musidisc.⁴⁸

Depois de todos os ajustes realizados, a gravação definitiva seguia uma ritualística semelhante ao momento anterior de registro coletivo: sirene solicitando silêncio na sala de gravação e luz vermelha indicando que o gravador estaria em funcionamento. Somente após essa primeira gravação que o maestro iria ouvir, na sala de controle, pela primeira vez, o som do seu arranjo mediado tecnologicamente. Os músicos também podiam ouvir da sala de gravação. Nivaldo Duarte descreve emocionado esse momento de escuta coletiva:

[...] esse momento era um momento assim, mágico né, porque o cara tá ouvindo a obra pela primeira vez. Uma coisa que ele fez lá no boteco e de repente registrada com uma orquestra tocando com uma equipe dentro de um estúdio. A mesma coisa, o músico ouvindo ele tocar. Quer dizer, todo mundo ouvindo pela primeira vez o trabalho gravado. Embora não se aplaudisse, não houvesse esse culto, essa coisa... mas a gente sabia que intimamente, acontecia isso. Na época eu não pensava a respeito. Eu penso isso hoje. [...] Esse momento existia. Eu sabia que cada um se emocionou ali, sem escala, todo mundo, tanto o cara que fez a música, quanto o cara que escreveu o arranjo, como o cantor que ia cantar, quanto o técnico que gravava.⁴⁹

Na gravadora Continental, a escuta e a monitoração dos músicos e maestros na sala de gravação durante os ensaios, acontecia através de um pequeno alto falante que retornava para aquele espaço o som captado dos microfones equilibrado pelos técnicos. Já na Odeon, nos anos 1960 os técnicos disponibilizavam fones de ouvido para maestro e músicos na sala de gravação. Se de um lado, os críticos do fone de ouvido, dizia que os fones causavam uma escuta solitária, mediada e desconectada do espaço, por outro lado, o seu uso possibilitava durante a performance uma escuta mais próxima do técnico na sala de controle e do resultado sonoro como um todo. No entanto, sua utilização começou a gerar incômodo entre os músicos. Robertinho Silva relata o estranhamento causado pelo uso do fone na primeira vez que foi gravar na Musidisc, na segunda metade dos anos 1960. Wilson das Neves também reclama do uso do fone criticando a necessidade de ouvir seu próprio instrumento através daquela estranha mediação:

Até hoje eu não consigo entender isso. E pergunto para os técnicos de som e eles não sabem explicar. Eu digo: como é que antigamente eu me ouvia? Como é que eu tocando meu instrumento, o instrumento tá aqui, eu

⁴⁸ Robertinho Silva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 19/07/2012. Microfone *overall* indicava que era um posicionamento mais alto do microfone no pedestal buscando captar os instrumentos de forma geral na sala de gravação.

⁴⁹ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

toco aqui, ouço ele, eu tenho que botar um fone para me ouvir? Eu não entendo isso. Isso é uma tecnologia que inventaram.⁵⁰

Das Neves questiona a inversão na escuta da fonte sonora do seu instrumento. Para ele, seria muito mais significativo ouvir o som acústico da sua bateria e dos demais instrumentos. O músico relata que conseguia ouvir os instrumentos na sala de gravação de forma mais satisfatória nos momentos de registro coletivo e coletivo parcial sem o uso do fone. Nivaldo lembra que a maioria dos músicos reclamava do fone, mas esse dispositivo facilitava a comunicação entre os diferentes indivíduos no ambiente do estúdio. Nivaldo aproveita para nos explicar a bronca do Wilson das Neves:

Mas o Wilson ele reclama[va], mas o fone não era para ele ouvir [apenas] o som dele. Porque esse som ele ouve ali. Era para ouvir as instruções do maestro, porque o maestro ele vai falando. Ele vai falando tudo que... ele tá regendo, mas a gente botava um microfone: Agora, número 3, cuidado aí, tal...). Era tudo assim e essas informações ia para o ouvido do músico que está tocando. Não era para o músico ouvir seu próprio instrumento. E a voz guia que chegava do outro lado e a voz do técnico também.

Inezita Barroso também criticou a utilização de fone e redução na escuta que ele promove:

Essas transformações eu não aprovo muito. Principalmente encontrar o playback pronto com o acompanhamento de conjuntos, e você gravar sozinho com aqueles malditos fones enorme, dos quais só uso um. O outro eu ponho atrás do pescoço porque com dois, parece que você está presa numa caixa ouvindo sua voz para dentro e não para fora.⁵¹

Com a gravação do acompanhamento ou *playback* prontos, restava a inclusão de mais uma camada sonora contendo a voz do intérprete.

Segundo Nivaldo Duarte, na gravadora Continental o cantor acompanhava a sessão de gravação cantando sempre sem microfone na sala de controle para o maestro e técnico ouvirem. Durante os ensaios, o maestro poderia solicitar ao intérprete para cantar dentro da sala de gravação apenas como referencia para ele e os músicos. Já na gravadora Odeon, durante a gravação do acompanhamento, o intérprete ficava na sala de controle cantando com um microfone. O som desse microfone era transmitido para o maestro e os músicos na sala de gravação através do fone de ouvido. Embora essa voz guia não fosse gravada, ela funcionava como uma referencia importante para todos os envolvidos com a gravação, uma vez

⁵⁰ Wilson das Neves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 20/07/2012.

⁵¹ Inezita Barroso em entrevista concedida. São Paulo, 08/03/2008.

que, além de facilitar o entendimento das diversas seções da canção, possibilitava aos músicos uma escuta mais aproximada do resultado sonoro final do fonograma.

A sessão de gravação da voz acontecia em outro turno e poderia até ser agendada para um dia diferente do registro de acompanhamento. Na Continental o cantor ouvia o acompanhamento através de uma caixa amplificada que acabava sendo captada pelo seu microfone. Diferente da Odeon, onde o intérprete ouvia o acompanhamento através de um fone. De acordo com a intérprete Inezita Barroso, “o cantor gravava sozinho no estúdio e era chamado na técnica para ouvir. Se não gostasse pedia para repetir a gravação inteira porque era difícil emendar ou acrescentar alguma coisa.”⁵²

Este era um segundo momento para o técnico de som realizar o equilíbrio da gravação. O técnico recebia na mesa de som, o áudio da gravação do acompanhamento vindo de um aparelho reproduzidor de fita magnética e o sinal do microfone da voz do intérprete vindo da sala de gravação. Cabia ao técnico equilibrar, antes da gravação definitiva, o *playback* da fita gravada com a voz do intérprete a ser registrada naquele momento. O resultado sonoro dessa mixagem seria registrado em uma nova fita, agora contendo o fonograma finalizado.

* * *

A fita magnética trouxe uma possibilidade de edição inédita para o mundo da fonografia: a emenda de trechos gravados separadamente. Com a fita era possível cortar um trecho de uma seção ruim e emendar com o mesmo trecho gravado separadamente. Nivaldo relata que a edição era uma operação de risco, considerada o terror para os técnicos de gravação e os músicos, que ficavam aguardando o resultado da cirurgia. Caso tal procedimento não fosse bem sucedido, eles deveriam retornar ao estúdio e iniciar toda a gravação novamente. Ele nos explica como acontecia o processo:

A introdução final sempre dava um probleminha né... Ai gravava a primeira vez, gravava a segunda, gravava a terceira, sempre dava um problema. Ai tinha uma hora que a gravação estava toda boa, só o finalzinho que deu um problema nos três últimos acordes da introdução — um cara tocou errado, desafinou, qualquer coisa desse tipo — ai o que se fazia, não vai perder tempo gravando tudo outra vez. Você deixava aquela gravação toda pronta, inclusive com o erro do final da fita, ai pegava atrás e gravava só a introdução. O maestro contava dois compassos e ai a introdução atacava até o final. Ai o que se se fazia: você pegava a fita e rodava ela até a introdução e, no ponto que houve o erro você parava a máquina, cortava. Ai você pegava a introdução refeita, rodava até o ponto que houve o erro,

⁵² Inezita Barroso em entrevista concedida. São Paulo, 08/03/2008.

vamos dizer, dois tempos do primeiro compasso da introdução. Ai chegava ali e cortava, tinha um negocinho chamado *edital*, você botava ali, tinha um negócio chamado *splice tape* que era uma colinha, você colava e ai rodava e estava perfeito.⁵³

A introdução da música, em geral repetida como seção conclusiva, continha elementos instrumentais que exploravam mais o potencial técnico dos músicos. Esses trechos, segundo Nivaldo, eram críticos para surgirem problemas de performance por parte da orquestra. Neste caso, registravam apenas esse trecho separadamente e depois o técnico emendava a boa finalização com o restante da gravação.

Esse processo demonstra o nível de conhecimento musical que o técnico deveria ter e, sobretudo, possuir um ouvido refinado que extrapolava a escuta tradicional, garantindo-lhe uma habilidade auditiva eletroacústica. O técnico nos explica como era sua perícia em identificar, apenas auditivamente, o ponto do corte:

Eu tocava a música e sabia onde estava o erro. Eu dava um *stop* na máquina... e parava um pouco antes do erro. E eu tinha que ter uma referência, eu usava os agudos. Um agudo qualquer eu rodava a fita... Quando você passa um grave na cabeça [do gravador] em baixa velocidade você não ouve, mas quando você passa um agudo você ouve como um estalo (*tec, tec, tec*). Então quando fazia aquele *tec* ali geralmente era um prato que eu sabia que estava um pouco antes do erro. Ai eu parava ali naquele ponto, que eu sabia a distância do ressalto para a gilete entrar... [...] Enquanto isso os músicos estavam esperando ali né. Então dava aquele suspense, o maestro, o artista, todo mundo. Mas era um trabalho assim que durava quinze a vinte minutos, não mais que isso.⁵⁴

Segundo o Nivaldo não era qualquer técnico que fazia isso. Alguns técnicos não se arriscavam a cortar e emendar a fita. Nivaldo comenta que muitas vezes era procurado pela sua habilidade de editar em fita. A pianista Magdalena Tagliaferro exigia que ele fosse o técnico em suas gravações. A musicista gravava várias tomadas de um mesmo trecho e, muitas vezes, o técnico tinha que emendar um simples acorde. Esse processo de edição é chamado de edição linear e será substituído pela edição não-linear presente nos dispositivos digitais de gravação.

Nos anos 1950 quando ainda se gravavam discos de 78 rpm contendo uma música de cada lado, o processo de produção se encerrava com a gravação da voz do artista. Depois de terminada a sessão, o fonograma deveria ir para o profissional responsável em passar a gra-

⁵³ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

⁵⁴ Idem.

vação da fita para um disco que seria usado para a matriz. Esse profissional do corte utilizava um aparelho específico para esse fim. Uma vez terminada a matriz, respeitando-se o tempo disponível em cada disco, esse frágil disco de acetato era enviado para a fábrica que deveria produzir uma cópia do disco em vinil (33 rpm) ou em goma laca (78 rpm) — já utilizando processos químicos de galvanização — que retornaria para o estúdio onde seria feita a escuta final.

Com a chegada os discos LP, ampliando a capacidade para mais gravações, era necessário fazer uma montagem prévia da fita, antes de enviá-la ao profissional do corte. A gravadora Odeon possuía uma sala e um profissional específico para a montagem. Na Continental, o próprio técnico era o profissional responsável pela montagem da fita, após receber uma ordem das músicas estruturadas pelo diretor artístico. Novamente é o Nivaldo Duarte que nos explica o processo:

Na Continental, tudo era feito lá no estúdio mesmo. Aí tinha um dia que eu pegava aquelas pistas gravadas e tirava a contagem do maestro, cortava na gilete e no final emendava um espaço de três segundos que era o intervalo dos discos. Evidentemente que eu tinha uma ordem. Então eu tinha uma fita, vamos dizer, com dez músicas. Eu via pela ordem que a direção artística fez, que a primeira música seria *Cai, cai, balão*. Aí eu via que na minha fita *Cai, cai, balão* era a quarta música. Então eu rodava essa fita até a quarta música que era *Cai, cai, balão* e passava para uma fita nova.⁵⁵

Esse processo de montagem deveria seguir um critério rigoroso de tempo. As músicas não podiam passar muito de três minutos, uma vez que o tempo de corte adequado para não interferir na qualidade de um LP era de aproximadamente 30 minutos, sendo 15 de cada lado. No começo do LP produziam-se discos com três músicas de cada lado. Caso a fita montada pelo técnico extrapolasse um pouco o tempo, cabia ao responsável pelo corte diminuir os espaços entre uma música e outra, e, entre os sulcos do acetato, o que poderia gerar uma sonoridade ruim afetando a qualidade o disco.

Alguns diretores artísticos eram mais criteriosos na escolha da ordem das músicas e, apenas nos anos 1960, essa estruturação ganha uma consciência mais artística e comercial com os discos conceituais, as coletâneas entre outros formatos.

⁵⁵ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/201n3.

3.1.3. Registro fragmentado

Este período da fonografia tem como principal ferramenta o uso de gravadores em fita magnética com capacidade para registrar em quatro, oito e mais canais independentes e simultâneos. Esse sistema de registro reconfigurou de forma substancial o ambiente do estúdio e a produção fonográfica através de uma crescente transformação na tecnologia de gravação, especialmente no que diz respeito à pós-produção. É o momento em que surgem novos gêneros de música popular no Brasil e no mundo. Um período compreendido desde a profissionalização da indústria fonográfica nos anos 1970–80 até a crise vivida pelas gravadoras nos dias atuais.⁵⁶

O gravador multicanal (também chamado de multipista ou multitrack) trouxe novas possibilidades estéticas para a sobreposição de camadas sonoras. Agora, já seria possível um músico cantar ou tocar com ele mesmo numa gravação, compartilhar solos e acompanhamentos com músicos que ele não teve contato pessoal e fragmentar de forma completa a construção de um fonograma.

Os estúdios foram se equipando aos poucos e a completa implantação do sistema pelas estúdios brasileiros levou mais de uma década. Segundo Robertinho Silva, na segunda metade dos anos 1960,

Os estúdios só tinham dois canais. Depois do acetato só estúdio com dois canais. A musidisc foi a primeira a botar uma mesa com quatro canais. Foi um sucesso no Rio de Janeiro, a mesa de quatro canais. A Odeon quando cheguei lá só tinha dois.⁵⁷

O músico e produtor Luís Cláudio Ramos complementa,

A Odeon nem teve quatro canais. Quando eu comecei a gravar [em 1969] tinha a CBS com quatro canais. A Philips com quatro canais e tinha a Musidisc que era um estúdio independente que tinha quatro canais também. Ai em seguida houve alguns outros. O Havaí que era independente também. [...] Ai a Odeon passou de dois pra oito direto. Que eles tinham lá

⁵⁶ Por se tratar de um período complexo e extenso, que extrapolaria nosso recorte temporal e a dimensão desse tipo de pesquisa, abordaremos esse momento da fonografia em linhas gerais e tendo como referencia, as experiências vividas pelos nossos entrevistados.

⁵⁷ Robertinho Silva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 19/07/2012.

uma lenda que a BBC tinha elogiado o som da Odeon então eles relutaram em ir pros quatro canais.⁵⁸

Essa atualização das gravadoras através ampliação dos canais e suas respectivas possibilidades criativas reverberaram no imaginário dos músicos em fins dos anos 1960. Chegava por aqui também as informações sobre as experiências de gravação através da sobreposição de múltiplas camadas, como aquelas realizadas pelos Beatles em 1967 no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, um dos primeiros discos gravados em oito canais (dois gravadores de quatro canais).^{59 60}

Os estúdios precisaram alterar sua rotina de gravação. Os discos demoravam mais tempo para serem gravados e a figura do produtor começa a surgir como um personagem central responsável em interligar as diversas etapas de produção de um fonograma.

Segundo Nivaldo Duarte, as atividades de gravação neste período eram diferenciadas para cada gênero a ser registrado. O rock gravado no Brasil, por exemplo, cuja forma de construção acontecia com toda a banda de base no estúdio, não exigia a produção de arranjo preliminar. Desta forma, todos os instrumentos principais eram registrados ao mesmo tempo em canais separados. Caso o produtor ou diretor artístico da gravadora considerasse necessário, adicionava-se outros instrumentos posteriormente. Muitos fonogramas passaram a ser construídos dentro do estúdio:

O rock não tem aquela coisa de ter sido um arranjo escrito. Depois que está a base pronta, aí entrega para um maestro e o maestro pode botar umas cordas ou não. É construído dentro do estúdio, tipo o Clube da Esquina. O Clube da Esquina foi assim dentro do estúdio. Principalmente o primeiro que foi em dois canais. A gente chegou a fazer três playbacks no primeiro.⁶¹

Apesar do disco *Clube da Esquina*, ter sido gravado no sistema de registro coletivo parcial, portanto com a sobreposição de *playbacks*, os músicos utilizaram uma concepção musical que tinha como eixo central práticas típicas do sistema de registro fragmentado, cuja montagem dos eventos sonoros em canais possibilitava a livre criação durante a construção

⁵⁸ Luís Claudio Ramos em entrevista concedida, Belo Horizonte, 07/11/2011.

⁵⁹ Cf. CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997 (Coleção Ouvido Musical). LEWISOHN, M. *The Beatles - Recording Sessions: The Official Abbey Road Studio Session Notes (1967-1970)*. New York: Harmony Books, 1988.

⁶⁰ Caso os estúdios possuíssem dois gravadores de quatro canais, mais sobreposições poderiam ser feitas, repetindo o sistema utilizado no registro coletivo parcial: reproduzindo a gravação existente em um gravador, mixando previamente e transferindo o áudio para outro aparelho, liberando novos canais para gravação.

⁶¹ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

do fonograma. Em outras palavras, com a utilização dos multicanais o arranjo poderia ser construído aos poucos, levando dias ou até meses para ser terminado.

Outros gêneros musicais com formações instrumentais mais complexas, possuíam outra forma de construção. O processo se inicia com a escolha da obra e entrega de uma fita cassete com a composição para um arranjador. A fita cassete eliminava a figura responsável pela transcrição em partitura da melodia com harmonia. Caso o maestro escrevesse um arranjo para cordas, sopros e banda de base, a gravação aconteceria com cada grupo de instrumento em separado.

Inicialmente registrava-se em um canal, uma voz guia com acompanhamento de um instrumento harmônico (em geral piano ou violão). Essa voz guia, que no registro coletivo parcial era cantada na sala de controle enquanto os músicos gravavam o acompanhamento, passava a ficar registrada em um canal específico até ser substituída pela voz principal naquele mesmo canal.

Com a voz guia gravada, iniciava-se a montagem das camadas sonoras do arranjo. Primeiro fazia-se o registro da banda de base, em geral formada por baixo, bateria, piano e violão. A partir dessa base registrada em pelo menos dois canais, eram marcadas sessões de gravação para cada naipe de instrumentos: cordas, madeiras, metais, percussão, em dias separados. Os músicos dos diversos naves não mais se cruzavam e às vezes nem se conheciam, cabia ao maestro-arranjador (ou produtor) fazer as conexões entre as diferentes sessões.

Como cada músico não tinha consciência do resultado final, muitas vezes era necessário, como referência para a performance, uma explicação prévia do que ainda seria gravado. O baterista Wilson das Neves, por exemplo, sempre gostava de saber quais instrumentos de percussão seriam adicionados depois. Essa informação seria fundamental para gravar uma bateria que possibilitasse a inclusão de outros instrumentos na sessão rítmica.⁶²

A última fase de gravação no sistema de registro fragmentado era a voz definitiva do intérprete.

Alguns grupos ensaiavam antes de gravar e já iam para o estúdio preparados. Músicos que tocavam em orquestras de baile e tinham experiência em acompanhar cantores, muitas

⁶² No documentário *Desconstrução*, produzido durante as sessões de gravação do disco *Carioca* (2005) do cantor e compositor Chico Buarque, o baterista Das Neves pergunta ao produtor e arranjador Luís Cláudio Ramos quais instrumentos seriam adicionados após a sua gravação. Cf. NATAL, B. *Desconstrução*. Brasil: Biscoito Fino, 2006. 60 min. [DVD]

vezes reproduziam nos estúdios suas práticas dos palcos. Luís Cláudio Ramos afirmou que poucas vezes ensaiava para a gravação. Na sua experiência com os discos do compositor Chico Buarque, ensaiaram apenas para a gravação dos discos *Francisco* (1987), *Paratodos* (1993) e o mais recente, *Chico* (2011).⁶³

Depois de toda a gravação realizada em vários canais e em dias diferentes, o processo se encerrava com a mixagem e o equilíbrio entre todas as camadas sonoras registradas. A mixagem, realizada por um técnico específico em colaboração com os compositores, arranjadores e produtores, era o último estágio antes de se produzir uma gravação definitiva em dois canais, constituindo-se o padrão estéreo de reprodução sonora. A gravação definitiva, que no estágio anterior era produzida com a adição da voz principal, aqui era produzida apenas no âmbito da sala de controle, gravando-se em uma nova fita, o resultado final da mixagem.

Dependendo da complexidade do equipamento e do arranjo registrado, a própria mixagem se tornaria uma performance dos técnicos envolvidos na gravação. Segundo David Gilmour, guitarrista da banda Pink Floyd, “naquela época [início dos anos 1970] uma mixagem era como uma performance. Era como estar fazendo uma apresentação... todos colocavam as mãos na mesa”.⁶⁴ Em uma mesa de gravação com muitos controles e vários periféricos para operar, muitas vezes os técnicos tinham que ensaiar uma sincronia de movimentos em momentos específicos das músicas, numa espécie de performance eletroacústica.

A mixagem era o momento de se completar a espacialização dos instrumentos no sistema estereofônico. Até o completo estabelecimento do padrão estéreo, as primeiras mixagens não podiam explorar totalmente a espacialização dos instrumentos, visto que muitos usuários ainda possuíam aparelhos de reprodução no sistema monofônico. Os técnicos faziam uma mixagem estéreo simples e no momento do corte do acetato, o responsável por este setor produzia duas matrizes: uma mono e outra estéreo. Muitos discos eram vendidos nos dois sistemas. O total estabelecimento do padrão estéreo ao longo dos anos 1970 trouxe aos técnicos de gravação uma maior liberdade para inovar na espacialização. Com o passar dos anos, a indústria foi padronizando algumas espacializações na música popular, como por exemplo, a voz principal e o contrabaixo no centro, a bateria espalhada entre os dois canais, os instrumentos harmônicos em um dos lados e os demais instrumentos distribuídos.

⁶³ Luís Claudio Ramos em entrevista concedida, Belo Horizonte, 07/11/2011.

⁶⁴ David Gilmour em depoimento no documentário *Classic Albums: The Making of The Dark Side of the Moon*. Cf. LONGFELLOW, M. *Classic Albums: The making of The Dark Side of The Moon*. Reino Unido: ST2 Video / eagle vision, 2003. 84 min.

Depois de produzida a mixagem de cada música, teríamos a etapa de montagem da fita master com a ordem das músicas que seriam passadas para o acetato e, alguns anos mais tarde, para a produção de fitas cassete ou de CD.

Até a chegada do computador não houve mudança significativa na forma de gravação e edição. Identificamos, além do aumento do número de canais a serem gravados simultaneamente, apenas um aprimoramento nos sistemas de captação dos diversos tipos de microfones — agora exclusivos para cada tipo de instrumento e voz — e nos periféricos de suporte, tais como mesas de som, equalizadores, aparelhos de efeitos (reverberação, *chorus*, *flanger*, *phaser* etc).⁶⁵

Nos depoimentos de nossos artistas e técnicos, percebemos que o computador trouxe duas transformações significativas. A primeira mudança é em relação ao suporte de registro em HD (*hard disk*), substituindo a fita — diminuindo de maneira substancial o ruído de fundo — e trazendo a possibilidade de uma edição não-linear. A segunda mudança, mais recente, tem a ver com os *plug-ins* de efeito e pós-produção utilizados nos softwares de gravação, o mais famoso deles ajusta distorções de afinação em vozes e instrumentos.

Com a possibilidade de edição não-linear, os cortes e ajustes a serem feitos em cada canal gravado, agora não dependiam mais da linearidade temporal do sistema analógico da fita magnética. Através da tela do computador é possível visualizar uma representação gráfica da forma de onda dos sons gravados facilitando a identificação dos eventos registrados e sua edição. Se com a fita, o técnico deveria desenvolver uma habilidade eletroacústica de escuta para percepção dos eventos e edição, com o computador, essa habilidade ganhava o auxílio visual. Muitos técnicos e músicos se tornaram peritos em edição não-linear. O produtor Gupto Graça Mello afirmou que o cantor Roberto Carlos é um artesão extremamente detalhista no acabamento de sua voz gravada.

Através da gravação fragmentada e dos processos de edição não-linear verificamos uma transformação nas noções de tempo. As gravações em diferentes dias e diversas tomadas fragmentadas geram uma desconstrução do tempo musical e os processos de edição, por sua vez, atuam na reconstrução virtual dessa temporalidade.

⁶⁵ Para uma descrição detalhada de cada um desses efeitos vide HUBER, D. M. e RUNSTEIN, R. E. *Modern recording techniques*. Boston: Focal Press, 2001.

Plug-ins de pós-produção, como o *autotune*, capaz de ajustar até uma fala abstrata em determinada tonalidade e altura definida, possibilitou à indústria o lançamento de inúmeros artistas que, em um momento anterior da fonografia, não teriam espaço nas gravadoras. Essas ferramentas também auxiliaram músicos no trabalho, às vezes árduo, de afinação entre os instrumentos no espaço frio e solitário dos estúdios de gravação, esvaziados do calor da performance coletiva. As centenas de *plug-ins* disponíveis produzem verdadeiras maquiagens nas gravações, correspondendo a uma necessidade estética vigente do som e uma escuta cada vez mais exigente.

No capítulo seguinte discutiremos temas fundamentais para a produção fonográfica e que não estão diretamente ligados ao ambiente do estúdio, tais como a transformação na escuta, a produção de arranjos, as práticas de performance dos músicos e as transformações nas noções de espaço.

Capítulo 4 – Práticas de fazer e de sentir

Eu quando entro no estúdio pra gravar eu só me dedico aquilo. Não aceito fazer absolutamente nada além daquilo. E é muito... desgastante a história toda né, porque são muitas horas dentro um estúdio. Mas é interessante. E eu entendi, depois de muitos anos, que cantar no estúdio tem que ser diferente de cantar no palco, não é a mesma coisa.¹

Este capítulo tem como eixo norteador quatro temas que, diferentemente da abordagem diacrônica do capítulo anterior, estão distribuídos de acordo com sua relação de múltipla influência. Ao propor uma discussão em torno das práticas de escuta, de arranjo, de performance e de espaço, nossa intenção é demonstrar que, apesar de serem eventos realizados sincronicamente na cultura da gravação; existe uma alimentação contínua à medida que um imaginário de escuta possa ter levado a uma influência na sonoridade dos arranjos, e estes por sua vez, conectados a práticas de performance específicas surgidas a partir de múltiplas transformações no espaço. Esses temas surgiram espontaneamente nas entrevistas que novamente serão cotejadas com fotografias, periódicos, catálogos de gravadoras e bibliografia científica.

4.1. Transformações nas práticas de ouvir

A escuta do homem sempre esteve em constante transformação. Murray Schafer (1997) e suas paisagens sonoras atestam as mudanças nas práticas de ouvir ao longo dos séculos. No entanto, a fonografia, através a capacidade de forjar sonoridades reais, elevou as mudanças na percepção e na escuta como um todo a um grau nunca antes imaginado. O som mediado tecnologicamente proporcionou experiências de escuta novas e cada transformação na tecnologia, deveria corresponder a uma prática de escuta diferente. Segundo Iazzetta (2006, p.2), “os meios de gravação e reprodução sonora vão criar um ouvinte especialista na

¹ Ney Matogrosso em depoimento ao vídeo de *Making of* do DVD *Batuque*, 2003 (vide bibliografia).

escuta e cada vez mais distante da criação musical. Ao ser colocada em evidência, a escuta passa a balizar os modos de fazer música durante o séc. XX”. Assim, o surgimento das tecnologias de produção e reprodução musical auxiliarão a configurar práticas de escuta musical em diferentes momentos. Para Eduardo Paiva (2010, p.105), a tecnologia cria no ouvinte outros modos de escuta, “onde a audição original da obra se perde, em meio a uma série de técnicas voltadas a criação de outras percepções dos instrumentos”.

Enquanto Adorno (1980) argumenta em torno de uma escuta distraída e esvaziada de uma percepção estrutural e total das obras, Pierre Schaeffer, aponta em outra direção e destaca “os processos de escuta que se desenvolvem após as técnicas de gravação ampliam as possibilidades do fazer musical” (CARDOSO FILHO, 2010b, p.30). Nesse sentido, torna-se necessário pensar a escuta como um processo dinâmico e construído a partir de experiências coletivas. Na concepção de Valverde (2012, p.39),

O principal mérito da noção de escuta, frente à ideia de audição, é situar explicitamente a experiência musical do ouvinte no campo coletivo das práticas culturais. Ouvir um som é o resultado de uma condição anatômica universalmente compartilhada por grande parte dos seres do mundo animal, mas escutar uma sinfonia ou assistir a um show de rock ultrapassam o âmbito do ato solitário e se situam no repertório de condutas aprendidas, reproduzidas e cultuadas a partir de referências coletivas.

As formas de compartilhamento das experiências de escuta podem se dar, tanto no contexto presencial no qual a recepção acontece num evento público, como um show de rock por exemplo, quanto nos espaços solitários da recepção de um disco ou música veiculada pelo rádio.

A performance musical, mediada tecnologicamente, criará novas práticas de escuta que, através de um processo de retroalimentação, gerará novos modos de fazer e sentir música. Na era elétrica, a música gravada em disco e veiculada em rádio, não era apenas fruto de uma produção abstrata e virtual em estúdio, mas também o espelho de uma prática musical vivenciada pelos ouvintes e músicos no mundo real. Por sua vez, a música ao vivo também dialogava com os padrões sonoros que a música gravada projetava nas práticas de escuta de seus receptores.²

² Para um estudo aprofundado sobre as transformações nas práticas de escuta vide STERNE, Jonathan. *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction*. Durham/London: Duke University Press, 2003.

O editorial “Relatividades...” de *Phono-Arte* de 30 de setembro de 1929 apresentou um texto comparativo sobre a sonoridade dos fonógrafos mecânicos e os modernos reprodutores elétricos. De acordo com o autor, o antigo sistema favorecia as sonoridades de canto e violino, o que explicaria em parte o sucesso dos discos de Caruso e Kreisler.³ No entanto, apesar de suave, essa sonoridade escondia detalhes importantes da performance ao vivo desses instrumentos, como os ataques de arco do violino e os “ss” e “rr” do canto, que passavam despercebidos. O som desses primeiros aparelhos era “pequeno, de pouca extensão, agudo, em summa”. Alguns aparelhos mais aperfeiçoados com diafragma metálico aumentaria o volume e a naturalidade da audição, mas isso poderia gerar uma percepção diferente de determinados cantores que soariam mais graves.⁴

Segundo o autor do artigo da *Phono-Arte*, na busca por uma aproximação da reprodução natural dos instrumentos e voz, os ouvintes amadores, adaptaram rapidamente o seu ouvido “à sonoridade e volume dos novos aparelhos, pondo de lado, finalmente, os antigos.”⁵ O artigo segue fazendo uma crítica aos primeiros aparelhos elétricos, cujo único fim era ampliar o volume sonoro, muitas vezes deturpando o som da voz e dos instrumentos. Contudo, depois de alguns aperfeiçoamentos técnicos na mecânica do fonográfico, o autor afirma a supremacia dos aparelhos de reprodução elétrica, “em todos os sentidos, como: seleção de timbres, pureza, naturalidade, sonoridade, volume mais natural, etc.”⁶

Poucos anos depois da matéria de *Phono-Arte*, o *Jornal Correio da Manhã* produziu uma enquete com importantes músicos do cenário nacional a fim de verificar a influência exercida pelo disco entre nossos músicos. Localizamos apenas a primeira resposta, produzida pelo compositor nacionalista Oscar Lorenzo Fernandez (1897–1948) que fornece aspectos significativos de sua escuta especializada. Quando perguntado sobre o que pensava a respeito do disco sob o ponto de vista puramente artístico, o compositor respondeu:

Difficil se torna uma resposta precisa, pois anno a anno a reprodução musical por meio do disco se aperfeiçoa de uma forma espantosa. Ainda hoje, sob certos aspectos, a parte artistica é deficiente, porém quando se

³ Outro artigo de *Phono-Arte* fornecia aspectos da escuta do autor na era mecânica que afirma a precariedade desse antigo sistema de registrado, uma vez que o som do violino era quase igual a uma flauta e o som do piano “dava a impressão que as suas cordas encontravam-se envolvidas de algodão”. Cf. *Phono-Arte*. O Disco Perfeito. Rio de Janeiro, 15 mar. 1929, ano 1, n° 15, p.2.

⁴ *Phono-Arte*. Relatividades. Rio de Janeiro, 30 set. 1929, ano 2, n° 28, p.1.

⁵ Idem. p.2.

⁶ Idem. p.2.

compara com o que se ouvia há 4 ou 5 anos atrás, não é fácil prever até onde irá o progresso.

Frequentemente o timbre de certos instrumentos (o piano, por exemplo), ainda sofre muitas deformações; a extensão dos instrumentos muito agudos ou muito graves, torna-se de reprodução defeituosa e difícil; as grandes obras symphonicas e coraes resultam ainda confusas.⁷

Quando se referiu a gravações de quatro ou cinco anos atrás, o compositor estava comparando sua escuta elétrica aos discos mecânicos de limitada faixa de captação de frequências. Em 1931, apesar do grande aprimoramento na sonoridade dos discos proporcionado pela gravação elétrica, o compositor tinha razão ao afirmar que a reprodução ainda não beneficiava uma faixa de frequência que compreendia os extremos graves e agudos do espectro sonoro. A gravação do piano, por exemplo, ainda era deficiente nos primeiros anos da era elétrica tendo em vista que esse instrumento possui uma faixa de frequência e de harmônicos muito ampla. Da mesma forma, a “confusão” na sonoridade dos discos de grandes obras sinfônicas e corais tem relação tanto com a ainda limitada faixa de frequência captada, quanto com a ineficácia no registro e simulação dos espaços sonoros acústicos daquela época. Essas deformações sonoras tornariam o disco ainda deficiente do ponto de vista artístico.

Lorenzo Fernandez aproveita a pergunta e faz uma crítica à interrupção da escuta provocada pelo limitado espaço de tempo disponível em um lado dos discos de 78 rotações. Segundo ele, “um factor de desvalorização é o detestável habito de cortar as obras (córtes commerciaes), córtes estes em geral de bastante mau gosto, que faz com que o disco que poderia ter um alto valor instrumental, se torne quasi sempre suspeito ao músico”.⁸ O ouvinte-compositor faz uma bonita metáfora da interrupção da agulha no sulco do disco com o descarrilhamento de um trem, na qual,

virado o disco e posta a agulha nos trilhos, continua o trem a sua dinamica marcha, porém os passageiros (ouvintes) mal refeitos do susto, já não podem gozar a viagem com o mesmo entusiasmo. Esperamos, no entanto, que o progresso transformando talvez o disco numa fita luminosa, ou num fio imantado de algumas centenas de metros, nos evite as frigdeiras e os descarrilamentos.

O compositor, de forma profética, já antecipava ao leitor a invenção da gravação em fio de metal e da fita magnética, invenções que poderiam ter alterado significativamente o tempo ininterrupto de cada gravação quando surgiram nos anos 1940.

⁷ *Correio da Manhã*. A Opinião do Prof. Lorenzo Fernandez sobre os discos e os músicos. 18/01/1931.

⁸ *Idem*.

As observações de Lorenzo Fernandez representam uma amostra significativa da sonoridade dos discos e dos problemas de reprodução mecânica daquele período. Encontramos poucas referências sobre a escuta do público nos primeiros anos da era elétrica. A revista *Phono-Arte* de 30 de janeiro de 1929 iniciou uma enquete para saber as preferências de seus leitores. Parte dos leitores de *Phono-Arte* possuíam bons aparelhos de reprodução e, no campo da música popular, preferiam canto com acompanhamento de violão. As primeiras publicações de *Phono-Arte* eram mais direcionadas à crítica de música de concerto gravada e aos lançamentos internacionais das gravadoras. A música popular foi ganhando destaque aos poucos, sobretudo na virada dos anos 1929–30.

Existia uma faixa de sonoridade muito diversa na escuta dos discos de 78 rotações nos gramofones. As diversas gravadoras possuíam equipamentos diferentes e produziam os discos com materiais diferentes. O equipamento de gravação da RCA Victor era mais elogiado, mas segundo audiófilos do período, a qualidade física dos discos da Columbia era superior. Esse tipo de equipamento transformava a experiência da escuta rapidamente, pois devido ao atrito da pesada agulha do gramofone, o desgaste físico sofrido pelos discos era grande. A sonoridade dos discos de 78 rotações se deturpava com o incessante uso e, com isso, acontecia a perda de várias nuances registradas na gravação. Um artigo da *Phono-Arte*, chamava a atenção do leitor para as transformações na sonoridade causada por aparelhos ruins e discos gastos,

Ninguém deve condemnar o phonographo porque elle é muitas vezes mal tratados por outras pessoas, como por exemplo, por ter ouvido discos gastos tocados repetidas vezes num instrumento barato e defeituoso. Um phonographo custando varios contos de réis, nunca poderá transformar uma chapa ordinaria e mal gravada, num assombro, nem tão pouco dar-lhe uma reprodução perfeita. A qualidade de cada gravação, por inumeras razões, varia muito.⁹

O disco de 78 rotações ia alterando a experiência da escuta com o uso. É diferente de se ouvir um CD, onde a gravação será sempre a mesma, variando apenas a qualidade das caixas. No caso dos discos, a agulha ia, aos poucos, retirando certas qualidades da gravação. A sonoridade do disco sofria uma metamorfose. De uma maneira mais sutil, também se percebia isso com o vinil. O ouvido avisava quando já era o momento certo de trocar a agulha do toca-disco.

⁹ *Phono-Arte*. Compreendamos o phonographo Moderno. Rio de Janeiro, 30 jan. 1929, ano 1, no. 12, p.11.

O músico Célio Balona nos relata aspectos da sua escuta em fins dos anos 1950 e a transformação nos suportes de registro:

A comparação que eu vou fazer para você é a seguinte: é como você escutar o gramofone e escutar o 78 [rotações] já foi um avanço monstruoso. O ouvido já começou a agradecer. Depois do 78 veio o vinil. O vinil já foi um avanço fantástico. Porque com o vinil você não tinha tanto o desgaste. Porque o [disco de] 78 [rotações] era feito com cera de carnaúba, então conforme a agulha ia no sulco ela ia comendo o disco e iam sumindo certas nuances da orquestra e iam sumindo tudo. Com o advento do vinil a coisa já melhorou muito. Ai veio a fita cassete, que foi uma coisa muito boa, mas não vingou muito, porque era complicado, às vezes a fita estourava você tinha que voltar com a caneta biq a fita pra escutar. E outra coisa tinha certos aparelhos que engoliam a fita, então você perdia a fita e perdia com tudo. Até chegarmos ao CD. [...] Eu acho o seguinte, cada época foi uma coisa entendeu... Essa inovação que está aí é para ser usada e... É o mesmo caso dos aparelhos valvulados. Os aparelhos valvulados antigamente tinham o som aveludado, um som muito definido. O transistor veio e fez a coisa também. Mas eu escuto algumas coisas em aparelhos valvulados e realmente o som é mais doce, o som é mais envolvente. Mas o avanço, cada vez mais é maior tanto na forma de se gravar um disco hoje, quanto o que você tem hoje à sua disposição para escutar com grandes caixas acústicas. Porque antigamente as caixas acústicas não tinham essa sonoridade que hoje você tem. [...] Quer dizer, a tecnologia cada vez vai se aperfeiçoando mais, e mais e o ouvido humano vai descobrindo cada vez mais que existem outros tipos de sonoridade, como também aconteceu com os teclados. [...] A partir do momento que começaram os sintetizadores o ouvido humano descobriu que existiam milhões e milhões de sons que ele não conhecia ainda. E vai se adaptando.¹⁰

Cada suporte de reprodução proporcionou tanto experiências de escuta diferentes, quanto vivências de contato com a música nas suas mais variadas formas comerciais. Fitas cassetes e discos de vinil, mais duráveis em relação aos frágeis discos de 78 rotações, circulavam mais facilmente entre os ouvintes e suas práticas de escuta coletiva. As fitas cassetes também possibilitaram ao ouvinte a cópia caseira de gravações lançadas comercialmente, dando ao receptor a capacidade de criar suas próprias *playlists* de canções favoritas. Os gramofones e aparelhos que reproduziam discos de 78 rotações, eram dispostos em grandes móveis na sala de estar e substituíram o piano como forma de entretenimento doméstico. É Célio Balona novamente quem nos relata as práticas de escuta coletiva vivenciadas em família:

Como não tinha televisão, então que que meu pai fazia: depois do jantar, ele chamava a gente ele falava que ia colocar umas músicas pra gente escutar. Mas era uma coisa assim muito variada. Eram orquestras tocando valsas, eram aqueles tenores italianos, Beniamino Gigli, Tito Schipa, Caruso e

¹⁰ Célio Balona em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/07/2012.

a gente escutava isso né. E eu escutava uma coisa, Dança do Fogo, eu lembro bem disso, papai colocar grandes orquestras pra gente escutar. E isso eu acredito que me ajudou muito. [...] Era um som que pra época, pra gente, era um coisa fantástica. Mesmo com o chiado da agulha, quando o disco começava a ficar desgastado pela agulha, mas aquilo era uma coisa, assim, fora de sério porque quem tinha uma radiola em casa, tinha tudo. Como depois também com a televisão. Quem tinha uma televisão, os vizinhos vinham em volta pra assistir. Porque naquela época era difícil. Eu não esqueço os sons da orquestra de David Rose, de George Milachrino que a gente escutava aquilo e aquilo era uma maravilha. Era o alimento do espírito.¹¹

A escuta de Célio Balona e sua família representa parte de uma sonoridade de sucesso na fonografia desde o começo da indústria fonográfica. Os arranjos orquestrais e as vozes poderosas tinham lugar garantido nos catálogos das gravadoras e nos programas de rádio nas décadas iniciais da era elétrica.

A experiência da escuta era compartilhada por grupos sociais que possuíam afinidades estéticas em comum. Ouvir música gravada em conjunto exigia um ritual próprio. Famílias e amigos se reuniam diante do rádio ou de toca-discos a fim de exercitarem a prática da escuta musical, não muito diferente das relações entre público e músicos nas apresentações ao vivo. A partir dos anos 1960 torna-se comum a circulação dos discos de vinil entre os jovens consumidores através de encontros e festas, na qual a escuta coletiva era um dos principais elementos.

Todos os nossos artistas, técnicos e produtores entrevistados relataram terem sido muito influenciados pelas suas escutas de rádio e de disco. A sonoridade da música mediada tecnologicamente estava configurada na escuta de pessoas que mais tarde se tornariam responsáveis pela construção dessa mesma sonoridade.

O ambiente de festas dançantes ao vivo também era representativo na experiência musical dos artistas e na transformação da escuta por parte de músicos e público. Célio Balona nos relatou como aconteciam os bailes dançantes e seus sistemas de amplificação:

Antigamente eu não sei como é que as pessoas escutavam a gente. E eu nem sei como é que a gente tocava. Você imagina só a gente fazia o baile do Colégio Estadual [Central de Belo Horizonte] para 4 mil pessoas com tudo acústico. Era piano acústico, vibrafone, que era acústico, contrabaixo acústico, bateria, guitarra com um amplificadorzinho pequenininho e cantor. Quer dizer, era uma caixinha que tinha do lado e aquele povo todo dançando e tava tudo certo. Era tudo acústico. Cansei de fazer baile acústico e as pessoas dançando. [...] Depois começaram a chegar os eletrônicos,

¹¹ Célio Balona em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/07/2012.

que foi uma ajuda, assim, substancial na vida do músico. Porque ele não precisava fazer tanto esforço para tocar. Pensa você tocar um acordeon sem estar amplificado, praticamente ninguém vai escutar. [...] Você acabava o baile e estava morto. Tinha que tocar com mais pressão porque senão ninguém escutava.¹²

O músico, acostumado aos modernos sistemas de amplificação, olha para o passado e considera estranho o fato das pessoas participarem dos bailes dançantes com um precário sistema de amplificação. Apesar de os músicos compensarem essa falta de sonorização com uma performance mais agressiva, utilizando da força para tocar, isso certamente contribuía para que o desequilíbrio entre os instrumentos fossem marcantes. Uma bateria, instrumento importante para delimitar o ritmo dos diversos gêneros e conduzir os começos e os términos das músicas, seria evidentemente muito mais audível do que um contrabaixo acústico, por exemplo. No entanto, segundo Robertinho Silva, os clubes que promoviam os bailes dançantes possuíam boa acústica para os instrumentos. Muitas vezes, o cantor ao utilizar um pequeno microfone cromado — apelidado de casquinha de queijo — apontava o microfone para a orquestra no momento das intervenções instrumentais. Os músicos iam se auto equilibrando, falando uns para os outros para tocarem menos quando estivessem empolgados, ou mais fortes, quando soassem demasiadamente tímidos.¹³ Novamente a escuta de músicos e público balizava a sonoridade mais adequada. O som das performances ao vivo das orquestra dançantes, de certa forma, possuía uma analogia com suas gravações e suas formas de equilíbrio nos anos iniciais da era elétrica.

O som das bandas e orquestras que animavam os bailes dançantes também faziam sucesso em discos lançados nos anos 1950–60. Várias orquestras e artistas famosos pela sua atuação em casas de espetáculo eram contratados pelas gravadoras para levarem seus repertórios para os discos. Esses discos, além de serem sucesso de vendas — o que fazia com que essas orquestras se multiplicassem nas mais diversas formações — eram fáceis de serem produzidos, uma vez que os arranjos e a performance já estavam exaustivamente ensaiados e tocados. O ambiente de baile, além de preparatório para a gravação, informava aos diretores artísticos e arranjadores, as formações de sucesso e ainda evidenciava um tipo de escuta.

No ambiente de estúdio, diversas práticas de escuta eram compartilhadas no momento da gravação e edição. Músicos, maestro, intérpretes e técnico de gravação, cada qual no seu espaço experimentavam situações de escuta muito diversificadas. Antes da utilização do

¹² Célio Balona em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/07/2012.

¹³ Robertinho Silva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 19/07/2012.

fone de ouvido, no sistema de registro coletivo, apenas a escuta do técnico era mediada pela tecnologia. Os artistas ouviam o som direto dos instrumentos e da voz. Nesse momento, a escuta do técnico era a única que estava mais próxima do resultado final da gravação. Na sala de controle era possível realçar instrumentos pouco audíveis no ambiente da sala de gravação. Com o registro coletivo parcial e o uso do fone de ouvido, essa experiência auditiva do técnico podia ser retornada e compartilhada com cada músico e maestro. Porém, nesse sistema, o intérprete não mais gravava com a escuta natural da orquestra, passando sempre a registrar seus solos ouvindo o acompanhamento previamente gravado e equilibrado pelo técnico. As diversas práticas de escuta eram fundamentais para a construção do fonograma final.

Segundo Nivaldo Duarte de Lima, a gravadora Odeon possuía uma prática peculiar para auxiliar a construção de suas sonoridades. Constantemente os técnicos e músicos ouviam gravações estrangeiras para servirem de referencia na produção da sonoridade dos discos brasileiros. Bandas de rock como Os Fevers escutavam as versões originais das canções estrangeiras para reproduzirem uma sonoridade semelhante em suas gravações em língua portuguesa. Muitas experimentações no campo da captação sonora surgiram dessas escutas. O uso de microfone específico para realçar o som do bumbo da bateria passou a ser utilizado no Brasil a partir das escutas bem sucedidas dos fonogramas de rock que chegavam por aqui. Com o tempo essa prática passou a ser comum em todos os gêneros gravados com bateria.¹⁴

O som da gravadora Odeon em fins dos anos 1960 e início da década de 1970 está presente no imaginário de escuta de músicos e técnicos como o melhor do período. Enquanto muitos estúdios no Rio de Janeiro e São Paulo já possuíam gravadores de quatro canais, a Odeon nessa época ainda gravava em dois canais e tinha resistência em alterar seu sistema de gravação justamente pelo seu elogiado som.

O responsável pelo som da Odeon era o técnico Jorge Teixeira, que havia iniciado sua trajetória no ambiente de estúdio observando o trabalho de técnicos como Nivaldo Duarte de Lima e Norival Reis na Continental. Foi o Jorge Teixeira quem teria sugerido a contratação de Nivaldo Duarte pela Odeon. De acordo com Nivaldo Duarte de Lima, o som da Odeon era construído de forma muito diferente de outros estúdios da época. Mesmo com um equipamento obsoleto para época, os técnicos se utilizavam de técnicas consistentes de captação dos microfones e uma maior definição e presença no som dos instrumentos de ba-

¹⁴ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

se, sobretudo contrabaixo e bateria. Na bateria utilizavam uma microfonação que mesclava uma captação geral com um microfone específico para o bumbo da bateria. No contrabaixo utilizavam a mistura de captação com microfone e o uso de uma conexão em linha, ligando o baixo direto na mesa de som. Nivaldo enfatiza também o sistema de gravação de cordas. Segundo ele, falava-se que a Odeon possuía uma sala mágica para gravação de cordas. No entanto, esse efeito mágico era produzido por um atraso de 300 milissegundos na gravação das cordas gerado por um delay de fita. Antes de ir para o gravador principal, o som captado das cordas passava por esse delay atrasando sutilmente o som das cordas e criando esse elogiado som.¹⁵

Segundo Nivaldo Duarte, o técnico de gravação Jorge Teixeira quis produzir mudanças no som da Odeon. Foi reprimido pela direção da gravadora e tentou suas experiências no pequeno estúdio Somil, retornando para a Odeon em seguida.¹⁶

As práticas de escuta foram fundamentais para a construção das sonoridades da música gravada tendo a relação entre as diversas técnicas de gravação e os gêneros de música popular como suas principais ferramentas nessa produção.

4.2. Práticas de arranjar

A produção de arranjos e adaptações de obras de uma formação instrumental para outra é prática comum nas manifestações musicais eruditas e populares há algumas centenas de anos. Arranjos de Bach, Haendel, Mozart, Liszt entre outros compositores ficaram conhecidos e a prática se tornou comum até o meados do século XIX. Uma das principais funções do arranjo sempre foi viabilizar a execução das obras musicais. Na fonografia, as práticas de arranjar tornaram-se fundamentais desde a era mecânica, período em que o sistema de registro exigia a adaptação das obras no âmbito espacial, temporal e timbrístico.¹⁷ Enquanto as músicas eruditas precisariam se adaptar à produção fonográfica, no mundo popular seria necessário a estruturação de formações instrumentais adequadas à gravação e aos diversos gêneros musicais. Dessa forma, a produção de arranjo poderia envolver procedimentos de

¹⁵ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Timbrístico refere-se ao timbre e às características sonoras que distinguem os diversos instrumentos.

elaboração musical típicos da música de concerto, práticas musicais coletivas de tradição oral e, por último, às exigências do mercado fonográfico e do gosto médio do público (BESSA, 2005, p.4).

Um artigo da revista *Phono-Arte* de janeiro de 1929 trouxe uma definição de arranjo para seus leitores:

ARRANJO: — Transporte de uma obra musical para outro destino. Redução de uma partitura de corno ou orchestra para o piano ou qualquer outro instrumento. Transformação de uma composição a fim de torná-la acessível a outras categorias de executantes, ou torná-la de acordo com as normas modernas da música.¹⁸

O verbete apresentado pela revista segue com exemplos de “adaptações” produzidas por compositores eruditos e com “alto valor artístico e musical”. Nessa definição, o arranjo pode ser tanto a orquestração de uma obra feita originalmente para piano ou mesmo o processo inverso: a redução de uma obra orquestral para o universo pianístico. Ao abordar também a transformação de uma composição a fim de torná-la acessível e de acordo com as normas modernas da música, a definição da revista aponta para uma direção mais inovadora abrindo espaço para a livre criação e adaptação das obras. A definição proposta pela *Phono-Arte* é abrangente o suficiente para abrigar inúmeras práticas de adaptação e não difere essencialmente de outras definições encontradas.

O musicólogo Paulo Aragão em seu artigo *Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular* (2001) apresenta diversas definições do termo presentes na literatura especializada em música popular e de concerto. Uma das definições do importante *New Grove Dictionary* apresentadas por Aragão conceitua arranjo como quaisquer peças de músicas que se basearam ou incorporaram materiais musicais pré-existentes (ARAGÃO, 2001, p.95). Segundo o autor, no universo da música de concerto, na qual o original e o material pré-existente estão claramente notados na partitura, a ideia de arranjo muitas vezes se confunde a noção de transcrição. A transcrição seria uma “reelaboração de uma obra com mudança de meio” (ARAGÃO, 2001, p.96). A transcrição de uma obra de terminado instrumento (ou formação instrumental) para outro tenderia a manter uma maior fidelidade com o “original”. Já na música popular, onde as fronteiras que delimitam o original e o material pré-existente são fluidas, a capacidade de exploração da criatividade do arranjador se tornaria inesgotável. Nesse

¹⁸ *Phono-Arte*. A Linguagem da Musica. Rio de Janeiro, 15 jan. 1929, ano 1, n° 11, p.29.

sentido, para Aragão (2001, p.99), qualquer performance de uma obra popular prescindiria de um arranjo, condição inerente para a viabilidade desse tipo de música.

Em caráter estrito teríamos dois tipos de arranjo na música popular: de um lado um arranjo prático, não escrito e criado a partir da múltipla colaboração dos músicos e maestro e, de outro, um arranjo estruturado, “onde o material original seria transformado através da criatividade e da imaginação do arranjador, que poderia utilizar toda a inventividade harmônica e toda a gama de recursos orquestrais que julgasse apropriada” (ARAGÃO, 2001, p.97).

Assim, no âmbito deste trabalho, consideramos como práticas de arranjar todos os procedimentos de elaboração em torno de determinada obra popular que incluem processos de re-harmonização, variação melódica, criação de vozes internas (contracantos), mudanças na instrumentação e transformações na estruturação formal das músicas.

Na música popular brasileira as performances altamente criativas dos músicos que interpretavam as polcas europeias acabaram por criar um novo gênero tipicamente brasileiro: o choro. A construção do choro enquanto gênero teria se dado a partir dos arranjos práticos e das “versões” abasileiradas dos diversos gêneros em forma ternária oriundos da Europa no séc. XIX. Arranjos e adaptações de valsas, *schotish*, tangos e habaneras tinham presença assegurada nos lares burgueses e nos salões dançantes da sociedade carioca do séc. XIX. Neste período, começaram a surgir transcrições facilitadas de obras orquestrais famosas para o piano, principal meio de produção musical no ambiente doméstico.

Com a implantação da indústria fonográfica brasileira, além das gravações de lundus cantados acompanhados ao violão e/ou piano, a Casa Edison tratou logo de contratar o maestro-arranjador Anacleto de Medeiros para adaptar obras e produzir arranjos originais adequados ao sistema de registro mecânico.

Segundo Humberto Franceschi, a habilidade de orquestração de Anacleto para o meio de gravação da época era excepcional, uma vez que o maestro conseguia fazer um pequeno grupo de oito músicos de sopros soarem como uma grande banda sinfônica.¹⁹ Os processos de produção de arranjo na era mecânica deveriam lidar com uma equação complexa: adaptar as manifestações populares dispersas ao longo do século XIX num formato vendável e de boa sonoridade em disco. Aos poucos, algumas formações se tornariam mais adequadas à canção brasileira, à música instrumental e à limitada faixa de registro da era mecânica.

¹⁹ Humberto Franceschi em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2008.

ca. As opções de instrumentação mais utilizadas na era mecânica eram as vozes impostadas com acompanhamento de violão ou piano, solos de instrumentos agudos com acompanhamento de piano, arranjos para pequenos grupos de sopros e um regional simples (flauta ou clarinete, violão e cavaquinho) com pouca ou nenhuma percussão. Era a escuta o principal definidor dos padrões de sucesso nas primeiras gravações.

Com a chegada da era elétrica houve a expansão na captação do espectro sonoro e a consequente maior definição no timbre dos instrumentos, possibilitando inúmeras soluções criativas referentes ao arranjo. É esse o período da instalação de grandes gravadoras estrangeiras no país, as quais contratarão arranjadores locais encarregados da criação de uma sonoridade típica para as gravações realizadas aqui.

Ao longo dos anos 1920, parte da produção popular gravada, concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo, estava nas mãos de músicos húngaros, romenos, poloneses e russos imigrantes do pós-guerra. Neste período destacamos os regentes Arnold Gluckmann, Romeo Ghipsman, Isaac Kolman e mais requisitado Simon Bountman responsável pelos arranjos da Casa Edison (FRANCESCHI, 2002, p.291). A formação erudita desses músicos e o sucesso das Jazz-Bands do começo da década de 1920 dava o tom dos arranjos e orquestrações de sambas e maxixes brasileiros. Os diversos selos existentes possuíam orquestras responsáveis pelas suas gravações, muitas vezes com nomes diferentes, mas com os mesmos músicos e regentes. A orquestra Pan American do Cassino Copacabana, também chamada de Orquestra Copacabana e Simão Bountman Orquestra é um exemplo marcante desta estratégia. A gravação de *Jura*, samba de Sinhô é um exemplo dessa mudança de nome para fins comerciais. O samba foi gravado em novembro por Mario Reis no selo Odeon pela Orchestra Pan American e no mesmo mês pela cantora Aracy Côrtes no selo Parlophon com arranjo sutilmente alterado executado pela Orchestra Cassino Copacabana Palace — ambas produções na Casa Edison, com os mesmos músicos e o mesmo maestro Simon Bountman no comando.

Esses arranjos, em geral eram formados por instrumentos de sopros, cordas e um acompanhamento de base incluindo piano, tuba (até meados dos anos 1930, quando seria substituída pelo contrabaixo), cavaquinho ou bandolim e pouca percussão. Os arranjos desse período possuíam uma estrutura formal básica. Em geral, havia uma introdução seguida pelo canto da primeira estrofe, mas depois de alguma intervenção instrumental ou retorno da introdução, uma nova estrofe se iniciava e, por fim, ocorria um retorno da introdução para a conclusão. Essa estrutura poderia sofrer pequenas alterações. Uma escuta de gravações desse período revela que as canções eram adaptadas a “esquemas” pré-estabelecidos de arranjos,

altamente influenciados pelas jazz bands americanas, montados independentemente do gênero e do texto da música. O catálogo de discos da Columbia de 1931 exaltava as habilidades e a influência jazzística dos arranjos de Simon Bountman. De acordo com um anúncio presente no catálogo, “a orquestra transforma-se num maravilhoso jazz quando necessário, e Simão sabe, como ninguém, tirar proveitos desse jazz. Como harmonizador e orquestrador, Simão não tem rival.”²⁰

Ao final dos anos 1920 novas gravadoras e selos, tais como, Parlophon, Victor, Brunswick e Columbia começaram a atuar no Brasil expandindo substancialmente o mercado fonográfico até então sob domínio da Casa Edison/Odeon. Novos campos de trabalho se abriram para cantores, instrumentistas e arranjadores. Foi o momento de surgimento de nomes como Carmen Miranda, Lamartine Babo, Mario Reis, Silvio Caldas, Orlando Silva, Bando da Lua, Garoto, Benedito Lacerda, entre outros. Com a ampliação da competição, não apenas o *cast* de intérpretes, mas a sonoridade dos discos — representada sobretudo pelos arranjos — começaram a se tornar uma marca de distinção entre as gravadoras.

Alguns arranjadores brasileiros como Eduardo Souto, José Francisco de Freitas, Pixinguinha e Radamés Gnattali se destacaram na virada dos anos 1920–30. Com estilos bem diferentes, Radamés e Pixinguinha produziram uma verdadeira revolução na forma de se fazer arranjo de música popular brasileira ao longo dos anos 1930.

Como Vimos no Capítulo 2, em junho de 1929 a gravadora Victor assinou contrato com o compositor, arranjador e instrumentista Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, que seria encarregado das funções de orquestrador e chefe da Orquestra Victor Brasileira. Pixinguinha, que já possuía carreira fonográfica desde o começo da década de 1920 com o grupo Oito Batutas, agora seria responsável em produzir uma sonoridade tipicamente brasileira para as gravações criadas aqui. O corpo de músicos era variado mesclando práticas de instrumentistas com formação clássica e de grupos populares da época. Segundo Paulo Aragão (2001, p.78),

Foram arrematados alguns dos melhores músicos atuantes no Rio de Janeiro para a constituição do núcleo fixo da orquestra: Luís Americano (sax e clarineta), Bonfiglio de Oliveira (trompete), Esmerindo Cardoso e Vantuil de Carvalho (trombones), Romeu Ghipsmann (violino), Augusto Vasseur (piano), Luperce Miranda (bandolim e cavaquinho) Donga (violão, banjo e cavaquinho), Luciano Perrone (bateria), João da Bahiana (pande-

²⁰ Catálogo Geral dos Discos Brasileiros Columbia. 1931, p.24.

ro), Faustino da Conceição (Tio Faustino, omelê, instrumento inventado pelo próprio).

Muitos desses instrumentistas se tornariam importantes compositores e solistas da fonografia brasileira das décadas de 1930–50. Pixinguinha ainda formaria o Grupo da Velha Guarda e o Diabos do Céu (1933), esse último foi muito presente nas gravações de Mario Reis na Victor. De acordo com o jornalista Sérgio Cabral, existia uma divisão que não era seguida com rigor, na qual o Grupo da Velha Guarda ficaria responsável pelas marchas, sambas de carnaval e “músicas de sabor africano”. Os Diabos do Céu ficariam com as músicas carnavalescas e a Orquestra Victor com as canções lentas (Sergio Cabral citado por ARAGÃO, 2001, p.107).

Pixinguinha além de criar um *cast* fixo de percussionistas nas orquestras de estúdio, criou estruturas formais e processos harmônicos inovadores no campo do arranjo. Produziu modulações inesperadas, seções instrumentais centrais com variações melódicas e uma exploração mais virtuosística do naipe de sopros, características marcantes de seus arranjos. Pixinguinha possuía um profundo conhecimento em instrumentos de sopros, suas articulações mais efetivas. Possuía também uma relação consistente entre esse naipe e a seção rítmica, formada pelos instrumentos de percussão e de base harmônica. A produção mais intensa de Pixinguinha na Victor aconteceu entre 1929 e 1935, período em que ficaram registradas em cera, grandes clássicos da nossa música.²¹

Os manuscritos de Pixinguinha presentes no acervo do Instituto Moreira Sales revelam uma escrita detalhada com indicações de articulação para os instrumentos, dinâmicas, harmonia por cifra para violão com algumas notações de movimentos rítmicos. Muitas vezes o piano possuía uma escrita mais completa para mão direita e esquerda. E ainda na parte rítmica, além do arranjador escrever a bateria de forma precisa, identificamos que o contrabaixo acústico era utilizado frequentemente em pizzicato, atuando mais com a seção rítmico harmônica do que a família das cordas.

Radamés Gnattali, diferentemente de Pixinguinha, possuía uma trajetória na música de concerto até iniciar suas atividades nos estúdios da Victor na primeira metade dos anos 1930. Transitava em dois ambientes distintos e relativamente tensos: a música de concerto e

²¹ Sobre a sonoridade dos arranjos de Pixinguinha nos diversos períodos vide ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929–1935)*. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. [Dissertação de Mestrado].

a música popular.²² É considerado tanto um músico da segunda geração nacionalista — grupo formado por nomes como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri — quanto um expoente dos programas da Rádio Nacional. Radamés sonhava em ser concertista, mas era considerado erudito demais pelos músicos populares e demasiadamente popular pelos colegas da música de concerto. No entanto, Gnattali exerceu uma rica mediação entre esses dois mundos, característica de sua extensa produção musical. Sua experiência como compositor e orquestrador de concerto foi fundamental para uma nova linguagem na escrita orquestral da música popular gravada e veiculada pelas rádios. Enquanto Pixinguinha era especialista na escrita de sopros, a inovação de Radamés chamou a atenção primeiro na seção de cordas. O próprio Gnattali relata o burburinho causado pelo seu arranjo de cordas para um samba-canção gravado por Orlando Silva:

Um dia, Orlando chegou pra mim e perguntou se dava para fazer um disco de samba-canção com cordas. Disse que sim e fizemos. Na época falaram muito mal. Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional. Eu então comecei a fazer os arranjos para o Orlando Silva, usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas. Aí começaram a reclamar, até por cartas, dizendo que música brasileira só podia ter violão e cavaquinho.²³

O relato de Radamés possui certa dose de exagero. Antes dele muita canção já havia sido gravada com cordas e grupos de metais. Gnattali já atuava como pianista nos grupos dirigidos por Pixinguinha, sobretudo na Orquestra Victor Brasileira, grupos que, como vimos, iam além de um simples regional e possuíam metais e cordas. O estranhamento que o arranjo de Gnattali causou reside no fato de ter sido utilizada exclusivamente uma orquestra completa de cordas (com violinos, violas, violoncelos e contrabaixos) e uma seção rítmica simples (violão ou piano e pandeiro). A escrita do maestro explorando harmonizações em blocos, contracantos em uníssonos e recursos sofisticados na performance orquestral, de certa maneira, representou um rompimento com uma sonoridade tipicamente brasileira, característica dos arranjos até então.

²² Segundo o próprio Radamés, “naquele tempo não ficava bem um músico erudito fazer música popular”, o que explica o uso de pseudônimos por músicos de concerto como Francisco Mignone, chamado de Chico Bororó no ambiente da música popular (BARBOSA E DEVOS, 1984, p.33). Radamés utilizou o pseudônimo Vero em algumas de suas composições e participações em discos.

²³ Depoimento de Radamés Gnattali citado por Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1984, p.36) retirados dos seguintes artigos de jornal: ALMEIDA, Miguel de. “Radamés Gnattali, maestro do chorinho e do erudito”. *Folha da Tarde*, São Paulo, 9 nov. 1982; CARTIER, Bruno. “Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 mar. 1979.

Gnattali é também considerado um renovador na escrita orquestral de samba ao utilizar cordas e metais com função percussiva. Muito mencionada na literatura sobre música popular, a sugestão teria partido do baterista da Rádio Nacional, Luciano Perrone. É o baterista Perrone quem descreve para Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1984, p.45) sua ideia em preencher o vazio da percussão nos arranjos através da exploração rítmica das cordas e metais:

Até 1927, não se podia gravar batucada, porque a cera não suportava a vibração dos instrumentos. Quando veio a gravação elétrica, a gente começou — na Odeon e na Parlophon — a usar os instrumentos de percussão, mas com uma batida muito leve. Na RCA, a partir da década de 1930, as gravações já comportavam a batucada, e a orquestra tinha muita gente na percussão, como Tio Faustino no omelê; João da Baiana no pandeiro; Bide, Marçal e Buci nos tamborins; Vidraça no ganzá; Oswaldo na cabaça; e eu. Radamés fazia os arranjos para Orlando Silva, por exemplo, e quando este estava cantando, a orquestra fazia a harmonia, e o ritmo era todo na percussão. Quando fomos para a Rádio Nacional, o cantor trouxe da gravadora o mesmo arranjo, mas, como na rádio nessa época só tinha eu de bateria e mais um outro na percussão, ficava um vazia enorme. E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta dos outros instrumentos!

A partir da necessidade de suprir no rádio um vazio existente no mesmo arranjo realizado em disco, o percussionista teria sugerido ao maestro uma mudança na sua forma de orquestrar, colocando o “ritmo na orquestra”. Esse fato não representou uma mudança tão significativa quanto parece no relato de Perrone. Essa necessidade em suprir a rítmica da percussão através do naipe de sopros já estava presente nos arranjos de maxixe escritos e gravados por Anacleto de Medeiros no começo do século XX na Casa Edison, assim como em alguns arranjos de Simon Bountman, como por exemplo, o mencionado *Jura*, gravado por Mario Reis e Aracy Côrtes em 1928.²⁴

A transformação na forma de orquestrar de Gnattali ficou representada e presente no imaginário em torno da música popular a partir de seu arranjo para *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, gravada em 1939 por Francisco Alves na Odeon. A orquestração nos metais do motivo rítmico-melódico em semitom — característico no arranjo e presente na composição de Ary — se tornaria uma marca de brasilidade reproduzida em outros arranjos e amplamente explorada nas trilhas dos desenhos animados do Zé Carioca produzido por Walt Disney na década de 1940.²⁵ O arranjo de Radamés é monumental, nos termos apresentados por Santuza Cambraia (1998). Gravado por uma grande orquestra a aquarela de Radamés, Ary e Fran-

²⁴ *Jura* com Aracy Côrtes [Faixa 14]; *Jura* com Mario Reis [Faixa 15].

²⁵ *Aquarela do Brasil* [Faixa 8]

cisco Alves estava de acordo com a política de “higienização” do samba muito difundida pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e pelos ideais do governo Vargas em se produzir uma síntese cultural integrando norte e sul do país com um gênero símbolo nacional. Ocupando dois lados de um disco de 78 rpm, algo incomum para época, o arranjo de Radamés, era interrompido com uma cadência do clarinete e possuía estrutura rapsódica com largos espaços para as intervenções instrumentais. Ary Barroso, por sua vez, inaugurava mais um rótulo mercadológico para a música popular: o samba exaltação.

Segundo Maurício de Carvalho Teixeira (2001, p.60), “Pixinguinha e Radamés exerceram influências recíprocas no que se refere aos procedimentos de arranjo. Certamente há um diálogo entre eles, constituindo essa interação um aspecto importante para entender as suas obras.” Ambos foram responsáveis por uma nova roupagem para a música popular gravada e veiculada no rádio a partir dos anos 1930. Esses arranjadores eram mediadores de instâncias culturais diversificadas e, ao transporem para o ambiente orquestral uma música oriunda dos morros cariocas, estava tornando-a acessível a um público de elite e, ao mesmo tempo, legitimando-a frente a sua comunidade original a partir de padrões artísticos dessa mesma elite (ARAGÃO, 2001, p.14). A gravadora Victor fazia questão de ressaltar em seus catálogos iniciais que a grande maioria de suas gravações possuía acompanhamento de orquestra. De acordo com o Catálogo Geral de 1929, “A maioria dos discos Victor (solos, duetos e quartetos vocais) estão gravados com acompanhamento de orchestra. As poucas exceções são as gravações de vários solos de violino, certas canções, romanzas, etc, que requebrem um acompanhamento sensível de piano, guitarra ou de outro instrumento típico”.²⁶ Era prática comercial da gravadora sempre utilizar “orchestras típicas” em cada país em que possuía representação.

Radamés e Pixinguinha foram influências importantes para cantores, compositores e arranjadores das décadas seguintes, como por exemplo, Antonio Carlos Jobim, Léo Peracchi, Lyrio Panicali, Edmundo Peruzzi, Lindolfo Gaya, entre outros.

Carmélia Alves se referiu à imponência da instrumentação usada por Radamés e responsabilidade do cantor em gravar com orquestra:

Eu já gravei com grandes orquestras. O meu maestro era o Radamés Gnattali e tinha até harpa. Eu tenho baião com harpa, tenho samba com harpa, porque o Radamés era um louco os arranjos que ele fazia para mim né.

²⁶ *Discos Victor – Catálogo Geral*. Edição Brasileira. Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, EUA: 1929.

Usava aquelas orquestra imensas né, eu ali dentro da orquestra. Não no centro, mas bem perto com o microfone e ouvindo direto o som da orquestra. [...] Cantar com orquestra a responsabilidade era bem maior. Porque o regional era um coisa mais simples um violão flauta etc e tal. E a orquestra era um arranjo uma orquestração.²⁷

Durante um longo período na fonografia da música popular, o uso da orquestra representou não apenas um padrão de escuta de músicos e público, mas também uma forma simbólica de legitimação da música popular, até então chamada de música ligeira. Era como se a instrumentação orquestral emprestasse para a música popular seu prestígio e sua sonoridade ancorados em séculos de tradição musical.

No período de gravação coletiva, os arranjos precisavam ser produzidos dentro de uma estrutura que possibilitasse a escuta e a performance vocal dos cantores. Segundo Carmélia Alves,

[...] os arranjos são feitos de acordo... Fazem uma introdução, quando o artista entra cantando fica só uma harmonia, só uma base. Ainda no Brasil não era tão perfeito. Nos EUA eu vi muito aquelas orquestras... muito jazz né? Aquela gritaria nos metais, quando o cantor entra parece que botou água fria naquela gritaria. Isso usava muito aqui também.²⁸

A criação dos arranjos deveria levar em conta que o equilíbrio da gravação deveria acontecer dentro da sala da orquestra e o poder de controle do técnico de estúdio durante esse registro era pequeno. Não havia a possibilidade de correção no equilíbrio após a gravação, como será observado no momento de gravação fragmentada. Os arranjos deveriam ser funcionais para um tipo de performance, de tecnologia e, sobretudo, de escuta.

A gravação simultânea da orquestra e voz influenciava positivamente na performance vocal do cantor que poderia interferir e dialogar diretamente com os músicos no momento do registro. Segundo Roberto Paiva,

As gravações eram muito mais sensíveis. Não só o cantor como os músicos. Por exemplo, eu tenho uma gravação de um samba do Luis Vieira chamado *Alguém que não vem*, com uma linda orquestração do Leo Peracchi no estúdio moderno da Odeon — esse que eu estou falando no edifício São Borja. Então eu reputo uma das melhores gravações minhas e eu cantei, modéstia a parte bem, mas muito influenciado pela grande orquestração que o Léo Peracchi fez.²⁹

²⁷ Carmélia Alves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 25/01/2008.

²⁸ Idem.

²⁹ Roberto Paiva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 26/01/2008.

Paiva também mencionou sobre a habilidade de alguns músicos em saber produzir um arranjo específico para ser lançado no carnaval:

Então o Lyrio Panicali que fez a orquestração do *Menino de Guassana* um conjunto de meia dúzia de músicos que foi um sucesso. Mas ele não sabia escrever para carnaval. Quem orientou o Lyrio Panicali foi eu e o Paquito. Porque você tem que fazer só primeira e segunda do tom. Simplificar ao máximo que é pro povo poder cantar e as outras orquestras até digamos assim, furiosas aí do interior poder tocar.³⁰

Primeira e segunda do tom, na linguagem de música popular muito utilizada por músicos amadores, dizia respeito aos acordes de tônica e dominante. Paiva estava enfatizando que os arranjos para músicas de carnaval não poderiam conter sofisticções harmônicas e instrumentais para possibilitar uma melhor participação do público e viabilizar a performance de músicos amadores. Sua experiência como intérprete e ouvinte de outros arranjos foi fundamental no auxílio dado ao maestro-arranjador Lyrio Panicali. Roberto Paiva afirma também sua mágoa em não ter tido uma música de carnaval arranjada por Pixinguinha, na sua concepção, o melhor orquestrador de carnaval na época.

Nivaldo Duarte, ao descrever o processo de produção musical em estúdio — que partia da transcrição para partitura da melodia e da harmonia da música a ser arranjada — relatou que o arranjador, muitas vezes, escrevia o arranjo sem conhecer o conteúdo poético da canção. A partitura que servia de referência não trazia a letra da música, apenas a melodia e a harmonia e o arranjo deveria ser escrito levando em conta apenas aqueles dados musicais registrados na cópia recebida. Isso tornava o processo criativo desprovido do sentido semântico presente nas letras. O maestro-arranjador era influenciado apenas pela estrutura melódica transcrita no papel. Segundo Nivaldo, depois de um tempo “passou-se o maestro a pedir também a letra para ele ter uma noção, para saber a ideia que ele vai usar. Então se a música fala em guerra tem uma introdução de clarin... uma coisa que fosse descritiva dentro da música.”³¹

Nivaldo Duarte nos chama a atenção para um segundo tipo de arranjo que possuía um diálogo direto com o texto e sua relação com os contornos fraseológicos da melodia. Esse arranjo se diferenciava da simples roupagem orquestral dos primeiros arranjos de samba e marchinha produzidos no Brasil. Apesar do Nivaldo Duarte se referir a contexto presenciado

³⁰ Idem.

³¹ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

por ele nos anos 1950–60, essa relação do conteúdo poético das canções com o arranjo já estava presente em muitos arranjos de Pixinguinha e Radamés dos anos 1930.

A partir dos anos 1960–70 o trabalho do arranjador passa a ser cada vez mais compartilhado com os compositores. Arranjadores como Eumir Deodato, Chiquinho de Moraes, Julio Medaglia e Rogério Duprat escreveriam seus arranjos sempre em diálogo constante com as necessidades dos compositores. Existe uma conscientização por parte de novos criadores como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque que veem o potencial expressivo dos arranjos como ferramenta para auxiliar na mensagem da própria canção. Luís Cláudio Ramos afirma trabalhar sempre em conjunto com o compositor Chico Buarque. Primeiro ele a recebe a melodia e a harmonia (gravados numa fita ou em mp3) e, depois de estruturar sozinho algumas ideias, compartilha soluções com o próprio autor da canção. Segundo o arranjador,

Tem compositores que já vem com a forma do arranjo pronto. O Chico [Buarque] é limitado. Outros deixam mais livre, mais por conta do arranjador. A concepção musical do Chico é diferente. Ele tem uma originalidade harmônica. Mas não tem estrutura para fazer o arranjo.³²

Os sistemas de gravação coletivo parcial e fragmentado alterariam substancialmente a forma de concepção dos arranjos. Embora muitos arranjadores ainda trabalhassem no formato de escrita tradicional, com a possibilidade de se gravar em camadas, os arranjos poderiam ser construídos aos poucos. O disco *Clube da Esquina* é um exemplo marcante desse tipo de processo. Nessa produção fonográfica, os arranjos foram sendo construídos dentro do estúdio a partir das múltiplas colaborações dos músicos, maestros e técnicos de gravação. Algumas partes de cordas foram escritas e adicionadas depois de concebidos e gravados trechos importantes de muitas canções, algo impossível para o sistema de registro coletivo.

O compositor e arranjador Guerra-Peixe, que atuou muito no ambiente de rádio e disco na era elétrica, em entrevista a Carlos Kater, comentou sobre a importância dos arranjos serem funcionais para o sistema de gravação da época e criticou as novas possibilidades de manipulação por parte dos técnicos:

Quase dois anos eu tive um programa com orquestra sinfônica na Rádio Tupi que eu escrevia e ouvia toda semana o que eu escrevia. Isso não vai acontecer mais. [...] No disco de hoje você não precisa saber orquestrar. Você escreve qualquer bobagem que o técnico ajusta. É ele quem faz o arranjo, não é o chamado arranjador. Antigamente não, punha no estúdio os

³² Luís Cláudio Ramos em entrevista concedida, Belo Horizonte, 07/11/2011.

microfones ali [mostrando com as mãos levantadas como se os microfones estivessem altos ou dependurados], era como se estivesse num palco, tinha que dar certo aquilo.³³

Se por um lado o compositor fala de um momento em que os arranjadores tinham a oportunidade de desenvolver uma escuta e um metier sofisticado de orquestração, considerando a possibilidade semanal de ouvir suas produções que se assemelhavam a performances ao vivo, por outro lado, os modernos sistemas de gravação teriam feito surgir arranjadores mais distraídos que agora deixariam nas mãos dos técnicos a responsabilidade de formatar as gravações.

O técnico Nivaldo Duarte vê com bastante clareza a relação da escrita com a tecnologia de gravação disponível. Segundo ele, com as transformações no ambiente do estúdio,

O cara já escrevia sabendo que tinha recursos. Na hora de escrever ele pensava. No início era um negócio muito rudimentar, muito sem recurso. O cara fazia aquilo e ele nem pensava. Ele fazia o que tinha que fazer para ser gravado numa fita. Quando veio o estéreo, bom, isso aqui dá pra eu botar esse trompete aqui, esse sax aqui... aí começou a atingir bastante a qualidade da criação da música. E vice-versa. A partir do momento que a evolução técnica participou da mudança da música, a música cresceu também baseada nessa coisa [...].³⁴

Diante da possibilidade de espacialização sonora proporcionada pelo estéreo, ou mesmo a sobreposição de camadas gravadas em momentos diferentes, os arranjadores incorporariam esses procedimentos aos seus processos criativos, explorando o potencial técnico do estúdio como recurso expressivo.

Todos esses tipos de arranjos e suas relações dialógicas com os sistemas de gravações auxiliaram na formatação de sonoridades típicas de cada momento. As sonoridades de sucesso, consagradas pela escuta, prevaleceriam e sucederiam estéticas e estilos ultrapassados. Um exemplo dessas transformações é a chegada da Bossa Nova. Com o sucesso de *Chega de Saudade* gravado por João Gilberto em 1958, vários discos de sambas e música instrumental seriam produzidos com a sonoridade orquestral reduzida, típica da bossa nova. O mesmo se notará com outros gêneros como o rock e o uso de sintetizadores que teriam suas estéticas sonoras incorporadas a gêneros tradicionais da música popular a partir dos anos 1970–80.

³³ César Guerra-Peixe em entrevista concedida a Carlos Kater. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 1989. [Fita VHS].

³⁴ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

Os intérpretes da era elétrica possuíam cópias dos arranjos executados por eles no disco e nas rádios. Era importante que esses cantores mantivessem uma performance ao vivo semelhante àquela sonoridade mediada tecnologicamente. Carmélia Alves nos forneceu um conjunto de arranjos utilizados por ela durante décadas de sua trajetória artística. Alguns arranjos possuem carimbos de emissoras de rádio como a Rádio Mayrink Veiga e Rádio Nacional e outros trazem apenas a descrição na capa: “LP da Carmélia Alves”. Esses documentos, que ainda necessitam de uma análise detalhada em um estudo dedicado às práticas de arranjo, revelam aspectos ricos da escrita e da performance musical dessas obras.

A Fig. 4.1 mostra a parte do primeiro saxofone do frevo *É de fazer chorar* de Luiz Bandeira e arranjado em 1957 por Severino Araújo. Esse arranjo não possui grade orquestral, apenas as partes instrumentais. Ao que consta, Severino Araújo escrevia apenas uma parte guia para auxiliar sua regência. A partir de uma análise desta figura podemos identificar que a mesma parte foi utilizada várias vezes em contextos diferentes. As correções mostradas no retângulo revelam alterações no próprio arranjo em algumas das performances. Uma das correções está a lápis e a outra em caneta preta diferindo da escrita original em azul. Esse trecho também revela, nas letras B circuladas por um lápis, a importância em se explicitar para os músicos a forma básica da música, uma estratégia de se facilitar os ensaios e a identificação das seções da música ao longo da performance. Correções em cores e anotações com letras diferentes eram comuns em muitos desses arranjos fornecidos por Carmélia Alves. Algumas partes trazem os nomes dos músicos e o local onde tocavam (figuras 4.2 e 4.3).

1^o sax
 on. S. Haupt
 É de fazer chorar = 1^{ra} vez
 Luiz Bandeira

The image shows a handwritten musical score for the saxophone part of the song "É de fazer chorar" by Luiz Bandeira. The score is written on ten staves. At the top, it is labeled "1^o sax" and "on. S. Haupt". The title "É de fazer chorar = 1^{ra} vez" and the composer's name "Luiz Bandeira" are written in the first staff. The music is in 2/4 time. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *f*. There are also performance markings like "div" (divisi), "rit" (ritardando), and "acc" (accelerando). A section of the score is enclosed in a black box, with the words "1^{ra} VES SE FUE" written below it. Other markings include "AO BRET", "TOCA 8^o", and "1^o VES SE FUE". There are several circled letters "B" and "X" and some red scribbles throughout the score.

Fig.4.1: Parte do saxofone manuscrita do arranjo de *É de fazer chorar*, escrito por Severino Araújo (s/d).

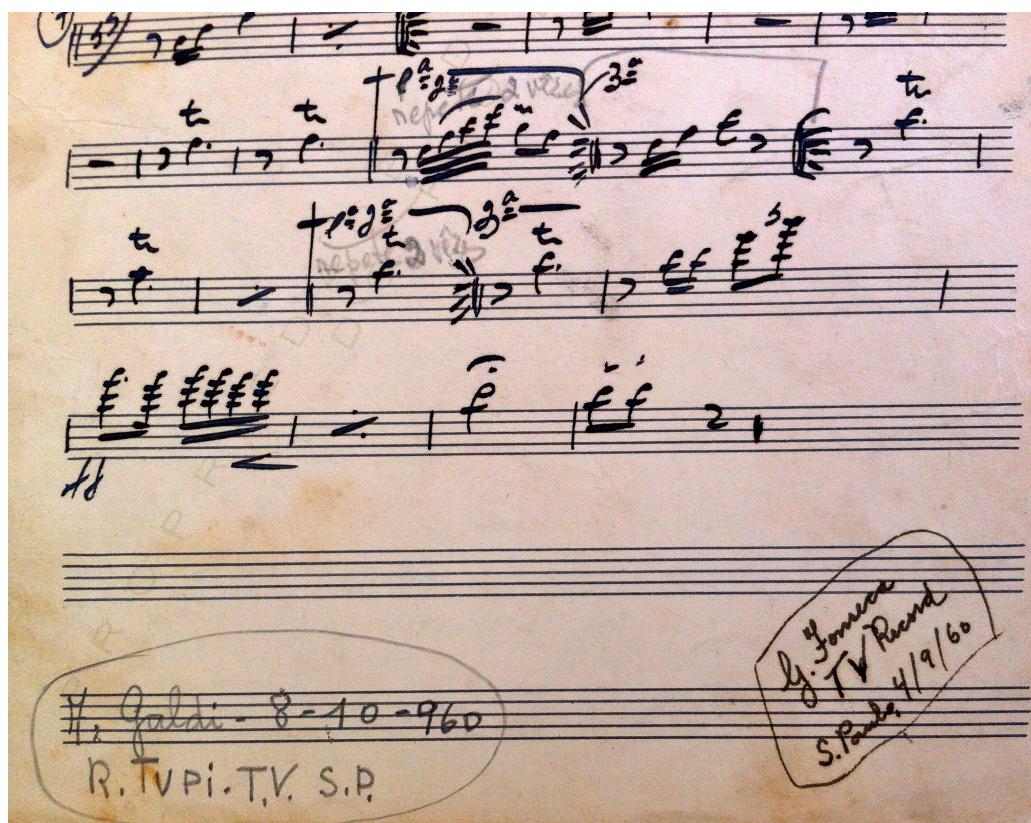


Fig.4.2: Excerto de parte instrumental de arranjo onde vê-se a assinatura dos músicos em performances diferentes (1960).

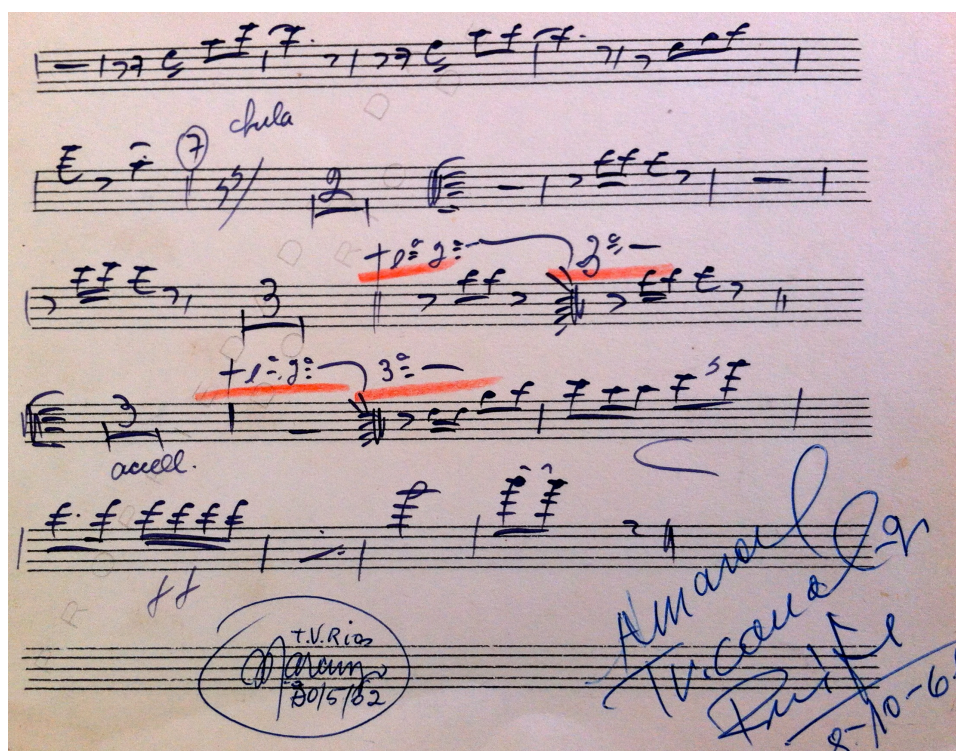


Fig.4.3: Excerto de parte instrumental de arranjo onde vê-se a assinatura dos músicos em performances diferentes (1961-2).

L. P. Carmélia Alves.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, titled "L. P. Carmélia Alves." and "PÉ DE MANACA". The score is arranged for a small orchestra and includes parts for the following instruments: 1st Flauta, 2^a Flauta, 3^a Flauta, Clarinet, Saxofone, Violin, Viola, Cello, Bass, and Voice. The music is written in 2/4 time and features various dynamics (p, f, #p) and articulations. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific rhythmic markings. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining. There are two orange adhesive tabs on the right side of the page, one near the top and one near the bottom.

Fig.4.4: Grade de arranjo para pequena orquestra de um pot-pourri gravado em LP por Carmélia Alves.

GUIA "QUIXABEIRA" *Baião*
Toan mediu

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "GUIA 'QUIXABEIRA'" is written in large, bold letters, with "Baião" and "Toan mediu" written to the right. The score is organized into several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The word "metas" is written below the first measure of the bass staff. A double bar line with a slash and a '2' below it is present. The second system features a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The word "Canta" is written above the first measure of the treble staff, and "Violinos A+B" is written below the first measure of the bass staff. The third system has a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The word "saxs." is written below the first measure of the treble staff, and "Violinos A+B" is written below the first measure of the bass staff. The fourth system has a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The word "Violinos A+B" is written below the first measure of the treble staff, and "met." is written above the first measure of the bass staff. The fifth system has a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The word "Saxs." is written below the first measure of the treble staff, and "Cordas" is written above the first measure of the bass staff. The sixth system has a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The word "met." is written below the first measure of the treble staff, and "Saxs." is written below the first measure of the bass staff. A circled "C/2" is written at the beginning of the fifth system. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

Fig.4.5: Guia para regência de um arranjo do baião *Quixabeira* gravado por Carmélia Alves.

Muitos arranjadores não produziam uma grade orquestral com todos os instrumentos, prática muito comum na escrita erudita. As figuras 4.4 e 4.5 mostram respectivamente uma grade e uma guia para performance. A grade apresenta todos os instrumentos dispostos seguindo uma estrutura tradicional herdada das práticas de escrita da música instrumental de concerto. Já as guias, são esquemáticas e condensam em apenas um sistema com dois pentagramas os principais eventos de cada naipe de instrumentos. São muito comuns nas práticas de música popular.

A forma como os arranjos eram escritos revelava tratar-se de peças que deveriam circular em ambientes musicais especializados. Até instrumentos de função rítmico harmônica, como bateria, piano, acordeon e guitarra eram notados na partitura. A escrita, não era complexa e trazia um sistema de códigos facilmente identificados pelos músicos. A notação deveria facilitar a leitura e dinamizar os ensaios.

A partir do sistema de registro fragmentado apenas os poucos arranjos escritos dentro dos procedimentos tradicionais de notação com grade sobreviveram até a atualidade. Muitas vezes a concepção e a escrita do próprio arranjo eram produzidas de forma fragmentada. Luís Cláudio Ramos afirma que nos anos 1970 frequentemente os arranjos de base eram concebidos por um músico-arranjador. Este músico geralmente iria acompanhar o compositor ou intérprete. Na sequência esses arranjos de base seriam enviados a um maestro-arranjador responsável pela escrita dos arranjos de orquestra.

4.3. Aspectos da performance fonográfica

A fonografia e os estudos em música popular desenvolvidos ao longo do século XX trouxeram a emergência de se repensar o conceito tradicional de performance musical. A noção vigente até então, herdada de uma concepção de música do século XIX, partia do princípio de uma apresentação musical de uma obra, composta por um autor e interpretada por músicos para um público em espaço específico para essa finalidade. Alguns autores a partir da década de 1990 iniciaram reflexões no sentido de ampliar a noção de performance musical considerando práticas coletivas do fazer musical e a participação do ouvinte como performer.

Com uma ampla experiência em crítica jornalística nos periódicos *Village Voice* e *Sunday Times of London* aliada à pesquisa acadêmica como historiador e musicólogo, Simon Frith em *Performing Rites: on the value of popular music* (1996) analisa em detalhe diversos aspectos inerentes às práticas de música popular. Frith aborda temas complexos como os gêneros musicais populares tendo o ritmo como elemento que permeia as relações entre raça, sexo e a questão do gosto. Propondo uma abordagem ampla e de oposição à tradicional noção de performance de arte, Frith, elabora seu argumento em torno de uma performance da experiência e construída a partir da socialização entre ouvintes, artistas e músicas. Nesse sentido, para Frith, a escuta de uma performance de música popular é, em si mesma, uma performance, elemento fundamental para se compreender o prazer da música, o sentido e a formação do gosto (FRITH, 1996, p.203).

O etnomusicólogo americano Thomas Turino propôs em *Music as social life: The Politics of Participation* (1998) quatro campos analíticos do fazer musical: a performance para apresentação, a performance participativa, a gravação de alta fidelidade e a performance para áudio arte de estúdio. Na *performance participativa* não existe uma distinção entre artistas e público e todas as pessoas desempenham papéis diferentes. Nesse tipo de prática o principal objetivo é a interação social, envolvendo o máximo de pessoas na manifestação (TURINO, 2008, p.26). Embora a escuta e o silêncio de determinado público possa ser considerado um tipo de participação na performance, aqui o termo é utilizado em sentido restrito abrangendo algum tipo de contribuição sonora ou gestual no evento musical, seja através de danças, palmas, cantos ou a execução de algum instrumento musical (TURINO, 2008, p.28). Esse tipo de abordagem analítica se difere da *Performance para apresentação*, na qual um “grupo de pessoas, os artistas, preparam e apresentam músicas para outro grupo, o público, que não participa da produção musical” (TURINO, 2008, p.26).

No âmbito da produção fonográfica, Turino (2008) aponta duas categorias que dialogam diretamente com o tema desta tese. Segundo Turino (2008, p.67), a alta fidelidade, enquanto campo analítico de performance, refere-se às gravações que possuem grande analogia com a performance musical ao vivo. Embora conectadas com as práticas de performance ao vivo, as gravações de alta fidelidade exigem um conjunto de atividades e técnicas de gravação necessárias para sua produção. Essas atividades e técnicas, por sua vez, trazem novos indivíduos necessários à produção musical, incluindo técnicos de gravação, produtores e engenheiros, que ajudam a delinear a alta fidelidade como um campo separado (TURINO, 2008, p.26-7). A intervenção tecnológica e os papéis desempenhados por produtores, orquestradores,

arranjadores e engenheiros de gravação auxiliam na construção do som gravado buscando sempre a produção de um evento sonoro vivo. O resultado dessa integração entre performance musical, tecnologia de gravação e novos profissionais será evidenciado no fonograma final. Na visão de Garcia (2006, p.47),

As implicações técnicas, inicialmente restritas à possibilidade de captura e reprodução, foram avançando no sentido de permitir a maior manipulabilidade do som. O estúdio passou a garantir um maior controle, a princípio apenas no processo de captura, mas depois na própria produção.

Para Turino (2008), “as manipulações eletrônicas de reverb, eco, espacialização, equalização e compressão são necessárias para a criar um som vivo em estúdio e alguns deles são conhecidos pelas suas facilidades em produzir um som de alta fidelidade” (2008, p.73). É importante mencionar, que a alta fidelidade não pressupõe uma completa imitação do real. No caso da música popular brasileira, muitas produções de estúdio das décadas de 1930–50 só existiram naquele formato no ambiente fonográfico. Em geral, os sambas e baiões daquele período eram compostos para serem tocados nas formações instrumentais tradicionais e, apenas no estúdio, ganhavam a roupagem orquestral do formato fonográfico.

As produções no campo da *áudio arte de estúdio* envolvem a manipulação de sons em um estúdio (ou computador) a fim de criar um novo objeto de arte gravado, que não possui analogia com o mundo real da performance ao vivo. Essas produções iniciadas com os experimentos dos compositores de música concreta e depois eletroacústica foram apropriadas por grupos de rock como Beatles e Pink Floyd. Nesse campo de produção um artista individual pode ter o máximo controle indo da construção sonora ao trabalho final (TURINO, 2008, p.79). A *áudio arte de estúdio* pode ser vista como estágio mais avançado de produção fonográfica, na qual o compositor pode eliminar o performer completamente e criar um objeto de arte sozinho representado no fonograma finalizado (TURINO, 2008, p.83).

A grande diferença entre as gravações de alta fidelidade e as produções de *áudio arte de estúdio* é a relação de analogia com o mundo real da performance fora do ambiente de estúdio. No primeiro caso, a participação da tecnologia deve ser minimizada, ou mesmo mascarada, enquanto no segundo, os processos de construção e manipulação sonora são celebrados.

Apesar dessas categorias formarem nichos muito específicos de práticas musicais, Turino (2008) relativiza sua abordagem ao considerar que determinadas tradições podem transitar entre esses núcleos analíticos ou mesmo conter aspectos de vários deles. As práticas

fonográficas possuem inúmeros pontos de contato com o campo da performance para apresentação, tendo em vista que os artistas de estúdio na era elétrica eram grandes astros nos palcos. No entanto, percebemos que as performances no estúdio de gravação exigiam habilidades e objetivos diferentes e, a ausência do público e a relação com a tecnologia estão diretamente ligados a esse tipo de atividade.

A maioria dos músicos entrevistados possuem uma preferência para uma performance coletiva no estúdio, na qual os diversos participantes contribuem de forma integral com a produção do fonograma, semelhante à performance ao vivo. No momento de registro coletivo e registro coletivo parcial, além da obra ser construída com a presença de todos os músicos no espaço do estúdio, existia uma exigência muito grande em torno da habilidade instrumental e vocal dos artistas de estúdio. Essa habilidade foi sendo minimizada ou mesmo transformada com a chegada da gravação fragmentada em multicanais.

Wilson das Neves deixa claro a sua preferência para a produção coletiva da performance no estúdio:

A música para mim foi feita pra você tocar junto. Você tocando sozinho é uma coisa. Botou um do lado, você tem que tocar junto ali, um com o outro. Não é playback que ai você toca e num sabe... faz uma base e não sabe com quem vai tocar. E música pra mim é um negocio sublime. Não é isso que fazem ai não. [...] Tem que suingar contigo. Sentir ali. Porque quando você vê um musico rindo um com o outro é porque deu certo. [...] Música pra mim é uma conversa. Você tem que conversar com os outros instrumentos. [...] Porque hoje você grava ali a bateria e vem um músico e grava um baixo e você tem que interagir com quem não está vendo. [...] Eu acho isso tudo errado. Mas é a tal tecnologia.³⁵

Das Neves afirma a importância da interação presencial entre os músicos para a construção de uma gravação verdadeira. Para ele, esse diálogo ficaria dificultado com a fragmentação no processo de registro. A analogia com a força presencial das performances ao vivo são marcantes no seu depoimento.

O depoimento de Das Neves encontra ressonância em Luís Cláudio Ramos, músico que divide o palco com ele há décadas:

[...] hoje em dia com essa tecnologia em que cada microfone tem um canal eu não sei até que ponto isso ajuda musicalmente ou não. Porque existe o fato de tocar junto né. De você estar no meio da orquestra. Interessante isso. Eu acredito até que muita gente ainda faça isso. Quer dizer, usando

³⁵ Wilson das Neves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 20/07/2012.

muitos canais, mas gravando todo mundo junto. É um espírito diferente. É um clima diferente. Essa tecnologia antiga trabalhava com essa perspectiva né. [...] Que aí ao vivo todo mundo toca junto, né. Então existe uma integração maior entre os músicos. Todo mundo ouvindo todo mundo. No estúdio é mais frio, digamos assim. Você coloca uma coisa aqui, outro dia outro. Demora mais tempo fazendo o disco.³⁶

Ramos, além de afirmar a importância da interação na prática coletiva, menciona um retorno à gravação coletiva, mas explorando as possibilidades de se registrar em canais separados. Seria uma forma de se tocar junto, mas isolando cada instrumento em um canal ou em um espaço específico no estúdio. A frieza do estúdio na gravação fragmentada mencionada por Ramos, deveria ser minimizada com os processos de edição (equalização, espacialização e efeitos), demonstrados por Turino (2008).

Luís Cláudio Ramos aponta ainda uma diferença na sonoridade quando as performances são fragmentadas. Para evitar o contraste no registro de um mesmo instrumento ou voz, os *takes* deveriam ser gravados no mesmo dia:

Eu acho que, de forma geral, o disco feito em estúdio é mais frio né. É mais frio. O cantor canta, emenda um pedacinho daqui, um pedacinho dali. Inclusive nesse último disco, eu já venho falando isso com o Chico [Buarque] a um tempo. Que o Chico, por exemplo, ele enquanto tá gravando ele continua trabalhando as músicas. Então, por exemplo, ele coloca uma palavra diferente, então tem que gravar só aquele pedacinho né. Nos discos anteriores aconteceu muito isso. Nesse disco a gente combinou de não usar vozes de dias diferentes. Ele grava num dia, se daqui a dez dias ele colocou uma palavra nova, ele gravava só aquela palavra. Nesse disco não, ele grava tudo de novo. Dava diferença e era audível. Cada dia é diferente. Isso é uma coisa impressionante. É o estado de espírito né. A colocação, o estúdio, a distância e o dia, principalmente o dia. E eu acho isso muito importante do ponto de vista da produção. Sinto que perde a unidade quando você faz tudo picadinho. Isso passa para o fonograma. E pro ouvinte de uma forma menos clara, que o ouvinte não está prestando muito a atenção nesse tipo de coisa, ele ouve mais geral. E para mim eu tenho que isso é muito importante. Pelo menos a voz que fica na frente né, eu acredito que não deva ser fragmentada em vários dias. Claro que faz várias gravações no mesmo dia, aí pega um pedaço de um, mas aí é o mesmo dia, o mesmo ambiente, é um som mais parecido.³⁷

A intenção em registrar a performance toda no mesmo dia tem um intuito claro de manter a unidade da sonoridade de uma execução mais viva e próxima de uma apresentação ao vivo. Nesse relato, Luís Cláudio Ramos nos apresenta uma nova faceta do registro fragmentado. Ocorria a fragmentação não apenas do registro de determinada obra, mas a própria

³⁶ Luís Cláudio Ramos em entrevista concedida, Belo Horizonte, 07/11/2011.

³⁷ Idem.

criação se beneficiava do novo sistema de gravação, no qual o compositor poderia trabalhar como um artesão, construindo sua canção a partir de inúmeras escutas e montagens. Com as performances coletivas das décadas iniciais da era elétrica, músicos, compositores, arranjadore e intérpretes deveriam ter uma atitude diferente em estúdio, uma vez que a participação de todos seria registrada de forma definitiva. Segundo o técnico Dirceu Cheib:

[... eu] já mostrei [gravação antiga] para muito músico bom hoje, o cara ouve e diz: __ Os caras tinham que tocar mesmo! Que hoje se o cara quer fazer um solo, ele faz dez vezes, ele emenda o solo, o improvisado e tal. Na época, era todo mundo junto. Então se um violino desafinou escandalosamente ou tocou uma nota errada, todo mundo parava e todo mundo fazia de novo. Em certos casos, quando era a primeira gravação, você conseguia quando tinha uma pausa, você conseguia pegar dali e depois emendar, cortava no gilete e tal. Mas muitas vezes tinha que fazer tudo de novo.³⁸

Em relação à habilidade de se tocar sem errar, muitos artistas se referiam a suas performances nesse período de registro coletivo com orgulho. Segundo Wilson das Neves, “a música tinha que tocar inteira e não podia errar. Antes o músico não podia errar e se errasse tinha que começar tudo de novo”.³⁹ E Robertinho Silva completa: “o músico tinha que ser bom, não podia errar. A pressão na época do acetato era maior”.⁴⁰ Para o músico Célio Balona,

[...] eles colocavam dois microfones em cima da orquestra e gravava do jeito que tava ali. Não tinha pistas separadas para você depois fazer uma mixagem. E outra coisa: não podia errar. Eu ainda peguei essa época de gravar direto no acetato e você não podia errar, você tinha que tocar direto, não podia errar. Não tinha como voltar a fita, por exemplo, hoje não, você pega o computador você coloca até uma nota se você quiser. Você afina a voz da pessoa, você faz tudo. Mas antes não, tinha que ter uma disciplina muito grande porque se você errar tinha que voltar tudo de novo. Começar do zero outra vez.⁴¹

Carmélia Alves, era elogiada pelos diretores artísticos e técnicos de estúdio pela sua habilidade em gravar sem gastar muitas matrizes de cera. Quanto mais habilidoso no âmbito da performance de alta fidelidade, mais fácil acontecia o sistema de registro. Braguinha, diretor artístico da Continental, teria elogiado suas perfeitas performances em estúdio mencio-

³⁸ Dirceu Cheib em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/06/2012.

³⁹ Wilson das Neves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 20/07/2012.

⁴⁰ Robertinho Silva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 19/07/2012.

⁴¹ Célio Balona em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/07/2012.

nando o fato da cantora nunca ter dado prejuízo para a gravadora. Nas suas palavras: “eu não errava nunca. Eu nunca estraguei uma matriz. Nunca dei prejuízo.”⁴²

A cantora tinha uma tática própria para auxiliar suas performances em estúdio. Antes de gravar, Carmélia ensaiava as músicas que iriam para o disco em suas performances ao vivo, tocando com orquestras em casas de show:

Eu pegava as minhas músicas que ia gravar, por exemplo, se fosse arranjo de orquestra que o Radamés fazia, eu mandava copiar e eu levava para o Copacabana [Palace] botava na orquestra e ficava cantando. Eu já ficava ciente do que eu ia fazer na gravação. Não era surpresa para mim. Quando chegava lá pá pá pá, tá bom? Tá bom pra você? Tá ótimo. Às vezes o Radamés parava. Eu dizia: __ Maestro errei alguma coisa? Ele [respondia:] __ Não foi você não, foi aqui na orquestra.⁴³

A grande escola que preparava os músicos para gravação em estúdio até os anos 1960 era o ambiente de baile. Os músicos e cantores de estúdio tinham muita prática em performance ao vivo tocando em casas noturnas. A noite foi formadora das práticas musicais de grande parte de nossos entrevistados. No primeiro momento, não existiam ensaios para as gravações, mas sim para os shows em boates. Esses ensaios e os espetáculos quase diários eram os momentos preparatórios para a atuação em estúdio. Robertinho Silva relata como era esse trabalho no ambiente de baile: “tudo mundo lia à primeira vista. Acabava a música era contar 1, 2, 3, 4 e já começava a outra. Na experiência de baile tocava tudo sem parar. Tava no samba, acabava, já começava o bolero e daí em diante.”⁴⁴ Segundo o percussionista, desde o anos 1940, existia cerca de 45 casas de show com orquestra funcionando na Avenida Rio Branco da Praça Mauá ao aterro do Flamengo.

A contratação dos músicos de baile acontecia em lugares específicos, chamados de “pontos dos músicos”, que no Rio de Janeiro funcionava na praça Tiradentes e em Belo Horizonte na Avenida Afonso Pena. No caso da capital mineira, muitos músicos contratados para gravação seriam aliciados ali mesmo na rua.⁴⁵

Na figura 4.6 vemos a cantora Carmélia Alves se apresentando com um grupo regional formado por zabumba, triângulo, violão e acordeon. Para toda a performance nesta am-

⁴² Carmélia Alves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 25/01/2008.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Robertinho Silva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 19/07/2012.

⁴⁵ Robertinho Silva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 19/07/2012; Célio Balona em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/07/2012; e Dirceu Cheib em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/06/2012.

pla sala e para um público generoso, identificamos apenas uma pequena caixa amplificadora no canto esquerdo da foto. Esta caixa certamente era para amplificar apenas a voz da cantora. Todos os demais instrumentos seriam escutados a partir da sua projeção acústica natural.



Fig.4.6: Carmélia Alves se apresenta com seu conjunto (s/d).
Fonte: Museu da Imagem e Som – Rio de Janeiro.



Fig.4.7: Luiz Gonzaga se apresentando em rádio com a zabumba, agô e triângulo.
Fonte: Instituto Moreira Sales – IMS.



Fig.4.8: Waldir Azevedo (cavaquinho) e Sivuca (acordeon) apresentando ao vivo com grupo regional.

Fonte: Instituto Moreira Sales – IMS.



Fig.4.9: Pixinguinha e banda, 1933.

Fonte: Instituto Moreira Sales – IMS.

A Fig. 4.7 temos o cantor e compositor Luiz Gonzaga se apresentando com trio de baião (zabumba, triângulo e agogô) utilizando apenas um microfone RCA-44BX para voz e acordeon. Da mesma forma, na fig. 4.8 vemos os instrumentistas Waldir Azevedo (cavaquinho) e Sivuca (acordeon) se apresentando com mais seis músicos e utilizando apenas um microfone para a captação de seus instrumentos solistas. A fig. 4.9 mostra uma pequena jazz band com a participação do flautista e saxofonista Pixinguinha (último do lado direito da fotografia, utilizando apenas um microfone ao centro para captação de toda a orquestra de sopros e de base. Importante observar o contrabaixo também ao centro, para facilitar a escuta de todos os músicos, bem como a captação no microfone.

Uma nova geração de músicos, após os anos 1970, já seriam formados no ambiente de estúdio. Luís Cláudio Ramos é um exemplo típico desse músico que desenvolveu suas habilidades nas salas de gravação. Dirceu Cheib relata dois tipos de músicos e suas formas de se relacionarem com a tecnologia de gravação:

Ai vem essas duas eras né: A primeira, em que o pessoal escolhido eram os que tocavam bem, então chegavam e executavam. Punha a partitura e executava. Claro que às vezes repetia duas, três vezes. Depois já começou a vir um período em que piorou um pouco, devido as facilidades de gravação e aí a turma entendeu q você tem que ir pro estúdio já preparado e ensaiado. Hoje é comum. Se não é ensaiado, é uma turma que toca junto é uma turma experimentada. Porque a experiência do músico em estúdio também é importante né. Ele não fica nem nervoso porque virou uma coisa rotineira para ele né.⁴⁶

As facilidades da gravação multipista teriam deixado os músicos mais distraídos e menos habilidosos em produzirem tomadas perfeitas logo nos primeiros momentos. No entanto, algum tempo depois, essa mesma tecnologia, auxiliaria no surgimento de novas práticas e atitudes de performance e criação no espaço dos estúdios. Célia Balona vê com positividade as facilidades das gravações fragmentadas do ponto de vista da performance instrumental do músico:

Se a frase ficou bonita, mas uma notinha não ficou legal, pode refazer aquilo ali numa boa. E isso é uma tranquilidade. Você não fica com aquela paranóia de se errou tem que começar do zero. Isso é pior. [...] O estúdio hoje te dá um ambiente de conforto nesse sentido. Fora a praticidade q você tem de estar gravando ali e estar com um fone aqui e o som está muito bem distribuído pra todo mundo. A mixagem, você fez, se no outro dia

⁴⁶ Robertinho Silva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 19/07/2012.

você não gostou, você refaz tudo. Isso tudo é muito prático e eu acho que é muito bom né. Cada vez mais vai aperfeiçoando né.⁴⁷

Wilson das Neves revela as existências de diferentes posturas de performance musical que o músico deve ter em cada ambiente:

A cada situação de música que você faz é diferente. Não tem nada igual. Você vai num baile, você toca de um jeito. A gravação é outro. Não é tocar diferente, não tem grandes diferenças. É o modo de trabalhar. Você tem uma condição lá. Você toca num baile é um negócio mais livre. Gravação é uma coisa que tem que ser precisa. Tocar na rádio já é outro tipo de trabalho. Show de variedades é outro. Circo é outro. Eu trabalhei eu tudo quanto é ambiente musical que você pode imaginar. Sinfônico, é outro clima é outra maneira de trabalhar. Com orquestra, com conjuntos são maneiras diferentes, né? Parece que é tudo igual, mas não é.

Em rádio ou em estúdio de gravação, o espaço poderia ser o mesmo contando que a atitude musical do performer fosse diferente, uma vez que, no disco, a performance ficaria registrada definitivamente enquanto que o rádio, poderia contar com as surpresas de momento inerentes à performance ao vivo. Na performance instrumental em estúdio é preciso ter uma atitude mais controlada, disciplinada e a clara consciência de tratar-se de uma execução musical que ficará fixada em um suporte de gravação:

É a maneira de tocar que você toca no estúdio muito mais suave né. Com metade da força né. Principalmente quando você acompanha. Que acompanhar é uma arte né. Então se você está tocando pra um solista, você tem que tocar pra ele, senão vai ser todo mundo tocando ao mesmo tempo. A diferença é essa, solando é uma coisa acompanhando é outra. Essa é a diferença. Tem que ser mais preciso, principalmente naquela época. Aquilo era definitivo né. Não tem como refazer não porque botou no acetato acabou. Botou na fita, botou no disco é aquilo. Tem que estar certinho.⁴⁸

As experiências demonstradas nos depoimentos de nossos entrevistados revelam um diálogo com as noções expandidas de performance de Frith (1996) e Turino (2008). O ambiente de estúdio coaduna práticas de performance ao vivo, experiências de escuta e de sociabilização diversificadas e tem seu ponto de encontro na sonoridade final do fonograma. A gravação de alta fidelidade proposta por Turino, não apenas é análoga à performance ao vivo, como ela própria se alimenta de práticas de performance e escuta ao vivo, aliadas às intervenções tecnológicas do estúdio.

⁴⁷ Célio Balona em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/07/2012.

⁴⁸ Wilson das Neves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 20/07/2012.

De acordo com Jeder Janotti Júnior (2006, p.8), as performances definem processos de produção de sentido e de comunicação, “que pressupõem regras formais e ritualizações partilhados por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais”.

4.4. Transformações das noções de espaço

Na cultura da gravação identificamos duas noções diferentes de espaço. Existe um espaço que diz respeito ao lugar onde as músicas são gravadas — o ambiente do estúdio propriamente dito —, transformado substancialmente ao longo das décadas. Mas percebemos também a existência de um espaço virtual dos sons, construído em estúdio a partir da relação existente entre a performance dos músicos, do espaço físico e dos equipamentos específicos para a criação dessa espacialização.

4.4.1. Transformações nos espaços

O espaço do estúdio de gravação sofreu grandes transformações ao longo da era elétrica e tais mudanças estiveram atreladas às necessidades tecnológicas e estéticas de cada época. Se naquele primeiro momento, a performance coletiva exigia grandes espaços para suportar bandas e orquestras inteiras, com o registro fragmentado — cuja forma de gravação era estruturada a partir da montagem de eventos gravados em pequenos naipes de instrumentos ou músicos solitários — a sala de gravação precisou ser adaptada às novas necessidades. Agora, ou invés de salas grandes para performances coletivas o sistema de registro exigia a dispersão dos músicos em espaços compartimentados a partir de pequenos biombos.

Um dos primeiros relatos descritivos sobre o espaço dos estúdios no Brasil foi dado por Rudolf Strauss, diretor técnico da Odeon, entrevistado por Humberto Franceschi. Segundo Strauss, o estúdio da Odeon nos anos 1920–30 funcionava na cúpula do Teatro Phoenix e tinha uma sala de gravação revestida por grandes panos para o controle da acústica e não apresentava nenhum equipamento complicado:

[...] Apenas o microfone, montado sobre uma coluna, indicava o novo processo tecnológico. Ao lado dele, uma lâmpada vermelha. No estúdio ficavam apenas os músicos, os intérpretes e o diretor artístico. Uma campainha acendia para o chefe da orquestra dar início à música e a permanecia acesa durante toda a execução. Ao terminar, na expectativa de a luz se apagar e o silêncio poder ser quebrado, um segundo sinal da campainha aumentava a atenção dos músicos. Era o engenheiro de som, na sala ao lado, transmitindo pelo alto-falante o resultado da gravação para revisão de prova.⁴⁹

Esse relato é semelhante a um outro encontrado em reportagem da revista *Phono-Arte* intitulada “Como se grava um disco pelo novo processo electrico”. Segundo essa matéria, na sala de gravação, onde se encontram os músicos,

Nenhum aparelho complicado ou intimidante, vemos na vizinhança, mas, sobre uma delgada columna, repousa uma espécie de margarida de bronze: é o microfone, o unico aparelho de gravação, semelhante ao de um auditorio de T.S.F.⁵⁰ Ao lado dele vemos uma lampada electrica vermelha, côr de rubi. Mais nada. O trabalho de gravação não se completa aqui, e sim num outro compartimento, onde, trabalha sozinho, e uma vasta sala bem illuminada, se acha um engenheiro [...]. É esse engenheiro, que, longe e sem ver os executantes, receberá, controlará todos os atomos sonoros, todos os imponderaveis musicaes, antes de os metter em conserva.⁵¹

O microfone representou a grande transformação nos estúdios nos primeiros anos da era elétrica, não apenas no aspecto sonoro, mas também da organização física do estúdio. Na era mecânica, o equipamento de gravação compartilhava o mesmo espaço que os músicos, tendo em vista que ainda não era possível transmitir as ondas sonoras por processos elétrico-magnéticos. Nesse período também, embora se gravassem grandes grupos, o espaço deveria ser reduzido e os músicos tinham que tocar muito próximos uns dos outros para facilitar a projeção sonora para o cone de metal. A era elétrica e o microfone criou a necessidade de uma sala de controle específica para o técnico de gravação e a forma de comunicação entre um espaço e outro era exclusivamente sonora. Ao longo dos anos 1930 vão surgir os estúdios com a sala de controle conectada à sala de gravação com um grande vidro de separação, possibilitando também uma comunicação visual.

Nas fotografias 4.10 e 4.11 temos a imagem de uma sala de gravação americana no sistema de gravação mecânico e elétrico. É uma rara imagem de um estúdio em dois momentos distintos de gravação nos anos 1920. Percebemos na Fig. 4.10 os músicos agrupados di-

⁴⁹ Rudolf Strauss citado por FRANCESCHI, 2002, p.208–9.

⁵⁰ T.S.F é uma designação tradicional para emissoras de rádio e significa Telegrafia (ou telefonia) Sem Fios.

⁵¹ *Phono-Arte*. “Como se grava um disco pelo novo processo electrico”. Rio de Janeiro, 15 ago. 1929, ano 2, n° 25, p.6–9.

reacionando a projeção sonora de seus instrumentos para o cone de metal conectado ao aparelho gravador. Os instrumentos graves, como o violoncelo, estão em cima de tabladros utilizados para auxiliar na projeção do som o mais próximo da altura do cone captador. A sala possui grandes cortinas próximas às paredes para possibilitar um mínimo ajuste acústico. Bem ao fundo da fotografia está um músico percussionista em pé, um antigo problema de captação na era mecânica. A Fig. 4.11 mostra a mesma sala, porém com os músicos em posição mais confortável e próxima da performance ao vivo. Ao centro da sala encontramos o microfone em um pedestal de madeira, semelhante ao relato da revista *Phono-Arte*.



Fig.4.10: Sessão de gravação mecânica da Victor Salon Orchestra regida por Rosario Bourdon (Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, s.d.).
Fonte: MAXFIELD E HARRISON, 1926, p.6.



Fig.4.11: Sessão de gravação elétrica da Victor Salon Orchestra regida por Rosario Bourdon (Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, após 1925).
Fonte: MAXFIELD E HARRISON, 1926, p.7.

O uso de grandes cortinas cobrindo as paredes funcionava como um improvisado controle da acústica do espaço. Dependendo da formação musical a ser registrada moviam-se os panos para enfatizar ou atenuar a ressonância no ambiente de gravação. De acordo com um artigo da *Phono-Arte* intitulado “Algumas dificuldades de uma boa gravação phonographica”, o ajuste da acústica, juntamente com a acomodação dos músicos no espaço, era um trabalho primordial para se obter um bom registro: “Em primeiro lugar, é preciso adaptar o volume da sala em relação à importância da orchestra que vae enregistrar. Para isto, vastos panos regulam a capacidade da sala, afim de ser obtida a sonoridade mais própria à gravação.”⁵²

Os estúdios brasileiros não eram muito diferentes dos estúdios norte-americanos e, segundo Katz (2004, p.37), a utilização da luz vermelha e da campainha para preparar o silêncio no momento da gravação já era uma realidade desde os tempos de gravação mecânica nos Estados Unidos. Na Fig. 4.12, observamos um grupo de músicos gravando na Odeon em 1929 utilizando apenas um microfone. Aqui também os músicos estavam posicionados em cima de praticáveis para melhor auxiliar a projeção sonora para a altura da captação do microfone. Através de uma seta, essa imagem demonstra também a presença de um objeto

⁵² *Phono-Arte*. “Algumas dificuldades de uma boa gravação phonographica”. Rio de Janeiro, 30 jul. 1929, ano 1, nº 24, p.6.

redondo acima do microfone montado em estrutura de madeira. Trata-se da lâmpada que funcionava como recurso de comunicação entre a sala da técnica (onde ficavam os gravadores e amplificadores) os músicos e o maestro. Quando a lâmpada acendia, os músicos deveriam ficar em silêncio e iniciar a performance da obra. Após a execução, os músicos deveriam aguardar a lâmpada se apagar, para, enfim, poderem ouvir uma amostra do que havia sido gravado. Identificamos também a presença do maestro, logo a frente do grupo, compartilhando do mesmo espaço do estúdio. A sala de gravação Odeon também possuía as grandes cortinas para ajuste acústico.



Fig.4.12: Grupo de músicos argentinos gravando na Odeon, 1929.

Fonte: *Phono-Arte*. Como se grava um disco pelo novo processo electrico. Rio de Janeiro, 15 ago. 1929, ano 2, no. 25, p.6.

A sala de controle do técnico de gravação, chamada de “atelier” pelo repórter da *Phono-Arte*, também possuía um microfone e uma lâmpada vermelha para comunicação. De acordo com a *Phono-Arte* o aspecto da sala do técnico era semelhante a uma estufa:

Ao longo das paredes alinham-se armários envidraçados, dentro dos quaes, lampadas incandescentes mantêm um determinado aquecimento. Largos discos de cêra, materia delicada de incomparavel finura granular, se acham collocados nas prateleiras desses armarios.⁵³

Com o aprimoramento dos equipamentos de gravação e a expansão das gravadoras de capital estrangeiro ao longo dos anos 1930, os estúdios brasileiros foram abandonando

⁵³ *Phono-Arte*. Como se grava um disco pelo novo processo electrico. Rio de Janeiro, 15 ago. 1929, ano 2, nº 25, p.8.

seus aspectos de salas e espaços improvisados para ganharem estruturas próprias. Carmélia Alves afirmou que, ao ingressar na sua carreira fonográfica no começo dos anos 1940, o estúdio da RCA Victor já possuía uma estrutura física semelhante aos estúdios modernos. Segundo a cantora,

Era um estúdio com uma técnica. Uma sala grande com aquela parafernália de som e a técnica em frente e você cantava com o conjunto e com a orquestra ali no local. Hoje é diferente. Eles gravam e você fica sozinha ali com um fone e ouve a gravação e cobre, né.⁵⁴

O sistema de gravação coletiva exigia um espaço amplo que comportasse instrumentistas, cantores, coro e maestro na sala de gravação. Segundo Nivaldo Duarte, “todo estúdio era grande. Hoje não precisa mais porque não se grava mais todo mundo junto”.⁵⁵ Não apenas a prática de gravação exigia um espaço maior, mas a própria estética dos arranjos. De acordo com Wilson das Neves,

[...] o estúdio era maior do que os que tem hoje. Eu comecei a gravar eram dois canais. Então era um para orquestra e um para o solista. Então os estúdios eram grandes porque tinha uma big band dentro com cordas e essa coisa toda. Os estúdios eram maiores. Hoje você grava em casa, então qualquer quartinho você grava no computador. Naquela época punha a banda toda. Não tinha esses playbacks que hoje tem essa facilidade.⁵⁶

Essa mudança no espaço dos estúdios está presente de forma muito marcante na memória de nossos entrevistados. Novamente, prevalece uma visão de que o momento de gravação coletiva com salas maiores era superior às transformações no espaço a partir dos anos 1970. Segundo Roberto Paiva, os estúdios mais modernos possuem “saletas de um metro e meio quadrado, no máximo dois. Fica um violão aqui, um cavaquinho ali, uma flauta ali, um violino lá, cada um num compartimento e tem vários e vários microfones”.⁵⁷

O técnico de gravação Dirceu Cheib critica essa redução no espaço de muitos estúdios alertando sobre um empobrecimento na captação sonora:

Houve um exagero. Porque começaram a fazer estúdios quase que de locução né — de dois metros quadrados e isso aí pro som é horrível. Você ouve o negócio e sente que foi gravado num lugar espremido. Porque o som rebate, ele bate ali — por melhor que seja o material acústico que você coloque — você sente que o espaço tá pequeno e que para o som não é

⁵⁴ Carmélia Alves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 25/01/2008.

⁵⁵ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

⁵⁶ Wilson das Neves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 20/07/2012.

⁵⁷ Roberto Paiva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 26/01/2008.

legal. [...] Então, um exagero que eu digo é que partiram para umas salinhas muito pequenas, que aí você não pode gravar um quarteto de cordas que já fica ruim. E mesmo um cantor você sente que o negócio tá apertado né.⁵⁸

Apesar das possibilidades de construção de espaços virtuais com aparelhos sofisticados de reverberação, Dirceu nos chama a atenção para a necessidade de se explorar a sonoridade das boas salas de gravação. Os estúdios atuais quando necessitam de gravar grupos maiores, tendem a alugar espaços com acústica adequada. A fácil mobilidade dos equipamentos de gravação atuais facilita esse trânsito.



Fig.4.13: Ciro Monteiro e Elizeth Cardoso gravando com regional, 1966.

Fonte: Instituto Moreira Sales – IMS.

Na Fig. 4.13 temos os cantores Elizeth Cardoso e Ciro Monteiro gravando o disco *A Bossa eterna de Elizeth e Ciro*, pela gravadora Copacabana em 1966. Embora não se gravasse mais o cantor junto com os músicos acompanhantes, provavelmente o momento captado na fotografia foi durante um ensaio para gravação, ou registro da voz guia. O espaço da sala de gravação está preenchido em três agrupamentos devidamente microfonados. Do lado direito, os músicos do regional com surdo, cavaquinho, pandeiro e violão. Do lado esquerdo, temos o acordeonista Caçulinha e em pé, os cantores e um outro homem (possivelmente o compositor Augusto Duarte Ribeiro que utilizava o pseudônimo de Denis Brea). Ao fundo da sala

⁵⁸ Dirceu Cheib em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/06/2012.

percebemos um grande “aquário” de vidro que servia para contato visual entre a sala de gravação e a sala de controle.



Fig.4.14: Elizeth Cardoso gravando com coro faixa do disco *Preciso Aprender a ser Só*, 1972.
 Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.



Fig.4.15: Abel Ferreira gravando em estúdio, s/d.
 Fonte: Instituto Moreira Sales – IMS



Fig.4.16: Altamiro Carrilho gravando em estúdio, s/d.
Fonte: Instituto Moreira Sales – IMS



Fig.4.17: Luiz Gonzaga e Gonzaguinha gravando em estúdio, s/d.
Fonte: Instituto Moreira Sales – IMS

As figuras 4.14, 4.15, 4.16 e 4.17 mostram instrumentistas e cantores gravando em estúdios modernos a partir dos anos 1970. Na fig. 4.14 temos a cantora Elizeth Cardoso gra-

vando voz juntamente com coro devidamente separados por biombos e com fones de ouvido. Neste caso, percebemos que os cantores não tinham contato visual. Os biombos eram muito utilizados para adaptarem os estúdios com espaços maiores isolando os músicos quando registrados simultaneamente. Já nas figuras 4.15 e 4.16 temos os músicos Abel Ferreira e Altamiro Carrilho gravando seus instrumentos de sopro solitários em pequenos espaços isolados. Importante mencionar que esses músicos iniciaram suas carreiras ainda no sistema de gravação coletiva e participaram das diversas práticas de estúdio na era elétrica. A fig. 4.17 mostra os cantores Luiz Gonzaga e Gonzaguinha registrando voz em moderno estúdio, cada um isolado em uma sala apropriada. Embora fosse possível manter contato visual através do aquário, o contato sonoro prevalecia nesse contexto.

4.4.2. Virtualização de espaços sonoros

A gravação elétrica possibilitou uma reprodução mais completa dos eventos sonoros e sua relação com os espaços. Chanan (1995) argumenta que, a partir dos aprimoramentos no sistema de gravação elétrica, tornou-se possível a construção de uma imagem sonora, semelhante ao cinema e criando um tipo de ilusão. O editorial da Phono-Arte de 15 de março de 1929 intitulado “O Disco Perfeito” propunha aos leitores uma reflexão em torno das ilusões criadas pela gravação:

Em todos os bons discos, existe uma certa quantidade de ilusão. Para explicar o que com isto queremos dizer, basta citarmos uma experiência recente.

Trata-se de um notável enregistramento de piano, um desses enregistramentos que dão realmente ao auditor a ilusão de estar escutando um grande piano de cauda. O disco foi tocado em um “studio” que continha igualmente um pequeno piano de cauda. Algumas passagens da música foram tocadas neste afim de se fazer uma comparação.

O resultado final, sob o ponto de vista do volume sonoro real, deu como vencedor o piano ao natural, conquanto a impressão produzida pelo disco foi a de um instrumento maior e mais poderoso, que tinha certamente, servido para a gravação do disco.

Uma outra experiência interessante de ilusão, pode ainda ser mencionada: é o caso de um disco de coro gravado em uma cathedral. Ahi, um excesso de ressonância no enregistramento dá perfeitamente, a ilusão que a música se reflecte pela nave de um vasto recinto. Esta ilusão torna-se particularmente notável nas gravações de grandes massas coraes, que dão a impres-

são do canto de uma imensa multidão, uma vez que o volume sonoro não exceda o de tres ou quatro vozes.⁵⁹

Um pequeno piano de cauda num estúdio pode soar como um grande piano numa sala de concerto. E poucos músicos podem parecer uma orquestra completa e vozes gravadas num estúdio com adição de reverberação artificial se assemelham a um grande coro cantando numa igreja. A gravação elétrica nos seus anos iniciais trouxe para arranjadores e técnicos ferramentas para se construir o som dos instrumentos em uma relação com o espaço. Os arranjos poderiam ser pensados levando em conta esses aspectos. Essa virtualização dos espaços, construídos a partir das habilidades dos técnicos e seus equipamentos criaram verdadeiras estéticas sonoras tanto para a música de concerto, quanto para a música cantada. De acordo com o artigo da *Phono-Arte* mencionado, algumas gravações davam ao ouvinte a sensação de estar entre os músicos executantes, ou tão perto deles quanto o maestro. No entanto, para o autor do artigo, o ideal seria manter uma certa distância dos músicos de maneira que a relação entre público e executantes fosse mais fiel à realidade e trouxesse ao disco o “verdadeiro valor da música”. O artigo compara a captação dos instrumentos à fotografia, na qual as proporções da realidade só são mantidas com aparelho devidamente em foco. Sem o ajuste adequado do aparelho os primeiros planos aparecerão exageradamente ampliados.⁶⁰

As diversas formas de posicionamento dos microfones e o controle da dinâmica de captação através do amplificador trouxe a possibilidade de construir em estúdio realidades espaciais muito diversas. Quanto mais próximo da fonte geradora do som, mais nítido ficam as articulações e ataques de instrumentos e vozes. O cantor interpretando próximo ao microfone trouxe para o ouvinte uma sensação de maior proximidade. Microfones posicionados em pontos específicos das salas de gravação captavam as reflexões acústicas do som no ambiente. O equilíbrio entre esse posicionamento mais próximo das fontes sonoras e a captação do ambiente determinava o tipo de espaço virtual no qual os técnicos pretendiam criar. Nas gravações de música de concerto, os técnicos procuravam uma sonoridade mais fiel àquela produzida nas salas de concerto e muitos anúncios de discos e fonógrafos evidenciavam isso.

O uso de efeitos de eco e reverberação foram fundamentais nas transformações das noções de espaço no ambiente de estúdio. Enquanto o eco é uma repetição de um evento sonoro em níveis decrescentes de volume, em geral produzido por meios mecânicos, a reverberação é a continuidade ou persistência de um som em um determinado espaço. O eco

⁵⁹ *Phono-Arte*. O Disco Perfeito. Rio de Janeiro, 15 mar. 1929, ano 1, nº 15, p.1.

⁶⁰ *Idem*, p.2.

pode ser simples ou múltiplo, dependendo da quantidade da repetição do som. A reverberação ocorre quando um som refletido é ouvido continuamente em relação à sua fonte produtora ou quando “as superfícies reflexivas estão demasiadamente próximas do ouvinte permitindo a subjetiva separação aural entre a fonte a sua reflexão (como se diz, em banheiro azulejado)” (DOYLE, 2004, p.32).

Segundo Doyle (2004, p.32) a reverberação auxilia na percepção do timbre, do volume sonoro e delimita as noções de direcionalidade e proximidade. Com o uso do reverb torna-se possível tanto a captação das características próprias do espaço do estúdio, quanto a construção de espaço diferente daquele em que determinado evento foi gravado.

Nos Estados Unidos o uso da reverberação artificial em música popular já era notada em gravações dos anos 1930–40. No entanto, foi a partir do rock dos anos 1950 que a utilização de ecos e reverberação se tornou uma realidade nos estúdios de rádio e de gravação (DOYLE, 2004, p.31–6). No Brasil, as primeiras gravações do cavaquinista Valdir Azevedo, contratado pela Continental em substituição a Jacob do Bandolim, serviram de laboratório para as experiências iniciais no uso da reverberação mecânica (SEVERIANO, 1987, p.80). Enquanto os estúdios americanos possuíam salas especiais para a produção da reverberação, o técnico Norival Reis teve que adaptar com criatividade as instalações da Continental. Foi ele quem relatou a Jairo Severiano como ocorreram essas primeiras experiências. A longa citação aqui se justifica devido à riqueza de detalhes e bom humor do técnico de gravação:

[...] “eu lia muito e estava sempre a par das novidades que apareciam em matéria de gravação”, lembra o técnico. “Uma delas dizia respeito ao uso da reverberação, novidade que resolvi experimentar nos discos do Valdir. Naquele tempo [1950] a Continental já estava funcionando no 2º. andar do [número] 47, na avenida Rio Branco. Era um estúdio ótimo, policilíndrico, projetado pelos engenheiros do Disney e construído pelo Paulo Víctor, um francês que entendia muito do assunto. Mas, apesar de amplo, esse estúdio não tinha mais espaço para se instalar uma câmara de eco. Foi aí que tive a idéia de realizar a experiência no banheiro”. O pavimento ocupado pela gravadora favorecia a experiência, pois tinha um pé-direito de seis metros e banheiros divididos por paredes de três metros de altura. “Esse vão livre, acima das divisórias,” continua Norival, “oferecia uma reverberação bem razoável. Então desenvolvemos o seguinte processo: o som produzido no estúdio era mandado para o gravador e para um alto-falante, instalado no banheiro, onde era captado por um microfone, também ligado ao gravador. Assim, o gravador registrava simultaneamente os sons que recebia do estúdio e do banheiro, sendo que o do banheiro tinha um retardamento de alguns segundos, em razão do efeito de reverberação. Esse efeito nós regulávamos à vontade, fazendo o microfone, pendurado no teto, subir ou descer — quanto mais longe do teto, maior o eco.” [...] Só havia um inconveniente”, termina Norival, com humor, “quando essa câmara ‘latrinária’ es-

tava funcionando, ninguém podia usar os banheiros. Tinha que ir lá fora, no botequim...” (SEVERIANO, 1987, p.81).⁶¹

Essa reverberação de banheiro ainda seria utilizada por muito tempo até a reforma do estúdio, na qual ampliou-se a sala da técnica transformando um dos escritórios em câmara de eco (SEVERIANO, 1987, p.81).⁶² Novamente, foi a escuta e a sonoridade dos discos estrangeiros que balizaram as experiências de Norival Reis. Nivaldo Duarte de Lima nos contou sobre uma canção americana de muito sucesso chamada *Cavaleiros do Céu* (*Riders in the sky*, gravada por Peggy Lee em 1949) que explorava o reverb de forma muito marcante e que pode ter influenciado as experiências de Norival Reis. Apesar do relato de Norival a Severiano mencionar as gravações de Valdir Azevedo como laboratório para o uso do reverb, Nivaldo Duarte citou a canção *Sistema Nervoso* gravada por Orlando Correia em 1953 como mais representativa. Segundo Nivaldo, “a música fez um sucesso danado, porque ninguém tinha ouvido ainda aquele som.”⁶³ ⁶⁴ Quando as gravações de Valdir foram produzidas entre 1949 e 1951, Nivaldo Duarte ainda não trabalhava na Continental.

Ao longo dos 1960, a reverberação passa a ser mais utilizada na voz principal e a compor a sonoridades das gravações tornando-se uma marca estética no período. No entanto, apenas com a ampla exploração da estereofonia tornou-se possível uma efetiva construção de um espaço virtual.

Como vimos no capítulo 2, a estereofonia foi responsável pela noção de profundidade no som e aproximava a reprodução da gravação à percepção auditiva dos planos de presença. A estereofonia possibilitava tanto o posicionamento de determinado evento sonoro em um espaço virtual específico, como por exemplo o lado direito das caixas de som, além de permitir a movimentação dos sons de um lado para o outro. Esses recursos logo puderam ser incorporados às técnicas de edição e de escrita dos arranjos. Os arranjadores e técnicos já poderiam criar espacializações muito diferentes daquelas presentes no ambiente do estúdio. Os músicos que tocaram juntos em determinada gravação poderiam soar separados na edição final, distribuídos entre esquerda, direita e centro. A estereofonia foi talvez a trans-

⁶¹ Gravações de Valdir Azevedo com reverberação deste período mencionado por Norival Reis: *Delicado* [Faixa 9] e *Pedacinhos do Céu* [Faixa 10].

⁶² Segundo Dirceu Cheib, quando o Estúdio Bemol em Belo Horizonte foi construído em 1967, já estava previsto no projeto uma sala para reverberação anexa à sala de gravação. Dirceu Cheib em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/06/2012.

⁶³ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

⁶⁴ *Sistema Nervoso* [Faixa 11].

formação mais radical nas estéticas sonoras do estúdio e ainda é o padrão para a gravação musical.

A gravação multipista também alargou de maneira substancial as noções de espaço para registro e edição sonoras. Segundo Célio Balona, com a gravação multipista torna-se possível você gravar e compartilhar o mesmo espaço sonoro com músicos em outras partes do planeta. Segundo o músico,

Você pode gravar uma base, por exemplo, piano, baixo e bateria e mandar pela internet para um cara gravar um solo lá em Estocolmo. Ele grava o solo em Estocolmo e manda pra você aqui. Aí você fez mais alguma coisa e deixa um espaço pra improviso e manda pro cara em Helsinque. Esse espaço transbordou.⁶⁵

Com essa portabilidade sonora, um disco pode começar a ser feito em São Paulo, ter gravações em Belo Horizonte, ser mixado no Estados Unidos e masterizado na Alemanha. As fronteiras e o trabalho compartilhado da gravação são ampliados para além do espaço físico do estúdio de gravação. Neste caso, a construção do espaço final levará em conta produções em tempos e espaços diversificados.

⁶⁵ Célio Balona em entrevista concedida, Belo Horizonte, 04/07/2012.

Considerações Finais

[a gravação] *Era bem diferente de hoje. Hoje simplificou muito e modernizou demais. Naquele tempo... Bom, era mais verdadeiro também porque tem gente hoje cantando que não passava nem no Programa de Calouros. Tem o Dr. Protools, já ouviu falar né? O cara erra, canta mal, desafina, o cara [técnico] vai lá e mexe naquilo lá, aperta as “cravelhas” lá e sai aquilo bonito! Ai você diz: _ mas que cara afinado! Afinadíssimo! Manda ele cantar!*¹

Neste estudo, traçamos uma linha narrativa que contemplasse diversos momentos daquilo que constituiu a era elétrica e suas práticas de construção das sonoridades presentes nos discos. A abordagem descritiva dos diferentes momentos e as relações de trabalho coletivo entre os homens e as máquinas foram os eixos norteadores desse percurso narrativo. Porém, para conduzir a leitura das fontes e as escolhas metodológicas, utilizamos a trajetória fonográfica de Mario Reis, que até o momento não esteve presente de forma direta no texto da tese. O percurso de Mario nos estúdios guiou-nos como um fio condutor quase silencioso e foi o ponto de partida deste trabalho e também será o de chegada. Portanto, nada mais apropriado para esta conclusão do que colocar em análise diversos fonogramas desse importante intérprete. Neste caso, serão os discos e a escuta, os verdadeiros testemunhos deste estudo. Nossas considerações finais será o espaço de encontro de todas as vozes presentes ao longo do texto.

Pode ser uma grande coincidência, mas a adoção e difusão do samba moderno do Estácio no final dos anos 1920 — que se tornaria símbolo nacional no governo Vargas —, em oposição ao samba amaxixado, típico das rodas de samba das casas das tias baianas da Praça XI — aconteceu por uma congruência de fatos reunindo a tecnologia de gravação (e sua indústria do disco) e um grupo de sambistas que atuaram nos estúdios de gravação. A gravação elétrica trouxe a ideia de que era possível gravar “vozes menores”, de levar para o estúdio a configuração de uma roda de samba e também de se incluir instrumentos de percussão nas gravações. Não que isso não fosse possível antes dela, mas essa novidade tecno-

¹ Carmélia Alves em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 25/01/2008.

lógica trouxe a promessa de uma produção fonográfica mais fiel ao som dos instrumentos, com uma abrangência de captação maior. A novidade da sonoridade dos discos de Mario Reis acabou por associá-lo à chegada do microfone ao Brasil e da sua boa utilização. Giron (2001, p.17) descarta a ideia de Mario Reis ter representado uma resposta estética ao microfone, para ele,

A voz de Mario e o microfone chegaram ao mesmo tempo à música popular brasileira e fundaram uma interpretação melódica e bem pronunciada, sem retórica, associada à inédita possibilidade do volume reduzido na emissão vocal. [...] a própria história fez coincidir uma voz e uma tecnologia.

O autor afirma que a contribuição do cantor estava no seu estilo de cantar, uma vez que,

em contraposição ao canto lírico da escola italiana, até então moda nas vozes de Vicente Celestino e Francisco Alves, Mario Reis impunha um canto falado, um sotaque carioca, uma maneira 'brasileira' de abordar a canção. Seu estilo colaborou para mudar o jeito do canto na música popular (GIRON, 2001, p.13).

E Ruy Castro também salienta que,

A história de que ele cantava como se fala é menos importante. Com o surgimento das gravações elétricas, surgiram Marios Reis em todos os países. O que o diferenciava é que ele cantava com bossa. Ele incorporou a bossa ao canto popular e, desde então, qualquer um que interprete música brasileira está, mesmo sem saber, seguindo Mario (Ruy Castro citado por VIANNA, 2007).

Mario Reis começou a gravar em 1928, portanto um ano após a chegada da gravação elétrica ao Brasil. Não podemos descartar a possibilidade de o cantor ter construído sua sonoridade, mesmo antes de ir para o estúdio, através da escuta de discos gravados no Brasil e mesmo de um possível contato com gravações elétricas americanas, onde a experiência com o microfone e a figura do *crooner* e seu canto sussurrado já havia começado três anos antes da sua estreia em disco.

Outro dado importante na construção do seu estilo de canto que não pode ser menosprezado é a influência de Sinhô, seu professor de violão e responsável por sua iniciação nas práticas de estúdio da Casa Edison. Embora Mario Reis tenha contribuído com seu estilo para o samba do Estácio, sua marca ficou sendo os sambas amaxixados, sobretudo de Sinhô. Mario Reis foi o porta voz de um antigo projeto de Sinhô: dar ao samba um jeito ritmado de

cantar e torná-lo um gênero urbano apto a conquistar até a alta sociedade (GIRON, 2001, p.43). Sinhô havia afirmado para a Revista WECO em 1929, que sempre esteve procurando um cantor que pudesse difundir seu “estilo próprio” e que havia encontrado esse cantor no seu discípulo de violão, Mario Reis.² Não há dúvidas da eficácia do projeto de Sinhô, além de ter conectado o samba do morro com a elite carioca, Mario Reis se tornou ao longo da carreira, seu maior intérprete.

Na dissertação de mestrado que deu início às reflexões desta tese, propomos uma análise auditiva e sonológica de dois sambas de Mario Reis gravados em momentos diferentes: *Jura* (em 1928, 1951 e 1965) e *Gosto que me enrosco* (1928, 1951 e 1971),³ ambos de Sinhô.⁴ Naquele trabalho, identificamos através de recursos computacionais a transformação na captação do espectro sonoro, o que pode ter influenciado a construção daqueles fonogramas como, por exemplo, o uso ou não de percussão. As figuras 5.1 e 5.2 mostram a transformação na captação sonora desses fonogramas a partir da sua energia espectral.⁵ Percebemos uma ampliação significativa na faixa de captação dessas gravações de 1928 até 1971. Obviamente que essa ampliação é audível e representa um dos fatores determinantes que nos permite identificar as diversas gravações em períodos diferentes, algo semelhante às distorções que observamos em fotografias de períodos diferentes. O que esses gráficos mostram é a ausência de sons em determinadas regiões, fatores que auxiliavam na definição de escolhas, como de determinados instrumentos, por exemplo. O sistema de gravação da primeira versão de *Jura* ou de *Gosto que me enrosco* não possibilitava a captação dos instrumentos graves ou muito agudos, lugares no espectro sonoro ocupados pelas percussões e pelos detalhes dos sotaques do canto.

² WECO. “Sinhô, o Violão e sua Obra”. Anno I, no. 3, janeiro de 1929. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Irmãos, p.20. [Disponível na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro].

³ *Jura* [Faixa 15, 1928]; [Faixa 16, 1951] e [Faixa 17, 1965]. *Gosto que me enrosco* [Faixa 18, 1928]; [Faixa 19, 1951] e [Faixa 20, 1971].

⁴ Cf. CARDOSO FILHO, 2008.

⁵ Cada retângulo do gráfico representa uma oitava do espectro sonoro indo, de baixo para cima, do grave para o agudo. A oitava 1, região sub-grave, compreende as frequências entre 21,5 a 43 Hz. A oitava 2, região grave, compreende as frequências entre 43 a 86 Hz. A oitava 3, região grave, compreende as frequências entre 86 e 172 Hz. A oitava 4, região médio-grave, compreende as frequências entre 172 e 344 Hz. A oitava 5, região médio-grave, compreende as frequências entre 344 a 689 Hz. A oitava 6, região médio-agudo, compreende as frequências entre 689 e 1378 Hz. A oitava 7, região médio-agudo, compreende as frequências entre 1378 e 2756 Hz. A oitava 8, região aguda, compreende as frequências entre 2756 e 5512 Hz. A oitava 9, região aguda, compreende as frequências entre 5512 e 11025 Hz. Por fim, a oitava 10, região aguda, compreende as frequências entre 11025 e 22050 Hz, limite da audição humana.

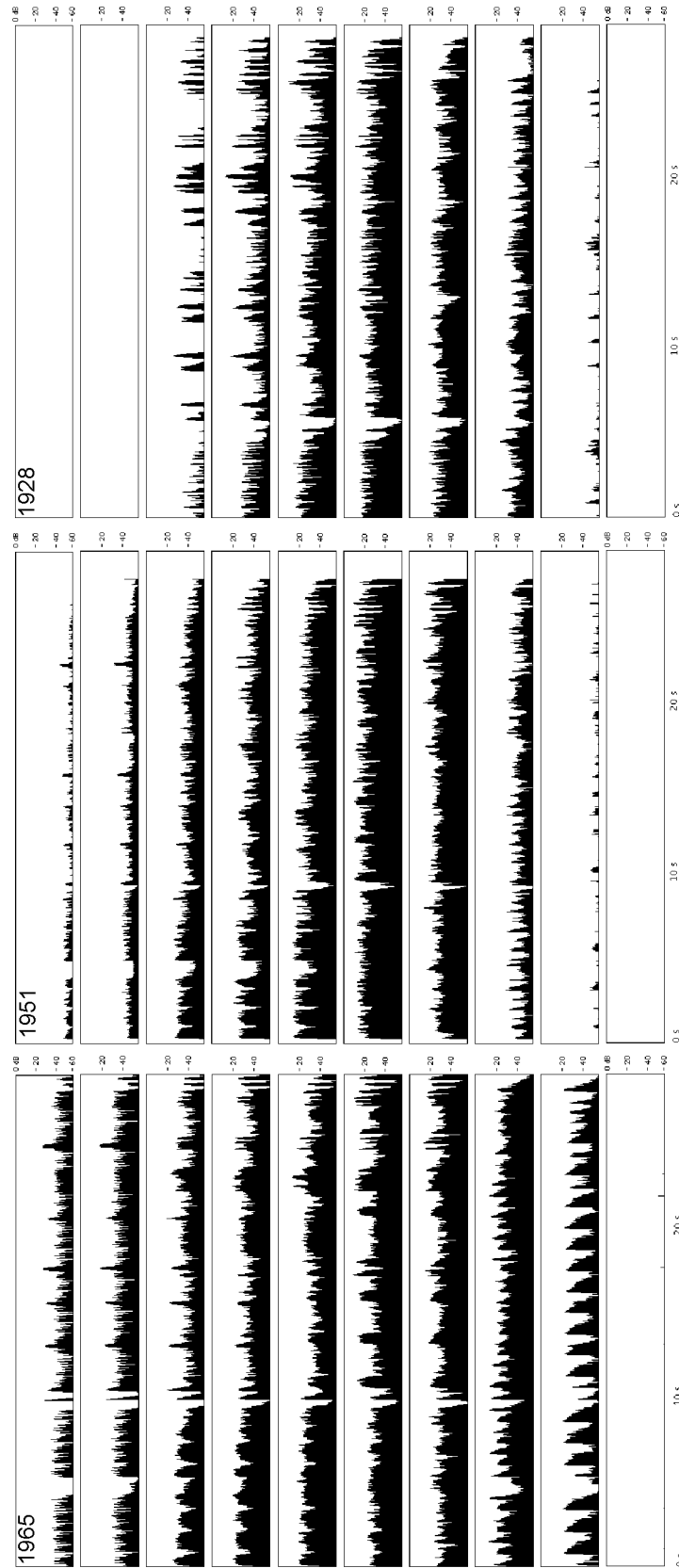


Fig.5.1: Gráfico de energia espectral por oitava de *Jura* (1928, 1951 e 1965). O trecho corresponde à introdução instrumental e à primeira estrofe cantada.

Fonte: CARDOSO FILHO, 2008, p.183.

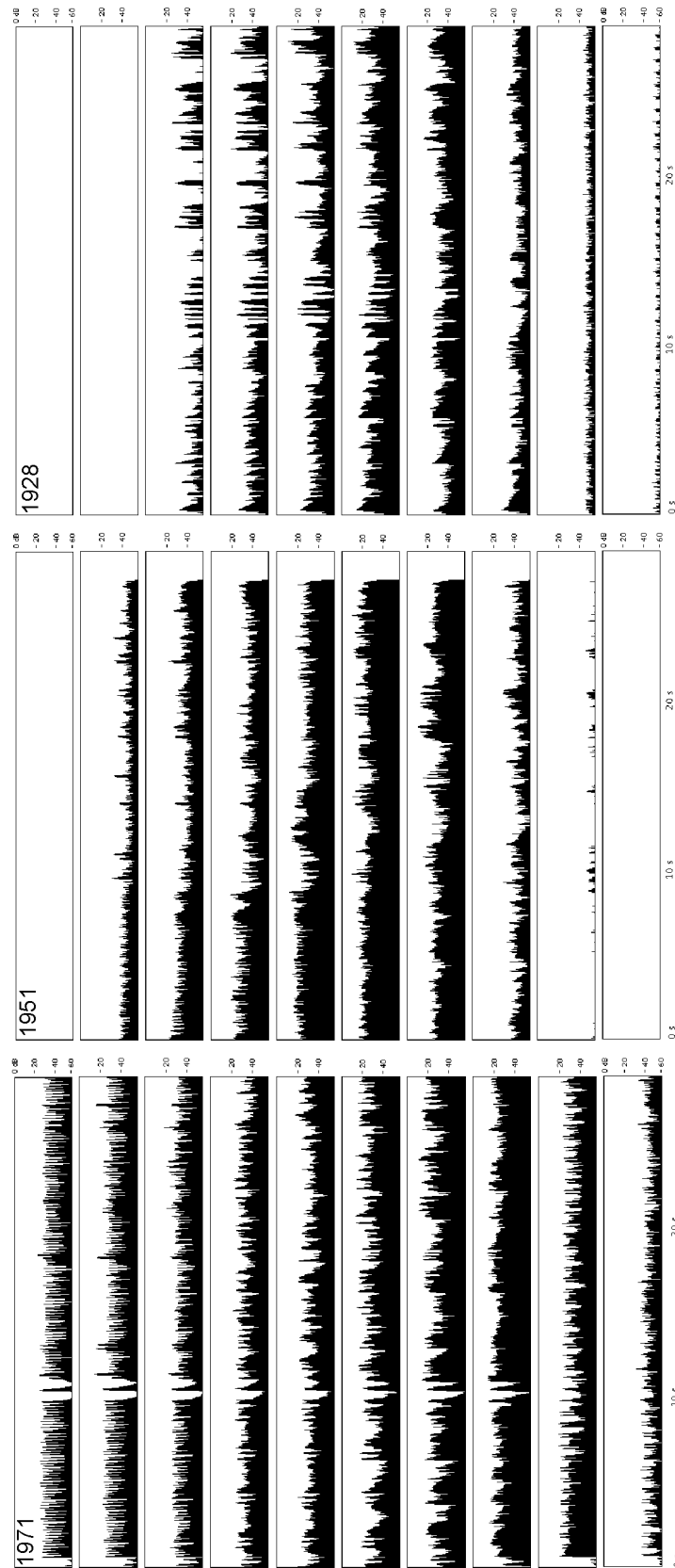


Fig.5.2: Gráfico de energia espectral por oitava de *Gosto que me enrosco* (1928, 1951 e 1971). O trecho corresponde à introdução instrumental e à primeira estrofe cantada.

Fonte: CARDOSO FILHO, 2008, p.194.

Mario Reis gravou em dois dos momentos de registro demonstrados nesta tese: registro coletivo e registro coletivo parcial. Isso quer dizer também que o cantor vivenciou práticas de estúdio muito diversificadas, como a gravação em cera, em fita magnética e no sistema estereofônico. Se observarmos outras gravações, podemos identificar mais detalhadamente essas transformações nas experiências de estúdio do cantor.

A marchinha *Rasguei a minha fantasia*, de Lamartine Babo, foi gravada por Mario Reis no disco Victor (no. 33887–a) de 78 rpm em 1934 e nos LPs de 1960 e 1971.⁶ Gravada primeiramente em 27 de novembro de 1934 para ser lançada para o carnaval do ano seguinte, essa marchinha com arranjo de Pixinguinha — então diretor musical e regente da Victor — foi um dos grandes sucessos do cantor. O acompanhamento ficou a cargo do grupo Diabos do Céu, responsáveis por grande parte das gravações no período em que Pixinguinha esteve sob o comando do departamento musical da Victor.⁷

A gravação de 1934 possui andamento mais rápido do que as versões de 1960 e 1971 e, mesmo assim, é o fonograma mais longo com pouco mais de três minutos. A tabela 5.1 representamos os principais eventos formais presentes na gravação.

TABELA 5.1 – *Rasguei a minha fantasia*, 1934.

Minutagem	Seção Estrutural	Evento
0:00	Introdução	Introdução rica com alternância nos diversos naipes de instrumentos de sopro. A introdução termina com uma interjeição motivica nos trompetes (0:12), que será utilizada nas gravações subsequentes.
0:15	Refrão Mario Reis	Acompanhamento rítmico dos sopros com intervenções no flautim.
0:29	Refrão Coro	
0:43	Estrofe 1 Mario Reis	Intervenções iniciais no flautim e metais.
0:57	Refrão Coro (2x)	Intervenções no flautim e escala descendente conectando uma repetição da outra.
1:25	Estrofe 2 Mario Reis	Solo orquestral do tema passando por vários naipes e instrumentos: primeiro metais com flautim; saxofones e clarinetes.
1:39	Ponte Instrumental 1	
1:46	Solo Orquestral	
2:14	Ponte Instrumental 2	Escala descendente introdução a nova ponte.
2:24	Solo Orq. Expandido	Novo tema é introduzido.
2:36	Refrão Coro	Intervenções no flautim.
2:49	Introdução conclusiva	Semelhante ao começo com término pontual (sem interjeição motivica).

⁶ *Rasguei a minha fantasia* [Faixa 21, 1934]; [Faixa 22, 1960] e [Faixa 23, 1971].

⁷ De acordo com o encarte dos CDs contendo as gravações de Mario Reis na Victor, os grupos da Velha Guarda e Os Diabos do Céu eram formados pelos mesmos músicos: Pixinguinha (arranjos e regência); Luiz Americano, João Bagre e Jonas Aragão (saxofone e clarineta); Bonfiglio de Oliveira (trompete); João Martins (contrabaixo, bandolim e regência); Wantuyl de Carvalho (trombone); Donga (banjo, violão e cavaquinho); Faustino da Conceição, o “Tio Faustino” (tantã, cabaça, caixeta e omelê); Adolfo Teixeira (cabaça) e João da Baiana (pandeiro).

Andamento aproximado:

138 bpm

Tonalidade aproximada:

Mi menor

Nesta gravação de 1934, Mario Reis compartilhou o espaço do estúdio com a orquestra e o coro. Neste fonograma produzido com apenas um microfone, certamente que foi necessário o deslocamento do intérprete, seja para se somar às vozes do coro, seja para dar espaço para a captação da orquestra. O uso de coro era muito comum nas gravações deste período destinadas ao carnaval. Apesar de se tratar de uma gravação coletiva, a sonoridade da voz em relação aos instrumentos é bastante equilibrada e o texto da canção é facilmente audível. O mesmo pode-se dizer dos instrumentos de sopros bem captados. A ausência de percussão deve-se talvez à impossibilidade do arranjador, técnicos e músicos presentes em equilibrar a percussão naquele espaço. Embora possua um conjunto orquestral complexo com coro e instrumentos de sopro, a gravação é equilibrada, tanto do ponto de vista da escrita do arranjo, quanto da sonoridade geral do fonograma. Da maneira como foi dito pela cantora Carmélia Alves no Capítulo 4, os arranjos eram feitos partindo do princípio de que seriam gravados no mesmo espaço que o cantor, portanto, no momento do intérprete, as intervenções da orquestra deveriam ser sutis. Importante destacar que o volume dos instrumentos na seção de Solo orquestral possui nível mais intenso do que quando estes instrumentos estão com função de acompanhamento. Esse efeito acústico deve-se não apenas ao aumento na intensidade da performance por parte dos músicos, mas também ao controle no volume do amplificador de microfone pelo técnico de som.

O tempo na gravação destinado aos solos orquestrais foi generoso. Essa gravação traz uma marca nos arranjos de Pixinguinha deste período: ricas introduções com seções orquestrais centrais mais complexas contendo variações temáticas, pontes modulantes e mudanças de tonalidade. O arranjo de Pixinguinha para essa marchinha acabou sendo incorporado à composição e foi inspirador para as gravações seguintes que teve direção de outros maestros-arranjadores.⁸

⁸ Um arranjo de Pixinguinha significativo deste período é da marchinha junina *Chegou a hora da fogueira* de Lamartine Babo gravada em 1933 por Mario Reis, Carmen Miranda e Os Diabos do Céu na Victor [Faixa 12]. O tom menor da introdução funciona muito bem para iluminar a entrada do refrão em tom maior cantado por Carmen Miranda anunciando, no texto da música, a hora da fogueira. A ponte instrumental em longo gesto ascendente realizando uma progressão harmônica (1:33) conduz ao solo orquestral de grande virtuosismo instrumental. Nesta gravação temos instrumentos de percussão, provavelmente tocando muito ao fundo da sala de gravação.

As gravações da RCA Victor dos anos 1930 possuía um grave muito presente e uma definição maior do timbre da voz e dos instrumentos em relação à outras gravadoras do período. Eram gravações que possuíam presença nos graves e boa definição nas regiões médio-agudas. Roberto Paiva, em entrevista, nos mencionou essa diferença na sonoridade das gravadoras. Segundo o cantor,

Havia um problema que eu acho, eu senti na própria carne. Quando eu gravei o primeiro ano e meio na Odeon [em 1938], a minha voz não parecia de um menino de 17 anos. Porque a Odeon engrossava a voz da gente. Não sei era se defeito do microfone, da aparelhagem ou da fabricação dos discos. Então quando eu sai da Odeon e estreei na Victor e estreei até com o pé direito com um grande sucesso [...]. Então eu achei a minha voz muito mais fina. Não sei era defeito na rotação dos discos ou defeito na aparelhagem. Não chega a ser defeito porque a gravação do *Trem atrasou* [1940] é uma perfeição, parecia que o Luis Americano imitava até o apito de um trem no clarinete. E é uma gravação espetacular e que aparece coro, aparece orquestra, aparece tudo. A técnica é muito boa. Só a sonoridade que seria mais grossa na Odeon e mais fina RCA Victor.⁹

O relato de Paiva nos dá indícios de que o som da RCA Victor seria mais fiel ao timbre da sua voz, na ocasião um jovem de 19 anos, do som do clarinete tocado por Luís Americano, da orquestra e do coro. Como vimos, o equipamento da Odeon e seu sistema de gravação eram mais precários quando a Victor entrou no mercado de discos elétricos brasileiros. No entanto, a sonoridade dos discos dessa época era muito diversificada, mesmo quando comparando discos de uma mesma gravadora. Se ouvirmos várias gravações de Mario Reis neste período na Victor, percebemos mudanças sutis na captação dos graves e alterações nos timbres de alguns instrumentos e da voz.

A gravação de 1960,¹⁰ presente no LP *Mario Reis canta suas criações em Hi-Fi*, pela Odeon, mantém várias similaridades com o arranjo original, apesar de uma sonoridade completamente transformada. O disco no. MOFB-3177 teve produção de Aloysio de Oliveira orquestrações de Lindolfo Gaya e regência de Oswaldo Borba. A tabela 5.2 traz uma guia para escuta dessa gravação.

⁹ Roberto Paiva em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 26/01/2008.

¹⁰ [Faixa 22]

TABELA 5.2 – *Rasguei a minha fantasia*, 1960.

Minutagem	Seção Estrutural	Evento
0:00	Introdução	Introdução rica com alternância nos diversos naipes de instrumentos de sopro. A introdução termina com uma interjeição motívica nos trompetes, semelhante à primeira gravação de 1934.
0:18	Refrão	Acompanhamento sutil dos sopros com percussão.
0:33	Estrofe	Intervenções no trompete com surdina e flautim.
0:49	Refrão	Acompanhamento sutil dos sopros com percussão.
1:05	Estrofe	Intervenções no trompete com surdina e flautim.
1:20	Ponte Instrumental	Baseada em motivos da introdução.
1:36	Solo Orquestral	Temas do refrão e da estrofe orquestrados pelos vários naipes.
2:08	Introdução conclusiva	Semelhante à Introdução com interjeição motívica nos trompetes para concluir.

<i>Andamento aproximado:</i>	124 bpm	<i>Tonalidade aproximada:</i>	Dó menor
------------------------------	---------	-------------------------------	----------

Gravado no sistema registro coletivo parcial, foi a primeira vez que Mario Reis entraria no estúdio sozinho para colocar a voz final, ouvindo o acompanhamento previamente registrado em fita e não mais nos discos de cera.

O arranjo é inspirado na versão de Pixinguinha com introdução rica e intervenções no trompete com surdina e flautim quando se inicia o canto. Essa gravação também possui um espaço generoso para o solo orquestral, ocupando mais de um minuto de um total de dois minutos e meio do fonograma. O solo orquestral se inicia com uma variação do tema da introdução que conduz ao início do tema principal do refrão e estrofes orquestradas para as madeiras e saxofones intercalados com trompetes e trombones. A introdução é repetida com função conclusiva. A voz é acompanhada por base harmônica homofônica formada pelos instrumentos de sopros em blocos. O arranjo, diferentemente da versão de Pixinguinha de 1934, possui percussão com surdo, pandeiro, caixa clara e um contrabaixo acústico bem definido. Embora a orquestra tenha sido gravada antes, percebe-se um tratamento refinado no equilíbrio nos diversos estratos sonoros, seja quando a orquestra está fazendo acompanhamento harmônico, seja nas intervenções dos sopros ou nos solos orquestrais.

A gravação não possui tanto grave quanto veremos na versão de 1971, mas a voz está muito bem captada e equilibrada com a orquestra. A sonoridade chama atenção para uma presença forte da região aguda da gravação. Os graves estão sutis, apesar de mais bem definidos. Na voz percebe-se as consoantes sibilantes, até então inaudíveis na versão de 1934. O ganho na captação e fidelidade dos discos em Hi-Fi certamente fez mais diferença na região aguda, espaço onde figuram as percussões, os efeitos de reverberação e de espaço, e as con-

soantes sibilantes. A percepção geral é um aprimoramento na dicção da voz e dos instrumentos.

O LP *Mario Reis* lançado pela Odeon em 1971 (no. MOFB-3690) representou a despedida do cantor das gravadoras e dos palcos. O disco teve como diretor de produção Milton Miranda e a orquestração e regência ficou novamente por conta de Lindolfo Gaya. Assim como o disco de 1960, esse LP também foi gravado no sistema de registro coletivo parcial. Porém, neste período, as gravações do acompanhamento já eram produzidas em camadas, de até no máximo três vezes, conforme o relato dos técnicos Nivaldo Duarte e Dirceu Cheib.

Essa gravação, embora também inspirada no arranjo original de Pixinguinha formado basicamente por sopros, possui muitas similaridades com a versão de 1960, inclusive com coincidências na minutagem.¹¹ O que primeiro salta aos ouvidos é a qualidade dos graves, dos agudos e a abertura espacial proporcionada pela estereofonia. A qualidade da captação da voz não está muito superior em relação à versão de 1960. Como a gravação é estereofônica, os diversos instrumentos estão espacializados nos lados esquerdo, direito e central. O arranjador e o técnico de gravação exploraram o recurso de pergunta e resposta dos metais, alternando lados esquerdo e direito do espaço sonoro. Quando o intérprete canta a frase “rasguei a minha fantasia”, percebemos intervenções no flautim do lado direito e as madeiras e metais do lado esquerdo. Durante o canto da estrofe, identificamos os metais fazendo fundo harmônico suave do lado esquerdo. A sonoridade do arranjo é mais equilibrada devido à espacialização e maior definição na captação dos timbres dos instrumentos. A tabela 5.3 traz um guia de escuta deste fonograma.

¹¹ [Faixa 23]

TABELA 5.3 – *Rasguei a minha fantasia*, 1971.

Minutagem	Seção Estrutural	Evento
0:00	Introdução	Introdução rica com alternância nos diversos naipes de instrumentos de sopro. A introdução termina com uma interjeição motivica nos trompetes, semelhante à primeira gravação de 1934.
0:18	Refrão (2x)	Acompanhamento sutil dos sopros (lado direito) com percussão e intervenções nos metais (lado esquerdo) e no flautim (lado direito).
0:48	Estrofe	Acompanhamento sutil dos sopros com percussão e intervenções nos metais (lado esquerdo) e no flautim (lado direito).
1:04	Refrão	Acompanhamento sutil dos sopros com percussão e intervenções nos metais e no flautim.
1:20	Estrofe	Acompanhamento sutil dos sopros com percussão e intervenções nos metais e no flautim.
1:36	Solo Orquestral	Temas do refrão e da estrofe orquestrados pelos vários naipes.
1:50	Ponte Instrumental	Conduzida pelos metais.
1:52	Introdução conclusiva	Semelhante à Introdução com interjeição motivica nos trompetes para concluir.

<i>Andamento aproximado:</i>	123 bpm	<i>Tonalidade aproximada:</i>	Dó menor
------------------------------	---------	-------------------------------	----------

Nesta gravação é perceptível o uso de reverberação artificial de forma sutil na orquestra e de forma mais acentuada na voz. A presença do grave acentuado pelo contrabaixo acústico e pelo surdo são marcantes na sonoridade, não só desta gravação, como de todo o disco, quando comparadas com os fonogramas anteriores.

A ausência de coro nas duas últimas versões, certamente refere-se a uma estética das gravações de sambas e marchinhas deste período, na qual este tipo música não era mais lançada para o carnaval.

Uma das faixas desse LP de 1971 é a marcha *A Banda*, composta por Chico Buarque.¹² O arranjo de Lindolfo Gaya para banda de sopros, com uma sonoridade bem próxima das bandas de música do interior, é mais disciplinado do que a versão original gravada pelo compositor que tenta produzir uma paisagem sonora em meio ao canto. Na gravação de 1971, a instrumentação está espacializada com o pandeiro do lado direito, a caixa clara do lado esquerdo, a tuba no centro, o flautim no lado esquerdo e metais do lado direito. Esse tipo de tratamento da espacialização facilita o equilíbrio da percussão com os demais instrumentos. Porém, o que nos chamou a atenção nessa gravação foi a intervenção dos técnicos que aliaram o recurso tecnológico da estereofonia com a mensagem principal do texto da música que relata a passagem de uma banda de música. Após uma cadência da voz com acompanhamento arpejado de piano (2:23), a introdução tocada pela banda retorna em *fade in*

¹² [Faixa 24]

apenas no lado esquerdo e o som se movimenta para o lado direito passando pelo centro do espaço sonoro terminando em *fade out*.¹³ Esse efeito de *ping pong*, muito comum no começo da estereofonia, aqui ganha um sentido semântico e a instrumentação eletroacústica do estúdio passa a fazer parte do sentido da canção e do arranjo.

Esse último LP do Mario Reis foi gravado pelos técnicos de som Jorge Teixeira e Nivaldo Duarte de Lima e teve na bateria a participação do músico Wilson das Neves. Nivaldo nos relatou que ficou surpreso quando recebeu do maestro Gaya a notícia de que gravariam juntos um disco do Mario Reis. O cantor tinha um estilo de canto que chamava a atenção do técnico quando ouvia rádio ainda na infância, segmentando as sílabas e sincopando os ritmos. Quando recebeu a notícia que gravaria um cantor excêntrico e problemático, pensou logo se tratar de João Gilberto, com quem trabalhara na Continental mais de uma década antes. Segundo Nivaldo Duarte, Mario Reis surpreendeu, tanto pela elegância com que foi gravar a voz, quanto pela delicadeza com que tratou a todos no estúdio. Gravou tudo sem maiores problemas e cantando como era acostumado desde os primeiros anos de era elétrica: sem repetições e com performance impecável.¹⁴

Como podemos perceber com essas análises, a trajetória fonográfica de Mario Reis — suas práticas de gravação, bem como os estúdios onde trabalhou e os músicos e maestros com quem atuou — forneceu para esta tese um guia metodológico que norteou a estrutura narrativa e a escolha e análise das fontes. Muitas reflexões comparativas ainda podem ser traçadas a partir de seus fonogramas, buscando iluminar as relações e os procedimentos coletivos de construção da canção popular gravada.

* * *

Acreditamos que a utilização de fontes documentais diversificadas aliadas aos testemunhos dos artistas e técnicos foram recursos metodológicos bem sucedidos na construção de nossa narrativa na busca por indícios que mapeassem as práticas de estúdio na era elétrica. Embora Renato Ortiz (1991, p.78) nos aponte os perigos metodológicos em se trabalhar

¹³ *Fade in* é um recurso de edição que produz a partir do silêncio um crescendo na sonoridade geral da gravação e *fade out* faz um o efeito contrário, ou seja, um decrescendo. Identificamos esse efeito a partir das gravações da década de 1960. Trata-se de um recurso de arranjo essencialmente técnico.

¹⁴ Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

com os testemunhos, tendo em vista que “os relatos de vida estão sempre contaminados pelas vivências posteriores ao fato relatado”, compreendemos que esses depoimentos são mais representativos pela capacidade que têm de iluminar a compreensão do período, levando-nos para uma atmosfera que dificilmente poderia ser captada a partir de um olhar essencialmente documental.

A construção dessas sonoridades, assim como a transformação nas práticas de estúdio, tiveram como fatores determinantes um conjunto de elementos que mesclam vivências e escutas vindas de múltiplos ambientes. Como vimos, o ambiente de baile era preparatório para a gravação, dando o tom das formações de sucesso e evidenciando um tipo de escuta. Nesse sentido, a participação nos bailes dançantes, as escutas coletivas de discos e de programas de rádio foram fundamentais para as experiências sonoras dos artistas e técnicos de gravação que seriam os protagonistas na construção dessas mesmas sonoridades anos depois. Essas escutas, em diálogo com a mediação tecnológica dos diversos momentos, produziram novas sonoridades que influenciaram novas gerações de músicos, técnicos e ouvintes.

A partir dessa perspectiva, podemos pensar que a construção coletiva de sonoridades envolvem paradigmas muito mais complexos do que as simples relações industriais de produção e de padronização de gostos que os críticos da indústria cultural tendem a considerar. Tomemos como exemplo, a questão do arranjo. No Capítulo 4, demonstramos que a escrita do arranjo era uma etapa fundamental na produção fonográfica e envolvia uma cadeia que se iniciava com a transcrição da melodia e da harmonia por um profissional, seguia para a escrita do arranjo pelo músico-arranjador e terminava na sala de gravação com a contribuição dos músicos e do técnico de estúdio.

Os arranjos e suas instrumentações estruturais internas representam de forma concreta uma espécie de fotografia sonora dos diversos momentos da música popular gravada. O constante uso de orquestra, por exemplo, estava mais relacionada a uma estética sonora específica do que a questões econômicas da indústria cultural. Nesse sentido, os artistas atuais, não gravam mais com orquestra, não apenas porque os discos possuem uma planilha de custos mais modesta, mas principalmente porque a sonoridade de gravações com orquestra se relaciona com estéticas sonoras de um momento da fonografia já ultrapassado.

Arranjos produzidos para os discos de Mario Reis dos anos 1920–30 foram recriados por Radamés Gnattali com acentuação jazzística em 1951 e por Lindolfo Gaya nos anos seguintes numa linguagem instrumental mais leve. A inspiração para as recriações partiam de

elementos musicais característicos dos arranjos originais, mas as sonoridades do momento atualizavam aquelas ideias. Em outras palavras, os paradigmas sonoros do passado eram reconstituídos no presente da gravação.

Percebemos que durante algum tempo, as gravações se espelhavam nas realidades sonoras da música ao vivo. Porém, com o aprimoramento do ferramental técnico do estúdio e as múltiplas possibilidades de construção sonora, a própria performance ao vivo passa a se beneficiar de paradigmas sonoros característicos das gravações. Agora, o som gravado tem o poder de normatizar sonoridades e práticas da performance ao vivo. Essa transformação na sensibilidade dos modos de ouvir e produzir música foram formatados ao longo da era elétrica.

As transformações na sonoridade das gravações e nas práticas de estúdio passaram pelo desenvolvimento da compreensão de que o estúdio é um instrumento de performance e construção sonora. A cada momento da era elétrica a exploração desse instrumento de registro envolveu um conjunto de negociações no campo da performance vocal/instrumental, da escuta, da criação e da tecnologia.

Muitos artistas entrevistados viram essas transformações no ambiente de estúdio com degenerescência, na qual o tempo passado representava um momento de práticas de estúdio mais verdadeiras. De acordo com a cantora Inezita Barroso, as transformações no estúdio influenciaram e prejudicaram bastante a interpretação dos verdadeiros cantores. Segundo a cantora,

Da maneira que vai, seremos em breve um bando de robôs. Repare que não temos mais “ralentando”, “fortíssimo”, e produzimos verdadeiros discos de realejo, sem alma, sem emocionar ninguém. Qualquer um pode se chamar de “cantor” porque os amplificadores encobrem a voz do interprete e a mesa de som é quem manda. Correções de computador para os desafinadinhos, etc... na década de [19]50 não tínhamos nada disso e os discos eram “vivos” e ouvidos em muito silêncio e respeito.¹⁵

Esse depoimento de Inezita encontra ressonância com a fala de Carmélia Alves utilizada na epígrafe dessas considerações finais. A ausência de “fortísimos” certamente que deve-se aos procedimentos de masterização e edição utilizados a partir das décadas de 1980–90 — processos de edição que tendem a equilibrar e padronizar as sonoridades de todos os fonogramas presentes em um disco. Os realejos eram aparelhos mecânicos de reprodução mu-

¹⁵ Inezita Barroso em entrevista concedida, São Paulo, 08/03/2008.

sical comuns no interior do Brasil e quando a cantora compara os discos atuais com a música desses aparelhos está se referindo à inexpressividade da música registrada ali. Outra menção importante que a cantora faz é em relação ao papel do técnico de som. Esses profissionais, ganharam o total controle das gravações ao longo da era elétrica e são os responsáveis pelo controle do amplificador e pelo equilíbrio geral da gravação. Com o aprimoramento do feramental técnico do estúdio, o poder de controle por parte do técnico aumenta, diminuindo o controle interpretativo por parte de arranjadores e músicos. O técnico sempre foi uma figura central na produção em estúdio, mas sua capacidade de intervenção no material a ser gravado e editado foi aumentando gradativamente em cada um dos momentos analisados. Concordamos com Turino (2008) que argumenta no sentido de considerar as performances musicais para gravação de alta fidelidade objetos que portam as escutas e as ideologias sonoras dos técnicos, produtores e engenheiros de gravação. Tais discussões apresentaram-se importantes para nós, à medida que nossas principais fontes, apontaram no sentido de identificar nas intervenções técnicas, não a ampliação da prática musical, mas a redução de seu potencial expressivo em estúdio.

Os trabalhos de gravação e mixagem por parte dos técnicos eram localizados. Existia uma espécie de expertise geográfica, na qual os técnicos de determinados estúdios possuíam *know-how* para registrarem certos tipos de gêneros de música brasileira a partir de uma concepção sonora refinada. Embora os microfones e gravadores não distinguissem os sons a serem gravados, existe uma importante mediação dos técnicos — representada sobretudo pela sua escuta e pela sua relação com os equipamentos disponíveis — que os torna músicos locais singulares. O melhor técnico da Odeon brasileira dos anos 1960, não necessariamente seria um bom técnico para registrar os Beatles pela Parlophone nos estúdios da Abbey Road.

No campo da indústria cultural, é importante destacar que o período que chamamos de era elétrica representou o estabelecimento de uma cultura de massas no Brasil a partir dos anos 1940, alcançando seu apogeu e consolidando um mercado de bens culturais na produção fonográfica das décadas de 1960–70. De acordo com Renato Ortiz (1991, p.38), “é somente na década de 1940 que se pode considerar a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa”. A era elétrica produziu um conjunto de instâncias de consagração de artistas expandindo seu mercado. Além do aprimoramento na captação e reprodução sonoras, a era elétrica trouxe o surgimento de publicações específicas para o mundo do rádio e do disco — como a Phono-Arte e a Música e Disco. Esse período viu o início e o apogeu do rádio, da televisão e outras instâncias de consagração como os festivais

da canção dos anos 1960. A era elétrica possibilitou a inserção de cantores e orquestras inteiras na sala de estar e estabeleceu novos padrões de entretenimento no convívio privado.

Os sambas cantados por Mario Reis gravados no sulco dos discos, ao sair do ambiente privado das rodas de samba da região da pequena África no Rio de Janeiro e levado para a difusão pública do disco, do rádio e da indústria cultural como um todo, retorna para o novo ambiente privado, agora tocado na intimidade dos lares brasileiros cada vez mais gramofonizados. A era elétrica tornou a experiência de músicos e ouvintes uma experiência essencialmente mediada tecnologicamente.

Por fim, concordamos com Eisenberg que pensa os processos de gravação como representações da vida moderna. Para ele, as cabines de vidro que isolam os músicos de seus colegas, a performance para um público abstrato, a produção de mercadorias para consumo em massa, a desconstrução do tempo e sua reconstrução através de colagens são fortes metáforas da vida moderna (EISENBERG, 2005, p.130). Em certo sentido, as mudanças no ambiente do estúdio, partindo de performances coletivas para construções solitárias e fragmentadas são reflexos das transformações artísticas e da vida em sociedade ao longo do século XX. Os processos de produção atual, cujas colaborações atravessam as fronteiras geográficas unindo no meio digital as mais diferentes manifestações, são representações substanciais de uma nova configuração no âmbito da produção musical.

Esta pesquisa busca contribuir para com os estudos de música popular, na medida em que procurou ampliar a discussão em torno da constituição dessa música como uma prática coletiva de estúdio. Essa problematização nos estudos da canção adiciona novos elementos para se pensar a criação, a performance e a recepção. Desta forma, a canção popular deixa de ser vista como um monolito fechado fruto da habilidade criativa de compositores e intérpretes, e restabelece novos mediadores como indivíduos fundamentais para a construção do fonograma final.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Gilda de. *Minha Vida Com Vicente Celestino*. São Paulo: Butterfly, 2003.
- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: CIVITA, V. (Org.). *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.165-91.
- _____. The Curves of the Needle. In: LEPPERT, R. (Org.). *Essays on music*. Los Angeles: University of California Press, 2002a. p.271-76.
- _____. The Form of the Phonograph Record. In: LEPPERT, R. (Org.). *Essays on music*. Los Angeles: University of California Press, 2002b. p.277-81.
- _____. Opera and the Long-Playing Record. In: LEPPERT, R. (Org.). *Essays on music*. Los Angeles: University of California Press, 2002c. p.283-87.
- ALBERTI, Verena. Fontes Oraís: Histórias dentro da História. In: PINSKY, S. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p.155-202.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
- ARAGÃO, Paulo. “Considerações Sobre o Conceito de Arranjo Na Música Popular.” *CADERNOS DO COLÓQUIO* (2001): 14.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929–1935)*. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. [Dissertação de Mestrado].
- ASSIS, Ana Claudia. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. (Tese de Doutorado). Departamento de História – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2006.
- ASSIS, Ana Cláudia de; BARBEITAS, Flávio; LANA, Jonas e CARDOSO FILHO, Marcos Edson. “Música e história: desafios da prática interdisciplinar.” In: BUDASZ, R. (Org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009. v.1, p.5-39.
- BARBOSA, Valdinha, e Anne Marie DEVOS. *Radamés Gnattali - O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.
- BARROS, José D'assunção. “História Comparada – Da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico.” In: *História Social, Campinas*, n.13, p.07-21, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2009. [La chambre Claire (Note sur la photographie), Cahiers du Cinema, Gallimard, Seuil, 1980]

BECKER, Howard S. "Arte Como Ação Coletiva." In: VELHO, G. (Org.). *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977a. p.205-25.

_____. "Mundos Artísticos e Tipos Sociais." In: (ORG.), G. V. (Org.). *Arte e Sociedade: ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977b. p.9-26.

BENDASSOLLI, Pedro F.; WOOD Jr., Thomaz; KIRSCHBAUM, Charles e CUNHA, Miguel Pina E. Indústrias Criativas: Definição, Limites e Possibilidades. *RAE - Revista de Administração de Empresas*, v.49, n.1, p.10-18, jan-mar, 2009.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução." In: (Org.). *Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas: Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980 [1935]. p.3-28.

BESSA, Virginia de Almeida. "Apontamentos para o Estudo do Arranjo na Música Popular Brasileira: História, Fontes e Perspectivas de Análise." In *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Buenos Aires, 2005.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. [The triumph of music: the rise of composers, musicians and their art, 2008]

BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Publicações Europa-América, 1976. [Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien, Librairie Armand Collin, 1941-2]

CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997 (Coleção Ouvido Musical).

CAMILLERI, Lelio. "Shaping Sounds, Shaping Spaces." In: *Popular Music* 29, no. 02 (2010): 199-211, 2010.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

_____. *A Fonografia Como Arte Sonora*. Anais do XX Congresso da ANPPOM. Florianópolis: UDESC - ANPPOM, 2010. p.801-05

_____. Marcos Edson e PALOMBINI, Carlos. *Música e tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone*. Encontro Anual da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como "Espírito Sedimentado": em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: DUARTE, R. (Org.). *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005. p.203-24.

CASTRO, Ruy. *Carmen: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Chega De Saudade: A História E as Histórias Da Bossa Nova*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis - RJ: Vozes, 2005. [L'invention du quotidien: 1a. arts de faire, Gallimard, 1990]

CHANAN, Michael. *Repeated takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso, 1995.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural - entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHION, Michel. *Músicas, Media e Tecnologias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994. (Biblioteca Básica de Ciência e Cultura). [Musiques, Médias et Technologies]

COLEMAN, Mark. *Playback: from the Victrola to MP3, 100 years of music, machines, and money*. New York: Da Capo Press, 2003. xxv, 237 p. p.

CRANE, Diane. "Introduction: the challenge of the sociology of culture to sociology as a discipline." In: CRANE, D. (Org.). *The sociology of culture: emerging theoretical perspectives*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1994. p.1-19.

DAY, Timothy. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven - London: Yale University Press, 2000.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral – memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos Da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira E Mundialização Da Cultura*. São Paulo: FAPESP, 2000.

DOYLE, Peter. "From to: echo, reverb and (dis)ordered space in early popular music recording." In: *Popular Music*, v.23, n.01, p.31-49, 2004.

EARGLE, John. *The Microphone Book*. 2ª ed. Boston: Focal Press, 2004.

ECO, Umberto. La musique et la machine. In: (Org.). *Communications*. Paris: Seuil, 1965. v.6, p.10-19.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates). [Apocalittici e Integrati]

_____. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Estudos; 85). [Come si fa una tesi di laurea, Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S.p.A., 1977]

EISENBERG, Evan. *The Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. New York: Yale University Press, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Conexões). [Tradução de: Für eine Philosophie der Fotografie, 1983]

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. [L'Archéologie du Savoir, Éditions Gallimard, 1969]

FRANCESCHI, Humberto. *Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

_____. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREIRE, Sérgio. *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. (Tese de Doutorado). PUC, São Paulo, 2004.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

FROTA, Wagner Nunes. *Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro, 2003. [Título original: "Cien Años de Soledad", 1967]

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. [Il formaggio e i vermi: Il cosmo di un mugnaio del '500, 1976]

_____. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: (Org.). *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.143-79.

GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o fim do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001. 315 p. (Coleção Todos os cantos).

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001. [A History of Western Music, 1988]

HAMILTON, Andy. The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection. *British Journal of Aesthetics*, v.43, n.4, p.345-62, Out. 1, 2003.

HUBER, D. M. e RUNSTEIN, R. E. *Modern recording techniques*. Boston: Focal Press, 2001.

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Signos: Música).

_____. *Música e Mediação Tecnológica*. Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. [Tese de Livre Docência]

_____. "A Música, O Corpo e as Máquinas." *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Anppom.*, n.4, p.17, Ago., 1997.

IZQUIERDO, Jorge Latorre. "El estatuto de lo fotográfico: entre el arte y la tecnología". I Congreso de Teoría y Técnica de los medios audiovisuales, La imagen fotográfica. Universitat Jaume I de Castellón, 2005.

JAMBEIRO, Othon. As condições industriais da produção. In: (Org.). *Canção de massa: as condições de produção*. São Paulo: Pioneira, 1975. p.45-64.

JANOTTI Júnior, Jeder. “Mídia, Música Popular Massiva E Gêneros Musicais: A Produção de Sentido no Formato Canção a partir de Suas Condições de Produção e Reconhecimento.” In: *XV Encontro da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*. Bauru - SP: Unesp, 2006.

KATZ, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Los Angeles: University of California, 2004.

KENNEY, William Howland. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. New York: Oxford University Press, 1999.

KRACAUER, Siegfried. *O Ornamento da Massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. [Das Ornament Der Masse: Essays, 1963]

LANA, Jonas S. Trabalho imaterial compartilhado: reflexões sobre o processo de inclusão do músico e da música popular no sistema capitalista de produção. *Desigualdade & Diversidade, PUC-RIO, Rio de Janeiro*, v.5, p.63-74, 2010.

LAUS, Egeu. “A Capa de Disco no Brasil: Os Primeiros Anos.” In: *Arcos*, vol. 1 (número único), 1996. pp.102–126.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. Documento/Monumento. In: (Org.). *História e Memória*. 5a. Campinas: Unicamp, 2003. p.525-39.

LEWISOHN, M. *The Beatles - Recording Sessions: The Official Abbey Road Studio Session Notes (1967-1970)*. New York: Harmony Books, 1988.

LOCKHEART, Paula. “A History of Early Microphone Singing, 1925-1939: American Mainstream Popular Singing at the Advent of Electronic Microphone Amplification.” In: *Popular Music & Society*, vol. 26, no. 3, p.367–85, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. (Arte+).

MAXFIELD, Joseph P., e Henry C. HARRISON. “High Quality Recording and Reproducing of Music and Speech: Methods of High Quality Recording and Reproducing of Music and Speech Based on Telephone Research.” *Bell Telephone Laboratories (Incorporated)*, 1926.

MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder: Do Vinil Ao Download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MORTON, David L. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.

MOOREFIELD, Virgil. *The producer as composer: shaping the sounds of popular music*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005. xix, 143 p.

Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos, sua obra*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: 1989. pp.33, 52, 60.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa Das Idéias: A Questão Da Tradição Na Música Popular Brasileira*, Coleção História Do Povo Brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *História e Música - história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Coleção História e... Reflexões).

_____. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. In: PINSKY, S. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p.235-89.

NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: Modernismo E Música Popular*. Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: A problemática dos lugares.” In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados Em História e do Departamento de História da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)*, n.10, p.7-28, dez., 1993.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira E Indústria Cultural*. 3a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAIANO, Enor. *O Berimbau e o Som Universal: Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos Anos 1960*. Dissertação de Mestrado, USP, 1994.

PAIVA, Eduardo. “Música e Tecnologia, do Vinil ao Mp3.” In: *Contemporânea - Comunicação e Cultura*, vol. 10, no. 01, p.99–107, 2012.

PAVIANI, Jayme. *A Arte na Era da Indústria Cultural*. Caxias do Sul - Porto Alegre: Pyr, 1987.

PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

PINSKY, Sandra. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

READ, Oliver e WELCH, Walter L. *From tin foil to stereo: evolution of the phonograph*. Indianapolis: H. W. Sams, 1976

RODRIGUES, Caetano, e Charles GAVIN. *Bossa Nova E Outras Bossas: A Arte E O Design Das Capas Dos Lps*. Rio de Janeiro: Viva Rio / Petrobrás, 2005.

ROSSI, Paolo. 1. Lembrar e esquecer. In: (Org.). *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: UNESP, 2010. p.15–30.

ROTHENBUHLER, Eric W. e PETERS, John Durham. Defining Phonography: An Experiment in Theory. *The Musical Quarterly*, v.81, n.2, p.242–64, 1997.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001a. 247 p. p.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo e (Nirez), M. A De Azevedo. *Discografia Brasileira 78rpm (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SAROLDI, Luiz Carlos, e Sonia Virgínia MOREIRA. *Rádio Nacional, O Brasil Em Sintonia*. 3a. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2005.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001. [The Tuning of the World, 1977]

SEVERIANO, Jairo. *Uma História Da Música Popular Brasileira: Das Origens À Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *Yes, Nós Temos Braquinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

SEVERIANO, Jairo, e Zuza Homem de Mello. *A Canção No Tempo: 85 Anos De Músicas Brasileiras (Vol.1:1901-1957)*. 4ª ed. 2 vols. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1997.

STANYEK, Jason, e Benjamin PIEKUT. "Deadness - Technologies of the Intermundane." In: *TDR: The Drama Review - New York University and the Massachusetts Institute of Technology* 54, no. 1 (2010): 25.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003. xvi, 450 p. p.

TATTT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. "Canção, Estúdio e Tensividade." In: *Revista USP*, no. 4, p.41–45, 1990.

TAVARES, Bráulio. *Parada de Lucas*: Lucas Santtana, 2006. 2007 O texto se refere a um release que acompanhou o CD "Parada de Lucas" e, posteriormente, postado no site <www.diginois.com.br> por Lucas Santtana em 15/05/2006.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em Conserva: Arranjadores e Modernistas na Criação de uma Sonoridade Brasileira*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.

THOMPSON, Emily. Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925. *The Musical Quarterly*, v. Vol. 79, n° 1, p.41, 1995.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1992 [1978].

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press, 2008.

VEDANA, Hardy. *A Elétrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre: scp, 2006. 252 p.

VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas*. (Dissertação de Mestrado). Sociologia, Unicamp, Campinas, 1996.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

WEIS, Elisabeth, e John BELTON. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *Keywords*. New York: Oxford University Press, 1985. [Keywords, 1976]

WISNIK, José Miguel. O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez. In: NESTROVSKI, A. (Org.). *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004. p.167-89.

Dicionários

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. verbete: “Nelson Gonçalves”. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em 22/01/2013.

The Oxford English Dictionary. 2ª ed. OED Online, verbete “phonography”. Oxford University Press: 1989.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Editado por Stanley Sadie. vol. 21, verbete: “Recorded Sound”. New York: Macmillan Publishers, 2001. pp.7-37

Artigos de jornal

BBC News. Oldest recorded voice sing again. 28/03/2008. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/7318180.stm>>. Acesso em 28/01/2013.

Correio da Manhã. A Opinião do Prof. Lorenzo Fernandez sobre os discos e os músicos. 18/01/1931.

CASTRO, Ruy. “Artista Brasileiro.” *Folha de São Paulo*, 02/06/2007.

Estúdio Abbey Road, usado pelos Beatles, será aberto para visitação, *G1, Pop & Arte*, 04/01/2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/01/estudio-abbey-road-usado-pelos-beatles-sera-aberto-para-visitacoes.html>>. Acesso em: 28/02/2012.

SANCHES, Pedro Alexandre. “Artistas enxergam internet como aliada.” *Folha de São Paulo*, 23/12/2003. Acesso em 02/07/2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u39971.shtml>>.

LEMOS, Ronaldo. Camelô digital. Coluna: Internets, Folhateen. *Folha de São Paulo*, 30/11/2009.

TAVARES, Bráulio. Música para Mimeógrafo. Blog “Mundo Fantasma”, postado em 06/03/2008. Disponível em: <<http://mundofantasma.blogspot.com/2008/03/0031-msica-para-mimegrafo-2742003.html>>. Também publicado no Jornal da Paraíba, Campina Grande-PB em 27/04/2003. Acesso em 25/07/2011.

VIANNA, Hermano. “Paradas do Sucesso Periférico.” In: *Revista Sexta-feira*, nº 8, Editora 34, 2006.

_____. A música paralela. *Folha de São Paulo*, 12/10/2003.

VIANNA, Luiz Fernando. *Mario Reis mudou o canto brasileiro*. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2007.

VIANNA, Luiz Fernando. “Mario Reis Mudou O Canto Brasileiro.” *Folha de São Paulo*, 30/12/2007.

WECO. “Sinhô, o Violão e sua Obra”. Anno I, no. 3, janeiro de 1929. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Irmãos, p.20. [Disponível na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro].

Periódicos especializados

Phono-Arte. A Linguagem da Musica. Rio de Janeiro, 15 jan. 1929, ano 1, nº 11, p.29.

Phono-Arte. Rio de Janeiro, 30 jan. 1929, ano 1, nº 12, p.8.

Phono-Arte. Compreendamos o phonographo Moderno. Rio de Janeiro, 30 jan. 1929, ano 1, no. 12, p.11.

Phono-Arte. O significativo do phonographo moderno. Rio de Janeiro, 30 jan. 1929, ano 1, nº 12, p.11-13.

Phono-Arte. “A Columbia no Brasil”. Rio de Janeiro, 15 fev. 1929, ano 1, no. 13, p.3–5.

Phono-Arte. O interprete auditor. Rio de Janeiro, 28 fev. 1929, ano 1, no. 14, p.1-2

Phono-Arte. O Disco Perfeito. Rio de Janeiro, 15 mar. 1929, ano 1, nº 15, p.2.

Phono-Arte. O phonographo, o radio e a musica. Rio de Janeiro, 30 mar. 1929, ano 1, no. 16, p.14.

Phono-Arte. “Algumas dificuldades de uma boa gravação phonographica”. Rio de Janeiro, 30 jul. 1929, ano 1, nº 24, p.6.

Phono-Arte. Como se grava um disco pelo novo processo electrico. Rio de Janeiro, 15 ago. 1929, ano 2, nº 25, p.6-9.

Phono-Arte. A moderna gravação de discos. Rio de Janeiro, 30 ago. 1929, ano 2, no. 26, p.31-4.

Phono-Arte. Relatividades. Rio de Janeiro, 30 set. 1929, ano 2, nº 28, p.1.

Phono-Arte. “Discos nacionaes”. Rio de Janeiro, 30 nov. 1929, ano 2, no. 32, p.1-2.

Phono-Arte. “Discos Victor Brasileiros: definitivamente installada no paiz a Companhia Victor”. Rio de Janeiro, 30 nov. 1929, ano 2, no. 32, p.26.

Música e Disco. Não vão acabar os Discos 78 por José Fernandes. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, abr. 1956, ano 1, nº 9, p.8.

Música e Disco. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, set. 1956, ano 1, no. 2, p.10.

Música e Disco. Alta fidelidade: O que é e como obtê-la. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, out. 1956, ano 1, nº 3, s.p.

Música e Disco. Alcançada a máxima eficiência em disco. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, ago. 1956, ano 1, nº 1, p.2.

Música e Disco. Disco, como biscoito, nasce num forno. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jul. 1957, ano 1, nº 12, p.10.

Música e Disco. Chegou o som estereofônico. Coluna “Alta Fidelidade” por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1959, ano 3, nºs. 1 e 2, p.11.

Música e Disco. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1959, ano 3, nºs 1 e 2, s.p.

Música e Disco. O sistema Westrex 45x45. Coluna “Alta Fidelidade” por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mar. 1959, ano 3, nº 3, p.5.

Música e Disco. Finalmente teremos “O Guarany” em discos long play. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mai.-jun. 1959, ano 3, nºs 5 e 6, p.3.

Música e Disco. Stereo. Coluna “Em Tempos de Jazz” por Paulo Santos. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, nov.-dez. 1959, ano 3, nºs. 11 e 12, p.9.

WECO. Sinhô, o Violão e sua Obra. *WECO*, v.Anno I, n.3, p.2, janeiro de 1929, 1929.

Catálogos de Gravadoras

Catálogo Geral dos Discos Brasileiros Columbia. 1931, p.24.

Discos Victor – Catálogo Geral. Edição Brasileira. Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, EUA: 1929.

Fonogramas e LPs

A Banda, marcha de Francisco Buarque de Holanda; LP *Mario Reis*, 1971; Odeon MOFB–3.690. Arranjos e regência: Lindolfo Gaya. Diretor de produção: Milton Miranda. Diretor técnico: Z. J. Merky. Técnicos de gravação: Jorge Teixeira e Nivaldo Duarte de Lima. Técnico de laboratório: Reny R. Lippi. Lay-out: Joselito.

Aquarela do Brasil, samba de Ary Barroso (no selo do disco trouxe a descrição de Cena brasileira); interpretado por Francisco Alves; Odeon 11.768-A, gravado em 18/08/1939 e lançado em 10/1939. Arranjo de Radamés Gnattali.

As Canções Praieiras; LP de Dorival Caymmi; interpretado por Dorival Caymmi; Odeon LDS 3.004, 1954.

Brejeiro, tango de Ernesto Nazareth; interpretado pela Banda do Corpo de Bombeiros; Odeon Record 40.572. Arranjo de Anacleto de Medeiros. ca. 1904–1907.

Carinhos de vovô, romance de J. B. da Silva (Sinhô); Odeon 10.224-B; gravado em 06/1929 e lançado em 08/1928. Com acompanhamento de dois violões.

Chega de Saudade, samba canção de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes; interpretado por João Gilberto; Odeon 14.360, gravado em 10/07/1958 e lançado em 08/1958.

Chegou a hora da fogueira, marchinha de Lamartine Babo; interpretada por Mario Reis; Victor 33.671-A, gravada em 05/06/1933 e lançada em 07/1933. Arranjo de Pixinguinha com Carmen Miranda e grupo Os Diabos do Céu.

Clube da Esquina. Milton Nascimento e Lô Borges; Odeon; Direção de produção: Milton Miranda; Diretor Musical: Lindolfo Gaya; Supervisão Musical: Milton Nascimento; Orquestradores Eumir Deodato e Wagner Tiso; Regente: Paulo Moura; Diretor técnico: Z. J. Merky; Técnicos de gravação: Nivaldo Duarte de Lima, Jorge Teixeira e Zilmar; Técnico de laboratório: Reny R. Lippi; Lay-out capa: Cafí; Fotos capa, contra-capas e nuvem: Cafí; Fotos internas: Cafí e Juvenal Pereira, 1972.

Clube da Esquina 2. Milton Nascimento; Odeon; mixado por Nivaldo Duarte de Lima, 1978.

Delicado, baião de Valdir Azevedo; interpretado por Waldir Azevedo; Continental 16.314-A, 1950.

Gosto que me enrosco, samba de J. B. da Silva (Sinhô); interpretado por Mario Reis; Odeon 10.278-B, 11/1928 (lançamento). Acompanhamento de dois violões.

Gosto que me enrosco, samba de J. B. da Silva (Sinhô); interpretado por Mario Reis; Continental 16.455-B, (gravado em 22/08/1951 e lançado em 10/1951), com Vero e Sua Orquestra.

Gosto que me enrosco, samba de J. B. da Silva (Sinhô); LP *Mario Reis*, 1971, Odeon MOFB-3.690. Arranjos e regência: Lindolfo Gaya. Diretor de produção: Milton Miranda. Diretor técnico: Z. J. Merky. Técnicos de gravação: Jorge Teixeira e Nivaldo Duarte de Lima. Técnico de laboratório: Reny R. Lippi. Lay-out: Joselito.

Hino Nacional, de Francisco Manoel da Silva e Osório Duque Estrada; interpretado pela Banda da Casa Edison; Zon-O-Phone 10187, ca. 1902–1904.

Jura, samba de J. B. da Silva (Sinhô); interpretado por Aracy Côrtes; Parlophon 12.868, 11/1928 (gravação), Orchestra Cassino Copacabana Palace. Direção de Simon Bountman.

Jura, samba de J. B. da Silva (Sinhô); interpretado por Mario Reis; Odeon 10.278-A, 11/1928 (lançamento), Orchestra Pan American. Direção de Simon Bountman.

Jura, samba de J. B. da Silva (Sinhô); interpretado por Mario Reis; Continental 16.454-A, (gravado em 22/08/1951 e lançado em 10/1951), com Vero e Sua Orquestra.¹

Jura, samba de J. B. da Silva (Sinhô); LP *Mario Reis: Ao Meu Rio*, 1965, gravadora Elenco ME-22. Arranjos e regência: Lindolfo Gaya. Produção e direção: Aloysio de Oliveira. Assistente de produção: José Delphino Filho. Estúdio de gravação: Rio Som S/A. Engenheiro de som: Norman Sternberg. Técnico de som: Umberto Contardi. Capa: Eddie Moyna. Ilustração: J. C. Mello Menezes.

Paixão de artista, seresta de Eduardo Souto; interpretada por Vicente Celestino; Odeon 122.029; ca. 1921–1926.

Patativa, seresta de Vicente Celestino; interpretada por Vicente Celestino e orquestra da RCA Victor, sob regência de Radamés Gnattali; Victor 34.188; gravado em 15/04/1937.

Passarinho do má, samba de Duque; interpretado por Francisco Alves; Odeon 10.001, 1927.

Pedacinhos do céu, choro de Valdir Azevedo; interpretado por Waldir Azevedo; Continental 16.369-B, 1951.

Pelo telefone, samba carnavalesco de Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro de Almeida; interpretado por Bahiano e coro; Odeon 121.322, 1917.

Que vale a nota sem o carinho da mulher, samba de J. B. da Silva (Sinhô); Odeon 10.224-A; gravado em 06/1929 e lançado em 08/1928. Com acompanhamento de dois violões.

Rasguei a minha fantasia, marchinha de Lamartine Babo; interpretada por Mario Reis; Victor 33887-a, gravado em 27/11/1934 e lançado em 01/1935. Arranjo de Pixinguinha e acompanhamento do grupo Os Diabos do Céu.

Rasguei a minha fantasia, marchinha de Lamartine Babo; LP *Mario Reis canta suas criações em Hi-Fi*, 1960, Odeon MOFB-3177. Produção de Aloysio de Oliveira. Orquestrações de Lindolfo Gaya e regência de Oswaldo Borba.

¹ Vero era um pseudônimo usado por Radamés Gnattali.

Rasguei a minha fantasia, samba de J. B. da Silva (Sinhô); LP *Mario Reis*, 1971; Odeon MOFB-3.690. Arranjos e regência: Lindolfo Gaya. Diretor de produção: Milton Miranda. Diretor técnico: Z. J. Merky. Técnicos de gravação: Jorge Teixeira e Nivaldo Duarte de Lima. Técnico de laboratório: Reny R. Lippi. Lay-out: Joselito.

Se você jurar, samba de Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos; interpretada por Francisco Alves, Mario Reis e a Orchestra Copacabana; Odeon 10.747-B, gravada em 05/12/1930 e lançada em 01/1930.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. The Beatles; EMI LP, 1967.

Sistema nervoso, samba de Arlindo Marques Júnior; Roberto Roberti e Wilson Batista; interpretado por Orlando Correia; Todamérica 5325-A, gravado em 16/06/1953 e lançado em 08/1953.

Filmes e Documentários

EWALD, E. *Nelson Gonçalves*. Brasil: BMG Brasil, 2001. 72 min. [Documentário em DVD]

FARO, Fernando. Programa Ensaio: Tom Jobim. Rio de Janeiro: TV Cultura, 1993. VHS, 55 min.

GUERRA-PEIXE, César. Entrevista concedida a Carlos Kater. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 1989. [Fita VHS].

LONGFELLOW, M. *Classic Albums: The making of The Dark Side of The Moon*. Reino Unido: ST2 Video / eagle vision, 2003. 84 min.

MATOGROSSO, Ney. "Batuque." Editado por Max Pierre, 136'16min. Brasil: Universal Music, 2002.

NATAL, B. *Desconstrução*. Brasil: Biscoito Fino, 2006. 60 min. [DVD]

ORTEGA, Kenny; PHILLIPS, R. *et al. Michael Jackson's This is It*. Columbia Pictures, Sony, 2009. 111 min. [DVD]

Entrevistas Realizadas

Carmélia Alves em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, Rio de Janeiro, 25/01/2008.

Célio Balona em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, Belo Horizonte, 04/07/2012.

Dirceu Cheib em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, Belo Horizonte, 04/06/2012.

Humberto Franceschi em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, Rio de Janeiro, 24/01/2008.

Ian Guest em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, 04/04/2013.

Inezita Barroso em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, São Paulo, 08/03/2008.

Jairo Severiano em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, Rio de Janeiro, 24/01/2008.

Luís Claudio Ramos em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, Belo Horizonte, 07/11/2011.

Nivaldo Duarte de Lima em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, Rio de Janeiro, 24/01/2013.

Robertinho Silva em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, Rio de Janeiro, 19/07/2012.

Roberto Paiva em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, Rio de Janeiro, 26/01/2008.

Wilson das Neves em entrevista concedida a Marcos Edson Cardoso Filho, Rio de Janeiro, 20/07/2012.

Anexo

CD com fonogramas citados na tese

[FAIXA 1]

Hino Nacional, de Francisco Manoel da Silva e Osório Duque Estrada; interpretado pela Banda da Casa Edison; Zon-O-Phone 10187, ca. 1902–1904.

[FAIXA 2]

Brejeiro, tango de Ernesto Nazareth; interpretado pela Banda do Corpo de Bombeiros; Odeon Record 40.572. Arranjo de Anacleto de Medeiros. ca. 1904–1907.

[FAIXA 3]

Pelo telefone, samba carnavalesco de Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro de Almeida; interpretado por Bahiano e coro; Odeon 121.322, 1917.

[FAIXA 4]

Paixão de artista, seresta de Eduardo Souto; interpretada por Vicente Celestino; Odeon 122.029; ca. 1921–1926.

[FAIXA 5]

Patativa, seresta de Vicente Celestino; interpretada por Vicente Celestino e orquestra da RCA Victor, sob regência de Radamés Gnattali; Victor 34.188; gravado em 15/04/1937.

[FAIXA 6]

Passarinho do má, samba de Duque; interpretado por Francisco Alves; Odeon 10.001, 1927.

[FAIXA 7]

Palhaços Azuis, samba de Vicente Paiva; interpretado por Roberto Paiva; Odeon 11698-B, 1939.

[FAIXA 8]

Aquarela do Brasil, samba de Ary Barroso (no selo do disco trouxe a descrição de Cena brasileira); interpretado por Francisco Alves; Odeon 11.768-A, gravado em 18/08/1939 e lançado em 10/1939. Arranjo de Radamés Gnattali.

[FAIXA 9]

Delicado, baião de Waldir Azevedo; interpretado por Valdir Azevedo; Continental 16.314-A, 1950.

[FAIXA 10]

Pedacinhos do céu, choro de Waldir Azevedo; interpretado por Valdir Azevedo; Continental 16.369-B, 1951.

[FAIXA 11]

Sistema nervoso, samba de Arlindo Marques Júnior; Roberto Roberti e Wilson Batista; interpretado por Orlando Correia; Todamérica 5325-A, gravado em 16/06/1953 e lançado em 08/1953.

[FAIXA 12]

Chegou a hora da fogueira, marchinha de Lamartine Babo; interpretada por Carmen Miranda, Mario Reis e o grupo Os Diabos do Céu; Victor 33.671-A, gravada em 05/06/1933 e lançada em 07/1933. Arranjo de Pixinguinha.

[FAIXA 13]

Se você jurar, samba de Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos; interpretada por Francisco Alves, Mario Reis e a Orchestra Copacabana; Odeon 10.747-B, gravada em 05/12/1930 e lançada em 01/1930.

[FAIXA 14]

Jura, samba de J. B. da Silva (Sinhô); interpretado por Aracy Côrtes; Parlophon 12.868, 11/1928 (gravação), Orchestra Cassino Copacabana Palace. Direção de Simon Bountman.

[FAIXA 15]

Jura, samba de J. B. da Silva (Sinhô); interpretado por Mario Reis; Odeon 10.278-A, 11/1928 (lançamento), Orchestra Pan American. Direção de Simon Bountman.

[FAIXA 16]

Jura, samba de J. B. da Silva (Sinhô); interpretado por Mario Reis; Continental 16.454-A, (gravado em 22/08/1951 e lançado em 10/1951), com Vero e Sua Orquestra.¹

[FAIXA 17]

Jura, samba de J. B. da Silva (Sinhô); LP *Mario Reis: Ao Meu Rio*, 1965, gravadora Elenco ME-22. Arranjos e regência: Lindolfo Gaya. Produção e direção: Aloysio de Oliveira. Assistente de produção: José Delphino Filho. Estúdio de gravação: Rio Som S/A. Engenheiro de som: Norman Sternberg. Técnico de som: Umberto Contardi. Capa: Eddie Moyna. Ilustração: J. C. Mello Menezes.

[FAIXA 18]

Gosto que me enrosco, samba de J. B. da Silva (Sinhô); interpretado por Mario Reis; Odeon 10.278-B, 11/1928 (lançamento). Acompanhamento de dois violões.

[FAIXA 19]

Gosto que me enrosco, samba de J. B. da Silva (Sinhô); interpretado por Mario Reis; Continental 16.455-B, (gravado em 22/08/1951 e lançado em 10/1951), com Vero e Sua Orquestra.

[FAIXA 20]

Gosto que me enrosco, samba de J. B. da Silva (Sinhô); LP *Mario Reis*, 1971, Odeon MOFB-3.690. Arranjos e regência: Lindolfo Gaya. Diretor de produção: Milton Miranda. Diretor técnico: Z. J. Merky. Técnicos de gravação: Jorge Teixeira e Nivaldo Duarte de Lima. Técnico de laboratório: Reny R. Lippi. Lay-out: Joselito.

¹ Vero era um pseudônimo usado por Radamés Gnattali.

[FAIXA 21]

Rasguei a minha fantasia, marchinha de Lamartine Babo; interpretada por Mario Reis; Victor 33887-a, gravado em 27/11/1934 e lançado em 01/1935. Arranjo de Pixinguinha e acompanhamento do grupo Os Diabos do Céu.

[FAIXA 22]

Rasguei a minha fantasia, marchinha de Lamartine Babo; LP *Mario Reis canta suas criações em Hi-Fi*, 1960, Odeon MOFB-3177. Produção de Aloysio de Oliveira. Orquestrações de Lindolfo Gaya e regência de Oswaldo Borba.

[FAIXA 23]

Rasguei a minha fantasia, samba de J. B. da Silva (Sinhô); LP *Mario Reis*, 1971; Odeon MOFB-3.690. Arranjos e regência: Lindolfo Gaya. Diretor de produção: Milton Miranda. Diretor técnico: Z. J. Merky. Técnicos de gravação: Jorge Teixeira e Nivaldo Duarte de Lima. Técnico de laboratório: Reny R. Lippi. Lay-out: Joselito.

[FAIXA 24]

A Banda, marcha de Francisco Buarque de Holanda; LP *Mario Reis*, 1971; Odeon MOFB-3.690. Arranjos e regência: Lindolfo Gaya. Diretor de produção: Milton Miranda. Diretor técnico: Z. J. Merky. Técnicos de gravação: Jorge Teixeira e Nivaldo Duarte de Lima. Técnico de laboratório: Reny R. Lippi. Lay-out: Joselito.