

MARCOS EDSON CARDOSO FILHO

**Pelo gramofone: a cultura da gravação e
a sonoridade do samba
(1917–1971)**

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2008

MARCOS EDSON CARDOSO FILHO

**Pelo gramofone: a cultura da gravação e
a sonoridade do samba
(1917–1971)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Música e Tecnologia

Orientador: Prof. Sérgio Freire

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2008

C268p Cardoso Filho, Marcos Edson
Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade
do samba (1917-1971) / Marcos Edson Cardoso Filho.
--2008.
215 fls., enc. ; il.
Acompanha um Compact Disc
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Escola de Música
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia

1. Música popular – Brasil – História e crítica. 2. Reis,
Mario, 1907-1981. 3. Gravação musical – Brasil -
História. 4. Samba – Brasil – História e crítica. I. Garcia,
Sérgio Freire. II. Título. III. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Música

CDD: 780.981



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação defendida pelo aluno Marcos Edson Cardoso Filho em 25 de abril de 2008 e aprovada, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia
Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Ana Cláudia Assis
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
Universidade de São Paulo

Resumo

As possibilidades de gravação e reprodução sonoras, introduzidas a partir do fonógrafo de Thomas Edison, trouxeram mudanças significativas na forma como as pessoas produzem e ouvem música. No Brasil, as gravações comerciais em disco iniciaram-se em 1902 e, desde então, as práticas de música popular — principal produto da indústria do disco — tiveram que se adaptar à cultura da gravação aqui desenvolvida. O diálogo entre as tecnologias de gravação e as manifestações musicais brasileiras produziram sonoridades diversas e auxiliaram na estruturação da linguagem da canção popular. O presente estudo investiga as práticas fonográficas no Brasil e sua relação com as transformações ocorridas na sonoridade do samba gravado. Partindo do pressuposto de que a tecnologia influencia a estética e a linguagem da música popular gravada, nossa meta é descobrir como ocorre esse eixo de influência. A pesquisa abrange duas épocas: as eras mecânica e elétrica de gravação (até 1971). A primeira parte do trabalho é uma reflexão historiográfica da cultura da gravação no Brasil e suas práticas de estúdio. Para isso, foram utilizadas, ao lado da bibliografia existente, entrevistas semi-estruturadas com cantores e pesquisadores, bem como fonogramas restaurados digitalmente e consultas a periódicos especializados em música gravada do período estudado. Em um segundo momento foram propostas análises auditivas e sonológicas de sambas cantados, com especial atenção à fonografia de Mario Reis.

Abstract

The possibilities of sound recording and reproduction, introduced by Thomas Edison's phonograph, brought significant changes in the way people produce and listen to music. In Brazil, the commercial recordings began in 1902 and, since then, the practices of popular music — main product of the recording industry — had to adapt themselves to the recording culture. From the dialogue between recording technologies and the Brazilian popular music emanated many different sonorities and these aided to structure the popular song language. The present study investigates the phonographic practices in Brazil and their relationship with the changes of sonority in the recorded samba. Starting from the belief that technology influences the aesthetics and the language of the recorded popular music, our goal is to discover and describe how that influence occurs. The research includes two eras: the acoustic and electric ages of recording (until 1971). The first part of the work is a historical discussion of the record culture in Brazil and its studio practices. For that, semi-structured interviews were used with singers and researchers, along with the reading of primary sources (texts about recorded music published in the studied periods). In the second part, aural and sonological analyses of sambas are proposed with special attention to Mario Reis' phonography.

Agradecimentos

Ao orientador e amigo Sérgio Freire pela paciência, coragem e confiança em mim depositada ao aceitar a orientação em um momento conturbado. Agradeço pela orientação precisa e pelos inúmeros ensinamentos entre vírgulas e decibéis.

Ao professor Carlos Palombini pela orientação e direcionamento da pesquisa nos momentos iniciais.

Aos profissionais atenciosos da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio Janeiro, Silvana Martins e Adeilton Barros. Agradeço também a atenção dos funcionários da Discoteca Oneyda Alvarenga em São Paulo.

Aos pesquisadores Humberto Franceschi, Jairo Severiano e Nirez (Miguel Ângelo de Azevedo) pela colaboração indispensável, pela prontidão e pelas entrevistas concedidas.

Aos cantores Carmélia Alves e Roberto Paiva pelas tardes de histórias inesquecíveis contadas nas entrevistas concedidas. Agradeço também a Gilberto Milfont e Inezita Barroso pela atenção e rapidez nas entrevistas não presenciais.

Às amigas Salua Safadi, Cleyde Marli e Helena Freire pelo incentivo e pela prontidão para contatar a cantora Inezita Barroso.

À Marina Helena Lorenzo Fernandez Silva pela hospitalidade no Rio de Janeiro e o carinho de avó. Também a Antonieta Silva e Silvério (sempre...).

Ao meu irmão de caminhada Flávio Ferreira, assim como meus amigos Estevão Reis e Willsterman Sottani, convívio e conversas intermináveis. E, como sempre, agradeço ao irmão José Geraldo Costa Silva.

Ao professor Mauricio Loureiro pela disponibilização do Laboratório de Sonologia em horário integral. Agradeço também ao amigo Tairone Nunes pelo auxílio técnico e por ensinar os caminhos do LaTeX.

À Edilene, secretária do programa de Pós-graduação em Música, sempre atenciosa e competente.

À minha mãe, pelo incentivo de sempre. Também aos tios Elcio e Magda Sopran pelo apoio e incentivo incondicionais e acolhimento nos recantos paranaenses.

Às amigas de todos os momentos Ana Cláudia Assis e Heloisa Feichas.

E à CAPES por ter financiado esta pesquisa.

Sumário

Resumo	i
Abstract	ii
Agradecimentos	iii
Lista de Figuras	vi
Lista de Tabelas	ix
Abreviaturas e Pseudônimos	x
Introdução	1
1 Contrapontos metodológicos	8
1.1 O som gravado	8
1.2 Fonografia	15
1.2.1 A cultura da gravação e as práticas de estúdio	18
1.3 A canção popular brasileira	20
1.4 O samba no Rio de Janeiro	27
1.4.1 O samba no disco	33
1.4.2 Mario Reis	39
1.5 Prelúdio metodológico	43
1.5.1 Análise de música gravada e seus problemas	45
1.5.1.1 Relatividades: problemas no mapeamento da sonoridade dos discos	50
2 A música mecânica e a cultura da gravação	55
2.1 Gênese	55
2.2 O domínio do som	56
2.2.1 Um pouco de história	57
2.2.2 O caso do Brasil	62
2.3 A cultura da gravação no Brasil	68

2.4	Por dentro do estúdio	72
2.4.1	Suingue no disco	80
2.4.2	O canto de homens e de mulheres	82
3	A era elétrica: do microfone à estereofonia	91
3.1	A música elétrica	91
3.1.1	As gravadoras	103
3.2	O microfone	110
3.3	Radiofonias	117
3.4	Novos espaços: o <i>Long-play</i> , o <i>Hi-Fi</i> e a estereofonia	123
3.4.1	A fita magnética e a Alta Fidelidade	131
3.4.2	Ecos e reverberações de banheiro	134
3.4.3	A estereofonia e as noções de espaço	138
3.4.4	Os Produtores	143
3.5	As práticas de estúdio na era elétrica	147
4	Análise auditiva e sonológica dos fonogramas	161
4.1	“Pelo telefone”, um samba mecânico	162
4.2	Eles e elas nos discos	168
4.3	Mario Reis: “sussurro elétrico”	173
4.3.1	“Jura” [1928,1951,1965]	173
4.3.2	Gosto que me enrosco [1928,1951,1971]	179
	Considerações Finais	195
	Bibliografia	198
	Apêndice - CD com exemplos musicais	212

Lista de Figuras

1.1	Anúncio inicial do fonógrafo de Thomas Edison.	14
1.2	Diferenciação entre a análise de Cogan e a nossa proposta.	49
1.3	Curva definida pela RIAA para padronização da equalização de reprodução e gravação. Fonte: Villchur, 1965, p.32.	53
2.1	Fonógrafo original de Edison, 1877 (Science Museum, London).	59
2.2	Gravação da Banda de Sopros da Marinha dos Estados Unidos. Nota-se que a gravação era feita por múltiplos fonógrafos e, junto deles, várias pessoas para operá-los simultaneamente.	60
2.3	<i>The Deuophone</i> reproduzia tanto cilindros quanto discos.	62
2.4	Elgar regendo uma orquestra numa sessão de gravação mecânica — Gramophone Company (City Road studio, London, Janeiro de 1914).	73
2.5	Sessão de gravação mecânica da Victor Salon Orchestra regida por Rosario Bourdon (Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, s.d.).	74
2.6	Sessão de gravação mecânica no Edison Studio com Cesare Sodero regendo a orquestra (à esquerda do cone) e Jacques Urlus como cantor solista (79 Fifth Ave., New York City, 30 de Março de 1916).	75
2.7	Harry Anthony gravando nos estúdio de Edison (Ca. 1907-1910).	76
2.8	Thomas Chalmers gravando no Laboratório de Gravação Edison (s.d.).	76
2.9	<i>The Wolverine Orchestra</i> na sua primeira gravação no Gennett Recording Studios (Richmond, Indiana, fevereiro de 1924).	77
2.10	Torcum Bezazian – canto, Edna White – trompete, Carlo Peroni – regente, gravando no Edison Studio (New York, NY, 1912).	77
3.1	Figura retirada da Revista <i>Phono-Arte</i> que ilustra o processo de registro elétrico do som.	93
3.2	Sessão de gravação mecânica da Victor Salon Orchestra regida por Rosario Bourdon (Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, s.d.).	95
3.3	Sessão de gravação elétrica da Victor Salon Orchestra (Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, s.d.).	96
3.4	Faixa de frequência aproximada das eras mecânica e elétrica e seus instrumentos e vozes.	98
3.5	Ficha para correspondência entre a gravadora Victor e o cantor Sylvio Salema, 1929.	107

3.6	Recorte da propaganda da Odeon para divulgação das músicas para o Carnaval de 1929 (destaque para a qualidade dos discos).	110
3.7	Microfone RCA-44BX.	112
3.8	Microfone RCA-44BX.	112
3.9	Microfone RCA-77DX.	113
3.10	Sistema de diretividade dos microfones.	114
3.11	Propaganda dos discos Columbia de 45 rotações no Brasil. Aqui os discos foram comercializados só em 1957.	127
3.12	Anúncio de álbum vazio para ser “montado” pelo consumidor.	130
3.13	Anúncio de divulgação do som estereofônico pelas Casas Palermo.	141
3.14	Detalhe de anúncio do som estereofônico divulgado pelas Casas Palermo.	142
3.15	Pequeno anúncio dos discos estereofônicos da RCA Victor, 1960.	143
3.16	Grupo de músicos argentinos gravando na Odeon, 1929.	151
3.17	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).	152
3.18	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).	154
4.1	Esquema aproximado de hierarquização dos planos sonoros presentes na gravação de “Pelo telefone”.	165
4.2	Sonograma da seção B de “Pelo telefone” cantado por Bahiano.	166
4.3	Sonograma da seção B de “Pelo telefone” cantado pelo coro misto.	166
4.4	Filtro espectral desenvolvido por Sérgio Freire.	167
4.5	Gráfico de energia por oitava de “Pelo telefone”, 1917 (segunda parte da Introdução e Seção A).	169
4.6	Sonograma da seção A de “E durma-se com um barulho deste” cantado pelo Bahiano.	170
4.7	Sonograma da seção A de “E durma-se com um barulho deste” cantado pela Srta. Consuelo.	170
4.8	Sonograma da parte II do maxixe “A Capital Federal” cantado por João Barros.	171
4.9	Sonograma da parte II do maxixe “A Capital Federal” cantado por Júlia Martins.	172
4.10	Partitura da Introdução de “Jura”, transcrita da primeira gravação de Mario Reis.	174
4.11	Motivo principal do samba “Jura”.	174
4.12	Sonograma da primeira frase de “Jura” cantada por Mario Reis, 1928.	175
4.13	Gráfico de energia por oitava de “Jura”, 1928 (segunda parte da Introdução e primeira frase).	176
4.14	Gráfico de energia por oitava de “Jura”, 1951 (Introdução e primeira frase.)	178

4.15	Gráfico de energia estereofônica por oitava de “Jura”, 1965 (Introdução e primeira frase).	180
4.16	Gráfico de energia por oitava de “Jura”, 1965 (Introdução e primeira frase).	181
4.17	Gráfico de energia por oitava de “Jura”, 1965 (Introdução e primeira frase).	182
4.18	Gráfico de energia por oitava de “Jura” três versões.	183
4.19	Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1928 (segunda parte da Introdução e primeira frase).	185
4.20	Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1951 (Introdução e primeira frase).	187
4.21	Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1971 (segunda parte da Introdução e primeira frase).	188
4.22	Gráfico de energia estereofônica por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1971 (segunda parte da Introdução e primeira frase).	190
4.23	Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1971 (segunda parte da Introdução e primeira frase).	191
4.24	Comparação da distribuição estereofônica nas gravações de “Jura” (1965) e “Gosto que me enrosco” (1971).	192
4.25	Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1971 (Introdução e primeira frase).	193
4.26	Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco” três versões.	194

Lista de Tabelas

2.1	Distribuição primeiras chapas da Casa Edison.	65
3.1	Tabela com os principais selos e suas velocidades comercializadas até 1960.	128
4.1	Distribuição dos registros e das frequências a partir do <i>patch</i> criado por Sérgio Freire.	167
4.2	Estrutura formal da gravação de “E durma-se com um barulho deste”.170	

Abreviaturas e Pseudônimos

DB78	Discografia Brasileira em 78 rotações
CatCE	Catálogos da Casa Edison
R.M.P.	Rotações por minuto
Almirante	Henrique Fôreis Domingues
Bahiano	Manuel Pedro dos Santos
Bide	Alcebíades Maia Barcelos
Braguinha	Carlos Alberto Ferreira Braga
Brancura	Sílvio Fernandes
Chiquinha Gonzaga	Francisca Hedwiges Neves Gonzaga
Donga	Ernesto Joaquim Maria dos Santos
Garoto	Aníbal Augusto Sardinha
Jonjoca	João de Freitas Ferreira
Marion	Penha Marion Pereira
Neusa Maria	Vasilíki Purchio
Nirez	Miguel Ângelo de Azevedo
Oscarito	Oscar L. J. de la Imaculada C. Teresa Diaz
Pixinguinha	Alfredo da Rocha Viana
Sinhô	José Barbosa da Silva
Tia Ciata	Hilária Batista de Almeida

Para Gisele e Ana Clara

Introdução

Quem fechar os olhos e sumir no casulo de fumaça e suor, perceberá. Quem enxergar a triboluminescência das danças coletivas, se arrepiará. Quem receber as camadas de texturas sonoras emergindo alternadamente, flutuará.

Porque está escrito na democracia digital: a criação reduzirá a faixa entre baixo custo e alta tecnologia. A mistura de lou-laife com rai-tec [sic]. Pretos proletários pilotando protuls [sic]. O gravador digital é para a música o que o mimeógrafo foi para a poesia antes. Música para mimeógrafo. Fim das gravadoras? Como, se nos quartos dos fundos surgem 10 gravadoras novas por dia? Na praça, no largo, na quadra, trepidam cyber-surubas sonoras mesclando timbres de overdubs e bombos de fabricação caseira. Do trio elétrico ao trem eletrônico é tanto bip que dá um pib, é tanto lup [sic] que dá um ecossistema de reverberações, de clonagens sonoras auto-reprodutivas, uma geometria replicante de pinceladas sonoras criando uma malha de arabescos capaz de revestir qualquer estrada sideral. A carne viva e o código binário são primos entre si, mutuamente intraduzíveis, portanto não podem viver um sem o outro. Está na bula do sexo: cada indivíduo redefine a espécie. Está encriptado nos zeros e uns: cada cópia vira uma nova Matriz.

Quem afastar as fibras de algoritmos do espaço-tempo, verá. Quem tocar com a primeira letra da língua o fio zumbidor de alta tensão, sentirá. Quem sapatear no tempo certo sobre a tensão superficial das águas do dilúvio, não afundará.¹

Lucas Santtana e a banda Seleção Natural² — a quem a citação acima é dedicada — servem para exemplificar uma das manifestações mais emblemáticas da indústria cultural da atualidade. Além de gravar CDs para vender, a banda os

¹Tavares, Bráulio. Acessado em [18/09/2007]. Disponível em <http://www.diginois.com.br/index.php?meio=post&id=42&PHPSESSID=6bb8bfc21807270f229c6cdb6623675d>. O texto se refere a um release que acompanhou o CD “Parada de Lucas” e, posteriormente, postado no site <http://www.diginois.com.br> por Lucas Santtana em 15/05/2006.

²Disponível em www.diginois.com.br.

disponibiliza gratuitamente para download em seu site. Outro fato interessante é a disponibilização de cada canal gravado no sistema multicanal para os “super ouvintes” produzirem suas próprias mixagens. Aqueles com algum conhecimento de softwares de edição de áudio podem editar os timbres, criar uma versão com atenuações em agudos ou graves e, entre outros parâmetros a serem alterados na suposta versão original, podem também mudar a espacialização da gravação. As diferentes mixagens podem ser enviadas para o site da banda, criando a coexistência de várias versões de uma mesma música. Desse modo, torna-se possível uma participação do ouvinte diretamente na linguagem e na estética sem precedentes. E quanto aos direitos autorais? Talvez uma frase disposta no canto direito do próprio site possa nos dar uma dica: “Alguns direitos reservados”.

As facilidades de produção sonora, assim como as múltiplas possibilidades trazidas pela democracia digital apresentadas na citação acima, têm se tornado cada vez mais acessíveis e inteligíveis para músicos e ouvintes.³ Quando se ouve um disco de Chico Buarque na atualidade, não é mais mistério quando um pandeiro atravessa de uma caixa para outra, ou mesmo quando surgem sons e ruídos estranhos gerados por computador ou mesmo sintetizadores. Na era da internet e das super produções de Hollywood, tudo no mundo da criação digital (sonora ou não) parece possível.

A desmistificação das práticas de produção da indústria cultural na atualidade — consequência das inúmeras possibilidades de manipulação digital — torna problemático o estudo de tais práticas em realidades diferentes ou até muito remotas historicamente. Se as práticas atuais estão sendo tão facilmente digeridas pelo público (produtor/consumidor), como compreender a relação técnicas de produção *versus* resultado estético em contextos de produção que datam do início do século? Voltemos ao exemplo do Chico Buarque. Desde o início da gravação multicanal, tornou-se possível para um cantor (como ele), gravar um disco inteiro sem ter contato com nenhum dos músicos presentes na gravação. O intérprete pode criar sua performance em estúdio independentemente de outras interpretações ali presentes. Fato no mínimo impensável se observarmos essa mesma prática, na era de gravação mecânica. Ali, todos os músicos tinham que estar presentes no ato da gravação das ondas sonoras na cera. A disposição espacial na sala de gravação e sua relação com a faixa dinâmica e a energia empregada na projeção sonora

³Abstraindo-se dos algoritmos usados pelos softwares e as complexas relações numéricas no mundo dos bits, especificidades não menos importantes, porém só compreendidas por uma parcela muito pequena dos indivíduos envolvidos na produção musical.

eram elementos indispensáveis para uma gravação razoável. Neste momento, a performance tinha que ser produzida num esforço em conjunto, envolvendo cantor solista e músicos acompanhantes. Tais extremos revelam, por si só, realidades em que a tecnologia estava diretamente delimitando as possibilidades de produção musical e, possivelmente, atuando na construção da linguagem da música popular brasileira.

Historicamente, a tecnologia sempre esteve ligada ao desenvolvimento da linguagem musical. O próprio desenvolvimento da técnica de construção dos instrumentos musicais e sua relação com a composição de obras para explorarem tais avanços técnicos é um exemplo marcante dessa relação. Mas, talvez os maiores paradigmas tecnológicos que atuaram decisivamente na linguagem musical foram a imprensa musical e o fonógrafo, ambos ligados ao registro. A imprensa musical permitiu uma larga distribuição de música editada, o que levou a um aumento considerável do acesso à música produzida até então.⁴ No entanto, a partitura, segundo Sérgio Freire (2004, p.6),

representa um frágil equilíbrio entre a codificação de instruções visando uma execução instrumental e a expressão de uma linguagem musical mais abstrata e individualizada. A notação condiciona tanto o pensamento musical do compositor quanto a exploração instrumental do intérprete, os quais conseguem, por meio desta, compartilhar e expressar uma mesma obra (de natureza ideal).⁵

Assim como a partitura se revela portadora de uma dupla função (codificação de instruções e expressão abstrata), também o fonógrafo nos apresenta seu dualismo: o registro da interpretação e a criação de um novo evento musical a partir da obra original, transformando o próprio conceito de obra musical.⁶ O fonógrafo, ao mesmo tempo que registra, abre caminhos para novas escrituras. Diferentemente da partitura que restringe sua manipulação a públicos especializados (músicos profissionais e amadores), o fonógrafo democratiza o acesso a um evento/produto musical, transformando as práticas musicais vigentes.

⁴O primeiro conjunto de peças polifônicas impressas, usando a técnica de caracteres móveis aperfeiçoada por Johann Gutenberg, foi editado em Veneza no ano de 1501 por Otaviano de Petrucci. Segundo Grout e Palisca (2001, p.190) em 1523 Petrucci já havia publicado cinquenta e nove volumes (incluindo as reimpressões) de música vocal e instrumental.

⁵Para maiores informações sobre a relação da notação com a performance, vide o primeiro capítulo de Freire, 2004, pp.4-13.

⁶Sobre as transformações nas noções de obra, vide Capítulo 1.

Muitos autores estrangeiros têm abordado a relação da tecnologia da gravação com as práticas musicais na chamada música popular e na música erudita (Adorno, 2002a,b; Chanan, 1995; Coleman, 2003; Day, 2000; Katz, 2004; Moorefield, 2005; Sterne, 2003) entre outros. 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 (2006, 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). Assim, encontramos uma lacuna na historiografia da música brasileira no que concerne a uma abordagem estética sob o viés da tecnologia. Nesse sentido, este trabalho se propõe a mapear os processos de produção das práticas fonográficas e sua relação com as transformações ocorridas na sonoridade do samba gravado. Partindo do pressuposto de que a tecnologia influencia a estética e a linguagem da música popular gravada, nossa meta é descobrir como ocorre esse eixo de influência. A intenção aqui não é a de criar uma história das tecnologias de gravação do século XX, mas observar como as práticas de estúdio atuaram na construção de uma sonoridade de samba. As discussões serão conduzidas a partir da carreira fonográfica de Mário Reis (1928–1971), mas também serão analisadas canções de épocas anteriores, a fim de criar um paralelo entre as práticas fonográficas de períodos distintos. Este trabalho tem a suposta ousadia de tentar fazer uma revisão bibliográfica de todo o material referente às tecnologias musicais e a música popular no período estudado, sendo também uma dissertação de compilação.

Para isso, propomos um estudo interdisciplinar que integre as áreas de história, musicologia e sonologia. O eixo condutor será o diálogo entre os argumentos apresentados na historiografia da música (somados a uma pesquisa iconográfica e também de entrevistas) com dados obtidos das análises sonológicas. Ou seja, serão utilizados dados documentais (fotos, entrevistas, depoimentos) e documentos sonoros. Neste trabalho, o fonograma será tratado também como um documento histórico.

Diante da multiplicidade de gêneros — instrumentais, cantados com acompanhamento e a capela — presentes na fonografia da música popular brasileira, a definição de um gênero não foi uma escolha fácil. Ao analisarmos os catálogos da primeira gravadora e a DB78 percebemos que os gêneros instrumentais tinham

muita presença nas salas de gravação das primeiras décadas do século XX. Juntamente com os gêneros cantados, as músicas instrumentais se mantiveram na agenda das produções de compositores e de diretores de gravadoras até meados dos anos trinta. Desde então, com as possibilidades de divulgação da música cantada trazida pelo rádio, a canção — em especial o samba — tornou-se cada vez mais forte em detrimento da música instrumental.

O objeto inicial da pesquisa era a transformação da sonoridade de um gênero de música popular gravada. Diante de tal interesse, e para restringir o campo de atuação do objeto, restou-nos a pergunta: Qual dos gêneros gravados nos possibilitaria uma análise panorâmica das transformações de sua sonoridade através dos anos e, conseqüentemente, de técnicas de produção diferentes? A resposta indubitavelmente nos levaria para a canção. Para chegarmos a tal conclusão, bastou-nos uma pesquisa inicial na DB78. Nas listagens por gravadoras, sobretudo a partir da década de 1930, a canção reina em maioria absoluta. E, dentro do gênero canção, o samba representaria a mais viável possibilidade de análise da era mecânica até a estereofonia.⁷ Segundo Severiano e Mello (1997), o samba torna-se o gênero mais gravado a partir dos anos 1930 sendo 32,45% do repertório registrado em disco, ou seja, num total de 6706 gravações, 2176 eram sambas.

Desta forma, focaremos nosso estudo no samba gravado no Rio de Janeiro partindo de sua gênese na era mecânica, seguindo para a eletrificação da gravação e, por último a estereofonia. Como foi relatado, a linha de reflexão da era elétrica, assim como as análises auditivas e sonológicas terão como base os sambas gravados por Mario Reis em períodos distintos.

Foram duas as motivações para este trabalho. Inicialmente, a minha participação como bolsista no Programa de Bolsa Acadêmicas Especiais (PAE), ainda na graduação na Escola de Música da UFMG, sob a orientação do Prof. Sérgio Freire. Nessa ocasião, desenvolvemos parte do projeto intitulado “Transformações das noções de tempo, espaço, som e obra musicais através da prática de amplificação,

⁷Outro gênero para análise, em oposição ao samba, seria a canção romântica com base na modinha. Para isto, seria necessário um estudo preliminar sobre as variáveis de transformação deste gênero através dos anos. A canção romântica não possui uma rotulação facilmente identificada e, em muitos momentos, ela surge na fonografia agregada a um gênero maior: seresta, o samba-canção, a marcha-rancho, tango-canção entre outros.

gravação, mixagem e pós-produção sonora”.⁸ Ali, 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. Minha segunda motivação foi a escuta de duas gravações do samba “Jura” (1928) de Sinhô interpretadas por Mário Reis e Aracy Côrtes durante uma aula de *Introdução à Música Eletroacústica* ministrada pelo Prof. Carlos Palombini. Percebi que mesmo o suporte tecnológico acolhia dois paradigmas estéticos contrastantes do canto (um com fortes tendências às práticas da era de gravação mecânica, outro adaptado ao período elétrico).

O trabalho divide-se em duas partes: historiográfica (capítulos 1 a 3) e sonológica (capítulo 4). Na primeira parte, serão explicitados todos os argumentos históricos que serão tomados como base para as análises realizadas na segunda parte do estudo.

No Capítulo 1, serão apresentadas as principais terminologias utilizadas, as escolhas metodológicas e sua fundamentação teórica. Inicialmente, delinearemos o campo de estudo, discutindo temáticas como: o som gravado e as transformações nas noções de obra, a fonografia como uma arte autônoma e suas práticas de produção. Em um segundo momento, abordaremos a canção popular, o samba e a estética de Mário Reis, sempre partindo de um panorama histórico e das relações com a tecnologia. Por último, serão explicitados os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa, bem como uma discussão sobre os problemas de se analisar música gravada.

O capítulo 2 trata da introdução dos registros sonoros no Brasil no começo do século XX. Discutiremos, numa perspectiva histórica, as primeiras gravadoras, as práticas de estúdio na era elétrica e os principais agentes desse processo. Na parte final do capítulo, abordaremos os cantos masculino e feminino presentes nos discos da era mecânica.

Já no Capítulo 3, serão apresentados os procedimentos de gravação elétrica, as gravadoras e as práticas de estúdio no período. Discutiremos o melhoramento na qualidade sonora trazida pela eletrificação da gravação e pelos diferentes tipos de

⁸O pôster encontra-se disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/~sfreire>. Acesso em: 21/09/2007. A monografia da pesquisa realizada em 2005 e o CD resultante estão presentes nos “Anexo A” na Tese de Doutorado de Ana Cláudia Assis [Assis, Ana Cláudia. (2006). *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG].

microfones utilizados e sua influência nas práticas sonoras. Abordaremos também a influência do rádio na produção fonográfica, assim como as novas possibilidades tecnológicas, tais como: o LP (e o conceito de álbum), o Hi-Fi, a fita magnética a estereofonia e a reverberação. A partir de depoimentos de artistas no período estudado, discutiremos as práticas de estúdio na era elétrica.

O capítulo 4 é o ponto de convergência de toda a discussão apresentada anteriormente. Ali, serão apresentadas análises auditivas e sonológicas dos principais fonogramas tratados nas seções anteriores. Inicialmente, analisaremos três gravações da era mecânica. Na seqüência, dois sambas de Mario Reis (“Jura” e “Gosto que me enrosco”) serão analisados em três versões abrangendo momentos distintos da fonografia do cantor. Ao longo do capítulo faremos uma recapitulação das idéias apresentadas anteriormente, bem como uma discussão sobre a transformação na sonoridade presente em tais gravações.

Capítulo 1

Contrapontos metodológicos

1.1 O som gravado

*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?*¹

O compositor francês Claude Debussy, referindo-se à realidade presenciada em seu país, pode ter sido um dos primeiros intelectuais a nos chamar a atenção para a força transformadora do gramofone e da música gravada como um todo. Nesta citação, ele nos apresenta dois fenômenos curiosos: uma mágica contida nos discos e uma força misteriosa presente na música. Pode-se entender essa “força misteriosa” da arte musical como o ato da performance de uma obra ao vivo, até então sob domínio de músicos especializados na prática instrumental e compositiva. Mas que mágica é essa preservada nos discos capaz de destruir a força misteriosa da arte musical? Podemos pensar a “mágica” à qual o compositor se refere partindo de dois argumentos distintos e complementares. Primeiro, consideramos que uma obra musical, quando gravada, ao mesmo tempo em que mantém sua identidade, sofre transformações de tempo, espaço e sonoridade. Segundo, os discos possibilitam 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.² Assim, pode-se entender a mágica apontada por Debussy a partir da idéia de que o disco substitui a

¹Claude Debussy em 1913 citado por Eisenberg, 2005, p.44-5.

²Embora Sérgio Freire (2004, p.17) destaque que “é justamente a possibilidade de autonomia aberta aos ouvintes que passa a ameaçar a tradição musical produtora dessas mesmas obras”.

performance ao vivo, mantendo a ilusão de que música gravada e música ao vivo são facetas distintas de um mesmo fenômeno. Desta forma, mesmo com os deslocamentos de tempo, espaço e sonoridade, a música gravada continua fazendo jus à denominação música (diferentemente do teatro filmado, que rapidamente gerou uma nova arte autônoma que é o cinema).

Partiremos do pressuposto de que, com a tecnologia da gravação e reprodução sonora, patenteada por Thomas Edison com o fonógrafo em 1877, as músicas sofreram grandes transformações, inclusive na noção de obra musical. Entenda-se aqui como obra musical uma música feita para a sala de concerto, ou que segue uma ritualística de produção indo do compositor que inscreve seu fluxo criativo na partitura (seguindo uma codificação própria) e que, num segundo momento, essa codificação é levada à sua definitiva realização na interpretação dada pelos músicos. Nessa concepção, uma obra gravada representa uma “extensão” da idéia original do compositor realizada por determinados intérpretes. A música no disco, num primeiro momento seria uma escultura rígida gerada a partir de determinada obra musical e que não mantém um compromisso de fidelidade com ela. Essa fixação da obra musical por meios mecânicos desenvolveria outra manifestação artística com procedimentos próprios construída em estúdio. (Adorno, 2002a, p.271) destaca que com o fonógrafo passa-se do processo artesanal de produção para o industrial e este fato altera não só a distribuição como também o que é distribuído.

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 tipos de profissionais tão imprescindíveis quanto os compositores e músicos:

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 (Freire, 2004, p.17).

Esse fenômeno de transformação das noções de obra musical pode ser pensado tanto no primeiro estágio de gravações comerciais, em que obras feitas para ouvintes de concerto eram levadas à cera, quanto num segundo momento, em que teríamos obras feitas especialmente para gravação e que só existiriam ali. Assim,

a 5ª *Sinfonia* de Beethoven não deixa de ser a 5ª *Sinfonia* depois de gravada. A obra é a mesma, mas o que muda são as múltiplas relações de ouvinte-intérprete, ouvinte-obra e de intérprete-obra. A 5ª *Sinfonia* de Beethoven em disco, na nossa concepção, é uma outra possibilidade de manifestação da obra escrita por Beethoven para um fim específico. Neste sentido, as obras transmitidas via reprodutibilidade mecânica se inserem em um novo contexto de produção que, como vimos, é chamado por Freire de transmissão aural.

Do mesmo modo em que teremos obras escritas para um fim específico sendo transformadas pelos processos de gravação e reprodução sonoras, teremos obras feitas para a gravação em estúdio. Muitas das canções gravadas pelos primeiros cantores da Casa Edison, gravadora carioca cuja produção trataremos no Capítulo 2, foram compostas exclusivamente para a gravação em disco. E essa sempre foi uma constante na produção de música popular: produzia-se um disco cujo sucesso culminava em apresentação ao vivo nas ruas. Muitos compositores se especializariam em produzir obras para os estúdios de gravação.³

Walter Benjamin inicia seu ensaio de 1936 (*A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*)⁴ com uma longa epígrafe de Paul Valéry, que ilustra nosso pensamento em relação às transformações da arte musical a partir da tecnologia de produção em estúdio:

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.⁵

³O próprio compositor Igor Stravinsky, consagrado por suas obras de concerto, mais tarde produziria sua *Sérénade en La pour piano* especialmente para caber nos discos de 78 rotações por minuto.

⁴Foi utilizado 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.

⁵Paul Valéry, *Pièces sur l’Art*, Paris, 1934; “Conquête de l’Ubiquité”, pp. 103, 104, citado por Benjamin, 1980.

E Walter Benjamin, vai mais além em sua afirmação, muito usada nos estudos sobre tecnologia e obras de arte:⁶

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).

Para Benjamin, a mais perfeita reprodução faltaria sempre o *hic et nunc*, ou aqui e agora da obra de arte. O *hic et nunc* do original seria sua autenticidade, que mais adiante levará o autor a recorrer à noção de *aura*. Assim, o que seria atingindo numa reprodução técnica seria a *aura* de uma obra de arte (p.7-8). Apesar de Benjamin não discutir diretamente o fenômeno musical, podemos aplicar o conceito de *aura* à performance ao vivo.⁷ É justamente esta tradição que o disco tende a ameaçar, ao mesmo tempo que desenvolve formas próprias ou até complementares de interação com as práticas musicais.

Essa noção de autenticidade de uma obra nos leva a discutir o conceito de original na música popular gravada, foco da nossa pesquisa. Até determinado momento da história, o que representava o registro por excelência na música popular brasileira era a partitura. A performance da música popular sempre foi muito além da codificação registrada na partitura. 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 efêmera. O disco — e não mais a edição em partitura — passou a ser um dos maiores objetivos a serem alcançados pelos compositores. Assim, 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. Vale lembrar que, como Chanan (1995) demonstra, antes da possibilidade de se fazer muitas cópias com o disco matriz, toda gravação em cilindro era um original.

⁶Utilizaremos 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.

⁷Esse conceito pode também ser aplicado aos manuscritos de obras mais antigas ou especialmente famosas.

Nesta perspectiva, acreditamos que esse novo original criado pelo disco traz em si uma *aura* e um *hic et nunc* próprios. Carlos Sandroni, ao discorrer sobre a perseguição sofrida pelos negros praticantes do samba-de-umbigada em Itu (década de 1940), afirma que tais práticas 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” (2001, p.13). Assim, destacamos que a grande diferença entre essa “aura assegurada pela tecnologia” e o “aqui e agora” da obra ao vivo a que Benjamin se refere consiste na “coisificação” de um objeto cultural, até então intangível. A essa coisificação segue-se, conseqüentemente, sua portabilidade, manuseabilidade e repetibilidade até então impensáveis para uma obra de arte.⁸ Mas antes de discutirmos esses conceitos, vamos nos ater a um dos dilemas da música gravada ao longo do século XX: a fidelidade ao real.

O grande preconceito relacionado à música gravada e a difícil aceitação da transformação que ela opera por parte de críticos como Theodor Adorno tem como eixo condutor o caráter de rivalidade apresentado entre a performance ao vivo e a performance “enlatada”. A música mecânica ou música enlatada tal como é apresentada por Adorno (2002a) e o tom pejorativo de suas críticas pode ter sua origem no próprio *marketing* por trás do fonógrafo.

Katz (2004) destaca o “discurso do realismo” que sempre esteve presente na divulgação dos produtos da indústria da gravação e reprodução ao longo do século XX. O intuito é vender a idéia de que o som gravado é um espelho da realidade sonora (p.1). E também Fernando Iazzetta (1997, p.30) assinala que...

Quando surgiram os primeiros aparelhos fonográficos no final do século passado, o padrão de escuta que esses aparelhos almejavam se espelhava no modo de escuta vigente na época, ou seja, o da escuta baseada na experiência auditiva das apresentações ao vivo.

Portanto, desde o começo das gravações comerciais até a estereofonia, temos um conceito estético que regia os estúdios de gravação: tentar criar em estúdio

⁸O 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).

uma imitação da realidade sonora ao vivo.⁹ A propaganda de Thomas Edison, desde os primeiros momentos do fonógrafo comercial se baseava no argumento da perfeita reprodução da fala, como podemos observar na figura 1.1. Emily Thompson (1995) analisa em detalhe os *tone tests* patrocinados pelas empresas de Thomas Edison. Os *tone tests*, que aconteceram entre 1915–1925, eram recitais para grandes públicos (chegaram a 2500 pessoas no Carnegie Hall) que consistiam basicamente em comparações entre performances de cantores e instrumentistas de renome juntamente com o fonógrafo. A intenção era criar subterfúgios para “confundir” os presentes (jogos de iluminação, cenário, ajuste da voz dos cantores à gravação, entre outros) de forma que eles não discernissem entre o real e o gravado, a criação e a re-criação ou, o autêntico e o imitado. Para Thompson, a fidelidade era uma meta desde o começo nas primeiras pesquisas de melhorias com o fonógrafo feitas por Thomas Edison.¹⁰

Retomaremos agora a discussão iniciada sobre os processos de transformação trazidos pela gravação e reprodução sonoras. Como mencionado anteriormente, a partir de 1877, a música começa a se tornar um objeto (Eisenberg, 2005, p.13). Diferentemente do que afirmou Leonardo Da Vinci ao comparar música e pintura...

A superioridade da pintura sobre a música existe pelo fato de que, a partir do momento em que ela é convocada para viver, inexistente motivo para que venha a morrer, como ao contrário, é o caso da pobre música... A música se evapora depois de ser tocada; perenizada pelo uso do verniz, a pintura subsiste.¹¹

Com o fonógrafo, as gravações passaram a captar esses sons que se “evaporam” e a torná-los tangíveis em mídias físicas. Desde então, o som pôde ser transportável, vendável, colecionável e manipulável de forma nunca antes imaginada (Katz, 2004, p.5). Como assinala Katz (2004), a gravação se torna um novo tipo de objeto musical: assim como a partitura descreve referências a instrumentos, alturas, ritmos,

⁹A fidelidade ainda é utilizada no *marketing* atual dos aparelhos de reprodução, porém, o ouvinte moderno tem maior consciência da diferença entre um som ao vivo (gravado ou não) e em estúdio.

¹⁰Sobre a terminologia utilizada, conforme demonstra Katz (2004, p.194), fonógrafo era inicialmente a máquina para gravação e reprodução de cilindros, enquanto que gramofone se referia aos aparelhos que tocavam discos. Nos anos 1920, os cilindros deixaram de ser fabricados e ambos os termos passaram a se referir 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.

¹¹Leonardo Da Vinci citado por Benjamin, 1980, p.21.

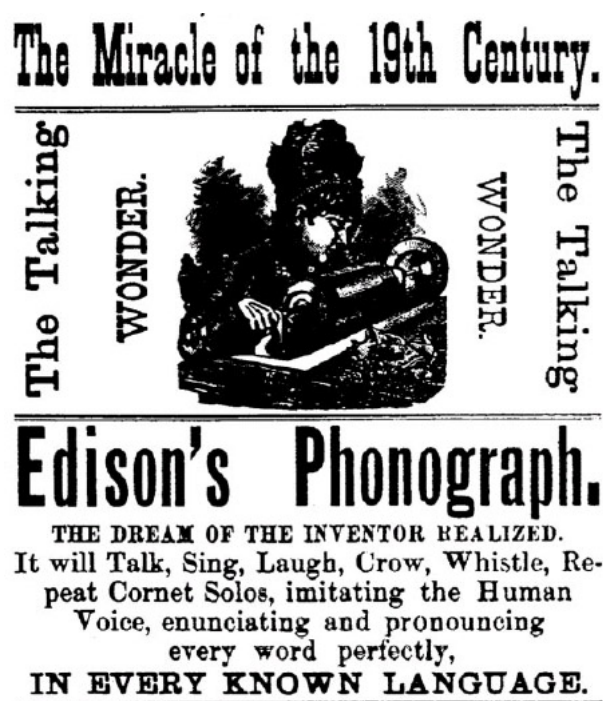


FIGURA 1.1: Anúncio inicial do fonógrafo de Thomas Edison.
Fonte: Rehding, 2005, p.127.

dinâmicas, intenções entre outras, as gravações inscrevem os sons. À tangibilidade da música gravada representada inicialmente pelo cilindro e, mais tarde pelo disco de goma laca (do inglês *shellac*) e pelo LP, deve-se a possibilidade de mais três atitudes que mudaram radicalmente a relação dos ouvintes com a música: a possibilidade de se colecionar os discos — criando uma discoteca com repertórios variados e, claro, agregando um valor ao material adquirido; a portabilidade — permitindo que músicas de culturas e regiões variadas viajassem pelo mundo, seja no sulco dos discos ou nas ondas do rádio, dando um caráter também didático ao suporte; e, por último, a repetibilidade.¹²

Apenas através da gravação podemos reproduzir inúmeras vezes um evento sonoro sem variações na sua performance. As performances ao vivo são sempre diferentes umas das outras. É impossível tocar ou cantar uma música e repeti-la igualmente à última versão executada. Para Katz (2004), “performances ao vivo são únicas, enquanto gravações podem ser repetidas” (p.24). Também concordamos com o autor quando afirma que, mesmo as performances registradas sendo igualmente repetidas, o ouvinte pode criar sucessivas escutas diferentes entre si.

¹²Para uma discussão mais detalhada sobre esses aspectos da coisificação da música, ver Katz, 2004, pp.8–47.

Assim, o ouvido humano pode selecionar diferentes elementos a serem realçados numa mesma gravação. Isso só é possível com o controle do tempo musical através dos discos.

Outro elemento importante na repetibilidade destacado por Katz é a influência nos músicos enquanto ouvintes. Novamente o caráter didático das gravações atuará decisivamente na formação de músicos de jazz e instrumentistas de rock e música popular em geral. Segundo Chanan (1995, p.7), com a gravação, os músicos puderam ouvir pela primeira vez suas performances gravadas e isso com o tempo mudaria “a natureza das interpretações”. A mudança se daria tanto por enriquecimento estético e técnico, pelo fato de ouvirem suas possíveis falhas de execução, quanto pela adaptabilidade aos processos de gravação.¹³

Das transformações trazidas pelas possibilidades de gravação e reprodução sonoras, restam uma discussão acerca da temporalidade das gravações e as alterações nas noções de espaço, temáticas que discutiremos nos capítulos seguintes.

1.2 Fonografia

Para o nosso estudo sobre a atuação da gravação musical no Brasil na construção de uma sonoridade específica para o gênero samba, consideramos necessário uma revisão e conseqüente definição do termo fonografia, amplamente utilizado de formas diversas no Brasil e fora dele.

Inicialmente, consultamos o dicionário Oxford da língua inglesa, pois esse dicionário é também etimológico e traz as datas em que tal verbete foi usado pela primeira vez na literatura. A origem da palavra tem ligação direta com a fala, mas sua definição em nível genérico é a “arte ou prática de escrita segundo o som”.¹⁴ Na seqüência temos a seguinte definição: “como representar a pronúncia, a fonética escrita”. O dicionário indica que a palavra surgiu pela primeira vez em 1701, relacionada à arte de escrever as palavras através do seu som. Apenas em 1886, o termo será utilizado também para designar “a arte de utilizar, ou registrar pelos meios do fonógrafo”.

¹³Músicos eruditos, como Glenn Gould, tornariam-se especialistas em gravar em estúdio construindo performances supostamente “perfeitas” para “soarem” em disco (Chanan, 1995; Eisenberg, 2005).

¹⁴Oxford English Dictionary, verbete “phonography”.

Na literatura consultada, quatro autores trataram direta ou indiretamente do assunto (Eisenberg, 2005; Rothenbuhler and Peters, 1997; Iazzetta, 2006).

Fernando Iazzetta (2006), em sua tese de livre-docência, pensa a fonografia dentro de uma concepção abrangente que tem o registro e a reprodução sonora como agentes principais dessa prática. O autor não delimitou objetivamente o termo, mas entendemos, dentro da sua concepção, ser a fonografia uma atividade que parte da “possibilidade de gravação e reprodução sonora inaugurada pela invenção do fonógrafo por Thomas Edison em 1877” e que modificaria “radicalmente toda a rede de relações que se estabelecem em torno da música” (p.1). Assim, a fonografia seria tanto uma tecnologia quanto a rede de relações que ela abrigaria em torno da arte musical, mas que não necessariamente representaria uma forma autônoma de arte. Em seu estudo, o autor descreve a gama de transformações trazidas no mundo musical a partir da fonografia, levando em conta a produção e a recepção sonora. Em certa medida, o argumento de Iazzetta dialoga com a definição de Hamilton (2003), que pensa a fonografia a partir de uma definição expandida que tem a gravação como o meio principal. Hamilton (2003) inclui na prática fonográfica as modalidades artísticas produzidas tanto pelo jazz, blues e rock gravado quanto pelas produções compositivas da *musique concrète* e de compositores eletroacústicos como Stockhausen (p.361). A fonografia para Hamilton é uma forma de arte sonora que tem como eixo central a prática de gravação.

Já Rothenbuhler and Peters (1997) escreveram um artigo propondo uma definição para o termo. Segundo eles, fonografia seria um período na nossa relação com a música, marcado por um conjunto de atitudes, práticas e instituições tendo como partida a invenção do fonógrafo. Na concepção dos autores, a fonografia se situaria num período muito definido que vai da popularização do fonógrafo até a popularização da gravação digital. Aqui também os autores apresentam a fonografia como uma tecnologia ligada a uma prática social. O ponto de partida seria a nossa relação com a música alterada pelo fonógrafo: “música não mais requer a performance ao vivo. A Música começa a ter uma vida própria, independente do compositor, dos músicos ou do público” (p.243).

A referência à inscrição também é apresentada por eles:

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” (p.243).

A grande questão da teoria apresentada por estes autores é que eles defendem a fonografia como um ato físico. Para eles, é a inscrição analógica nos suportes de gravação e sua relação com as ondas sonoras que delimitam o período de atuação da fonografia. Com os sistemas digitais de gravação e reprodução, esse ato mecânico se perde e as ondas sonoras são substituídas pela sua representação em dados numéricos. Para eles, “quando compramos um LP, nós compramos música, mas quando compramos um CD, nós compramos dados” (Rothenbuhler and Peters, 1997, p.246). O problema nessa teoria, na nossa concepção, é que os autores desprezam aquilo que é mais importante no processo de gravação e reprodução: o som. O resultado dos eventos musicais e extra-musicais construídos em estúdio será sempre o som, tanto em suportes analógicos como digitais. O que músicos, produtores, arranjadores e ouvintes buscam é o resultado sonoro.

Tanto Iazzetta (2006) como Rothenbuhler e Peters (1997) apresentam a fonografia como uma prática de transformação social aliada a um aparato tecnológico. Já Evan Eisenberg (2005) considera a fonografia como uma forma de arte coletiva que atua na construção de um evento musical. Para ele não existe gravação (ao menos que sejam gravações de eventos ao vivo), toda gravação é uma construção. Como assinala Eisenberg, a televisão e o rádio são meios de transmissão enquanto que a fonografia e o filme são formas de arte. Para ele, você pode passar um filme na TV sem fazer um julgamento artístico. Mas você não pode filmar sem um julgamento artístico. O mesmo ocorre com a gravação. Não se grava sem se fazer um julgamento artístico.

Concordamos com Eisenberg e Hamilton quando defendem a fonografia como uma modalidade independente de arte, que tem a gravação e a construção de um evento sonoro como eixos condutores dessa atividade. Essa idéia justifica-se para dissociar a música gravada da sua representação ao vivo. Desta forma, o pensamento de gravação como simples registro ou documentação é de imediato abolido. A fonografia atua na construção de um objeto de arte e, como em toda manifestação artística, torna-se necessário um conjunto de procedimentos, materiais e técnicas para o desenvolvimento pleno de sua forma de representação. Para que a fonografia se firmasse enquanto uma arte autônoma, foi preciso o desenvolvimento de um processo que chamamos de “cultura da gravação”, bem como as práticas

decorrentes deste processo. Desta forma, faz-se necessário conceituar a cultura da gravação e as práticas de estúdio.

1.2.1 A cultura da gravação e as práticas de estúdio

Em *Repeated Takes* (1995) Michael Chanan inicia a reflexão sobre os efeitos que a gravação trouxe para as práticas musicais num capítulo chamado “A cultura da gravação” (*Record Culture*). Ali, o autor traça um conjunto de relações sócio-culturais entre a invenção de Edison e sua influência na estética musical e na cultura como um todo nas músicas eruditas e populares. Para Chanan, a gravação transformou a música “alterando a experiência da escuta” (1995, p.9). Assim, as práticas musicais — agora diretamente ligadas à produção industrial — deixam de se constituir como uma arte até então autônoma e passam a interagir, em aspectos estéticos e econômicos, com a sociedade que a consome. Contudo, não estamos afirmando que Beethoven, por exemplo, estivesse desconectado da sua audiência, mas o que ocorre a partir do fonógrafo é a presença de mais fatores que passam a ter peso decisivo no processo estético, tais como: donos de gravadoras, artistas, críticos e a imprensa especializada, o público consumidor, a tecnologia *per se* e, mais adiante, arranjadores, produtores, o cinema e a tv.¹⁵ Esse panorama abrangente da cultura da gravação descrito por Chanan, de certa forma, está alinhado com os argumentos apresentados por Iazzetta (2006) e Rothenbuhler and Peters (1997) ao abordarem a fonografia.

Neste trabalho trataremos a expressão “cultura da gravação”, cunhada por Chanan, num sentido conceitual, sendo ela todas as estratégias utilizadas no processo conjunto de transformação da arte musical em objeto de consumo. Essas práticas culturais incluem: as estratégias de produção, divulgação, escolha de repertório e suas formas de inserção na sociedade; as capas dos discos, os aparelhos de reprodução, as múltiplas relações entre a performance e a gravação; e, por último, as práticas de estúdio. Entende-se por práticas de estúdio um conjunto de atividades industriais de produção que atuam no processo de coisificação da música. Tais práticas, que tem como eixo central o estúdio de gravação — incluindo todas as estratégias de produção e de construção de um evento sonoro e suas reconfigurações de tempo e espaço — tornam-se artifícios indispensáveis na

¹⁵Vale lembrar aqui que, mesmo no período pré-fonógrafo, os editores de partitura exerciam forte influência na produção musical.

constituição da fonografia como uma arte autônoma. 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 escolha da música e seu arranjo, até a utilização apropriada do aparato tecnológico a fim de obter o melhor resultado sonoro.

Inicialmente, as práticas de estúdio restringiam-se na definição do repertório a ser gravado e vendido. Este repertório era condicionado pelo tempo disponível nos cilindros. Sinfonias e concertos, por exemplo, eram inviáveis. Além do tempo, levava-se em conta o espaço disponível nas salas de gravação (fato que será mais problemático no caso da gravação mecânica, a ser tratado no capítulo seguinte). Outro fator ligado à cultura da gravação no início da fonografia era a adaptação das obras a serem gravadas, levando-se em conta os procedimentos técnicos de gravação (tais adaptações levaram até à necessidade de invenção de instrumentos musicais apropriados para a gravação e, mais adiante, à especialização do trabalho do arranjador). Também deve ser levada em conta a escolha dos intérpretes tanto no quesito fama (ligado às vendas) quanto na questão da relação do artista com o aparato de gravação. Em alguns momentos, sobretudo na passagem da gravação mecânica para elétrica, artistas famosos precisaram de um tempo para se adaptarem ao novo procedimento, tornando o microfone um instrumento da performance tão importante quanto as cordas vocais ou o diafragma. E, por último, e não menos importante, a aceitação do público. Num primeiro momento, a audiência era medida pelo consumo dos discos e, num segundo momento pela aceitação daquele artista num programa de rádio. Sendo assim, artistas e gêneros que não vendiam precisavam ser descartados ou adaptados.

A cultura da gravação e suas práticas de estúdio vão se tornando cada vez mais complexas em seus processos de produção e tal complexidade está sempre relacionada aos procedimentos tecnológicos disponibilizados: gravação mecânica, elétrica, em fita magnética, sistematização das velocidades (33, 45 e 78 r.p.m.), estereofonia, gravação multipista e a possibilidade de múltiplas tomadas com edição, *sampleamento*, processamento digital, além da adequação dos novos formatos aos aparelhos de reprodução a serem utilizados pelos ouvintes. Tais práticas de produção, suas possibilidades tecnológicas, bem como suas facilidades de manipulação levam à solidificação de uma escuta acusmática¹⁶ cada vez mais padronizada pelas estéticas de gravação vigente e dissociada das performances ao vivo. Aos poucos,

¹⁶Processo de se escutar sem ver a fonte produtora do som.

o que passa a ocorrer é a padronização e a imitação nas performances ao vivo das estéticas vigentes na fonografia.¹⁷

Em resumo, entendemos por fonografia a arte da gravação sonora, nos termos apresentados por Eisenberg (2005) e, por práticas de estúdio o conjunto de procedimentos técnicos e estéticos que atuam na construção dessa modalidade de arte musical. Finalmente, consideramos a cultura da gravação como o ambiente sócio-cultural responsável pelo florescimento da fonografia.

1.3 A canção popular brasileira

*A música popular, ao contrário do que muitos julgam, tem enorme presença legada que se constitui na história viva — política e social — da vida republicana, além de ser musicada documentação antropológica de costumes.*¹⁸

Ao longo dos séculos, o povo brasileiro desenvolveu uma relação muito peculiar com a música popular, sobretudo a música cantada. A historiografia tem registrado largamente a constituição da música popular brasileira a partir da fusão de práticas musicais distintas. Tudo teria começado a partir do encontro entre a música praticada nos rituais indígenas com a catequese dos padres jesuítas. De um lado, a música indígena: polirrítmica, melódica e com instrumental de sopros e percussão; de outro lado, a influência portuguesa, pautada pelo canto gregoriano e também “cantos coletivos de lazer que beiravam o profano” (Tatit, 2004, p.20). Segundo Luiz Tatit, tais cantos coletivos

oriundos das festas rurais da metrópole, exerciam poderosa atração sobre os nativos, de tal sorte que os jesuítas logo depreenderam pontos de encontro entre as duas tradições e não deixavam de evocá-los durante os ritos e cerimônias freqüentemente celebrados (Tatit, 2004, p.20).

Percebemos que o processo inicial de elaboração do material nativo e sua fusão com as influências da cultura portuguesa se deu de forma intencional por parte dos

¹⁷Um exemplo disso é a banda de Rock belorizontina “Somba”, que leva para o palco a estética criada em seus CDs. Isso se dá através da implementação de um *patch* — que integra vários *plugins* de efeitos, equalização, masterização — desenvolvido por um dos membros da banda, que funciona dentro do software Max-Msp. Deste modo, toda a performance ao vivo passa pelo computador que “devolve” para o público uma sonoridade próxima do disco (Comunicação pessoal com Guilherme Castro, integrante da Banda Somba - agosto de 2007).

¹⁸Franceschi, 2002, p.9.

catequistas, ou, porque não, de forma “educativa”. A intenção era a justificativa maior da empreitada jesuítica no Brasil: recrutar fiéis. Tatit (2004) afirma que já nessa época

as inflexões melódicas gregorianas, ritmicamente livres em seus contornos afinados com a oratória, cediam espaço às palavras cantadas dos índios, adaptando-lhes o conteúdo aos dogmas católicos, mas conservando a inteligibilidade da língua de origem (Tatit, 2004, p.20-21).¹⁹

Deste modo, o canto e suas relações com as diversidades lingüísticas (indígenas e portuguesas) estiveram presentes desde a primeira fusão das práticas musicais no Brasil. Tatit fala da preocupação dos padres com a inteligibilidade, fator decisivo para tornar nossa musicalidade cantada cada vez mais próxima da fala. A preocupação com a inteligibilidade será retomada no nosso canto com o início das gravações de música popular no Brasil, assunto a ser tratado no Capítulo 2.

A esse processo de formação soma-se a contribuição trazida pelos africanos. Neste momento, além da expansão do elemento rítmico e percussivo, o corpo torna-se um elemento cada vez mais presente nas manifestações musicais da colônia, tão presente que chegam a incomodar as elites brancas. Além do incômodo trazido pela “sensualidade” das danças, existia também o fator religioso da cultura africana, elemento que passa a ser paulatinamente coibido.

Como resultado da agregação desses valores culturais, o Brasil, com uma substancial população urbana, produz em fins do século XVIII e início do século XIX os dois principais gêneros do período colonial: a modinha e lundu.

A historiografia da música brasileira tem abordado incessantemente os gêneros modinha e lundu como eixos principais de estruturação da linguagem da música popular urbana.²⁰ A criteriosa pesquisa de Carlos Sandroni, inicialmente como tese de doutorado e, publicada em 2001 com o título *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* trouxe uma revisão apurada sobre a literatura que aborda o assunto, apresentou as transformações que os gêneros sofreram, suas distinções e alguns equívocos apresentados pela historiografia. Segundo Sandroni, o lundu, por exemplo, foi o nome de uma dança popular de negros

¹⁹ Acreditamos que tal fato pode ter realmente ocorrido, como relatam as cartas e os documentos históricos, porém, esse tipo de narrativa apresenta unicamente o ponto de vista do dominador (ou das elites), uma constante na construção historiográfica da música popular brasileira.

²⁰ Cf. Andrade, 1964; Araújo, 1963; Kiefer, 1977.

e mestiços; depois, o de um gênero de canção de salão lançado em partitura a partir de 1830 e executado também de forma instrumental; e finalmente, o de um tipo de canção folclórica (2001, p.39). Conforme Sandroni demonstra, existiram muitas semelhanças entre os gêneros, no entanto, *grosso modo*, eles se distinguiram pelas temáticas (o lundu utilizando humor de duplo sentido, assunto sexual — geralmente, comida como metáfora de sexo, referências a mulatas e negras; a modinha com abordagem romântica, sentimental e tristonha) e pela figuração rítmica (lundus com acompanhamentos e linha melódica mais contramétricos em relação às modinhas).²¹ Ao longo do século XIX, a modinha e o lundu, já produzido por músicos profissionais com domínio de leitura e escrita musicais — processo que Sandroni chama de “música perfeitamente burguesa” — tornam-se gêneros da moda nos salões burgueses ganhando inúmeras publicações em partitura.

Foi no século XIX que se esboçaram os principais gêneros de canção popular que fariam sucesso nos discos e no rádio no século seguinte. O próprio lundu já demonstra uma tendência de temática que o samba adotará nas primeiras décadas do século XX.²² Destacamos também as influências oriundas da música religiosa — sempre cantada, produzida em Minas Gerais e também em algumas cidades do nordeste. Música praticada, em sua maioria, por músicos mestiços e mulatos que se organizavam em irmandades religiosas e “produziam uma música delicada e sofisticada, voltada para a liturgia da Igreja Católica” (Napolitano, 2005, p.41-42).

Fechando o ciclo de influências que engendraram a canção popular ao longo do século XIX e início do século XX, citamos também a importante onda de imigração que assolou o Brasil nesse período, sendo as mais representativas: o crescente fluxo imigratório português (aumentando consideravelmente a representatividade dessa cultura no país desde o período colonial), com o fado; e a imigração italiana, com a canção napolitana e a influência do canto operístico (*bel canto*). Por último, não menos importante, a representatividade da cultura francesa no Brasil daquele

²¹Sandroni utiliza os termos cunhados pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski de “cometricidade” e “contrametricidade”. Para ele, partindo de uma base métrica constante, “o caráter variado do ritmo pode *confirmar* ou *contradizer*” essa regularidade métrica (In: Arom, Simha (1988). “Du pied à la main: les fondements métriques des musiques traditionnelles d’Afrique Centrale”, *Analyse Musicale*, 10, jan 1988, p.16-22. Citado por Sandroni, 2001a, p.21).

²²Tais temáticas que usam freqüentemente o recurso do duplo sentido ainda ressoariam em manifestações musicais de fins do século como, por exemplo, o samba-reggae e o pagode baiano dos anos 1990 (Grupo É o Tchan) e o funk carioca do século XXI.

período. A *chanson* francesa esteve muito presente nos teatros ao longo do século XIX até meados dos anos 1950.²³

A canção popular a ser gravada em cilindro e posteriormente em disco nasce junto com República e atua diretamente na “construção” de um ideal republicano e da opinião brasileira, tendo no samba o seu ponto culminante. Para Maria Alice Resende de Carvalho (2004, p.39) “a música popular brasileira é um eficiente mecanismo de formação de consenso e de ampliação da esfera pública até o limite do indivíduo ordinário”. Segundo a autora, o início da trajetória convergente entre a música popular e a República se dá a partir da década de 1930 com a grande veiculação da música popular pelo rádio. O rádio neste período tinha uma função aglutinadora que atendia às amplas necessidades da população — educação à distancia, entre outros (Carvalho, 2004, p.40).

No entanto, percebemos que tal “formação de consenso” teve início desde as primeiras gravações feitas pela Casa Edison. Ou seja, muito antes de se tornar um ideal do Estado (e ser até adotada pelo Estado, como aconteceu com o samba na era Vargas), a canção popular já possuía um compromisso com a narrativa social, um compromisso da identificação do indivíduo comum com quem canta e “sobre o quê” se canta.

Humberto Franceschi, no livro *A Casa Edison e seu tempo*, mostra que desde o início das gravações no Brasil, as canções refletiam as realidades locais. Segundo ele,

nos primeiros anos do século XX, o Rio de Janeiro passou por verdadeira onda de reformas tanto urbanística como social e sanitária. Foram muitas as contestações e chacotas — ora pelas vacinas, ora pelo aumento de impostos — sofridas pelos que as promoveram. Todas bem humoradamente registradas pelo cancionista popular e documentadas em disco, especialmente nos Odeon da Casa Edison (Franceschi, 2002, p.129).

Nos primeiros catálogos já percebemos a presença de discos Odeon e Zon-O-Phone com temáticas diversas tais como a revolta da vacina, febre amarela, peste bulbônica, questões de cunho político e até uma exaltação da invenção de Santos

²³Os concertos de música francesa eram documentados em periódicos especializados em música como a “Revista de Música popular” e na imprensa de modo geral.

Dumont.²⁴ O autor da canção *A Conquista do Ar*, Eduardo das Neves, escreveu sobre sua produção:

O muito merecimento tem (e é por isso que tanto sucesso causa) é que eu faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a coisa é nova e está no domínio público. É o que se chama “bater o malho enquanto o ferro está quente”.²⁵

Também Sílvio Caldas em depoimento na PUC de São Paulo gravado em disco, quando perguntado se prefere músicas de temáticas populares (com história, princípio, meio e fim) ou temáticas abstratas (entendendo aqui abstrato como fictício, ou seja, oposição a temáticas “com história”) o cantor responde:

[...] se o intérprete não levar em conta o aspecto financeiro, ele vai se apegar à história, pois para uma música ser popular ela tem que ter princípio, meio e fim. A música para que ela seja popular tem contar uma história (Caldas, 1977).

Desta forma, a canção popular representa uma das matrizes de interpretação da realidade brasileira apresentando uma forma de narrativa própria “capaz de expor o país ao conhecimento de si e, ao fazê-lo, ampliar o círculo de *intérpretes do Brasil*” (Carvalho, 2004, p.39).²⁶

Insistimos nesta questão da temática, pois acreditamos que através da valorização do texto e a busca por sua inteligibilidade desenvolveu-se uma “estratégia” estética na canção popular de aproximação da música cantada com a fala típica brasileira. O modo como os temas deveriam ser ditos na canção tinha de ser realçado tanto pela música quanto pela elocução da fala. Nesse sentido, as práticas de estúdio, sobretudo na era de gravação mecânica, e os primeiros cantores tiveram um papel imprescindível nessa construção. O entendimento do texto que estava sendo cantando nos discos era uma preocupação de compositores, técnicos de gravação e principalmente de intérpretes. Não que estejamos dando muita

²⁴A *Vacina Obrigatória* – Odeon 40.169; *Febre Amarela* – Odeon 40.493; *A Peste Bulbônica* – Zon-O-Phone X-772; *Rato Rato* – Odeon 10.060; *O Anjo do Barão* – Zon-O-Phone X-670 [Faixa 01 do CD que acompanha esta dissertação]; *A Conquista do Ar* (Santos Dumont) – Zon-O-Phone X-621 [Faixa 02]. Músicas disponíveis para escuta em <http://www.ims.com.br>.

²⁵Neves, Eduardo das (1926). *O trovador da malandragem*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma. *apud* Franceschi, 2002, p.67.

²⁶*Intérpretes do Brasil* aqui, diz respeito aos clássicos acadêmicos e pensadores da história do Brasil, i.e., Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freire, Darcy Ribeiro entre outros.

atenção ao texto em detrimento à música. Acontece que, naqueles primeiros momentos de canção popular brasileira gravada, a música produzida pelas máquinas falantes era, de fato, secundária. Segundo Humberto Franceschi (2002, p.98–99),

O que fazia sucesso muito raramente trazia melodia original. Habitualmente, era mudado o andamento para que as letras coubessem em melodias conhecidas e, em algumas, nem isso. Não eram tidas como plágio, tal como se considera hoje. Na verdade, a falta de meios de divulgação pedia e justificava esse procedimento. O que importava era o assunto, o fato fugidio do momento em versos que necessitavam apenas de apoio melódico. A melodia podia ser qualquer uma, desde que fosse conhecida e, quanto mais, melhor. Nada mais oportuno do que lançar mão, sem a menor cerimônia, das mais em voga. Para a mesma melodia podia haver inúmeras letras. Não eram composições, apenas arranjos.

Segundo Jorge Caldeira, Noel Rosa também utilizou essa prática, porém no Rádio. O apresentador Adhemar Casé havia exigido que se apresentassem apenas músicas novas. Segundo ele,

Todo mundo chiou, menos Noel. Nas semanas seguintes, passou a entregar a Casé os novos sucessos de cada semana. “Soirée e tamborim”, “Você me pediu”, “Gato do morro” etc. Só mudava o título, a música era sempre a mesma (2007, p.172).

Para Tatit (2004), “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala”. Na fala procuramos melodias entoativas para enfatizar, afirmar e interrogar. No entanto, essas “regras” de comunicação são descartadas logo que a mensagem é transmitida. Na canção, a oralidade fica submetida à estrutura musical e seus recursos de composição. Já o texto se liberta das coerções gramaticais responsáveis pela comunicação. Para ele, a maior façanha dos sambistas “foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala” e ainda completa,

Desse modo, preparavam suas canções para a gravação, mas não deixavam de usá-las como veículos direto de comunicação: mandavam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia-a-dia, produziam tiradas de humor, “dizendo” tudo isso de maneira convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto, conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto (Tatit, 2004, p.42–43).

Notamos que o samba representa a vertente da canção popular brasileira onde se arquitetou (principalmente em fins dos anos 1920 e início dos anos 1930) uma síntese que integra a entoação da fala cotidiana (e seus temas) ao contorno melódico, tudo sobre uma rítmica flexível, ou seja, ora vai ao encontro de padrões rítmicos lentos (exploração maior das alturas), ora de padrões movidos (exploração maior das durações). Luiz Tatit apresenta o samba como o gênero que libertou a canção da métrica tradicional, “cedendo espaço à voz que fala com seus acentos imprevisíveis, orientados apenas pelas curvas entoativas típicas da linguagem coloquial” (2004, p.147). O autor ainda defende a tese de que a regularidade do uso das síncopes e sua exploração através de recursos contramétricos decorre do maior “esforço de musicalização da instabilidade da linguagem oral do que, especialmente, de uma evolução progressiva do componente rítmico” (2004, p.173). Nesse sentido, percebemos que a canção popular brasileira e, mais especificamente o samba, se construiu dentro de uma conciliação entre a fala e a rítmica produzidas no país, processo que, como vimos anteriormente, teve início nos lundus e modinhas do séculos XVIII e XIX.²⁷

Importante observar que, à preocupação com o texto a ser dito e sua inteligibilidade soma-se a tecnologia de gravação mecânica que, como veremos no Capítulo 2, não trazia conforto na performance nem dos cantores nem dos instrumentistas. Os primeiros cantores ou utilizavam o paradigma do canto impostado, baseado no *bel canto* italiano, ou utilizavam o canto declamado, mais tarde substituído pela articulação do canto falado de Mario Reis.

Neste trabalho entendemos o termo canção dentro de uma acepção genérica se referindo a qualquer manifestação musical cantada. Vale lembrar que essa expansão do conceito é relativamente recente e pode ter tido suas origens a partir do movimento *Bossa Nova* e dos Festivais da Canção dos anos 1960, onde eram inscritos todos os gêneros de músicas populares cantadas. Até a primeira metade do século XX, a palavra canção...

[...] estava associada a um gênero de música cantada romântica, às vezes dramática, filiada à tradição operística de algumas modinhas, à poesia escrita, aparentada das valsas, dos tangos e das serestas, que se prestava a execuções um tanto empoladas dos intérpretes mais conservadores (Tatit, 2004, p.146).

²⁷Para um estudo mais sistemático sobre a construção da canção popular e suas relações com a fala, confira os dois livros de Luiz Tatit sobre o assunto: *O século da canção*, Ateliê Editorial, 2004 e *O Cancionista - composição de canções no Brasil*, Edusp, 1996.

Encontramos um artigo de Lúcio Rangel intitulado *Os Grandes Intérpretes do Passado em Modernos Discos Long-playing*, publicado originalmente em fevereiro de 1959 e reeditado no livro de coletânea de artigos do autor intitulado *Samba, Jazz e outras notas* em 2007, uma afirmação que demonstra como o termo 'canção' apresentava controvérsia em relação ao seu sentido. Rangel ao tecer um comentário sobre o disco *Canções de Noel Rosa cantadas por Noel Rosa*, coletânea de sucessos antigos lançados pela primeira vez em LP, afirma: “O único defeito é o título impróprio, pois Noel não produzia e cantava canções, e sim sambas” (Rangel, 2007, p.115). Parecia existir, no final dos anos 1950, uma dualidade de sentido do termo, pois os produtores da gravadora Continental já consideravam a expansão no conceito da palavra, diferentemente do jornalista citado.

Para Luiz Tatit, a partir dos anos 60, o termo “canção” passou a designar uma integração entre melodia e letra veiculada pela voz. Assim, além da palavra já conter a idéia de que algo está sendo “cantado”, evita a expressão “música popular” — já que a canção de consumo não é música popular, no sentido de tradição oral como se entende fora do Brasil.²⁸

Nesta seção, discutimos a canção popular no Brasil, seus eixos de influência e defendemos a idéia de que a busca pela inteligibilidade do texto e a necessidade de comunicação através da canção aliados ao sistema de gravação mecânico moldaram uma linguagem estética que aproximou a canção da fala (nos termos apresentados por Tatit). Aqui, utilizaremos seu sentido expandido e focaremos nossas discussões e análises no gênero samba.

1.4 O samba no Rio de Janeiro

*A construção do samba tem início quando um grupo de músicos ligados às tradições se junta a um vendedor tcheco e alguns cantores de circo. Essa peculiar constelação criou, em pouco mais de duas décadas, um gênero musical próprio, que recebeu o nome de samba. Um ritmo pioneiro, moldado antes mesmo do jazz nos Estados Unidos.*²⁹

A saga do samba tem como palco principal duas casas: A Casa Edison e a Casa da Tia Ciata. A Casa Edison foi a primeira e mais prolífica gravadora brasileira

²⁸Tatit, Luiz. Comunicação pessoal por e-mail (14/01/2008).

²⁹Caldeira, 2007, contracapa.

nas três décadas iniciais do século XX. Nela, estavam reunidos o maior corpo de cantores, instrumentistas e compositores já reunidos numa única entidade de artistas.³⁰ Já a casa da Tia Ciata, era um reduto daqueles que, mais tarde, seriam considerados os “pais fundadores da música brasileira” — Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Caninha entre outros. Lá, eram praticados batuques, sambas, choros, rezas e outros tipos de manifestações de forte influência africana. A região onde situava a casa da Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida, nascida em Salvador, em 1854) na Praça Onze, era considerada a “pequena África” no Rio de Janeiro, local conhecido por aglutinar as casas das “tias baianas”, bem como suas músicas e festas. A Casa da Tia Ciata funcionava também como um elo entre a cultura popular e a elite intelectual carioca.

Segundo Maria Alice Resende de Carvalho, uma grande distinção na construção do público desta música popular no Rio de Janeiro (capital federal) era a relação dos intelectuais populares com a elite e a precoce busca de afirmação dos primeiros músicos populares e a atração que exerciam sobre as elites. No caso da música, o modo de sociabilização da população tinha influências religiosas e que, mais tarde, se reproduziriam em encontros freqüentes de músicos. A autora explicita que o fato do Rio de Janeiro ter se afirmado enquanto pólo da cultura brasileira deve-se muito à flexibilidade da cultura negra dos bantos,³¹ enquanto que na Bahia, a diferença religiosa entre as elites e o povo produziria “resistências mais fortes à integração das cidades” (2004, p.41).

Até a década de 1920, a comunicação entre a intelectualidade da elite carioca e a cultura popular se dava apenas por iniciativas muito particulares de nomes como Tia Ciata, Sinhô, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth entre outros. A partir de 1920, a fusão entre a elite e a música popular se estabelece com mais força. Rui Barbosa, por exemplo, que inicialmente era contra “a invasão do Catete pelo gosto popular”, passa a freqüentar os meios produtores da boa música popular de Donga, Pixinguinha e Catulo da Paixão Cearense. Outro movimento de afirmação desta fusão cultural foi a Semana de Arte Moderna de 1922 que buscou uma aproximação entre os jovens compositores das academias de música das elites como Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos e Francisco Mignone e a música popular. A idéia

³⁰A história da Casa Edison será tratada com mais detalhe no Capítulo 2.

³¹Segundo o Aurélio: “No Brasil, qualquer dos escravos chamados de angolas, benguelas, cabindas, congos, moçambiques”.

seria incorporar elementos da cultura popular em suas composições de concerto (Carvalho, 2004).³²

A invenção do samba, considerando exclusivamente os sambas gravados, foi iniciada por Donga com “Pelo telefone” (sucesso carnavalesco de 1917) e dominado ao longo dos anos 1920 por Sinhô — herdeiro da tradição iniciada na casa da Tia Ciata e principal elo entre ouvintes “ilustres” e o mundo do samba. Esse samba, praticado por músicos populares “treinados” — com instrumentação mais eruditzada como piano, flauta, clarinete entre outros — e com certa inserção social, possuía fortes elementos de tradição rural e folclórica. De uma maneira geral, esse samba mantinha ligação direta com o maxixe.³³

Na seqüência, mais precisamente no final dos anos 1920, notamos o surgimento de um “segundo momento” do samba, agora oriundo de outra região e outro contexto cultural. Segundo Sandroni (2001a, p.131), esse samba estava associado

³²A dicotomia popular — erudito tem sido uma problemática freqüente na historiografia da música brasileira. Machado de Assis no século XIX, catalisou isso muito bem na sua literatura. Tanto em *Um homem célebre*, como em *O Machete*, o autor expôs o problema da “fronteira” de forma alegórica. No conto *O Machete* publicado no “Jornal das Famílias” em 1878, por exemplo, o autor utiliza da metáfora dos instrumentos violoncelo e machete para tecer uma história social em que a música popular (no caso o machete), determina a escolha amorosa da personagem. Em meio a essa trajetória polêmica erudito *versus* popular, o movimento modernista liderado por Mário de Andrade apresenta uma proposta estética da “arte culta” com base na apropriação das manifestações populares e assim, alcançar o patamar da “música interessada”. Neste sentido, Santuza Cambraia Naves (1995; 1998) nos apresenta dois novos termos que definem os rumos eruditos e populares a partir da estética modernista. Os “eruditos” modernistas se direcionam para uma estética da “monumentalidade” (viabilizada principalmente por Villa-Lobos), enquanto que os músicos populares se encaminham para a estética da “simplicidade”, que melhor comunga com os ideais do modernismo literário de Oswald de Andrade entre outros. A autora explicita que a monumentalidade se expressa através de características grandiloqüentes da linguagem musical (principalmente a linguagem orquestral) utilizada por Villa-Lobos. Quanto à simplicidade, esta se manifestará através da rejeição ao “excesso” do exacerbado academicismo empreendida pelos modernistas do ramo literário. Sendo assim, nos termos apresentados por Naves, podemos traçar relações entre os literatos modernistas e os compositores populares, sobretudo Noel Rosa. Elementos da linguagem poética conectam ambos os mundos se levarmos em conta a utilização do presente e do cotidiano nas temáticas, a utilização de paródias e, principalmente, o despojamento “cômico-sério”. Neste panorama, a autora nos apresenta o compositor Noel Rosa, manifestação máxima da estética da simplicidade na música popular atuando como um cronista da vida cotidiana dos morros cariocas. O mesmo se reflete na linguagem musical utilizada por esses sambistas dos morros, levando para o disco uma manifestação mais próxima possível do praticado nas simples rodas de samba. A monumentalidade chegaria ao samba em fins dos anos 1930 com o sinfonismo de Radamés Gnattali na Rádio Nacional (vide Capítulo 3).

³³Segundo Sandroni (2001), após o sucesso de “Pelo telefone”, várias músicas foram gravadas na série 121.000 da Odeon com o rótulo de samba. Gravações de canções produzidas por compositores profissionais que não possuíam qualquer ligação com o contexto cultural do samba e a Casa da Tia Ciata.

a um bairro do Rio de Janeiro — chamado Estácio de Sá, ou simplesmente Estácio (em homenagem ao português que fundou a cidade em 1565) — e aos compositores que ali viviam ou circulavam: Ismael Silva (1905–78), Nilton Bastos (1899–1931), Bide (Alcebíades Barcelos, 1902–75), Brancura (Sílvio Fernandes, 1908–35) e outros.

O tipo de samba que teria sido criado no Estácio logo se difundiu, influenciando os compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e tornando-se um sinônimo de samba moderno, tal qual o reconhecemos hoje em dia.

Adotaremos as terminologias definidas por Sandroni (2001, p.132) para designar como “estilo antigo” o samba que vigorou até o final dos anos 1920, e “estilo novo” para denominar o modelo do Estácio que dominou a cena a partir dos anos 1930.

Ismael Silva, referência intelectual do samba do morro, explica que a diferença básica deste novo estilo surgiu da necessidade que os blocos tinham de cantar sua música marchando e não dançando à moda antiga. O estilo antigo, segundo ele, “não dava para andar” (Citado por Sandroni, 2001, p.137). Desta forma, concluímos que este samba de forte influência e marcação rítmica, foi pensado para o desfile de blocos e agremiações carnavalescas. A afirmação de Ismael Silva condiz com sua prática no período em questão, pois, segundo Jorge Caldeira, “em 1928 Ismael participou da formação do bloco “Deixa Falar”,³⁴ que desfilou em 1929 com uma novidade — um ritmo mais acelerado do que o dos ranchos, com surdos e tamborins marcando a música (2007, p.197).

Carlos Sandroni, em seu estudo citado anteriormente, define o estilo novo como “paradigma do Estácio”. O autor fez uma pesquisa minuciosa acerca das transformações rítmicas que envolveram ambos os estilos. Para isso, ele buscou as origens dos paradigmas rítmicos do estilo antigo (uma variante rítmica do “paradigma do tresillo”, ligado à idéia de síncope característica e com padrões rítmicos mais cométricos) e comparou com o estabelecimento de uma nova figuração mais contramétrica em relação à anterior, tanto na linha melódica quanto no acompanhamento de sambas gravados a partir dos anos 1930.

Um importante compositor do estilo novo será Noel Rosa. Noel surge num momento de consolidação do samba como gênero musical nacional, urbano e autêntico

³⁴A “Deixa Falar” é considerada pelos pesquisadores de música popular como a primeira Escola de Samba.

em contraposição aos múltiplos gêneros regionalistas muito em voga naquela época — marchas, maxixes, choros, cocos, emboladas etc. A preferência de Noel Rosa por este samba se deve entre outros motivos de cunho estético-musicais, às narrativas das letras que tratavam da marginalização dos pobres e a vida nas favelas e nos cortiços, numa busca constante ao “original” do Rio de Janeiro. Para Carvalho (2004), essa música retratava um mundo “até então invisível à República”.³⁵ E Santuza Naves acrescenta, “Noel não se limita a tematizar a vida urbana, pois atua também no sentido de conformar a linguagem musical à modernidade emergente”. Noel Rosa, como apresenta José Ramos Tinhorão, funcionou como um catalisador de influências múltiplas e “soube associar as informações mais simples, provenientes dos compositores semi-analfabetos com quem conviveu na boemia, às experiências musicais mais requintadas que compartilhava com outros músicos”. Assim, atuou ele também na construção de uma linguagem formal autônoma para a canção popular.

Frota (2003), afirma que a “geração Noel Rosa” (entendendo aqui, geração Noel Rosa como os artífices do paradigma do Estácio) foram os pioneiros que “tiveram que aprender a lidar com as instâncias de consagração” e apresentaram as novas tendências de consumo ao público (p.39). Não concordamos com essa afirmativa, pois, ainda no mundo do estilo antigo, Sinhô soube bem “navegar” entre as formas vigentes de consagração de tal maneira, que foi considerado em 1927, “O Rei do Samba”. Acreditamos que a “geração Noel Rosa” foi apenas parte de um processo de desenvolvimento entre a música popular e a indústria cultural. Processo que podemos definir como artesanal, no primeiro momento da incipiente indústria fonográfica e, num segundo momento, com a expansão das gravadoras e a chegada do rádio, como industrial propriamente dito.

A partir dos anos 1930, o samba urbano se propaga e torna-se a maior expressão da música nacional. Neste momento de efervescência política, podemos definir o samba como uma manifestação democratizante na sociedade brasileira, porque “os interesses associados àquela inovação musical impuseram a superação de guetos e de formas particularistas de inscrição na vida urbana” (Carvalho, 2004, p.48). A partir deste momento, esse gênero musical passa a ser de interesse de múltiplas facetas da sociedade brasileira entre elas: 1) Incorporação do samba de morro pela indústria fonográfica (tendo seu maior expoente a figura de Francisco Alves); 2)

³⁵Máximo, J.; Didier, C. (1990). *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília: UnB. Citado por Carvalho, 2004, p.46-47).

exploração da imprensa, já especializada nos aspectos críticos e de divulgação do samba; 3) multiplicação dos postos de trabalho da indústria cultural (produtores de discos, agentes artísticos, programadores radiofônicos, arranjadores, editores e etc); 4) a associação com a propaganda; e por fim 5) a economia do carnaval (Carvalho, 2004).

O “samba”, de significado etimológico que nos remete a “umbigada”, passando para designação genérica de festejos — danças e cantos — dos negros de modo geral, após sua chegada ao disco e ao rádio, acabou alcançando o rótulo de símbolo nacional, conseguindo até apoio e propagandas oficiais do Estado.³⁶

Comungamos com as afirmações de Tatit (2004), que apresenta a “instituição do samba como representante-mor da canção brasileira” a partir de uma ótica que agrega um ideal coletivo de consolidação de sua linguagem unindo “várias frentes culturais do país, contemplando até mesmo os objetivos políticos do período” (p.149).

Neste sentido, dentro do processo de reconhecimento do samba como símbolo nacional e expansão das atividades artísticas de música popular e do rádio a partir dos anos 1930, Getúlio Vargas teve importância decisiva. Primeiro ainda na sua atuação como parlamentar (Deputado federal da província do Rio Grande do Sul) no final dos anos 1920 com o decreto nº 5.492 que regulava a organização das empresas de diversões e os serviços teatrais no país (Frota, 2003, p.148). Em seguida, na ditadura do Estado Novo, Getúlio daria continuidade a essa relação com a música popular, agora “ancorado numa máquina de propaganda oficial” (Napolitano, 2007, p.36).

Pensamos a construção do samba numa perspectiva aglutinadora a partir de interesses variados de diversos agentes sociais (negros, políticos, jornalistas, folcloristas, compositores eruditos, poetas, cantores de circo etc.) somados à constante influência dos meios de produção: no nosso caso, a tecnologia dos estúdios à disposição no período estudado. Diferentemente do que a tradicional historiografia da música popular tem demonstrado, abordando a construção do gênero a partir de uma relação de imposição das elites dominantes (ou da lógica econômica do

³⁶Para um estudo contextualizado sobre a etimologia do termo “samba” e seu processo de transformação, o trabalho mais detalhado e crítico que consultamos foi o livro de Carlos Sandroni, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.

capitalismo) e de repressão social, seguimos os argumentos apresentados por Vianna (2004), Caldeira (2007), mas sobretudo por Sandroni (2001). Segundo ele, o samba surgiu “como fruto do diálogo” entre “grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de uma música nacional” (Sandroni, 2001a, p.113).

1.4.1 O samba no disco

Em 2007, o samba completou 90 anos. O nascimento desse gênero é contado a partir do seu lançamento em disco em 1917. “Pelo telefone”,³⁷ canção escolhida como marco da inserção do gênero no mundo midiático, foi registrada na Biblioteca Nacional em novembro de 1916, gravada em dezembro do mesmo ano e lançada para o carnaval em fevereiro do ano seguinte (Caldeira, 2007).³⁸ A partir do seu sucesso, a palavra samba ganharia cada vez mais o respaldo da imprensa carioca e quase vinte anos depois, o gênero seria oficialmente reconhecido em todo país como símbolo nacional e, conseqüentemente, como símbolo do país no exterior (Sandroni, 2001a, p.118).

Naquela época, este samba gerou muita polêmica acerca de sua autoria (polêmica divulgada inclusive em jornal). Como consta na literatura consultada, a música teria sido fruto de uma criação coletiva nas rodas de samba que aconteciam na Casa da Tia Ciata. Donga e Mauro de Almeida (segundo autor do samba), teriam feito a “colagem”, ou melhor, a “composição” dos versos na acepção literal da palavra.³⁹ Neste sentido, o texto de “Pelo telefone” inclui referências a um elemento urbano e moderno (“O chefe da folia/ pelo telefone/ manda me avisar”), referências típicas de canções folclóricas (“Olha a rolinha/ se embarçou/ caiu nos laços/ do nosso amor”), referências a um dos autores da letra (“O peru me disse/ se o morcego visse/ não fazer tolice” — “peru” era o apelido de Mauro de Almeida) e versos de influência parnasiana (“A estátua do amor ideal/ triunfal”)

³⁷[Faixa 08]

³⁸Caldeira, 2007, p.13 afirma que o samba teria sido gravado em fevereiro de 1917. Consideramos que o autor pode ter trocado a palavra “lançado” por “gravado”, pois o mesmo autor apresenta nas páginas seguintes notícia veiculada no Jornal do Brasil em 4 de fevereiro divulgando o samba que seria sido cantado na avenida Rio Branco. A segunda gravação pode ser da sua versão instrumental, com arranjo encomendado por Donga para divulgação do samba em bandas de Música.

³⁹Segundo o Aurélio, “formar ou construir de diferentes partes, ou de várias coisas”.

(Caldeira, 2007, p.13).⁴⁰ Segundo Carlos Sandroni, anos mais tarde, os autores “relativizariam” suas autorias em declarações à imprensa (Sandroni, 2001a, p.119). Na verdade, esse tipo de composição era comum naquela época. Os conceitos de autoria e plágio ainda estavam em estágio inicial numa indústria musical do disco ainda incipiente e de pouca representatividade no cenário nacional. O exemplo típico dessas práticas foi demonstrado anteriormente quando mencionamos as melodias “iguais” com letras diferentes formando canções diferentes. As melodias podiam ser até de outros autores. O mundo do disco no Brasil precisava ter maior relevância comercial para que a questão autoral ganhasse nova dinâmica, sobretudo econômica.

Essa característica de compor, como afirma Caldeira (2007, p.60–1), faz sentido no mundo da roda, em que os elementos de colagem e improvisação já pressupõem a utilização de partes pré-concebidas. O maior compositor que dará prosseguimento ao trabalho de Donga e ligará o mundo do samba com as elites ao longo dos anos 1920 será Sinhô. É dele a célebre frase “samba é como passarinho, é de quem pegar primeiro” que reflete claramente a sua forma de compor: um emaranhado de referências a “ditos populares, parábolas e alusões internas a pequenos grupos sociais” (Caldeira, 2007, p.60).

Notamos que a questão da autoria, ou múltiplas autorias, é um dos mais fortes indícios das transformações das noções de obra musical — transformações, como já afirmamos anteriormente, trazidas pelo fonógrafo. As questões envolvendo autoria numa gravação tornam-se assunto divergente ainda nos dias atuais. Além da autoria da música propriamente dita, temos o papel do arranjador, dos músicos e, mais tarde, do produtor. (Chico Buarque em declaração registrada no DVD *Desconstrução* que acompanha seu CD lançado em 2006, afirma que seu processo criativo é dividido em duas partes: a primeira é “uma clausura em casa” muitas vezes compondo letra e música; a segunda etapa de criação é em estúdio dentro de um processo coletivo envolvendo trabalhos diferentes que fogem ao alcance do compositor.) Assim, a fonografia torna-se, com o passar dos anos, um processo cada vez mais complexo em que, cada parte envolvida, reivindicará sua participação nos direitos.

⁴⁰Para maiores informações sobre a problemática da autoria em “Pelo telefone”, Cf. Sandroni (2001a); Caldeira (2007); Severiano and Mello (1997). O estudo mais detalhado sobre a obra é de Flávio Silva presente em um artigo publicado (Silva, 1978) e também em sua dissertação de mestrado (Silva, 1975).

Em “Pelo telefone”, Donga estava dando o primeiro passo rumo à separação — música numa esfera privada e música para uma esfera pública. Ele aglutinou as manifestações da “sala de jantar” da Casa da Tia Ciata e as projetou para as ruas. Segundo Sandroni (2001, p.120),

A conseqüência de toda essa atividade de Donga foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade.

Assim, Donga foi o principal mediador entre dois mundos até então distantes. Aliados a esse processo de mediação, Donga não só captou elementos de criação coletiva dos versos e melodias da Casa da Tia Ciata, como somou a eles outros elementos também de criação coletiva, porém, produzida no estúdio de gravação da Casa Edison. Ali, o samba não podia entrar da mesma forma que era feito na sala de jantar da Casa da Tia Ciata. Escolhas tinham de ser feitas. Nesse sentido, foi preciso organizar a estrutura textual e escolher uma formação instrumental compatível com as possibilidades de captação da era mecânica, ou seja: não se podia fugir das formações que já estavam sendo gravadas e funcionando bem do ponto de vista do equilíbrio sonoro. De acordo com Carlos Sandroni (2001, p.104–5), as primeiras gravações de samba eram feitas por músicos de choro que ficavam responsáveis pelo suporte harmônico e pelos fraseados melódicos dos instrumentos de sopro. De acordo com os CatCE e a DB78, vimos que o choro e suas formações eram muito gravadas no período pré-“Pelo telefone”.⁴¹

Esse samba oriundo da “sala de jantar” era feito, segundo relatam Caldeira (2007) e Sandroni (2001), com forte componente coreográfico numa formação de roda (presença da umbigada no momento da troca do solista), canto alternando solista e coro, verso improvisado por parte do solista e com instrumental de prato-e-faca, pandeiro e palmas. Não nos cabe aqui uma discussão sobre a estruturação do samba fora do disco, porém discordamos de Caldeira (2007) quando afirma que o samba gravado teve de fixar a letra para eliminar o improviso, que a mudança na maneira de cantar foi devido a impossibilidade de gravar instrumentos de percussão e corais, e que o diálogo solista e coro torna-se desprovido de significado próprio no disco. Entendemos que o processo de construção do samba no disco foi fruto de escolhas daquelas pessoas que estavam produzindo em estúdio naquele momento

⁴¹Para análise sonológica de *Pelo telefone*, vide Capítulo 4.

(músicos, compositores, técnicos de gravação e dono de gravadora). O elemento improvisatório do samba não precisava ter sido eliminado, exemplo disso é o que ocorreu com o Jazz nos Estados Unidos onde mantiveram em disco o elemento mais característico do gênero fora do disco, a improvisação. Acreditamos que a maneira de cantar não tem nenhuma relação com a provável impossibilidade de gravar instrumentos de percussão e coro, pois Bahiano e outros cantores da Casa Edison já cantavam da maneira como cantavam em sambas mesmo antes de “Pelo telefone” e em formações que não exigiam percussão nem coro. Na verdade, a presença do cantor Bahiano naquela gravação deve-se ao fato do cantor ser um dos mais famosos da Casa Edison, e ninguém mais indicado do que ele para gravar um sucesso como o primeiro samba. E por último, nas afirmações de Caldeira apresentadas, concordamos com o fato do diálogo solista e coro ser desprovido do significado próprio da roda de samba, porém, o sentido de estruturação da forma e da textura musical que são conseguidos com os elementos da alternância de *solo* e *tutti* são mantidos, assegurados pela própria organização do discurso musical. Concordamos ainda com o autor quando ele afirma ser o samba gravado em relação ao samba privado “um fenômeno de outra ordem” sendo assim “responsável por uma grande transformação qualitativa na estrutura do discurso musical e nos modos pelo qual ele ganhava significado na sociedade” (2007, p.59).

Segundo Flávio Silva (1975, 1978) e também numa pesquisa que fizemos na DB78 e em Catálogos de gravadoras (como “A Electrica” de Porto Alegre, Vedana, 2006), existiram outras canções gravadas e rotuladas de samba antes de “Pelo telefone”. Os catálogos da Casa “A Electrica” de Porto Alegre já apresentam em 1916 algumas canções gravadas e rotuladas como samba tais como: “A Bahianada” e “Catira Francano” — Disco Gaúcho nº 1036; “Nhá Maruca foi s’imbora” e “Nhá moça” — Disco Gaúcho nº 4042; “Yá Yá vem a janella” registrado como samba carnavalesco — Disco Gaúcho nº 4044; “Samba na roça” — Disco Gaúcho nº 683; “Samba africano” — Disco Gaúcho Tricolor nº 4040; “Yá-Yá Me Diga” (Samba carnavalesco) — Disco Gaúcho Tricolor nº 4040-1448; “Joaquina” — Disco Gaúcho Tricolor nº 4080 [Faixa 07] entre outros. Além dos discos “Gaúcho” encontramos outros sambas gravados antes de “Pelo telefone”: “Um samba na Penha” — Disco Odeon nº 10063; “Em casa de Baiana” — Disco Favorite Record nº 1452216; “A viola está magoada” — Disco Odeon 120445 [Faixa 06]; e “Samba roxo” — Disco Odeon nº 121176. Percebemos que tais rótulos diziam respeito a canções que se identificavam muito com os antigos lundus. Esses rótulos também se referiam a quaisquer canções com referências rurais ou de práticas musicais afro-brasileiras.

“Pelo telefone” foi o primeiro samba com esse rótulo que teve ampla aceitação como sucesso de carnaval e com toda uma dinâmica de divulgação feita pelo próprio compositor Donga.

Além da polêmica da autoria, “Pelo telefone” também deixou muitas dúvidas em relação ao seu gênero, tanto na época quanto nos textos dos pesquisadores de música popular. Segundo Caldeira (2007),

Mauro de Almeida, autor oficial da letra, referia-se à sua criação como um “tango-samba”. Já o autor da melodia, Donga, falava num “samba amaxixado”. Sinhô, que disputou a autoria da música, dizia tratar-se de um “tango”. Ismael Silva, fundador da primeira escola de samba, definia um “maxixe”. Almirante, compositor e estudioso do assunto, usava a palavra “samba” (p.12).

De fato, este samba não representa o gênero tal como o reconhecemos a partir dos anos 1930. Será o estilo novo, ou o paradigma do Estácio, responsável pela definitiva estruturação do gênero no mundo do disco e do rádio.

Para Jorge Caldeira, o samba teria percorrido de 1917 a 1938 (ano da segunda gravação de “Pelo telefone” feita por Donga)⁴² uma evolução rumo a uma estandardização de mercado. Essa padronização deveria ser capaz de manter a essência do gênero e da brasilidade, que seria o ritmo, além de uma unidade narrativa que o fizesse ser entendido em todo o país. Para ele, esse processo de estandardização — fruto da idéia de imposição de um padrão musical — não parece ocorrer no samba sob o ponto de vista do dominante para o dominado. Em outras palavras, não foi necessariamente uma imposição da indústria, mas um processo construído por um movimento social mais amplo de trocas simbólicas dos mais diversos setores interessados. Para ele, até o Estado getulista, por exemplo, teve importante papel na estandardização.⁴³

O que Caldeira não menciona, mas que entendemos ter ocorrido de fato sob o aspecto estético no samba, foi a substituição de um paradigma baseado no samba

⁴²Caldeira apresenta em sua discussão mais duas gravações de Donga do samba “Pelo telefone” (uma em 1938 e outra em 1940). Ambas, segundo ele, já traziam elementos do novo paradigma estético que o samba apresentava ao longo dos anos 1930.

⁴³De fato, Getúlio teve papel importante como já referimos em páginas anteriores. Com a expansão do rádio, Getúlio Vargas criou a *Hora do Brasil* e a obrigatoriedade da inclusão de música popular no programa. Mais tarde, o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, criado pelo Estado getulista, iniciaria um sistema de mudanças na música popular (sobretudo nas temáticas) a fim de “sanear” a música popular (Caldeira, 2007, p.95-102).

rural ligado ao estilo antigo para o estilo novo, do Estácio, da forma como foi apresentada por Carlos Sandroni. Porém, entendemos que esse novo paradigma estético imbuído de uma nova ideologia (agregando interesses diversos) transforma não só a figuração rítmica, como também a instrumentação, as temáticas da canção, os modos de interpretar e, mais adiante, a orquestração.

A partir das melhorias trazidas pela gravação elétrica, pôde-se pensar na inclusão de novos elementos na canção, bem como a substituição de formas utilizadas até então. Mario Reis traz para o mundo do samba uma nova forma de cantar começada ainda nas suas primeiras gravações dos sambas amaxixados de Sinhô e amplamente explorada pelos sambistas ligados ao estilo novo. Além do mais, o estilo novo exigiu a inclusão de novos instrumentos no samba, em substituição à formação antiga (flauta, clarinete, cavaquinho e cordas pinçadas) adicionando, em 1930, os instrumentos de percussão típicos dos desfiles dos blocos e escolas de samba. O samba escolhido para simbolizar tal mudança foi o “Na Pavuna” [Faixa 12]. A eletrificação da gravação e o samba “Na Pavuna” serão discutidos com mais detalhe no Capítulo 3.

Quanto à estruturação formal do samba, Sandroni afirma que no estilo antigo era comum haver uma certa independência entre o estribilho ou primeira parte (geralmente com forte referência ao folclore) e a segunda parte (2001, p.147). Esta última ainda era construída sob forte influência das improvisações das rodas de samba. Aos poucos, esse processo passa a ser substituído por uma maior fixação da segunda parte. Agora, o samba tinha de ser composto por completo numa busca constante de unidade na sua temática em relação à sua estruturação formal. Músicos iam se profissionalizando na arte de construir “segundas partes” como Noel Rosa, por exemplo. Como Sandroni apresenta, haviam muitos sambas supostamente prontos sem segunda parte, daí a necessidade de um especialista para a construção de tais seções. A partir daí, tinha-se um samba completo, profissional e pronto para ser levado ao disco (Sandroni, 2001a, p.154). No samba gravado, a improvisação havia sido abolida tanto na performance quanto na construção de suas partes. Aqui, vê-se que o samba no disco já possuía um formato próprio, formato este que exigia a participação de pessoal especializado na sua produção. A profissionalização agora não era apenas do ponto de vista técnico do estúdio, mas também na divulgação e, sobretudo na estética.

Podemos afirmar que, a partir de 1930, a estruturação do samba gravado já estava consolidada em sua essência. O que viria nos anos seguintes seriam

alterações na sua roupagem.

1.4.2 Mario Reis

*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.*⁴⁴

Em nossa reflexão sobre o samba gravado, tornou-se necessário definir um intérprete (ou compositor) que seria o eixo das análises sonológicas através dos períodos e dos suportes tecnológicos escolhidos. Sendo assim, dentre as possibilidades disponíveis, escolhemos o cantor Mario Reis por três motivos, a saber: 1) teve mais de quarenta anos de carreira fonográfica, o que propiciou uma amostra significativa de sua produção em relação às mudanças na cultura da gravação (Reis começou a gravar pouco mais de um ano após o início das gravações elétricas no Brasil e seu último disco data de 1971); 2) sua carreira não seguiu um fluxo contínuo tendo grandes interrupções e retornos em gravadoras diferentes, o que nos possibilitou uma análise comparativa da sonoridade nos diversos selos por onde o cantor gravou; e 3) seu estilo de canto, já discutido pela historiografia da música popular, colocou o cantor como o iniciador de uma “escola” de cantofalado trazendo uma nova linguagem para o canto de samba e contribuindo para a estética do paradigma do Estácio que, como vimos, definiu o modelo do gênero para as décadas seguintes. Neste sentido, nosso recorte temporal é definido pela trajetória fonográfica de Mario Reis — partindo da era elétrica até 1971 com a gravação estereofônica e multipista.

O único trabalho bibliográfico sobre o cantor é *Mario Reis: o fino do samba* de Luís Antônio Giron, publicado em 2001 pela editora 34. Nesta obra biográfica, o autor tentou construir dentro de uma perspectiva linear a vida pública e privada do cantor, que não havia deixado muitas pistas a este respeito. Segundo Giron (2001, p.12), seu livro é fruto de uma “investigação quase detetivesca, de entrevistas e pesquisas em jornais e documentos”. Para ele, como o cantor não possuía herdeiros, sua biblioteca, seus documentos e objetos pessoais desapareceram e até seu show de despedida no Golden Room do Copacabana Palace, gravado

⁴⁴Ruy Castro citado por Vianna, 2007.

pela Rede Globo em 1971, teve a fita apagada meses depois de sua exibição na TV. Assim, o autor utiliza, além dos documentos e entrevistas acima citados, de interpretações das letras das canções cantadas por Reis, assinadas por ele como compositor (usando o pseudônimo de Zé Carioca) ou compostas para ele.⁴⁵

Mario da Silveira Meirelles Reis (1907–81), nasceu em uma família carioca de classe média alta. Em 1924, começa seus estudos de violão com Carlos Lentini e, em 1926, passa a ter aulas com Sinhô — mesmo ano em que entra para a Faculdade de Direito. A estréia em disco se dá 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 apresenta-se em várias regiões do país e do exterior com Carmen Miranda, Francisco Alves, Noel Rosa, Pery Cunha e Nonô. Em novembro de 1932, a convite do diretor musical Pixinguinha, assina contrato com a RCA-Victor. Em 1935, participou dos filmes *Alô, alô, Brasil e Estudantes* e no ano seguinte, de *Alô, alô, Carnaval*. Ainda em 1935, volta para a Odeon onde grava mais nove discos e abandona a carreira pela primeira vez em 1936 (totalizando 147 gravações)⁴⁶ passando a assumir cargo oficial no gabinete do prefeito do Distrito Federal. Mario Reis retornaria em 1939 gravando pela Columbia três discos de 78 rotações e, depois em 1951, gravando três discos com sucessos de Sinhô pela Continental (nestes discos também estariam incluídos “Saudade do Samba” de Fernando Lobo, e “Flor Tropical” de Ary Barroso). O cantor ainda retornaria em 1960 gravando seu primeiro LP pela Odeon *Mario Reis Canta suas Criações em Hi-Fi* (incluindo “O Grande Amor”, samba de Tom Jobim composto especialmente para o disco); em 1965 lançaria o LP *Ao Meu Rio* pelo selo Elenco; e, em 1971 o LP *Mario Reis* pela Odeon, todos esses três últimos discos com arranjos e orquestrações de Lindolfo Gaya. O cantor que residia no Copacabana Palace desde 1957, morre em 1981.

Mesmo parecendo coincidência, a construção do samba moderno a partir dos anos 1920 aconteceu por uma congruência de fatos sempre ligados à tecnologia musical e à indústria do disco. A gravação elétrica criou a idéia de que era possível gravar “vozes menores” e de se incluir instrumentos de percussão nas gravações de samba. Não que isso não fosse possível antes dela, mas são acontecimentos

⁴⁵Sobre a atuação de Mario Reis como compositor, Giron afirma que o cantor pode ter de fato escrito alguns sambas, mas que ele também atuava na prática da compra de sambas, juntamente com Francisco Alves.

⁴⁶Giron afirma (na página 24) que Mario Reis parou em 1936 com 161 gravações, mas a soma do autor inclui as gravações de 1939 e 1951.

tecnológicos que criam todo um mito de correspondência estética e o nome de Mario Reis esteve diretamente ligado às discussões que se referem ao microfone e a voz.

Mario de Andrade abordou a forma de cantar o português em sua conferência “A pronúncia cantada e o Problema do Nasal Brasileiro Através dos Discos” publicada em *Aspectos da Música Brasileira*. Nesta ocasião, Andrade afirmava que o canto nacional tinha como preceito o *bel canto* italiano e que a melhor forma de buscar um jeito típico de cantar era baseando-se na fala cotidiana (Andrade, 1965). Segundo Giron (2001, p. 13),

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.

Essa maneira de “dizer o samba” teria influenciado uma geração de cantores e compositores e até antecipado a Bossa Nova em quase trinta anos. O próprio Francisco Alves altera seu estilo de cantar após o sucesso de Mario Reis. Alves diminuiria sua imitação sobretudo no início dos anos 1930, quando passa a gravar em duos com Mario Reis. No entanto, para atender a demandas mercadológicas com a crescente onda de música romântica oriunda do cinema, o cantor retornaria ao seu estilo ao longo dos anos 1940. O estilo de Mario Reis seria considerado “exótico” diante de vozes como as de Francisco Alves, Sylvio Caldas, Orlando Silva entre outros.

Giron (2001) acredita na coincidência do estilo de Reis com a chegada da gravação elétrica e descarta a idéia (apresentada pelo livreiro José de Barros Martins) do cantor ter representado uma resposta estética ao microfone (p.17). Diferentemente do biógrafo, acreditamos que Mario Reis representou sim uma resposta estética ao microfone elétrico que exigia menos potência vocal. O que importa salientar é a forma que o cantor buscou para interpretar o samba diante do microfone. Em países como os Estados Unidos, os cantores locais também buscaram uma forma própria de utilização do microfone (Chanan, 1995, p.128).⁴⁷ Mas concordamos com o autor quando explicita a coincidência existente no encontro de Mario Reis e o microfone. Para Giron,

⁴⁷Para uma discussão sobre o microfone vide Capítulo 3.

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 (2001, p.17).

A possibilidade do volume reduzido não era tão inédita assim. As gravações elétricas começaram no Brasil em julho de 1927. Também não podemos descartar a hipótese de uma influência antecipada do *crooner* americano sobre o canto de Mario Reis, pois a gravação elétrica começou em 1925 nos Estados Unidos e, até a primeira gravação de Mario Reis em fins de 1928, foram aproximadamente três anos de discos elétricos americanos em mercados brasileiros.

A grande contribuição de Mario Reis foi propor uma nova forma de articulação rítmica para o samba cantado. Em contraposição ao *bel canto* que tem como preceito o prolongamento contínuo das vogais e a utilização do *vibrato*, Mario Reis procurou segmentar as vogais e eliminar o *vibrato*. O *vibrato* é um recurso de expressividade musical utilizado para ornamentar o prolongamento de uma nota alterando seu timbre a partir da oscilação regular de altura, intensidade ou ambos (Dicionário Grove, 2001 — verbete: vibrato). Geralmente, o *vibrato* no canto causa um aumento no volume do som. No entanto, para que o *vibrato* aconteça é preciso prolongar as notas um mínimo possível. Esse prolongamento causa maior atraso na sincopação das células rítmicas alterando completamente o caráter de interpretação de uma determinada canção. Ao eliminar o prolongamento das vogais e o vibrato no canto de samba, Mario Reis atua diretamente na percussividade rítmica do canto possibilitando maior movimentação nos fluxos melódicos e rítmicos. Neste quesito, o microfone foi imprescindível, pois eliminou o desgaste de volume exigido na era mecânica. Não que o canto sincopado fosse impossível na era mecânica, acontece que a gravação elétrica possibilitou a exploração de nuances no canto (assim como em outros instrumentos) sem a perda de inteligibilidade que provavelmente aconteceria no período anterior. Não podemos precisar sobre as influências do cantor, mas Mario Reis representou um passo à frente no processo evolutivo do canto falado nos discos nacionais, processo que teve seu início no canto declamado executado pelo Bahiano na era mecânica. Desta forma, acreditamos que a tecnologia — não de maneira determinante — teve sua parcela de contribuição em ambas as estéticas.

Um fato importante a ressaltar é a importância de Sinhô nessa construção. Apesar do canto de Mario Reis ter sido explorado amplamente pela “turma do Estácio” no estilo novo, foi Sinhô, o principal compositor do estilo antigo, quem ensinou Reis a melhor forma de cantar seus sambas amaxixados. Segundo Giron (2001, p.43), a aparição de Mario Reis para ser seu aluno de violão representou a “consequência lógica de um antigo projeto”: dar ao samba um jeito ritmado de cantar baseado no seu ‘estilo próprio’ (segundo afirmação do próprio compositor) e tornar o samba um gênero urbano apto a conquistar até a alta sociedade. O compositor havia afirmado na Revista WECO em 1929 que sempre esteve procurando um cantor que pudesse difundir seu “estilo próprio” e que encontrou esse cantor no seu discípulo de violão, Mario Reis.⁴⁸

A discografia de Mario Reis atendeu bem às necessidades de um trabalho como o nosso que pretende analisar as transformações de um gênero através de diferentes gravações ao longo dos anos. Sempre nos retornos de Mario Reis aos discos e suas mudanças de gravadoras, o cantor repetiria a fórmula: regravação de sucessos antigos e inclusão de canções novas. Desta forma, as gravações do cantor representam possibilidades únicas de se comparar uma canção em dois ou mais períodos diferentes. O samba “Jura”, por exemplo, está presente nas primeiras gravações em 1928, depois no retorno em 1951, e, por último no segundo LP de 1965. Também “Gosto que me enrosco” está presente tanto em 1928, quanto em 1951.⁴⁹ Sendo assim, escolhemos para nossas análises, sem utilizar nenhum critério rígido, canções que foram gravadas e regravadas nos diversos períodos e gravadoras, sempre levando em conta a rotulação do gênero samba.

1.5 Prelúdio metodológico

*Ninguém aprende samba no colégio.*⁵⁰

⁴⁸WECO. “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].

⁴⁹A biografia de Mario Reis feita por Giron, traz uma descrição da discografia do cantor, bem como uma compilação e organização das discografias feitas anteriormente.

⁵⁰Noel Rosa e Vadico, “Feitio de oração”.

Apresentaremos agora as escolhas metodológicas que nortearam as diretrizes deste trabalho. Os tipos de fontes documentais usados, os problemas encontrados e a característica interdisciplinar também serão explicitados.

Desde o início pensamos em desenvolver uma pesquisa que aliasse dados historiográficos com dados obtidos de análises sonológicas. O intuito foi trilhar uma proposta metodológica que atuasse na interseção entre a música propriamente dita e a história da música. Em suma, integrar fontes sonoras e fontes documentais. Para Gonzalez (2004),

o campo da musicologia popular vem sendo cada vez mais delimitado, sem desconsiderar a sua natureza interdisciplinar e interprofissional, levando-se em conta o lugar da música popular nas sociedades contemporâneas, a partir de uma reflexão crítica em torno da natureza fonográfica e comercial deste tipo de música.⁵¹

As abordagens da “natureza fonográfica e comercial” da música popular brasileira, como mencionadas acima, tem ido ao encontro de análises sob o ponto de vista sociológico da indústria cultural mas não sob o aspecto da estética musical produzida por esta fonografia. Portanto, faz-se necessário estudar o fonograma musical como um documento histórico passível de análise e interpretação. Ana Cláudia Assis (2006), destaca que

a música enquanto fonte histórica pode prover uma série de informações novas ou mesmo reinterpretações de fatos, possibilitando uma compreensão mais abrangente desta rede de significados múltiplos, própria da cultura (p.32).

Desta forma, para as duas partes do estudo (histórica e sonológica) foram utilizados diferentes tipos de documentos:

1. referencial histórico: literatura sobre história da música popular brasileira, literatura sobre a fonografia em outros países, artigos de jornais, as revistas *Phono-Arte* e *Música e Disco*, acervo iconográfico, entrevistas semi-estruturadas, Catálogos de Gravadoras e a Discografia Brasileira em 78rpm;⁵²

⁵¹Gonzalez, Juan Pablo. (2004). “Estrategias para entrar y permanecer em la musicologia popular”. Actas Del V Congreso IASPM-Latinoamerica, Rio de Janeiro. [Disponível em www.unirio.br/mpb/iaspmla2004]. Citado por Napolitano, 2005, p.77.

⁵²Acervo iconográfico e periódicos citados foram consultados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

2. referencial sonoro: CDs, arquivos MP3 e LPs e partituras (transcrições) das canções utilizadas na nossas análises.

O primeiro item foi a base para os três primeiros capítulos que formam a seção histórica do trabalho. Esse referencial foi fichado e organizado de forma a atender a estrutura cronológica dos capítulos. O mesmo se deu com o material iconográfico, foram feitas descrições das fotos consultadas. As entrevistas semi-estruturadas foram transcritas da gravação digital para arquivo de texto. Produzimos transcrições apenas dos trechos em que os entrevistados falaram de temáticas referentes à cultura da gravação no Brasil.

O segundo item serviu para o estudo e as análises sonológicas que formam todo o corpo musicológico da segunda parte do trabalho. Sendo a sonologia, *grosso modo*, o estudo do som, procuramos investigar quais dados poderiam ser extraídos do som enquanto fonte documental.

1.5.1 Análise de música gravada e seus problemas

Fonogramas são fontes utilizadas em pesquisas musicológicas seja na análise musical tradicional, seja nas novas propostas trazidas pelos estudos em musicologia empírica. Segundo Ulhôa (2006),

[...] não é somente o processo de transmissão, mas também a análise que se beneficia com a repetibilidade da gravação. Assim, o musicólogo pode se concentrar em aspectos que antes não podia estudar, aspectos ligados à expressão tais como técnica instrumental, timbre, sutilezas de andamento, divisão rítmica e dinâmica, ornamentação, articulação, além, claro da improvisação.

Notamos que até a invenção dos meios de gravação e reprodução era inviável qualquer tipo de análise a partir do som, ficando a análise musical estritamente ligada à única forma de fixação até então: a partitura.⁵³

Segundo Nicholas Cook na introdução do seu livro *Empirical Musicology* (editado com Eric Clarke), a Musicologia Empírica pode ser definida como uma musicologia que tem como consciência primordial o potencial para lidar com grandes corpos de dados,⁵⁴ juntamente com os métodos apropriados para alcançá-los.

⁵³Excluem-se as pesquisas feitas por Helmholtz no século XIX.

⁵⁴Corpos de dados são todas as informações, numéricas ou não, extraídas de um sinal de áudio.

Segundo ele, a adoção deste termo não nega a evidente dimensão empírica de toda a musicologia, mas nos chama a atenção para o potencial de uma gama de aproximações empíricas para música que ainda não se disseminou amplamente dentro da disciplina (Cook e Clarke, 2004, p.5). Para eles, a observação — característica principal numa pesquisa empírica — deve ser “incorporada dentro de padrões de investigação que envolvem generalizações e explicações”, o que transformaria inevitavelmente dados em fatos.

Percebemos que esta prática de lidar com “dados relevantes e ricos”, nos termos apresentados por Nicholas Cook, aliados a uma incessante utilização de programas (softwares) para extração de dados e análises computacionais, tem se tornado comum nas universidades em todas as áreas do conhecimento.

No campo das análises de música popular gravada, pouco se tem feito para adquirir uma plataforma eficaz de coleta de dados que minimize a utilização da percepção subjetiva do analista. É fato que tal subjetividade está presente em todas as pesquisas de caráter sistemático, muitas delas apresentadas pelo CHARM — *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*.⁵⁵ É, portanto, inevitável alguma subjetividade mesmo na mais rigorosa coleta de dados, principalmente quando ela envolve sistemas como, por exemplo, o *taping*.⁵⁶ O problema da busca por dados ricos na pesquisa em música popular gravada começa com a própria ineficácia dos softwares existentes em coletar quaisquer informações diretamente do sinal de áudio. A música popular gravada funciona como um complexo sonoro de timbres e texturas construídas em estúdio a partir de inúmeras relações entre o fazer musical (do intérprete), a tecnologia utilizada na gravação e a concepção do design sonoro criada pela figura do produtor.

É nesse complexo sonoro presente no sinal de áudio, no nosso caso, produzido em estúdio nas gravações de música popular, que atua a sonologia enquanto área de estudo. Na nossa pesquisa, a sonologia será utilizada para mapear o som produzido em estúdio nos períodos estudados. Utilizamos o conceito de som aqui como empregado na linguagem coloquial dos ouvintes de música popular e explicitado por Delalande em *Le son des musiques*:

o ‘som’ que nos interessa parece bem ser uma organização de timbres, de ataques, de planos de presença (espacialização), de ruídos utilizados

⁵⁵Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/>

⁵⁶*Taping* é um sistema de coleta de dados baseado na marcação temporal de eventos numa determinada gravação e que parte da percepção do analista.

como índices de uma ação instrumental, e de outros traços morfológicos que ainda não deram lugar a uma análise explícita, esta totalidade adquirindo um valor simbólico e inserindo-se em uma tradição estética (Delalande, 2001, p.14).⁵⁷

No caso da análise de tal sonoridade, bem como da coleta de dados, o ouvido do analista ainda é o melhor recurso, cabendo ao mesmo assumi-lo como verdadeira ferramenta na busca por informações. Martha Ulhôa, assume o ouvido como “melhor guia para a análise de qualquer música, principalmente dos fonogramas históricos” (2006, p.2). No entanto, a proposta que ela apresenta para análise de fonogramas de música popular possui alguns equívocos na utilização dos processos computacionais de coleta de dados. A pesquisadora propõe uma forma mais “fiel” de transcrição para a partitura utilizando o computador. Sua pesquisa compara uma transcrição feita “manualmente” e outra feita através do computador. Seu estudo parte da representação do sinal de áudio no domínio do tempo, em que, através de escuta e da visualização dos movimentos de amplitude ela pôde mapear compassos, inserir o texto da canção e identificar os pontos de articulação rítmica. Do ponto de vista da acústica musical, a forma de onda e a somatória dos movimentos de amplitude representados por ela não traz informações relevantes para obter os dados que a pesquisadora se propôs. O problema consiste no fato da pesquisadora ter proposto uma transcrição apenas da melodia principal do canto, sendo que a forma de onda e sua representação gráfica no domínio do tempo traz consigo todo o complexo textural presente na gravação (além da voz com a melodia principal, contrabaixo, bateria, percussão entre outros).

Uma das possibilidades encontradas e que podem ser úteis em análise de música popular gravada são as análises espectrais baseadas em FFT (*Fast Fourier Transform*). Pesquisas utilizando o espectro (representação no domínio das alturas) datam de final da década de 1970. Robert Cogan (1998) apresenta em seu livro *New Images on Musical Sound* suas primeiras pesquisas utilizando fotografias espectrais de diversos gêneros de música erudita, étnica e popular. Cogan parte do som, ou seja, do complexo sonoro gerado pelo sinal de áudio das gravações. Mediando a escuta com imagens obtidas das fotos espectrais, Cogan propõe um sistema de análise utilizando paradigmas e terminologias já abordados pela fonologia e pela lingüística.⁵⁸ Aqui também, o ouvido é imprescindível para que a

⁵⁷Tradução de Sérgio Freire. In: Freire, 2004, p.18.

⁵⁸Algo semelhante foi tentado por Rita Aiello em *Music and Language: Parallels and Contrasts* (vide bibliografia).

análise se complete. No entanto, as fotos espectrais não mostram muito sobre a infinidade de informações trazidas pelo autor. Para Cogan, a fotografia sonora auxilia a análise na tentativa de se criar uma partitura expandida, algo que pode revelar novas formas e criar o design da estrutura musical. Para ele, com as fotos espectrais pode-se ver os detalhes não percebidos com o ouvido. O autor afirma a importância de se levar em conta todas as possibilidades contextuais em que a obra se encontra inserida (partituras, gravações, fontes historiográficas entre outras). Seu ponto de partida é o espectro sonoro definido por ele como “o resultado total de todas as vibrações, fundamentais e parciais. Ele inclui todos os elementos sonoros que, juntos, fazem toda a impressão sônica” (1998, p.9). Apesar de o autor deixar claro que o que se vê são os sons do processo de gravação e não da performance em si, ele não leva em conta esses processos nos momentos de análise. Percebemos também que o sistema de análise espectral utilizado por Cogan é integralmente mesclado com a escuta e não parcialmente como nos leva a crer. Por exemplo, quando ele observa algum elemento num determinado espectro e relata algo do tipo: “notamos que uma soprano canta um B5 (si cinco) que é visualizado no registro x (...)”, fica claro que a informação de que é uma soprano só é possível com a escuta — já que os espectrogramas por si só não caracterizam elementos timbrísticos. Apenas a questão dos registros pode ser vista nas fotos espectrais.

Cogan segmenta seu livro em análises de vozes, instrumentos, grandes formações mescladas e música eletrônica e para fita. Ele apresenta uma análise do primeiro movimento da *Sonata em Mi Maior, Opus 109* de Beethoven com duas gravações: uma utilizando um piano do tempo de Beethoven e outra utilizando um moderno *Grand Piano*. Na sua análise ele afirma que o pianoforte do século XIX possui um espectro mais rico do que o do moderno *Grand Piano*. No entanto, percebemos que ele desconsidera a condição das gravações utilizadas. A gravação com Arthur Schnabel que utiliza o instrumento mais moderno foi feita sete anos após o início da fase elétrica de gravação (que trouxe significativas melhorias na captação de um espectro mais expandido). Mas a gravação com o pianoforte é mais recente e, provavelmente já utilizava microfones e sistemas de gravação mais eficientes do que a gravação anterior. Ora, sistemas de gravação mais novos evidentemente trazem melhorias e geram espectros mais expandidos do que as antigas condições de gravação.

Embora, assim como a representação no domínio do tempo (forma de onda), a representação no domínio das frequências (por meio da FFT) também não permita

uma separação automática das fontes sonoras presentes em uma gravação, ela fornece, dentro de certos limites, uma representação da distribuição espectral do sinal de áudio, que pode ajudar a identificar e caracterizar essas fontes.

Na nossa pesquisa, buscamos um sistema de análise de gravações que atuasse na tríplice relação: escuta – dados historiográficos – dados obtidos através do computador. Em relação a Cogan, é possível criar o seguinte paralelo:

Robert Cogan	Nossa pesquisa
Atua na fusão da escuta com a análise espectral, não desprezando aspectos históricos, estilísticos etc.	Atua na escuta do pesquisador e suas relações com os aspectos históricos, estilísticos e da tecnologia musical. Em seguida, busca na análise espectral e computacional de uma maneira geral, informações não reveladas na escuta e/ou ilustrações e confirmações objetivas dos dados já obtidos na análise auditiva.

FIGURA 1.2: Diferenciação entre a análise de Cogan e a nossa proposta.

Um dos objetivos da nossa análise é abordar o fonograma musical como um documento historiográfico, como um objeto capaz de revelar uma trajetória histórica.

Para direcionar as escutas e a coleta de dados como um todo foi esboçado um quadro analítico inicial:

- Nome da obra;
- Formação vocal e/ou instrumental;
- Autoria;
- Intérpretes;
- Gênero;
- Provável data de gravação e/ou lançamento;
- N° do disco e gravadora;
- Técnica de gravação utilizada;
- Disposição espacial geral;

- Tipos de estratos texturais (acompanhamento, solo, etc);
- Equilíbrio; e
- Estilo do canto.

Foram utilizadas diferentes ferramentas computacionais nas análises sonológicas. Primeiramente, um filtro espectral baseado na transformada de Fourier, com resolução de 1/4 de oitava em quase toda a extensão do espectro sonoro (das 10 oitavas que compreendem a faixa de frequências entre 20 e 20.000 Hz, apenas as duas oitavas mais graves têm uma resolução menor), desenvolvido por Sérgio Freire no ambiente de programação Max-Msp. Este filtro foi utilizado em diferentes situações: a) através de uma interface gráfica do tipo equalizador gráfico permite a escuta focalizada em diferentes faixas do espectro, dentro da resolução mencionada; b) gerando gráficos do valor RMS do sinal de áudio (mono ou estereo) em cada uma das 10 oitavas do espectro; c) gerando gráficos da diferença entre os valores RMS do sinal de áudio de cada canal de uma gravação estereofônica, também calculado para cada uma das 10 oitavas. Os softwares SpectraPRO e Sonic Visualizer foram utilizados para gerar sonogramas e para cálculo de energia RMS.

1.5.1.1 **Relatividades: problemas no mapeamento da sonoridade dos discos**

Até pouco tempo, uma pesquisa que pretendesse estudar música gravada no Brasil seria praticamente inviável. Os poucos acervos existentes estavam nas mãos de um grupo seletivo de pesquisadores e as gravadoras não tinham o menor interesse em lançar seus arquivos históricos. No entanto, recentemente, essa perspectiva mudou.

Através de uma política conjunta entre a iniciativa privada, pesquisadores e gravadoras de discos, acervos inteiros tornaram-se disponíveis a partir das novas tecnologias de digitalização e recuperação sonoras. Humberto Franceschi, pesquisador carioca, iniciou um verdadeiro movimento de resgate histórico da música popular brasileira a partir de fonogramas, com a disponibilização de documentos antes desconhecidos ou muito restritos. Seu livro *A Casa Edison e seu tempo*, além da história da primeira gravadora brasileira, traz quatro CDs de áudio contendo aproximadamente 100 músicas (um panorama da produção musical da Casa

Edison de 1902 a 1935) bem como cinco “foto-CDs” contendo mais de dez mil documentos, partituras editadas e arranjos manuscritos. O projeto de Franceschi inclui também a disponibilização on-line de todo seu acervo (que foi comprado pela Sarapuí e doado ao instituto) no site do Instituto Moreira Salles,⁵⁹ que também possui o acervo sonoro digitalizado do pesquisador José Ramos Tinhorão. Simultaneamente, as gravadoras, multinacionais ou independentes, iniciaram um processo de lançamento de catálogos antigos. A BMG lançou, em 2004, a obra integral de Mario Reis na Victor (1932–35); em 1998, mais da metade dos registros de Carmen Miranda (1930–35) e, em 1997, uma coletânea de gravações de Francisco Alves (1934–37), todos pela Victor. No papel de herdeira do catálogo da primeira fábrica de discos no Brasil (e o Brasil foi o terceiro país do mundo a implantar uma indústria fonográfica, com fábrica instalada na Tijuca em 1912), a EMI lançou, em 2004, todos os registros de Wilson Simonal no selo Odeon (1961–71); em 2003, a produção completa de Elza Soares nos selos Odeon e Tapeçar (1960–88); e, em 1996, todas as gravações de Carmen Miranda também na Odeon (1935–40), além de séries sucessivas de seleções de um catálogo notável, onde se destacam álbuns isolados de artistas tão importantes quanto pouco estudados, como Noriel Vilela e Toni Tornado. No ano 2000, o selo Velas lançou 14 CDs com 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais. Desde 1987, o selo Revivendo vem lançando no mercado coletâneas substanciais de registros de vários selos, com destaque para os três CDs dedicados a Sinhô, quatro a Lupicínio Rodrigues e seis a Ary Barroso, todos em gravações originais remasterizadas. Esta efervescência acompanha uma tendência mundial, com selos como Naxos e Pearl sistematicamente relançando no mercado registros cujos copyrights originais expiraram na Europa ou nos Estados Unidos.⁶⁰

Além do mais, a Petrobrás patrocinou a digitalização do acervo de discos de 78rpm da Divisão de Música da Biblioteca Nacional e também do pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) em Fortaleza com mais de 22 mil discos.

Para uma pesquisa que considera a sonoridade de tais gravações seria recomendado a utilização direta dos fonogramas originais e não de suas remasterizações. Como os acervos digitalizados estão sendo disponibilizados em CD ou pela internet, o acesso aos discos antigos torna-se ainda mais difícil do que no período pré-digitalização.

⁵⁹Disponível em: <http://www.ims.com.br>

⁶⁰Esse levantamento também foi publicado em Cardoso Filho and Palombini, 2006.

O problema de se usar os discos já “recuperados” é que cada sistema de restauração utiliza processos diversificados (diante dos inúmeros *plugins* existentes) em plataformas de softwares variados com equalizações diversas, geralmente buscando alcançar uma sonoridade próxima da que estamos acostumados na atualidade. Um mesmo disco, digitalizado duas vezes por técnicos diferentes, terá sonoridades diferentes.⁶¹

De início, nos deparamos com um problema metodológico ao se analisar a sonoridade das gravações. Esse problema foi em parte amenizado quando descobrimos que os próprios discos originais possuíam sonoridades diversas que variavam substancialmente de acordo com os seguintes fatores: o equipamento utilizado pelas gravadoras nos estúdios, a qualidade do material empregado na produção dos discos (como veremos nos capítulos seguintes, a Columbia possuía uma massa de melhor qualidade), os diferentes aparelhos de reprodução e seus dispositivos como cornetas, alto-falantes, agulhas, entre outros.

Até a metade do século XX, mesmo a produção dos grandes estúdios apresenta uma grande variabilidade em um processo chamado de pré-ênfase: uma equalização aplicada à gravação antes da prensagem dos discos, que atenua frequências graves e enfatiza frequências agudas. Em 1952, foi criada a RIAA — *Recording Industry Association of America*, que é 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 dos discos de 78 e 33 rpm (vide figura 1.5.1.1 na página 53). Na gravação, a curva atuaria na atenuação de frequências abaixo de 500 Hz e na amplificação de frequências acima de 2.122 Hz. Para a reprodução, o processo é inverso, os aparelhos de reprodução atenuariam as frequências na faixa de 2.122 em diante e aumentariam as frequências abaixo de 500 Hz. Antes disso, esses discos poderiam soar muito diferentes pela natureza da própria gravação e pela não padronização dos aparelhos de reprodução.

Consultamos também uma pesquisa de mestrado feita na Universidade de Tecnologia de Helsinki por Sira González González e concluída em junho de 2007. Este trabalho consiste em um estudo acerca da degradação sofrida pelas gravações antigas em fonógrafo, gramofone e LP. González implementou um simulador de

⁶¹Nos processos de digitalização de acervos de 78 rotações, alguns técnicos chegam a adicionar reverberação em gravações de épocas em que esse recurso ainda não era usado. A compilação da obra de Mario Reis, gravada pela Victor nos 1930 e lançada pela BMG, apresenta alguns registros com reverberação adicionada posteriormente.

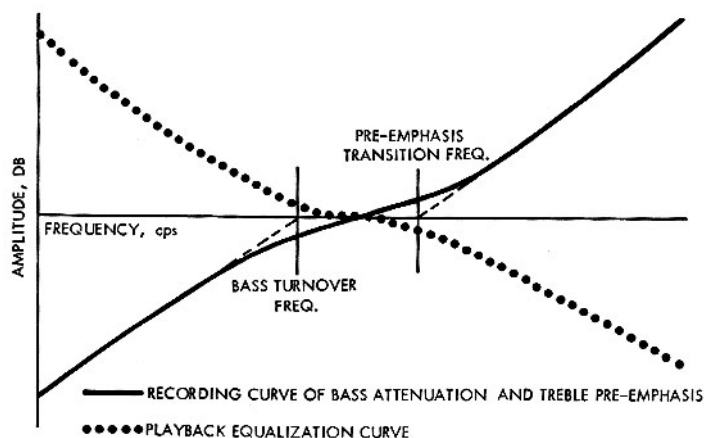


FIGURA 1.3: Curva definida pela RIAA para padronização da equalização de reprodução e gravação. Fonte: Villchur, 1965, p.32.

tais degradações para serem testadas num CD de qualidade digital, a partir de um estudo sobre as curvas de respostas dos cones de gramofones e fonógrafos.

O pesquisador demonstrou que a curva de frequências das cornetas de gramofones e fonógrafos variavam de aparelho para aparelho e, como discutiremos no capítulo seguinte, essas curvas de reprodução possuíam níveis superiores de resposta de frequência em relação à captação dos primeiros gravadores utilizados (p.11–2).

Sendo assim, pelas próprias características dos meios de captação e reprodução sonora, as gravações nos períodos estudados possuíam sonoridades distintas, e a tecnologia esteve presente na construção dessas sonoridades. Numa mesma época, gravações de um cantor na gravadora Odeon possuíam um som diferente da gravação de um mesmo cantor em outra gravadora. Não eram só os arranjos que mudavam, mas também o colorido da própria voz. E a busca por tais características sonoras presentes nos discos, como elas ocorreram e de que forma influenciaram a produção do samba no Brasil é nossa questão primordial nesta pesquisa. Para isso, diante das dificuldades em trabalhar com diferentes suportes (discos de gramofone, cilindros de fonógrafo, 78 e 33rpm) e uma busca pela originalidade das gravações, assumimos mapear tais sonoridades exclusivamente das gravações digitalizadas. Ou seja, decidimos trabalhar com discos transcritos dos seus suportes analógicos para processos digitais, nunca deixando de ser críticos quanto à “maquiagem” de tais gravações.

Mesmo o acesso a discos originais não resolveria essa questão metodológica, pois apareceriam então outras questões: tocar o disco somente em equipamento da época de seu lançamento? tocar o disco somente no equipamento mais adequado à tecnologia em que foi gravado e produzido? tirar uma média entre os equipamentos mais e menos adequados a cada disco? comparar o resultado sonoro entre gramofones e aparelhos de rádio da época? tentar escutar com “ouvido de época”? Na verdade, uma atitude crítica é sempre necessária, dado que uma aproximação total e ao mesmo tempo generalizadora é impossível nesse caso.

No capítulo seguinte, discutiremos a chegada da gravação no Brasil e faremos um mapeamento dos primeiros processos usados em estúdio para a captação sonora tendo como referência também a fonografia americana.⁶²

⁶²Utilizaremos como referência e, a título de exemplo, a cultura da gravação americana por ter sido a mais documentada e abordada na literatura consultada.

Capítulo 2

A música mecânica e a cultura da gravação

Futuras gerações entenderão melhor do que nós o sentido real e o propósito do gramofone, e tratarão a tecnologia como um meio ideal de simplificar a existência humana ao invés de tratá-la como um objeto de adoração ofegante.¹

2.1 Gênese

O autor desta citação foi um jovem compositor alemão que percebera, em 1926, um ano após a introdução da gravação elétrica nos Estados Unidos, as múltiplas potencialidades de contribuição do aparato tecnológico para a arte musical. Nessa época, a gravação musical estava cada vez mais se afastando da idéia de registro sonoro como documentação de um fato musical e passava a desenvolver novas formas de criação de uma nova imagem sonora. Em meio a um emaranhado de argumentos contra as transformações que os processos de gravação trariam para as obras musicais e para a escuta como um todo, tornou-se necessário compreender a fonografia como uma manifestação cultural totalmente nova que teve suas origens na invenção do fonógrafo por Thomas A. Edison. O fonógrafo chegaria ao Brasil um ano após a demonstração oficial de Thomas Edison ainda no século XIX. No início do século seguinte, a música popular nacional se tornaria o principal foco da indústria fonográfica a ser implantada no país em 1902.

¹H. H. Stuckenschmidt citado por Chanan, 1995, p.116.

A música popular urbana brasileira, até a segunda metade do século XIX, ainda não possuía o caráter de uma manifestação de massas e, em grande parte, estava presente nos salões (polcas, habaneras, mazurcas, gavotas, tangos entre outros gêneros estrangeiros) e nas salas de convivência dos lares burgueses, nas quais a presença de um piano, em geral tocado por um membro da família, era símbolo de status social (via de regra, a execução de instrumentos de teclado ficava a cargo das mulheres). Nas ruas, as camadas mais populares recriavam tais gêneros nacionalizando-os, temperando os compassos e as melodias estrangeiras com uma brejeirice que em breve estariam presentes nos discos e nos cilindros (Franceschi, 1984, p.87–8).² Sandroni (2001a), também afirma que...

[...] a partir dos anos 1870 a questão das danças populares no Rio de Janeiro vai se colocar em condições completamente novas. Criam-se formas musicais que já não são as danças importadas prontas da Europa, assim como não correspondem mais aos divertimentos populares herdados da época colonial (p.83).

No Brasil, o processo de produção comercial de discos teve início em 1902 com as primeiras gravações produzidas por Fred Figner, um dos introdutores do fonógrafo no Brasil e proprietário da Casa Edison — a primeira gravadora brasileira. Aqui, a gravação surgiu no momento de estruturação das bases da música popular brasileira, num período de solidificação das manifestações dispersas ao longo do século XIX (choros, maxixes, modinhas e lundus). Neste sentido, a gravação no Brasil nasceu num contexto de organização da música urbana e aglutinou, no disco, todas as formas de criação popular (Schurmann, 1989, p.180). Com o início das gravações comerciais, a música popular brasileira tornou-se, cada vez mais, parte indissociável da indústria do disco e de seus processos sócio-culturais e tecnológicos de produção.

2.2 O domínio do som

[Sobre o gramophone] *Não era, naturalmente, a mesma coisa como se uma verdadeira orquestra tocasse no salão. O som não sofria a menor desfiguração,*

²Apesar de termos utilizado como empréstimo o termo “nacionalizar”, é bom reforçarmos que o conceito de nação ainda não estava solidificado no século XIX e nem havia, por parte da população, seja ela mais ou menos intelectualizada, a intenção explícita de nacionalizar qualquer material musical ou artístico, fato que será abordado pelas elites intelectuais principalmente a partir da Semana de 1922.

*mas o seu volume estava diminuído pela perspectiva; se nos é permitido empregar diante desse fenômeno acústico uma comparação tirada do terreno da óptica: era como se olhássemos um quadro por um binóculo às avessas, de modo que aparecesse distante e reduzido, sem detrimento da nitidez do desenho e da luminosidade das cores.*³

2.2.1 Um pouco de história

Inicialmente, os processos de registro sonoro por meios mecânicos utilizavam de gravação com ou sem reprodução própria. Segundo Franceschi (1984), um desses processos “limitava-se ao registro, graficamente impresso, das ondulações sonoras, sem reproduzi-lo; e outro, mais evoluído, trazia em si a capacidade de registrar e reproduzir, cada vez com maior fidelidade, os sons gravados” (p.11). O conceito de fidelidade, como vimos no Capítulo 1, será explorado desde os primeiros cilindros gravados até os dias atuais. Existem dois tipos de relatos sobre as gravações em cilindros. De um lado, aqueles que afirmam serem as gravações idênticas ao original. De outro, temos o oposto, um grupo que afirmavam que o som do fonógrafo, juntamente com o som do telefone, eram ruins (Chanan, 1995, p.3). De fato, a primeira versão do fonógrafo de Edison tinha a captação e a amplificação muito reduzida, sendo mesmo apropriado para o registro de uma única fonte sonora, preferencialmente a voz.

Os primeiros estudos vieram de Leon Scott de Martinville, um francês que, em 1855, inventou uma máquina que registrava através de um estilete as ondas sonoras gravadas em um papel cilíndrico de estanho. O registro era unicamente gráfico e as vibrações registradas não podiam ser convertidas em som. Essa máquina se chamava fonautógrafo.⁴ Em abril de 1877, o francês Charles Cros (1842–88) apresentou, junto à *Academie des Sciences*, um artigo contendo propostas para a reprodução sonora, mas ele não chegou a colocar suas teorias em prática. Segundo relatos existentes, isso aconteceu por falta de financiamento para concretizar sua invenção (Chanan, 1995, p.23; Grove, 2001, p.8 — verbete *Recorded Sound*). No mesmo ano, o inventor americano Thomas Edison (1847–1931) apresentou um estudo acerca da gravação e reprodução sonora. Este estudo surgiu como uma ramificação de suas pesquisas envolvendo a transferência de dados a partir da impressão em papel dos caracteres do código Morse (Speaking Telegraph):

³Mann, 1924, p.713.

⁴Palavra traduzida do inglês: *phonautograph*.

Estava trabalhando numa máquina cuja finalidade era transferir automaticamente os caracteres Morse gravados num papel perfurado a outros circuitos. Quando o papel passava sob a ponta de uma agulha gravadora, um mecanismo conectava o contato do circuito, fechando-o. Manipulando o telégrafo verifiquei que quando o papel perfurado girava com grande rapidez produzia um ruído destas perfurações com um som rítmico musical assemelhando-se ao da voz humana escutada de modo indistinto. Isto me conduziu a tentar adaptar um diafragma à máquina. Vi imediatamente que o problema do registro da fala humana, de modo que ela pudesse ser repetida por meios mecânicos tantas vezes quanto fosse desejado estava resolvido (Thomas Edison citado por Franceschi, 1984, p.12 e também citado em Read and Welch, 1976, p.18).⁵

Edison substituiu o papel do telégrafo por um cilindro coberto com uma folha de estanho (*tin-foil*) onde eram gravadas e reproduzidas as ondas sonoras. O fonógrafo (Figura 2.1) foi utilizado nos primeiros anos como brinquedo e máquina para auxiliar nos trabalhos de escritório. Segundo o próprio Thomas Edison, seu invento poderia ser utilizado para: escrever cartas e outras formas de ditado, livros sonoros para cegos, auxílio na educação escolar, reprodução musical, registros familiares (como as “últimas palavras de um membro da família prestes a morrer”), brinquedos e caixinhas de música, relógios sonoros (“para nos avisar as horas do dia”), anúncios diversos e, por último, registrar para as futuras gerações as vozes de pessoas célebres como Washington, Lincoln e Gladstone entre outros.⁶

A fraca resolução sonora e a irregularidade na velocidade da reprodução — que até então era feita manualmente — fez com que o fonógrafo não alcançasse grande sucesso comercial. Edison só retomaria seu invento dez anos mais tarde.

Em 1886, Alexander Graham Bell e Chichester Bell projetam um novo método de gravação semelhante ao fonógrafo de Edison chamado de grafofone,⁷ que passou a ser vendido em 1888. Diferentemente do primeiro protótipo de Edison, o grafofone possuía um cilindro removível de papelão revestido com uma fina camada de cera. O grafofone também possuía um motor que mantinha a regularidade da reprodução e da gravação, que utilizava um novo sistema de corte e registro das

⁵Antes de Martinville, Cros e Edison, houveram outras tentativas de registro gráfico dos sons como o melógrafo (*melograph*). Essa invenção foi concebida por Leonhard Euler (1707–83), construída por Johann Hohlfeld por volta de 1752 e consistia em dois cilindros de papel em que eram marcadas as posições das notas e das durações tocadas num piano através de um lápis (Grove, 2001, p.7 — verbete *Recorded Sound*).

⁶Edison, 1878, p.531–534.

⁷Do inglês: *graphophone*.

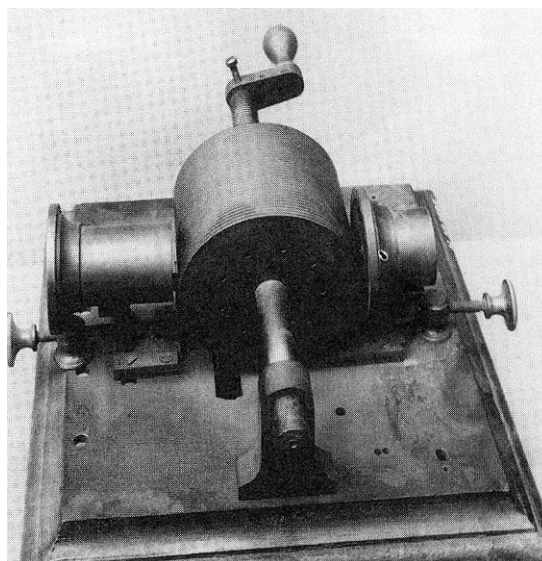


FIGURA 2.1: Fonógrafo original de Edison, 1877 (Science Museum, London).
Fonte: Grove, 2001, p.9, verbete *Recorded Sound*.

ondas sonoras baseada no princípio da agulha flutuante, diferente do corte vertical *hill-and-dale* do fonógrafo de Thomas Edison.⁸

No mesmo ano de lançamento do *Dictaphone* (versão comercial do grafofone para ser utilizado em escritórios), Thomas Edison retoma seu trabalho com o fonógrafo, que se mostra mais atraente ao mercado devido a utilização de um cilindro maciço de cera que podia ser gravado e apagado várias vezes, em contraposição ao cilindro de papelão com uma fina camada de cera do grafofone, mais rapidamente descartável (Chanan, 1995, p.25; Franceschi, 1984, p.15). Edison também lançaria o “Perfected Phonograph” como uma máquina de ditados para ser utilizada em escritórios.⁹

⁸O sistema de corte vertical *hill-and-dale* de Thomas Edison se diferenciava do corte lateral empregado no fonautógrafo de Scott e na máquina concebida por Cros. O corte lateral se tornará o padrão na era do disco plano (Chanan, 1995, p.24).

⁹Nesta época, a companhia de Thomas Edison produziu alguns filmes para divulgação do uso do fonógrafo em escritórios comerciais. Uma dessas películas de aproximadamente 8 minutos, dividida em duas partes, mostra a cena de um escritório que se encontrava em total desordem devido à sobrecarga de trabalho da secretária estenógrafa. Com a chegada do vendedor do ditafone tudo seria superado. Podiam-se ditar, no cone do ditafone, quantas cartas fossem necessárias sem a presença da secretária que, no dia seguinte, transcreveria tudo para a máquina de datilografar com a utilização de um fone de ouvido. O paradoxo é que o vídeo, dividido em duas partes, era produzido sem som algum devido à impossibilidade de unir som e imagem naquela época. Os vídeos estão disponíveis em: <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/edmp.4058>.

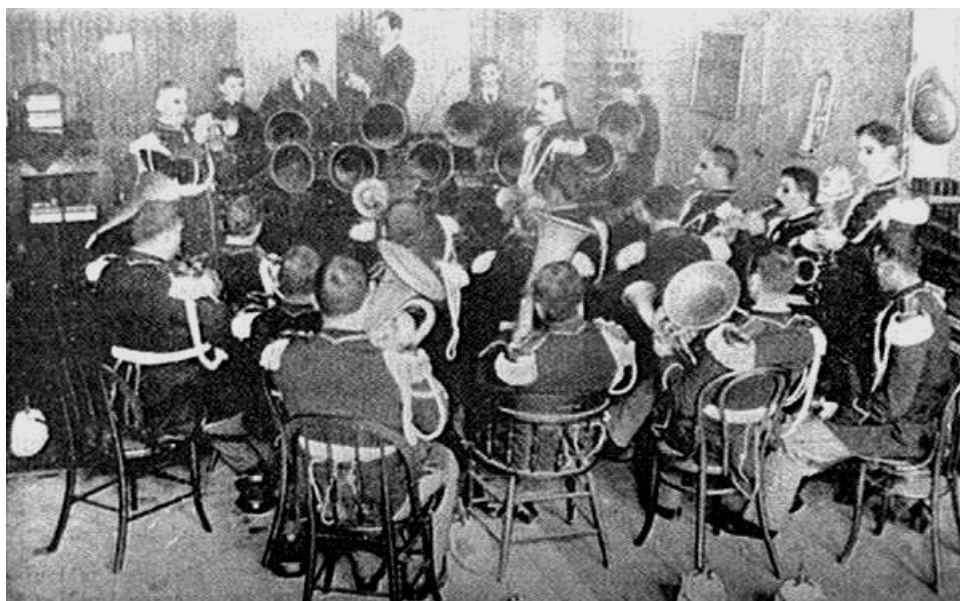


FIGURA 2.2: Gravação da Banda de Sopros da Marinha dos Estados Unidos. Nota-se que a gravação era feita por múltiplos fonógrafos e, junto deles, várias pessoas para operá-los simultaneamente.

Foto publicada no facsimile do *The Phonogram*, 1891, p.226. Disponível em: <http://www.tinfoil.com/>.

Nos anos 1890, inicia-se nos Estados Unidos a venda de cilindros com gravações de cantores, instrumentistas e artistas cômicos pela *Columbia Phonograph Company*. No entanto, a produção muito se aproximava de um processo artesanal pois, só eram vendidos originais. Em outras palavras, toda gravação vendida era um original. Nesta época, utilizavam vários fonógrafos para registrar o evento musical ao mesmo tempo (Figura 2.2). As cópias de um mesmo cilindro só tiveram início no começo do séc. XX com o pantógrafo — um sistema criado pela Pathé em 1896 para fazer cópias de cilindros usando uma segunda agulha e um segundo cilindro acoplados. Só no início dos anos 1900 foi desenvolvido por Edison o sistema de cilindros moldados para se produzir inúmeras cópias a partir de um original (Grove, 2001, p.8 — verbete *Recorded Sound*).

A grande revolução no mundo de produção dos sons gravados veio com Emile Berliner, um alemão que emigrara para os Estados Unidos e que desenvolveu um processo de registro em disco plano. Sua reprodução se dava num aparelho que ele chamou de gramofone. A grande vantagem comercial dos discos planos foi a possibilidade de criar dezenas e até centenas de cópias a partir de uma matriz. Segundo Chanan (1995, p.28), “a solução do problema da reprodução em massa

envolveu a separação do processo de gravação do processo de reprodução”. No entanto, o gramofone obteve maior sucesso comercial graças a Eldridge Johnson, que desenvolvera motores para tornarem estáveis a rotação dos gramofones de Berliner. Algum tempo depois, Johnson criaria um equipamento superior ao original de Berliner e fundaria a *Victor Talking Machine Company* (anteriormente chamada *Consolidated Talking Machine Corporation*). O gramofone e o disco tiraram do ouvinte a possibilidade da gravação sonora, agora só restrita ao meio industrial. O público só retomará o poder de criação fonográfica com a fita magnética cinquenta anos depois.¹⁰

Inúmeras indústrias de gravação em disco foram criadas. Read e Welch (1977) afirmam que os cilindros foram inicialmente desenvolvidos para utilização em escritórios, já os discos de Berliner foram pensados desde o início apenas para a reprodução da fala e da música para o entretenimento doméstico, excluindo sua possibilidade de exploração para ditados (p.122).¹¹

Os catálogos de gravações musicais profissionais começaram a aparecer a partir de 1900 simultaneamente nos Estados Unidos, Europa e Brasil, seguido pela Argentina no mesmo ano. Primeiramente, foram vendidos tanto discos como cilindros.¹² Paulatinamente, o mercado de discos e gramofones foi substituindo o ramo de cilindros e fonógrafos. A tentativa de união de ambos os suportes em um único aparelho ocorreu no início dos anos 1900 com o *Deuxphone* (Figura 2.3) — bem como o surgimento de outros aparelhos que reproduziam formatos diferentes de cilindros, todos sem sucesso comercial.

¹⁰Para uma história completa da gravação no século XX incluindo gravadoras e patentes confira: (Chanan, 1995; Coleman, 2003; Day, 2000; Katz, 2004; Sterne, 2003; Tinhorão, 1981; Franceschi, 2002, 1984; Eisenberg, 2005; Read and Welch, 1976).

¹¹Os primeiros discos de Berliner eram de cera e, depois, começaram a ser prensados em goma laca (shellac, em inglês). Na seqüência, outros ingredientes foram adicionados à goma laca, formando uma massa que dava melhor qualidade ao disco e conseqüentemente, menos chiado.

¹²Os catálogos de cilindros iniciaram com a Columbia que em 1891 traziam Marchas de Sousa e monólogos cômicos e, pouco depois em 1893, o catálogo já contava com 32 páginas contendo valsas, polcas, marchas, recitações e cursos de idiomas (Chanan, 1995, p.26). Em 1900, a Gramophone Company, formada na Inglaterra em 1898, já possuía um catálogo de 5000 títulos fonográficos com gravações com gêneros de diversas nacionalidades para atender públicos diferentes (1995, p.29).

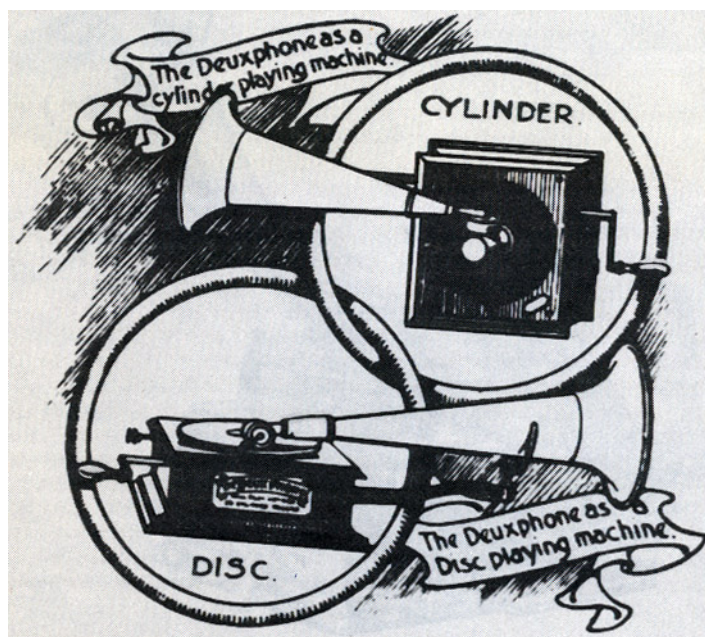


FIGURA 2.3: *The Deuxphone* reproduzia tanto cilindros quanto discos.
Fonte: Read and Welch, 1976, p.164.

2.2.2 O caso do Brasil

Tinhorão (1981) e Franceschi (1984, 2002) divergem sobre a chegada do fonógrafo no Brasil e só entram em consenso, com precisão de dados, no que diz respeito à apresentação de 12 de novembro 1889. Como demonstra Franceschi, o fonógrafo fora apresentado oficialmente pelo Comendador Carlos Monteiro de Souza. Segundo ele,

Fizeram-se três apresentações: uma para o Imperador, no dia 9 na Praça XV, no Paço da Cidade, hoje Paço Imperial; outra, no dia 12, no Palácio Isabel, atual Palácio Guanabara; e a última no palacete do Príncipe D. Pedro Augusto, filho da Princesa Isabel, horas antes da proclamação da República (Franceschi, 2002, p.22).

Franceschi ainda afirma ter ocorrido uma demonstração do fonógrafo anterior àquela oficial de 1889. A amostra supostamente aconteceu durante uma das “Conferências da Glória” realizadas no Rio de Janeiro em 1878.¹³ Segundo o autor, o fato noticiado em jornal comunicava “a apresentação de novidades elétricas como

¹³Tratava-se de “conferências pedagógicas” realizadas no edifício destinado à Escola da Freguesia da Glória e eram consideradas de “interesse público” (Franceschi, 1984, p.17).

telefone, microfone, fonógrafo e outras mais” (Franceschi, 2002, p.17).¹⁴ O expositor nesta conferência era F. Rodde, proprietário da casa “Ao Grande Mágico”, especializada em equipamentos e telefones elétricos. Este mesmo expositor, segundo Franceschi, um ano mais tarde faria as primeiras apresentações pagas com o fonógrafo. Franceschi acredita que este fonógrafo pertencia à *Edison Speaking Phonograph Company*, criada em 1878 para promover os *tin-foil*. Pode-se afirmar que tais fonógrafos possuíam cilindros fixos, pois os cilindros removíveis, como vimos anteriormente, vieram apenas em 1886.

Tinhorão (1984), além da demonstração ao Imperador do Brasil no dia 12 de novembro, relata uma apresentação anterior feita em Porto Alegre no segundo semestre de 1879. Tal informação, Tinhorão encontrou no livro *Palco, salão e picadeiro*, de Atos Damasceno, que escreve sobre os acontecimentos culturais naquela cidade:

Ao lado das Sociedades dramáticas, que, como se viu, se assanhavam, surge-nos aqui o cavalheiro Eduardo Perris que, hospedando-se no Hotel Lagache, faz a exibição de uma prodigiosa máquina falante, destinada a guardar o som por muitos anos e reproduzindo a voz de cada pessoa com absoluta nitidez e timbre. A máquina tem o nome de fonógrafo e é a mais recente invenção do já famoso eletricitista americano Sr. Edison.¹⁵

A inserção do Brasil no mapa da produção discográfica mundial ficará a cargo de Frederico Figner, um tcheco que vivia nos Estados Unidos desde 1882. Inicialmente, Figner comprou um fonógrafo e diversos cilindros em branco e fez várias demonstrações pagas na América Central. Lá, conheceu um judeu que disse, ao ver a exibição do fonógrafo: “Vá ao Brasil que você fica rico”. Chegando no Brasil em agosto de 1891, fez exibições com o fonógrafo em Belém do Pará, Manaus, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife e Salvador. Finalmente, aportou no Rio de Janeiro em 21 de abril de 1892 (Franceschi, 2002, p.17–8). Nestas exibições foram feitas as primeiras gravações de discursos, modinhas e lundus no Brasil.

¹⁴Na bibliografia consultada não existe referência a microfone elétrico antes das experiências da *Western Electric* na década de 1920. O microfone mencionado por Franceschi possivelmente seriam os novos microfones presentes no telefone, que se encontrava em amplo processo de melhoria da qualidade de transmissão sonora.

¹⁵Damasceno, Atos. (1956). *Palco, salão e picadeiro*. v. 11. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 181. Citado por Tinhorão, José Ramos. (1981). *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*.

Apesar do caráter jornalístico (ou mesmo metafórico) do parágrafo anterior relatando a chegada de Figner ao Brasil, podemos entender que Figner, com grande predisposição para os negócios (o que explica o seu investimento nos fonógrafos e cilindros virgens para as demonstrações pagas), chega ao Brasil e descobre aqui um mercado inexistente e promissor no que tange às possibilidades de lucros com a música popular gravada. O sucesso e o conseqüente interesse de Figner pode ter surgido ainda nas primeiras gravações passivas feitas no norte do Brasil.¹⁶

Figner iniciou o comércio de importação de fonógrafos em 1897, ano em que se encerraram as exposições e deu-se início ao processo de gravação dos cilindros de música popular e, em 1900, foi fundada a Casa Edison (ano do primeiro catálogo editado com cilindros gravados no Brasil). Como concorrente direto, Figner tinha a *Casa Ao Bogary*, que vendia gramofones, grafofones, cilindros e discos importados, ramo de atividade classificada como “artigos de fantasia”. Inicialmente, Figner vendia cilindros gravados por ele mesmo, ou revendia cilindros de músicas importadas. De acordo com uma declaração dada por ele, não parece que o aparelho para cópia de cilindros, o pantógrafo, chegou a ser usado por aqui:

[...] às vezes, raspava os cilindros até meia-noite, e tomava a barca para Niterói; e às 8 horas já estava na loja para fazer a gravação. Pagava 1\$000 [em réis] por cada canção e vendia os cilindros a 5\$000. E quanto se gravava, quanto se vendia (Fred Figner citado por Franceschi, 1984, p.24).

Franceschi também cita uma máquina para reprodução de cilindros utilizada por Figner:

Existem hipóteses, até agora sem provas, de que Figner possuía uma máquina de sua invenção na qual reproduzia, nos cilindros, músicas estrangeiras e também brasileiras. Há quem afirme que as duplicações eram feitas por processo convencional, ou seja, de fonógrafo para fonógrafo. Uma declaração do próprio Figner esclarece definitivamente a questão. [Figner] Confessa que trabalhou “na máquina para reprodução de cilindros, isto é, reproduzir nos cilindros virgens as músicas importadas dos Estados Unidos. Consegui depois de muita experiência, o meu *desideratum*” (Franceschi, 1984, p.35).

¹⁶Entendemos por gravações passivas os registros feitos de forma doméstica e artesanal, sem o aparato de uma sala de gravação apropriada e os demais recursos necessários para uma gravação em nível industrial.

TABELA 2.1: Distribuição primeiras chapas da Casa Edison.

Série	Padrão*	Selo	Data de gravação	Fabricação	Técnico
1500	7"	Zonophone	Jan.1902	Alemanha	Hagen
1600	7"	Zonophone	Jan.1902	Alemanha	Hagen
X-1000	10"	Zonophone	Jan.1902	Alemanha	Hagen
10.000	7"	Zonophone	Mai.1902	Alemanha	Pancoast
X-500	10"	Zonophone	Mai.1902	Alemanha	Pancoast

*Em polegadas.

Desideratum é uma palavra latina e que, em língua inglesa, significaria algo muito desejado ou necessário. Não encontramos referência na literatura consultada (nem na internet) a este termo se referindo a um aparelho de reprodução de cilindros. Também não temos informação se tal aparelho desenvolvido por Figner funcionava nos moldes do pantógrafo. De qualquer forma, o processo de moldagem de cilindros criado por T. Edison definitivamente não chegou a ser utilizado no Brasil, pois a produção de cilindros seria totalmente substituída pelos discos planos.

Em 1901, Figner assina contrato com a *Internacional Zonophone Company*, tendo direitos exclusivos de comercializar discos duplos no Brasil. Dentro dos termos do contrato, a Zonophone enviaria um técnico alemão para o Rio de Janeiro e, em janeiro de 1902, iniciaram-se as gravações dos primeiros discos de 7 e 10 polegadas no Brasil (Tabela 2.1). Essas primeiras chapas gravadas no Brasil e prensadas na Alemanha, ao desembarcarem no Rio de Janeiro, segundo Franceschi, não apresentaram a qualidade esperada seguindo o padrão Zonophone. Conforme constatado por Prescott — técnico da Zonophone de Berlim — o problema estava ligado à massa e à prensagem de discos e não à gravação (Franceschi, 2002, p.91).

Durante a era mecânica observamos os formatos de 7, 10 e 11 polegadas (respectivamente 19, 25 e 27 cm). Apesar do pretendido padrão de 76.59 r.p.m. pelas gravadoras, a rotação era variável. A letra X constante no número de série de algumas matrizes dizem respeito às chapas maiores, portanto de dez polegadas.

A gravação de tais discos foi feita utilizando-se o sistema de gravação “lateral” na cera, processo que trazia melhorias significativas na qualidade sonora. Também, já se utilizava um sistema de rotação regular e elétrico. O resultado gráfico do registro muito se assemelhava visualmente ao do aparelho desenvolvido para fixar as ondas sonoras inventado por Scott. O registro por corte lateral fixava nos sulcos

movimentos chanfrados em “V”, de um lado a outro da perfuração. Antes disso, utilizava-se para gravação nos cilindros de cera o sistema chamado *hill-and-dale*, inventado por Thomas Edison e que consistia em registrar as ondas sonoras a partir de perfurações para dentro e para fora da superfície do cilindro (Grove, 2001, p.21 — verbete *Recorded Sound*).

O primeiro catálogo de discos e cilindros gravados no Brasil, lançado em 1902, trouxe uma amostra significativa de grande parte da diversidade da nossa música popular: valsas, lundus, modinhas, maxixes, tangos, solos de flauta, choros nas diversas formações, bandas de sopros como a do Corpo de Bombeiros do maestro Anacleto de Medeiros, como também as simples canções interpretadas pelas mais famosas vozes da época acompanhadas ao violão ou piano.¹⁷ Como podemos observar...

A casa Edison, de Frederico Figner, gravou, nos primeiros anos do século XX, grande parte da produção musical brasileira, tanto a do final do século XIX como aquela que transformava gêneros musicais europeus em nova forma de interpretação ligada à tradição musical nativa, já resultante da miscigenação cultural europeia e africana. Nos anos seguintes, sob predominante influência africana, surgiram novas formas não apenas na música, mas também na dança. E, novamente, a Casa Edison gravou tudo. Não que houvesse intenção de preservação cultural por parte de Frederico Figner; seu objetivo nas gravações era, e sempre foi, ganhar dinheiro (Franceschi, 2002, p.ix-x).

Mesmo sem o intuito de contribuir com a memória cultural do país, essas gravadoras registraram obras que teriam se perdido por completo pela ineficácia dos sistemas de notação tradicionais para a música popular. Tal música gravada por elas aparecem hoje como verdadeiros documentos, registros no tempo e no espaço de criações, estilos, arranjos e performances que poderiam ter passado anonimamente pela cultura da música popular brasileira.

Após o empreendedorismo de Fred Figner, a produção fonográfica brasileira alcançou um avanço significativo na era mecânica. Nenhuma gravadora brasileira do período produziu algo quantitativamente próximo à Casa Edison. Segundo Franceschi, durante o período de gravações mecânicas, existiam cinco gravadoras no Rio de Janeiro: a Casa Edison (fundada em 1900 — representava os selos

¹⁷Sobre as práticas musicais no Brasil do século XIX e início do século XX ver (Sandroni; Vasconcelos; Tinhorão).

Odeon, Zon-O-Phone, Parlophon e Jumbo), a Casa 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) e a Columbia (fundada em 1907 — representava o selo Columbia) (2002, p.221).¹⁸

Existiram outras gravadoras e selos menores no Brasil. Muitos destes selos eram frutos de parcerias entre Figner e outras “casas” que vendiam discos, como por exemplo, o selo Discos Rio-grandenses — contrato de Figner com a Casa Hartlieb de Porto Alegre, para gravação de músicos e gêneros locais por técnicos da Casa Edison do Rio de Janeiro (Vedana, 2006, p.16 e Franceschi, 2002, p.179). É de Porto Alegre também a Casa A Electrica (fundada em 1913 — Selo Disco Gaúcho) que teve uma produção substancial no seu período de atuação. Os primeiros discos do selo “Gaúcho” da Casa A Electrica eram gravados em Porto Alegre e prensados na fábrica Odeon no Rio de Janeiro.¹⁹ A Casa A Elétrica também foi responsável pela construção da segunda fábrica de discos da América Latina em 1914 — um ano após a criação da Fábrica Odeon no Rio de Janeiro. A fábrica da Casa A Elétrica, além da prensagem de discos também produzia gramofones.

No primeiro momento, a fábrica de discos da Odeon — a terceira do mundo e que iniciou suas atividades em 1913 — dominou a produção de prensagem na América latina. A profissionalização no setor trazida pela Fábrica Odeon era incompatível com a organização do mundo artístico de música popular daquela época. Mesmo assim, a partir de 1914, esta produção passa a ser dividida com a Casa A Electrica de Porto Alegre, que mantinha contratos e selos com gravadoras argentinas e também com a filial da Casa Edison em São Paulo de Gustavo Figner (Selo Phoenix). Este convênio com Gustavo Figner existiu entre 1914 e 1918 e se deu em virtude da quebra de sociedade entre os irmãos Figner (Vedana, 2006, p.47).

A produção de música erudita feita no Brasil, presente nos catálogos das gravadoras no período mecânico, era ínfima. A música popular e sua adaptabilidade ao

¹⁸A Victor Record, ao que tudo indica, gravou a maior parte do seu repertório brasileiro fora do país. Instalada no país desde 1904, a produção em larga escala de música brasileira só se dará a partir do final dos anos 1920 com a instalação definitiva da empresa no Brasil (DB78; Franceschi, 2002, p.221; 1984, p.80-1; Frota, 2001).

¹⁹O único livro que trata da história (ainda a ser completada) dos discos “Gaúcho” de Porto Alegre é *A Elétrica e os Discos Gaúcho* de Hardy Vedana, lançado em 2006 incluindo três CDs com uma amostra dos registros da Casa A Elétrica.

disco eram a fórmula perfeita para rápida vendagem e circulação de mercadorias sonoras. Encontramos poucas gravações de músicas eruditas nas três primeiras décadas do século XX que, em sua maioria, eram solos de flauta executados por Patápio Silva, solos de outros instrumentos e árias de óperas. Geralmente a grande produção erudita era importada, tendo como base os contratos que as gravadoras internacionais mantinham com as brasileiras. No caso dos discos duplos, Fred Figner, ao remeter as ceras gravadas para a Alemanha, tinha a opção de escolher artistas internacionais nos catálogos da Zonophone ou Odeon, excetuando-se as celebridades. Isso se dava devido a um acordo assinado entre a gravadora brasileira e a concessionária européia para a exclusividade na utilização de sua marca. Essa prática era viável do ponto de vista econômico, pois o público pagava por uma gravação-disco e ganhava duas gravações-disco (erudito e popular). Durante os primeiros vinte anos de gravações no Brasil, Figner era detentor da patente de discos duplos, as demais gravadoras lançavam discos com apenas um lado, ou seja, uma única música.

2.3 A cultura da gravação no Brasil

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.²⁰

A conquista dos sons gravados no Brasil a partir das gravações realizadas pelas gravadoras no começo do século permitiu ao músico popular o contato com experiências completamente novas tanto na profissionalização da atuação em estúdio

²⁰García 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].

(criação, interpretação e arranjo) como na possibilidade de escuta de suas próprias performances. Segundo Tinhorão,

Até o surgimento da Casa Edison, as únicas possibilidades de ganhar algum dinheiro com música, no Brasil, eram a edição de composições em partes para piano, o emprego em casas de música, o trabalho eventual em orquestras estrangeiras de teatro de passagem pelo Brasil, a conquista de um lugar nas orquestras para dançar (grupos de choro, ou apenas um piano) e, finalmente, o engajamento, como instrumentista, nas bandas militares (Tinhorão, 1981, p.23).

[...] A comercialização no séc. XIX ficava restrita à venda de partituras e instrumentos musicais (Tinhorão, 1998, p.247).

Com a chegada da cultura da gravação tornava-se necessário o desenvolvimento de um metier próprio do estúdio. Desta maneira, maestros, arranjadores, músicos e técnicos de gravação deveriam antes de tudo, planejar as estratégias que antecipavam o registro musical. Isso funcionaria como a criação de uma imagem prévia do material sonoro a ser gravado na cera tais como: sonoridade da instrumentação, disposição no espaço diante do cone de metal, tempo a ser gasto na performance. De fato, a fonografia no começo do século passado estava muito próxima do que chamaríamos mais tarde de documentação de um evento musical. Apesar disso, entendemos que desde o começo das gravações mecânicas já estavam em prática procedimentos de construção de um evento sonoro: numa fase inicial, esteticamente voltado à fidelidade da performance ao vivo e, numa fase posterior, ligada à re-criação de um novo produto estético. Segundo Chanan (1995, p.6), ambos atuaram no processo de transformar a música e a performance num objeto.²¹

Outro importante fato a ser levado em conta na gama de contribuições que a fonografia trouxe para a cultura da gravação no Brasil, foi a possibilidade de se poder ouvir músicas diversas de todos os estilos e gêneros que aqui chegaram. O disco pôde interligar o Brasil de norte a sul sob o aspecto da produção musical e fez isso muito antes do rádio. Vale ressaltar que, como vimos anteriormente, a produção não ficava restrita à então capital federal na cidade do Rio de Janeiro, centros como Porto Alegre, por exemplo, tinham gravadoras próprias e um acervo em catálogo com especial atenção às manifestações regionais.²²

²¹As próprias descrições de como eram as gravações mecânicas, tais como a disposição dos músicos na sala, adaptação das obras e a possibilidade de se ouvir o material gravado e fazer uma nova gravação, já corrigindo as “imperfeições”, nos levam a afirmar que considerar tais gravações como simples documentação torna-se um erro conceitual e histórico.

²²Cf. Vedana, 2006.

A produção e comercialização de música popular no Brasil no começo do século XX foi tão significativa quanto a de qualquer outro país atuante no ramo de música gravada. Os catálogos da Casa Edison para 1901 e 1902 (começo das gravações) possuíam um repertório muito variado, contendo árias de óperas italianas e um grande número de música popular brasileira vocal e instrumental. O maior foco das produções nacionais eram as canções (lundus, modinhas, cançonetas, maxixes entre outros gêneros) (cf. Catálogo da Casa Edison 1902).

A música popular, considerada de sucesso efêmero (as ceras eram derretidas após a gravação e algumas matrizes destruídas após a prensagem), atendia às necessidades de proprietários de gravadoras, artistas, público e às exigências da tecnologia da época. A fórmula música popular/disco formava um amálgama cada vez mais unitário e tudo parecia corroborar para o sucesso conjunto. Sua produção em disco atendia plenamente: a) aos proprietários de gravadoras pois tinha custo reduzido em relação aos pagamentos dos músicos e dos direitos autorais aos compositores;²³ b) à incipiente profissionalização dos músicos populares, trazendo novas possibilidades de emprego e difusão da expressão artística de tais músicos até então pouco reconhecidos; c) também à cultura popular brasileira como um todo, pois as canções levavam aos discos sons e narrativas presentes no cotidiano dos cidadãos, sobretudo do Rio de Janeiro, fato só descoberto pelos historiadores e “intérpretes” do Brasil muito tempo depois; e, por último, d) às possibilidades técnicas disponíveis no momento, pois a música popular — entre as manifestações disponíveis — possuía formas estruturais e texturais simples e facilmente adaptáveis ao tempo disponível nos discos/cilindros e aos processos de gravação mecânica. Em resumo, a estética da música popular gravada ia se constituindo dentro de um aparato próprio assegurado pelos processos da cultura da gravação no Brasil. Diferentemente da música erudita — que ainda possuía seu público cativo nas salas de concerto e que, para a fonografia, apresentava exigências muito além das possibilidades comerciais e tecnológicas da época — a música popular se apresentava com uma estética ainda em formação e se unia justamente a uma indústria do entretenimento também dando seus primeiros passos.

Chanan (1995), ao abordar a fonografia norte-americana, destaca que houve uma explosão de novos estilos e formas de música popular até então marginais e esse processo teve dois fatores determinantes: “baixo custo nos negócios e alta

²³Eisenberg (2005) relata que no caso do blues gravado nos Estados Unidos, os proprietários das gravadoras privilegiavam as músicas de tradição oral baseadas no folclore. Assim, evitariam os pagamentos dos direitos autorais.

potencialidade nos lucros” (p.6). O autor afirma também que os baixos custos na produção dos “race records” foram a base para sua exploração ao longo dos anos 1920 (p.44-7). Para ele, o fato do fonógrafo ter obtido amplo sucesso popular ainda em fins do século XIX deveu-se ao formato: gravações curtas de músicas famosas cantadas por vozes fortes e instrumentos volumosos (1995, p.26).

No Brasil essa prática não foi diferente. Segundo Napolitano (2005),

Nos quinze primeiros anos de história fonográfica brasileira, o que predominava era a repetição dos padrões fonográficos internacionais: vozes operísticas e empostadas, acompanhamentos orquestrais compactos (cordas e metais) e formas musicais com aspirações a serem “música séria” (sobretudo trechos de operetas, modinhas solenes, valsas brejeiras, toadas “sertanejas” parnasianas).

Essa repetição de padrões acontecia, em grande parte, pela impossibilidade de captação e de manipulação do material gravado na era mecânica, evitando o surgimento de novas sonoridades. Esse foi o período de maior uniformização da indústria mundial do disco. Mas, do mesmo modo que a fonografia brasileira repetia padrões da indústria estrangeira, também criava seus próprios padrões de sucesso. O acompanhamento de um ou dois violões e a formação do regional de choro (bandolim ou cavaquinho, com flauta, clarinete e violão) iam aos poucos dominando a cena sonora dos discos mecânicos. Vale ressaltar que, diferentemente do que Napolitano afirma na citação acima, as gravações com naipes de cordas não eram muito comuns nas duas primeiras décadas da fonografia brasileira.

Quanto aos suportes de registro, Franceschi (2002, p.38) afirma que na era mecânica existiram vários tipos de cilindro: *standard size* — cera branca, marrom e gravação de 2 minutos; concerto — possibilitava grande volume de som; amberol — cera dura preta e gravação de 4 minutos; e amberol azul — de cor azul também gravava 4 minutos e foi utilizado a partir de 1912. Esse tempo (dois a quatro minutos aproximadamente) acabou padronizando até os dias atuais o tempo de uma canção popular gravada. Os quatro CDs com registros sonoros (de diferentes selos) que acompanham o livro da Casa Edison nos dá uma panorâmica dessa temporalidade da canção. Das 95 canções, apenas uma tem menos de dois minutos. Percebe-se que na listagem e na minutagem que fizemos, praticamente nenhuma canção tinha mais de três minutos e quarenta segundos até a segunda metade dos anos 1910, sendo três minutos e meio o tempo médio das canções gravadas. A

partir da segunda metade dos anos 1910, encontramos canções maiores. “Pelo telefone” de 1917, por exemplo, tem quatro minutos e quatro segundos. Quatro minutos e meio era o limite máximo para as gravações até 1948 (Katz, 2004, p.31).

Logo no início, as músicas populares se adaptaram facilmente e não era necessário segmenta-las para serem colocadas em dois lados de um disco ou mais de um disco (de 7” e 10”). Eisenberg (2005) afirma que o disco de 78 r.p.m. de 10” deu a forma clássica para o blues americano no começo do século. Ao longo das décadas de 1910–20, as durações das canções variavam para se adaptar à diversidade de formatos de discos diferentes no mercado.²⁴

Para a gravação de música erudita, no Brasil e no exterior, as obras eram “abreviadas” ou fixadas em mais de uma chapa. O primeiro grande exemplo que temos foi a gravação da 5ª *Sinfonia* de Beethoven, feita por Arthur Nikish em 1913, ocupando 8 discos de 78 r.p.m. de um único lado (Chanan, 1995; Day, 2000). No Brasil, temos o exemplo da abertura da *Sinfonia do Guarany* gravada em três cilindros e presente no catálogo da Casa Edison de 1902 (p.51). Para Katz (2004), a descontinuidade na experiência da escuta de obras segmentadas causada pela necessidade de mudança nos lados dos discos levaria a uma percepção das obras ditada pela duração dos discos e não pela música em si (p.32).

2.4 Por dentro do estúdio

As práticas de gravação na era mecânica (ou “acústica” — termo utilizado na literatura norte-americana) são pouco abordadas pela literatura consultada sobre a fonografia no Brasil e nos Estados Unidos. São poucas as referências às infra-estruturas físicas dos estúdios, aos processos de gravação, à participação dos técnicos e dos diretores artísticos e às atitudes dos artistas diante do aparato.

²⁴Na atualidade, essa limitação de tempo não faz mais sentido diante dos novos sistemas de gravação em fita e em *HardDisk*, mas mesmo assim, a canção manteve a média de duração dos antigos discos de 78 rotações. Katz (2004) destaca que isso ocorre pelo fato das canções populares de três minutos, ao longo de muitas décadas de discos em 78 e 45 rpm, terem criado uma expectativa nos ouvintes que é correspondida (talvez por pressão) pelos compositores e performers (p.32). Essa ditadura tecnológica dos três minutos (tempo médio) também viria a afetar as performances ao vivo. Katz demonstra que os repertórios dos concertos ao vivo eram baseados nos lançamentos de tais músicas em disco (p.33). Mesmo assim, ele afirma que, com o advento do LP, os músicos de jazz passaram a explorar esteticamente o tempo estendido dos discos (Katz, 2004, p.201). Com a era dos discos *unplugged* gravados ao vivo percebe-se que a duração das músicas nestas versões são um pouco maiores do que as similares em estúdio.

Poucas também são as fotografias das sessões de gravação e de tais estúdios. No Brasil, nenhuma fotografia foi encontrada no acervo da Biblioteca Nacional, nem nos catálogos das gravadoras consultadas. Percebemos que a utilização do *making of* das gravações para registro histórico ou para divulgação dos artistas não eram uma prática comum para as primeiras gravadoras que atuaram no período. As divulgações dos artistas nos catálogos e periódicos especializados se dava a partir de fotografias de seus rostos e não de suas performances em estúdio ou no palco.

O verbete *Recorded Sound* do dicionário musical Grove traz uma foto de Elgar regendo uma orquestra no período mecânico (Figura 2.4). Nesta foto vê-se o maestro compositor ao lado do cone de metal que captava as ondas sonoras e as conduzia à sala contígua onde eram registradas na cera através de um diafragma e uma agulha. Este posicionamento do maestro no estúdio parecia ser um padrão no período, pois as outras fotos de gravação de orquestra que encontramos também trazem o maestro nesta posição (Figuras 2.5 e 2.6).



FIGURA 2.4: Elgar regendo uma orquestra numa sessão de gravação mecânica — Gramophone Company (City Road studio, London, Janeiro de 1914).

Fonte: Grove, verbete — *Recorded music*, p.9.

Na foto do dicionário Grove, vemos um grande naipe de cordas em um plano hierárquico superior em relação aos demais instrumentos. As clarinetas estão ao fundo e do lado direito do maestro (posição diferente da habitual formação orquestral). Outro instrumento em disposição diferente do habitual é o fagote que



FIGURA 2.5: Sessão de gravação mecânica da Victor Salon Orchestra regida por Rosario Bourdon (Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, s.d.).

Fonte: Katz, 2004, p.38.

está no meio do naipe de cordas. Isso reflete um problema verificado na captação dos sons graves da era mecânica, assim, fagotes e tubas frequentemente eram utilizados para substituir os violoncelos e contrabaixos em orquestrações. Na foto, podemos notar que os instrumentos de maior potência sonora como trompetes e trombones encontram-se ao fundo do estúdio.

Na figura 2.5 encontramos os violinos Stroh. Esse tipo de violino inventado pelo alemão Augustus Stroh possuía uma espécie de campana de metal que direcionava a projeção sonora para o cone de metal.²⁵ Novamente os metais estão ao fundo e as clarinetas próximas ao maestro. Mais ao fundo ainda vê-se um músico em pé, responsável pela percussão (tímpano e caixa). Outra observação importante a fazer em relação a esta foto é o tablado elevado para o violoncelista. O violoncelo é o instrumento mais grave desta formação instrumental, tornando-se necessário um maior direcionamento e reforço na projeção dos seus sons graves no cone coletor.

²⁵O violino Stroh, instrumento inventado exclusivamente para gravação, também foi utilizado por Villa-Lobos em algumas de suas obras, tais como: *Amazonas* (Poema sinfônico de 1917) e o bailado *Uirapuru*. O catálogo de obras do autor cita o instrumento *violinophone* que também possui uma campana acoplada (In: Museu Villa-Lobos. 1989. *Villa-Lobos, sua obra*. 3ª ed. Rio de Janeiro: pp.33,52,60.



FIGURA 2.6: Sessão de gravação mecânica no Edison Studio com Cesare Sodero regendo a orquestra (à esquerda do cone) e Jacques Urlus como cantor solista (79 Fifth Ave., New York City, 30 de Março de 1916).

Fonte: Read and Welch, 1976, p.517.

Em todas as fotografias de sessões de gravação no período, o agrupamento dos músicos em posições pouco confortáveis de performance eram uma constante. O verdadeiro trabalho de construção sonora da fonografia deste período (assim como no início da era elétrica) era a arquitetura de disposição dos músicos na sala de gravação.

Nas figuras 2.6, 2.7 e 2.8 temos uma pequena orquestra com o cantor muito próximo ao cone de metal. Nas figuras 2.6, 2.7 e 2.9 nota-se que as partituras e cone de metal eram suspensos por fios e pregadores. Já nas figuras 2.7 e 2.8 percebe-se a presença de um instrumento de metal grave em posição hierárquica de destaque na orquestra, bem à frente do cone. Novamente observamos que a captação dos sons graves era uma preocupação para os técnicos e maestros da era mecânica.

Como podemos observar nas fotos e em relatos na literatura, as salas de gravação eram pequenas e possuíam cortinas para o controle da acústica. A suspensão dos cones coletores (ou autofone, termo usado por Giron, 2001) por fios servia para flexibilizar a arquitetura de captação sonora que variava de acordo com a formação. Alguns estúdios, como por exemplo, o estúdio de T. Edison, possuíam



FIGURA 2.7: Harry Anthony gravando nos estúdio de Edison (Ca. 1907-1910).
Fonte: <http://www.nps.gov/archive/edis/edisonia/graphics/29430002.jpg>.



FIGURA 2.8: Thomas Chalmers gravando no Laboratório de Gravação Edison (s.d.).
Fonte: <http://www.nps.gov/archive/edis/edisonia/graphics/29430004.jpg>.



FIGURA 2.9: *The Wolverine Orchestra* na sua primeira gravação no Gennett Recording Studios (Richmond, Indiana, fevereiro de 1924).

Da esquerda para a direita: Min Leibbrook, Jimmy Hartwell, George Johnson, Bob Gillette, Vic Moore, Dick Voynow, Bix Beiderbecke e Al Gandee. Fonte: <http://bixography.com/images2/Wolverines.jpg>.



FIGURA 2.10: Torcum Bezazian – canto, Edna White – trompete, Carlo Peroni – regente, gravando no Edison Studio (New York, NY, 1912).

Fonte: <http://www.nps.gov/archive/edis/edisonia/29430000.htm>.

vários cones de formatos e materiais diferentes que eram trocados de acordo com a formação instrumental (Figura 2.10).

Tivemos contato também com vídeos produzidos por Thomas Edison. Um deles talvez pode ter sido a única filmagem produzida em um estúdio mecânico. O “Dickson experimental sound film”, produzido em 1885 pela Edison Manufacturing Co., mostra um violinista tocando diante do cone de metal (de proporções exageradas para o instrumento) e um par de dançarinos atrás do músico. Podemos ver o quanto o músico tinha de ficar imóvel e próximo ao cone de metal.²⁶

Segundo Katz (2004), “os estúdios eram pequenos, sem janelas e vazios exceto pelo megafone na forma de cone e uma pequena luz vermelha ou, às vezes, uma buzina presa na parede” (p. 37). Esta buzina ou luz servia para a comunicação entre os técnicos da sala de gravação e os músicos no estúdio. Katz afirma que as sessões começavam não com a performance em si, mas com uma série de testes: qual o tipo de cone a ser usado, a posição dos músicos e sua relação de distância com o cone e a faixa dinâmica permitida pelo equipamento. Feitos os testes, os técnicos dariam o sinal para o início da performance (a luz vermelha ou a buzina também eram usados). Durante a performance, os músicos tinham que evitar ao máximo produzirem ruídos estranhos e, ao fim da execução, o silêncio tinha de ser absoluto (Katz, 2004, p.37).

Para se obter um mínimo de dinâmica, o empenho dos cantores e instrumentistas era mais do que necessário. Em alguns momentos tinham que andar no estúdio e, segundo Katz, os cantores tinham que praticamente colocar a cabeça dentro do cone para que os pianíssimos fossem ouvidos. Ele ainda acrescenta que alguns estúdios possuíam assistentes que puxavam ou empurravam os artistas em direção ao cone para controlarem a dinâmica da música (Katz, 2004, p.38).

No Brasil, o único relato de um músico que atuou na era mecânica foi o de Paraguassu (Roque Ricciardi), que está registrado no CD “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes”, lançado em 2000 pelo Sesc de São Paulo. O cantor narrou neste depoimento (que originalmente foi gravado pela TV Cultura em 1º de julho de 1974 e apresentado em 1976 no programa *MPB Especial*) as dificuldades de gravação na era mecânica. Segundo ele, era preciso muito esforço do cantor porque “era dura a membrana para furar a cera”. Para

²⁶Este filme tratava de um experimento de Thomas Edison a fim de combinar o kinetoscope com o fonógrafo. Disponível em: <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/edmp.4034>.

o cantor era preciso muita intensidade sonora para a definição dos timbres (que quase nunca era possível obter com clareza). Ele ainda afirma que as cortinas e forros também eram usados para o isolamento e controle da acústica.²⁷

Tanto aqui como em outros centros produtores de fonogramas, as gravações iniciavam com o anúncio da música e do intérprete presentes no disco. Essa “locução” poderia ser do próprio cantor, ou, em alguns casos era feita por um funcionário do estúdio que permanecia na sala durante a gravação e funcionava como um contato entre o técnico e os músicos.

As primeiras gravações da Casa Edison iniciavam-se com o anúncio do título da música e do intérprete seguidos do complemento: “Gravado para a Casa Edison do Rio de Janeiro, rua do Ouvidor 105” (alguns discos usavam “Rua do Ouvidor 107”). Nos discos Odeon gravados a partir de 1904, o complemento foi substituído por “Gravado para a Casa Edison — Rio de Janeiro”. Segundo Franceschi, o próprio cantor anunciava a sua gravação e, no caso de discos instrumentais, o anúncio era feito por um funcionário da gravadora (Franceschi, 2002, p.207–8).

A única descrição da dimensão de um estúdio brasileiro da era mecânica está também no livro de Franceschi:

Em 1902, as primeiras gravações [...] foram feitas em um puxado nos fundos da loja da rua do Ouvidor 105, medindo 5.50m por aproximadamente 8.50m, transformado em sala de gravação. [...] Alguns anos mais tarde, por volta de 1916, as gravações passaram a ser feitas no sobrado do número 33 da rua do Espírito Santo, atual rua Pedro I. Esse estúdio, na opinião de Rudolph Strauss, diretor técnico da fábrica Odeon, não era bom. Em 1926, pouco antes de surgir o processo de gravação elétrica, Figner instalou seu novo estúdio na antiga sala de música do Teatro Phoenix, localizada na cúpula do prédio da então rua Barão de São Gonçalo, hoje Almirante Barroso. Lá permaneceu até o final de 1932, quando foi obrigado a entregar todo o processo à Transoceanic-Odeon (2002, p.208).

Deste modo, percebe-se que o espaço já era um limitador das formações instrumentais que seriam gravadas no começo do século e, a cada mudança de estúdio, a Casa Edison proporcionava novas estratégias para instrumentistas, técnicos e maestros.

²⁷Também citado em Giron, 2001, p.56–7.

2.4.1 Suingue no disco

Um dos grandes problemas na era mecânica e que estava diretamente ligado ao equilíbrio da gravação é o posicionamento dos músicos no estúdio. Como vimos, os instrumentos graves e de pouca projeção ficavam suspensos numa espécie de arquibancada e o cantor ou solista, quase sempre posicionados na frente do grupo. Timothy Day (2000) relata o fato de alguns instrumentistas gravarem de costas para o cone de metal e de frente para a orquestra (no caso das trompas). Neste caso, esses músicos viam o maestro através de um espelho. Aconteciam também algumas adaptações para os instrumentos projetarem seu som mais adequadamente, como o violino Stroh, por exemplo.

Aos poucos, os maestros e arranjadores iam se tornando especialistas em re-orquestrar as obras para serem captadas adequadamente. Segundo Day (2000), Elgar incluiu harpa na gravação, instrumento inexistente na partitura original, usado na ocasião para reforçar o acompanhamento do seu Concerto para Violino. Instrumentos de sopros eram convocados para substituírem ou dobrarem as partes das cordas graves (por exemplo, fagotes dobrando cellos). Stokowski era um grande “construtor de sons” no estúdio. O maestro era criterioso no trabalho com os equilíbrios dos instrumentos e, mais tarde, ele atuaria também nos processos de mixagem (Eisenberg, 2005, p.123–6).

No Brasil não era diferente. O papel do arranjador de estúdio, iniciado por Anacleto de Medeiros, será ampliado progressivamente dos anos 1920 aos 1960. As grandes bandas militares de sopros, os seresteiros das ruas, os regionais de choro tinham que ter uma redução significativa no número de instrumentistas. Da famosa Banda do Corpo de Bombeiros por exemplo, com seus 45 músicos, apenas um grupo de aproximadamente 12 músicos participavam das gravações, o que contava com a criatividade do maestro Anacleto para as re-orquestrações, bem como no trabalho de posicionamento dos músicos buscando um equilíbrio satisfatório. A banda do Corpo de Bombeiros conseguiu em suas gravações um rendimento técnico substancial, apesar da precariedade dos processos de gravação mecânica. As interpretações desses músicos também revelam uma leveza rítmica que não era comum às bandas militares da época. Provavelmente isso se devia ao fato de parte dos músicos serem compositores e intérpretes de choro. Segundo Franceschi (2002, p.118), tais formações instrumentais com instrumentos de sopros sinfônicos eram mais adequadas à gravação mecânica do que os tradicionais grupos

de flauta, cavaquinho, violão, piano entre outros. No entanto, verificamos que as grandes formações de sopros eram mais adequadas para atenderem apenas à necessidade de maior pressão sonora — o que na maioria das vezes extrapolava o limite aceitável pela gravação mecânica, como podemos perceber em alguns registros com banda. Em muitos casos, tinha-se um som mais equilibrado e com maior definição dos instrumentos em formações menores.²⁸ Para Franceschi (2002, p.117) “a gravação em disco dava às composições, fixando pela orquestração e pela interpretação, o caráter desejado. Criava a unidade de linguagem da música e, além de cristalizar o sucesso, definia o momento musical da época”. Importante observar que Franceschi, ao falar sobre a definição do “momento musical da época”, dá-nos a impressão de se poder delimitar, através dos discos, as diversas sonoridades que a música popular foi construindo com o passar dos anos. A unidade na linguagem será verificada, sobretudo, na era do rádio, assunto a ser discutido no próximo capítulo. Ainda segundo Franceschi (2002, p.207),

A etapa de gravação era cumprida em duas sessões, ambas feitas num mesmo dia: uma de ensaio e outra de gravação propriamente dita, programada para lançamento quase imediato. Os fabricantes consideravam o disco popular como de sucesso efêmero. Mais tarde, com base nessa justificativa, derreteram-se as ceras. Inicialmente, gravava-se com cera vinda da Alemanha. Por dificuldade de importação ou por medida de economia, passou a ser derretida e reaproveitada para novo uso. Quando derretida, transformava-se numa massa muito semelhante a sabão. Constituía-se, então, na matéria-prima usada nas novas fôrmas. A partir dos anos 20, a cera não foi mais derretida. A camada afetada pela agulha gravadora era pequena em relação à espessura da cera na fôrma. Optou-se, então, por raspar a camada afetada e, em seguida, polir a cera para nova gravação.

Percebemos nesta descrição que era necessário um grande virtuosismo por parte de intérpretes e técnicos. Os custos da gravação mecânica, em geral, eram altos (quando comparados à era elétrica, posterior) e a escassez de técnicos qualificados levava as gravadoras a produzirem até 10 gravações por dia, fato que, eventualmente, poderia levar a deslizes interpretativos.

Um problema verificado nas interpretações gravadas na era mecânica diz respeito ao controle do andamento e às entradas nas canções. Nas performances ao vivo sem a presença de um maestro, vemos músicos e cantores se entreolhando

²⁸Para análises comparativas das sonoridades vide Capítulo 4.

para garantir as entradas em conjunto no tempo certo. Nas era mecânica, desencontros entre os músicos e cantores, quedas e variações nos andamentos eram constantes, pois os mesmos não necessariamente estavam se vendo ou ouvindo com a nitidez necessária. A necessidade de se resolver problemas acústicos da gravação mecânica com a disposição espacial na sala era uma meta a ser alcançada que se sobrepunha, inclusive, à qualidade da interpretação. Segundo Day (2000, p.10),

O cantor era obviamente capaz de interpretar muito perto do cone de metal e, muitas vezes, ele tinha que realmente colocar a sua cabeça dentro do cone. No entanto, esta maneira de executar causaria imediatamente dificuldades para os acompanhadores. Como eles poderiam se comunicar com o cantor — um deles havia relatado — se tudo que ele podia ver, como frequentemente acontecia, eram suas nádegas?

Devido ao posicionamento dos músicos e, em muitos casos, à falta de possibilidade de comunicação entre eles, percebem-se muitos “desencontros” de ataques nas gravações deste período.

O registro de frequências na era mecânica, segundo Franceschi, ficava entre 168 e 2000 Hz aproximadamente. A margem de variação destas frequências era grande e dependia muito do equipamento, da disposição dos músicos na sala e do arranjo. Em algumas músicas e formações muito especiais, a captação poderia chegar a menos de 100 Hz. Porém, a reprodução dependia muito da resposta de frequência dos cones dos gramofones e fonógrafos.

Ao contrário do que afirmam alguns pesquisadores, a percussão podia ser gravada sem maiores problemas na era mecânica. Tais instrumentos apenas tinham de ter suas peles adaptadas e um posicionamento criterioso na sala de gravação, da mesma forma que os outros instrumentos (Katz, 2004, p.39).²⁹

2.4.2 O canto de homens e de mulheres

Na era mecânica, identificamos dois paradigmas de canto na música popular brasileira: de um lado o paradigma do canto falado, tendo o cantor Bahiano como seu maior expoente e, de outro lado, o paradigma do *bel canto*, inspirado nos discos de ópera que aqui chegavam, tendo como representantes, dentre outros, Vicente Celestino e, mais tarde Francisco Alves.

²⁹A percussão na gravação será discutida no próximo capítulo.

O paradigma do “canto falado” tem como principal característica a articulação exagerada na pronúncia das consoantes e pouca ênfase nas vogais. Em muitos momentos, esse tipo de canção tende a se aproximar da declamação. É bom lembrar que o paradigma do canto falado não necessariamente significa um canto com menos pressão sonora em relação ao *bel canto*. No entanto, em formações mais tipicamente brasileiras (violões, cavaquinho, bandolim etc.) esse tipo de canto tende a equilibrar mais com os instrumentos. Pela proximidade com a declamação, a inteligibilidade do texto se dava em níveis bastante aceitáveis. Outros cantores que utilizavam tal técnica na era mecânica foram Fernando, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro (que também era cantor de ópera).

O paradigma do *bel canto*, muito utilizado por cantores de ópera (sobretudo a italiana), de teatros de revista e pela música erudita de uma maneira geral, sempre esteve associado à necessidade de projeção sonora. De fato, as gravações de música erudita feitas no exterior apresentavam um bom equilíbrio entre a voz e grandes grupos instrumentais. No entanto, o entendimento do texto não era um objetivo a ser alcançado, mesmo porque o repertório erudito europeu já era amplamente conhecido no mundo ocidental. As principais características do paradigma do *bel canto* usado nas canções populares brasileiras — além do alto nível de energia empregada na impostação vocal — são o vibrato, pouca flexibilidade de articulação nas consoantes e largo prolongamento das vogais.³⁰

No Brasil, assim como nos Estados Unidos, a produção de músicas populares em estúdio foi predominantemente masculina, principalmente no que diz respeito à música cantada.³¹ Muitos trabalhos sobre o assunto afirmam que a ausência feminina ocorria, entre fatores de cunho sociocultural, devido às condições técnicas das gravações mecânicas. Tais estudos tem se baseado em análises auditivas dos discos e, comumente às listas de artistas das gravadoras presentes em revistas especializadas e notas de jornais do período em questão. De fato, praticamente não

³⁰Para análises auditivas e sonológicas de gravações utilizando tais paradigmas, vide Capítulo 4.

³¹Durante as leituras para esta pesquisa, chamou-nos a atenção as referências na literatura consultada à presença feminina na fonografia da era mecânica, o que nos levou a ter um olhar mais preciso sobre quais as reais questões que envolviam as mulheres nos discos no começo do século passado. Começamos a indagar se existiram problemas acústicos ou se seriam apenas questões sobre a inserção da mulher no mercado de música profissional. Uma parte significativa do texto contido nesta subseção encontra-se também sob a forma de paper apresentado em 2007 no XVII Congresso Anual da Anppom — Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música com o título: *Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil*.

se encontram referências na literatura consultada ao fato de que alguma cantora tivesse alcançado sucesso substancial antes da década de 1920. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1999, p.18), isto ocorre...

[...] simplesmente, à não existência desse tipo de atividade profissional em nossa sociedade machista de então. O que havia eram atrizes do teatro musicado que às vezes gravavam. As exceções seriam talvez as duas moças que, no suplemento inicial de discos da Casa Edison, aparecem cerimoniosamente tratadas com Srta. Odete e Srta. Consuelo. Sobre essas moças, as primeiras brasileiras a gravarem, têm-se apenas uma informação biográfica: eram senhoritas.

Na verdade, o primeiro volume da DB78 nos apresenta um panorama um pouco mais diverso em relação às intérpretes femininas da era mecânica. Foram identificadas cerca de 340 gravações com cantoras na era mecânica no Brasil. Este valor é aproximado, tendo em vista a ausência de informações em relação a muitos dos discos contidos na DB78. Dos 13 selos existentes,³² 9 gravaram músicas populares com mulheres como solistas ou formando duos: Zon-O-Phone, Odeon, Favorite Record, Victor Record, Columbia, Brazil, Imperador, Phoenix e Gaúcho. As intérpretes da era mecânica no Brasil foram: Abigail Maia, Albertina Rosa, Arminda, Araci Cortes, Leontina, Aura Abranches, Srta. Consuelo, Berta Santos, Delfina Victor, Dolores de Córdoba, Emília de Oliveira, Florisbela, Amélia de Oliveira, Iracema Bastos, Isaura Lopes, Isolina Santori, Maria Roldan, Alice, Júlia Martins, Laís Arede, Laís Marival, Lili Hartlieb, Malvina Pereira, Maria Pinto, Medina de Souza, Nina Teixeira, Odaléa Sodré, Leonor Pires, Iracema, Pepa Delgado, Risoleta, Rosa Pinto, Rosália Pombo, Senhora Augusta, Srta. Consuelo, Srta. Diva, Srta. Odete, Stella Gil, Virgínia Aço e Zaíra de Oliveira.³³

Buscamos informações também nos catálogos da Casa Edison dos anos: 1902, 1913, 1914, 1915, 1918, 1919, 1920, 1925, 1926 e 1928. Os fonogramas femininos estão presentes em todos esses, mas observou-se que, como meio de divulgação, a gravadora não fez esforço algum para dar relevo às suas cantoras nos seus catálogos iniciais. Em contraposição, desde o início, os catálogos contam com fotografias

³²Zon-o-Phone, Odeon, Odeonette, Faulhaber, Favorite Record, Victor Record, Columbia, Brazil, Popular, Jurity, Imperador, Phoenix, Gaúcho.

³³É bom ressaltar que nem todas essas artistas eram de nacionalidade brasileira. Outro ponto a ser lembrado é que, eventualmente, pode constar nesta lista alguma instrumentista. Na medida do possível tentamos identificar informações sobre cada uma delas. Foi realizado um trabalho árduo em sites e enciclopédias de música, mas sem grandes resultados.

dos intérpretes masculinos e seções próprias (destacadas em negrito) e agrupadas ora por gênero, ora por acompanhamento. Geralmente as gravações femininas encontravam-se dispersas em tais seções.

Em relação ao catálogo de 1928, pôde-se observar um fato curioso. Neste suplemento que também trata da divulgação das peças eruditas gravadas no exterior e lançadas no Brasil sob o selo Fonotipia, tanto as cantoras quanto os cantores tinham o mesmo peso na divulgação. As seções de árias de óperas italianas geralmente eram subdivididas pelo destaque do nome do intérprete e de sua respectiva classificação vocal. Sendo os catálogos das gravadoras as primeiras formas de divulgação do seu repertório disponível, percebemos que os consumidores de música erudita geralmente selecionavam suas escolhas partindo dos intérpretes célebres, das obras gravadas e da sua classificação vocal. Tal fato pode ser observado desde o primeiro catálogo de 1902.

Como a música erudita era reconhecida mundialmente como a verdadeira produção artística (os discos de óperas, orquestras sinfônicas, solos instrumentais e coros eram classificados como “Discos Artísticos”) percebe-se que a grande divulgação das cantoras femininas que, como foi dito, eram em sua maioria atrizes, se dava, sobretudo nos periódicos especializados de teatro.

Já o catálogo de 1926 traz, pela primeira vez, uma divulgação mais ativa das intérpretes femininas em relação aos intérpretes masculinos. As cantoras Zaíra de Oliveira e Rosália Pombo ganharam espaço privilegiado nas páginas 9 e 10, respectivamente. Araci Cortes também começa a ganhar destaque a partir deste último catálogo de gravações mecânicas.

Evan Eisenberg, em seu livro *The Recording Angel*, reflete acerca de dois tipos de artistas no mundo da fonografia: os extrovertidos e os introvertidos, sendo os extrovertidos os românticos recitalistas como Rubinstein e, do lado oposto, os introvertidos seriam aqueles artistas que criam sua arte pensando nas potencialidades dos meios técnicos de gravação, como, por exemplo, o pianista Glenn Gould. Para Eisenberg, projetar (a voz ou instrumento) era uma necessidade no começo da fonografia, por simples razões físicas. Sendo assim, artistas introvertidos não projetam, extrovertidos projetam. O autor destaca que os dois exemplos máximos da fonografia na era mecânica foram Caruso e Armstrong, que conseguiram realizar gravações substancialmente boas. Claro que ambos utilizavam instrumentos tradicionalmente projetivos: a voz e o trompete, respectivamente.

Theodor Adorno nos apresenta uma passagem bastante curiosa no seu artigo de 1927 intitulado *As Curvas da Agulha*. Segundo ele,

As vozes masculinas podem melhor ser reproduzidas do que as vozes femininas. A voz feminina facilmente soaria estridente — mas não pelo fato do gramofone ser incapaz de captar as frequências agudas, como é demonstrado pela sua adequada reprodução da flauta. Preferencialmente, a fim de tornar-se livre, a voz feminina requer a aparência física do corpo que a carrega. Mas é justamente este corpo que o gramofone elimina, dando desse modo, a toda voz feminina um som que é desamparado e incompleto (Adorno, 2002, p.274).

O autor afirma que a supremacia da voz masculina reproduzida mecanicamente deve-se à maior proximidade do seu som com a fonte original. Adorno considera que a voz masculina tem uma relação de identidade com o corpo que a produz e essa relação é mantida na reprodução mecânica do gramofone. O exemplo que ele nos relata é o caso do cantor lírico Caruso, com uma reprodução incontestavelmente validada. Nessa concepção, o gramofone incorporaria e representaria mais facilmente as vozes masculinas do que as vozes femininas, assim como os instrumentos musicais. Para ele, em ambos os casos, a reprodução dos instrumentos e das vozes femininas necessitariam do corpo como complemento. O gramofone não supriria essa ausência de corpo, o que conseqüentemente, tornaria a reprodução mecânica problemática.

Adorno não explicita objetivamente a real diferença entre corpos produtores de sons que necessitam do complemento do corpo para “liberarem” seus sons e aqueles que não necessitam. O autor deixa claro que o problema não é de origem acústica. Isso nos leva a inferir que tal afirmação poderia representar uma preferência pessoal do autor em relação ao som produzido pelo gramofone, ou seja, tais sons são mais agradáveis de ouvir mesmo sem a presença de suas fontes sonoras e outros sons não são tão agradáveis, sendo que a presença da fonte ao vivo é insubstituível por qualquer meio de reprodução mecânica. Mas também, a metáfora de Adorno pode ter na sua essência origens acústicas que ele despreza. A presença de menos harmônicos na voz feminina não seria a causadora de tal sonoridade?

Um paralelo entre a afirmação de Adorno de 1927 pode ser feito com um trecho do livro clássico de Thomas Mann *A Montanha Mágica*, de 1924. Dentro de uma escrita literária e poética o autor descreve a chegada de um novo gramofone ao sanatório, o “Polyhymnia”. Diferentemente de Adorno, Thomas Mann afirma que

o seu personagem principal ao ouvir o som do gramofone, estava diante de uma representação do que os cantores possuíam de melhor: a sua voz.

Os cantores e as cantoras que estava ouvindo — não os via. Sua forma humana encontrava-se na América, em Milão, em Viena, em São Petersburgo. Não fazia mal que não se encontrassem ali, pois aquilo que Hans Castorp possuía era o que neles havia de melhor, era a sua voz, e o jovem apreciava essa depuração e abstração que restava bastante acessível aos sentidos para permitir-lhe um bom controle humano — sobretudo quando se tratava de artistas alemães, compatriotas seus — com eliminação de todos os inconvenientes que acarretaria a excessiva proximidade física. Podia-se distinguir o dialeto, a dicção, a origem étnica dos artistas. O caráter vocal revelava fatos relacionados com a envergadura espiritual de cada um deles (Mann, 1924, p.719).

Tal narrativa vai de encontro ao que Adorno afirma sobre a presença dos corpos físicos. Assim, a visão de Mann sobre a sonoridade da voz feminina e a necessidade do corpo físico é oposta ao negativismo de Adorno. Ele afirma em uma outra passagem que “Um soprano fez vibrar as clarinadas, os *staccati* e os gorjeios de uma ária de *La Traviata* com a mais encantadora frescura e precisão” (p.714). No entanto, Mann nos dá uma dica clarificadora acerca das alterações na sonoridade, sobretudo das vozes femininas. Para o autor, tais deturpações eram causadas por “imperfeições na reprodução técnica”, o que nos auxilia a reafirmar a tese acerca da deficiência acústica da voz feminina em relação ao aparato de gravação da época:

[Sobre os cantores] Pela maneira como aproveitavam ou desperdiçavam as possibilidades de interpretação, evidenciava-se o grau da sua inteligência. Hans Castorp exasperava-se quando fracassavam. Também sofria e mordida os lábios, cada vez que ocorriam imperfeições da reprodução mecânica. Sentia-se como sobre brasas quando, no meio de um disco muitas vezes tocado, uma nota de canto soava estridente ou berrante, o que sucedia freqüentemente com as delicadas vozes femininas (Mann, 1924, p.719).

Apesar do artigo de Adorno ter sido escrito em 1927 — portanto já passados dois anos de gravação elétrica — o autor provavelmente estava se referindo às produções da era mecânica de considerável privilégio masculino e, provavelmente, ao contexto de música erudita gravada. Isto fica claro quando ele se refere à faixa de freqüências (no caso da reprodução da flauta). Mesmo com a pequena faixa

de frequências graves e agudas captadas na era mecânica, os instrumentos agudos tinham supremacia nos catálogos das gravadoras. Verificando os catálogos da Casa Edison e a DB78, percebemos que os discos de solos de instrumentos agudos eram um verdadeiro sucesso desde o início das gravações mecânicas, tendo como referência o destaque aos mesmos na divulgação, a fama de seus instrumentistas e número de produções. Os maiores destaques eram os solos de flauta interpretados por Patápio Silva, Agenor Bens, Carlos Martins, J. H. Santos. Havia também seções especiais para discos com solos de Flautim, Xilophone, Pistão, Clarineta, Violino, Órgão e Assobio (Cf. Catálogos da Casa Edison 1902–26; Discografia Brasileira em 78 r.p.m, 1982).

A faixa de frequências e as dinâmicas também não atendiam a todos os gêneros, orquestrações ou estilos de interpretação. O *Prelude l'après midi d'un faune* de Debussy, por exemplo, seria impensável num disco da era mecânica. Eisenberg (2005), Day (2000) e Chanan (1995) afirmam que a faixa de frequências e a intensidade exigida para as gravações mecânicas seriam mais eficazes nos cantores solistas de ópera ou instrumentos de grande pressão sonora. Segundo Day (2000, p.9–10),

Cantores eram mais adequados à gravação, o que explica a predominância de gravações vocais nos catálogos da era mecânica e os tenores brilhantes gravavam melhor de que os demais. O efeito da perda de harmônicos significava que uma voz de soprano clara e pura às vezes poderia soar melancólica ou até mesmo etérea, ou intrigantemente distante, ou mais irritantemente fraca. Um rico baixo poderia soar vazio ou sem expressão, um rico contralto leve, sem definição. Consoantes sibilantes poderiam ser reproduzidas com dificuldade; como era de se esperar, os artistas de *music-hall*, que haviam tido anos de prática projetando para a última fila do Hackney Empire em uma noite de sábado, eram melhores para gravar claramente no cone de metal e se sobreporem ao ruído de superfície do cilindro ou disco.

A participação de cantores que “projetam” na era mecânica era algo de suma importância. No Brasil, os cantores de maiores sucessos geralmente eram oriundos de circos e apresentações de rua. As cantoras em sua maioria eram atrizes de teatro e de revistas, ambientes em que a projeção sonora e o entendimento do texto eram imprescindíveis. Para as gravações, a explicação é muito simples: a agulha gravadora necessitava de muita energia sonora para fixar os sons na cera, como foi descrito anteriormente.

A técnica vocal utilizada pelos artistas que atuavam nos palcos de concerto era adequada à exigência de projeção sonora da era mecânica. Para esses artistas — atuantes em contextos musicais em que a voz é pensada (na maioria das vezes) como um instrumento musical — a adaptação aos meios de gravação não representaram um problema à sua performance. A técnica do *bel canto* italiano, utilizada por muitos desses cantores, auxiliava a projeção sonora, mas tendia a prejudicar a inteligibilidade do texto. Já no caso da canção popular, o entendimento do texto torna-se quase uma obrigação estética. Neste quesito, a partir das gravações, percebemos que a voz dos cantores populares masculinos eram mais facilmente captadas pelo aparato mecânico. No caso das cantoras, verificava-se necessidade de uma pequena impostação para aumentar a projeção, fato que levava conseqüentemente a uma menor compreensão do texto.

Desta forma, compreendemos que a metáfora adorniana deva estar diretamente relacionada à faixa de frequências captadas e reproduzidas nas gravações escutadas por ele. Na nossa concepção, a diminuição de pelo menos uma oitava na tessitura da voz feminina, seria a causadora da sonoridade desencorpada naquelas gravações. De toda forma, a comparação feita por ele entre a reprodutibilidade da voz feminina e da flauta não procede, pois entendemos que se tratam de dois instrumentos de características acústicas muito distintas. No Capítulo 4 serão apresentadas algumas análises de gravações mecânicas feitas por mulheres a fim de demonstrar sonologicamente as discussões aqui relatadas.

Além dos fatores acústicos citados, somam-se os problemas de cunho social. Márcio Ferreira de Souza afirma haver no começo do século XX no Brasil uma questão social que ditava o padrão representativo da mulher dita “honesta” como àquela circunscrita ao espaço doméstico (Souza, 2006). Para ele,

A quase ausência das mulheres cantoras no nascente mercado fonográfico brasileiro tem raízes em fatores sócio-culturais dos quais podemos citar a cultura prevalecente de exclusão das mulheres do espaço público em uma época onde estas estavam associadas ao espaço privado, ao âmbito familiar e a própria música popular estava relacionada à marginalidade, considerada como atividade de malandros, boêmios, vagabundos etc. No caso específico das mulheres havia uma forte associação com a prostituição, afinal a música popular estava relacionada com a noite. Atividade que se fazia presente nos saraus, nos bailes e nos clubes noturnos. Hora de “mulher direita” estar dormindo (Souza, 2006, p.2).

Estas são razões explícitas que não nos permitem reduzir a participação feminina a questões exclusivamente tecnológicas (ou acústicas). Além disso, o problema das vozes femininas pode ser relativizado. De acordo com o timbre vocal, o arranjo e a sala de gravação, muitas das gravações femininas no período mecânico poderiam ser tão qualitativamente boas quanto algumas gravações masculinas. A questão que queremos demonstrar é que não bastava ser voz masculina para se obter uma boa gravação. A voz masculina já carregava uma maior adaptabilidade ao aparato, por soar, em média, uma oitava abaixo das vozes femininas, e portanto, com mais chances de ter seus harmônicos mais agudos captados na gravação. Assim, algumas vozes femininas e sua relação com o espaço do estúdio e o equilíbrio instrumental poderia prejudicar a projeção/captação de harmônicos agudos, causando assim a sonoridade destacada por Adorno. Vale lembrar que os aparelhos de reprodução também influenciavam muito na sonoridade da performance. Assim, agulhas e discos velhos poderiam prejudicar muito o timbre da voz e dos instrumentos.

Ao contrário do que se costuma afirmar, tais gravações mecânicas, como já foi dito, não funcionavam como um simples registro, uma mera documentação da interpretação dos músicos na sala de gravação. Mesmo na era mecânica já existia uma intenção criativa na produção em estúdio, mesmo que fosse para atender às exigências das condições de gravação no período em questão. A grande expansão no processo de registro sonoro se deu a partir da gravação elétrica iniciada em 1925 e, no Brasil em 1927. O interlocutor desse novo processo foi o microfone elétrico, desenvolvido pela Western Electric através de estudos voltados para as transmissões radiofônicas. Desde então, os sons puderam ser captados a uma distância maior da fonte e não era mais necessário aos instrumentistas forçarem sua interpretação ou tocarem muito agrupados, direcionando seu som para um único cone de metal. O microfone trouxe também a possibilidade de uma maior captação e definição no timbre das vozes femininas, o que ocasionará em um acréscimo efetivo na participação das cantoras ao longo da era elétrica. O microfone e o sistema de gravação elétrico serão discutidos no capítulo seguinte, juntamente com as transformações trazidas pela era do rádio.

Capítulo 3

A era elétrica: do microfone à estereofonia

Agora entretanto, em 1924, uma nova proposta entra em cena. No lugar da velha idéia de “armazenamento” ou de re-criação do som, a captação sonora passa a ser considerada uma síntese, a projeção de uma ilusão.¹

Neste capítulo, discutiremos a chegada da era elétrica no Brasil, suas principais gravadoras e as novidades tecnológicas do período numa perspectiva cronológica que vai do microfone, passando pelo long-play até a gravação estereofônica em fita magnética. Não conseguimos neste trabalho precisar muitas datas, assim, situaremos a introdução de tais aparatos tecnológicos dentro de uma margem provável. Na seção final do capítulo, apresentaremos, com base em entrevistas e em documentos, o modo como ocorriam as gravações neste período e as relações entre a tecnologia de gravação e a performance dos músicos e cantores em estúdio.

3.1 A música elétrica

Em julho de 1927, a Odeon dava um passo à frente na fonografia nacional com o lançamento da série 10.000, contendo as primeiras gravações pelo sistema elétrico. O cantor escolhido para a estréia desse formato em disco foi Francisco Alves, interpretando dois gêneros que se tornariam expressivos na produção da

¹Read and Welch, 1976, p.238.

indústria fonográfica na década seguinte: uma marcha e um samba, respectivamente, “Albertina” e “Passarinho do má”, ambas do compositor Duque (Antonio Lopes de Amorim Diniz). Até agosto de 1928, com a chegada da Parlophon, a Odeon monopolizou a cena de produção de discos elétricos (DB78, v.2, p.70). A partir de 1929, grandes gravadoras se instalaram no Brasil, criando um verdadeiro conglomerado de produção musical gravada, processo que se expandirá a partir dos anos 1930 com a divulgação do rádio comercial.

Segundo Humberto Franceschi (2002, p.208), a única mudança aparente ocorrida na sala de gravação foi a troca do cone metálico pelo microfone. No entanto, o processo elétrico trouxe grandes transformações na maneira como as pessoas faziam, interpretavam e ouviam música. A mudança na sonoridade proporcionou tanto para o público quanto para os músicos uma experiência marcante, mais significativa do que qualquer outro aperfeiçoamento na tecnologia de gravação e reprodução sonora até então vistos.

Nos Estados Unidos, a gravação elétrica comercial foi iniciada em 1925 simultaneamente pela Victor Talking Machine — com o sistema chamado *Orthophonic Victrola* — e pela Columbia com o sistema chamado *Viva-tonal Phonograph*. Essas empresas foram as primeiras a obterem as licenças para a industrialização dos novos discos, pouco tempo depois, a Odeon lançaria o sistema *Veroton*. Na origem, o processo fora desenvolvido pela Western Electric Co. em 1924 por uma equipe de pesquisadores liderada por J. P. Maxfield (Read and Welch, 1976, p.237–74). A gravação elétrica trouxe também a padronização definitiva da velocidade de reprodução dos discos e de seus aparelhos em 78 rotações por minuto.²

A urgência pelo desenvolvimento do sistema elétrico de gravação foi causada pela expansão do rádio nos Estados Unidos e na Europa no início dos anos 1920 e a conseqüente queda nas vendas das principais grandes gravadoras internacionais. No entanto, foi o desenvolvimento do rádio, juntamente com o telefone, que possibilitou as pesquisas no aprimoramento do microfone e da gravação elétrica. Esse novo sistema de gravação foi desenvolvido basicamente a partir dos circuitos elétricos e das válvulas, presentes nestas invenções citadas. Nas palavras do próprio

²Vale lembrar que os discos elétricos eram reproduzidos em aparelhos mecânicos, não com a total qualidade em que eram originalmente produzidos. Este fato levou a um atraso no aprimoramento e nas vendas dos aparelhos de reprodução elétricos (Read and Welch, 1976, p.237–74).

inventor, “o sistema de gravação consiste de um transmissor de condensador, um amplificador de tubo de vácuo de alta qualidade e um gravador eletromagnético”.³

No final dos anos 1920, diante da efervescência musical e da expansão na produção discográfica nacional, surge a Revista *Phono-Arte*, uma das mais importantes publicações brasileiras sobre as produções fonográficas.⁴ A revista foi editada bi-mensalmente entre 1928 e 1931 e trazia informações sobre as gravadoras, os processos de gravação, os artistas e os lançamentos nacionais e estrangeiros. A edição de agosto de 1929 traz um artigo não assinado sobre a gravação de discos na era elétrica.⁵ Retiramos deste artigo de 1929 uma figura que ilustra bem o processo de gravação elétrica, e aproveitamos para transcrever aqui a explicação que o autor anônimo traz para a referida ilustração (Fig. 3.1).



FIGURA 3.1: Figura retirada da Revista *Phono-Arte* que ilustra o processo de registro elétrico do som.

Segundo a legenda original da figura, as letras significam: M – microfone, A – amplificador, H – alto-falante, G – “estilo” 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 descrição da revista:

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

³Maxfield, Joseph P., e Harrison, Henry C. “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. Este artigo também encontra-se compilado e disponível como apêndice em Read and Welch, 1976, p.459–81.

⁴Antes da *Phono-Arte* Fred Figner já 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).

⁵Este artigo era na verdade o complemento de outro artigo feito a partir de uma visita à gravadora Odeon, que será discutido neste capítulo.

O aparelho registrador fica encerrado num compartimento ou sala impermeável aos ruídos exteriores, compartimento este, que pode estar situado a certa distância da sala de execução, aonde está colocado o microfone.

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 rádio, uma sensibilidade extraordinária, de onde se deriva uma maior facilidade para dispor os músicos no *studio*, ao mesmo tempo que se obtém um registro mais completo, permitindo uma reprodução que se aproxima mais do natural, que os antigos métodos mecânicos.⁶

Em resumo, no sistema mecânico, a energia física das ondas sonoras são captadas pelo cone que as conduz a um diafragma que, através de uma agulha, registra os sons na cera. Na gravação elétrica, o microfone capta as ondas sonoras (energia mecânica) e as converte em energia elétrica através de uma transdução eletromagnética. Na seqüência, o gravador faz o processo inverso, converte a energia elétrica das ondas sonoras (já amplificadas) em energia mecânica para ser registrada na cera. No sistema de reprodução elétrico, os aparelhos domésticos novamente fariam o processo inverso, ou seja, converteria a energia elétrica gerada pelos discos em energia mecânica através dos alto-falantes.

As transformações trazidas pelo sistema elétrico de gravação reverberaram significativamente tanto dentro quanto fora dos estúdios. As figuras 3.2 e 3.3 são os únicos exemplos encontrados que nos permitem comparar ambos os processos numa mesma orquestra e numa mesma sala de gravação. Na fotografia 3.2 (já apresentada no capítulo anterior), percebe-se uma orquestra numa formação menor, tocando de forma muito agrupada e pouco convencional em relação à sua disposição original. Nota-se uma grande adaptação, tanto nos instrumentos musicais (como por exemplo, o violino Stroh — com campana para projeção sonora) quanto da formação instrumental, pois vemos um violoncelo numa espécie de arquibancada e também um fagote no centro da orquestra (entre as cordas) e os sopros do lado do maestro. Já na fotografia 3.3 vê-se que a orquestra está disposta de forma muito próxima da sua formação original, exceto pelo tímpano que encontra-se à frente, em contraposição à fotografia 3.2 em que temos a percussão totalmente ao

⁶In: *Phono-Arte*. A moderna gravação de discos. Rio de Janeiro, 30 ago. 1929, ano 2, n° 26, p.33. Resolvemos manter a escrita original para evitar a substituição ou correção de terminologias diferentes.



FIGURA 3.2: 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.

fundo. Ao centro do estúdio temos o microfone elétrico numa distância e em um posicionamento muito diferente do antigo cone da fotografia anterior.

Com o microfone e a possibilidade de ajuste (através do amplificador) da sua captação e dos níveis de intensidade, para evitar distorção no registro da massa sonora, a forma de tocar e cantar teve de mudar decisivamente. Segundo o artigo do dicionário Grove sobre música gravada:

Desde o momento em que o som pôde 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.⁷

Assim, o esforço anti-natural exigido para músicos e cantores na era mecânica teve de ser eliminado e, no lugar dele, um aprendizado constante na utilização

⁷Grove, 2001, p.9 — verbete *Recorded Sound*.



FIGURA 3.3: Sessão de gravação elétrica da Victor Salon Orchestra (Victor Talking Machine Company, Camden, New Jersey, s.d.).
Fonte: Maxfield e Harrison, 1926, p.7.

do microfone a fim de adequá-lo à sua prática musical. A partir de então, a performance em estúdio já não poderia mais ser semelhante à performance ao vivo, tampouco igual à da era mecânica. Uma nova possibilidade tinha de ser criada e isso afetaria decisivamente a maneira como as pessoas produziam música.

Segundo 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. Para ele, a gravação elétrica trouxe grandes transformações nas práticas de gravação: “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”. No entanto, como foi demonstrado no capítulo anterior, muitos estúdios já possuíam uma sala separada ou uma divisão entre o gravador e o cone coletor que eram conectados fisicamente.

Para Read e Welch (1976), a gravação elétrica trouxe a facilidade para gravações de grandes orquestras, bem como a captação de ressonâncias das salas de concerto, buscando uma sonoridade mais “viva” da reprodução orquestral. Essa possibilidade aumentou significativamente o consumo de novas gravações sinfônicas

(p.268).

O timbre dos instrumentos e da voz mudou com o novo processo, juntamente com a experiência sonora de uma faixa dinâmica maior. Deste modo, tornou mais presente a exploração da região grave dos instrumentos com arranjos e formações instrumentais novas e ampliadas. Para instrumentos harmônicos como o violão, o piano e o acordeon, a gravação elétrica possibilitou novas formas de exploração destes instrumentos.

Como foi relatado no capítulo anterior, a faixa de captação sonora na era mecânica, situava-se numa margem flexível entre 150 e 2000 Hz. No início da era elétrica, essa faixa de frequências se situaria, imediatamente, entre 100 e 5000 Hz. Conforme demonstra em seu artigo, Maxfield afirma que a captação mais eficaz de frequências no sistema desenvolvido por ele se situaria entre os 200 e os 4000 Hz. Segundo ele, frequências entre 60 e 6000 Hz poderiam ser captadas porém com grande deficiência nas regiões extremas da faixa (Maxfield e Harrison, 1926, p.5). Em outro artigo escrito em 1933, o mesmo autor afirmaria que apenas recentemente tornava-se possível a captação de frequências acima de 5000 e 6000 Hz com algum grau de fidelidade. Maxfield ainda completa que os engenheiros do *Bell Telephone Laboratories and Electrical Research Products, Inc.* estavam desenvolvendo um sistema comercial de gravação lateral de alto grau de perfeição para registro e reprodução de frequências superiores a 9000 e 10.000 Hz. Houve um crescimento constante nessa faixa de captação ao longo dos anos 1930, 1940, 1950 e 1960.⁸

Também pela possibilidade de controle da sensibilidade dos microfones e seu ajuste de acordo com a obra e a formação a ser gravada, os instrumentos de percussão tornaram-se mais presentes nas gravações.

Na figura 3.4 podemos comparar a faixa de frequências dos dois períodos e sua relação com a tessitura das fundamentais dos principais instrumentos e vozes.

Assim como a orquestra sinfônica e os diversos grupos instrumentais puderam ser captados mais fielmente no sistema elétrico, com a música popular e sobretudo o samba não foi diferente. Segundo Jorge Caldeira,

⁸Vale lembrar que o ouvido humano tem capacidade de percepção de alturas que se situa numa faixa limite entre 20 e 20.000 Hz.

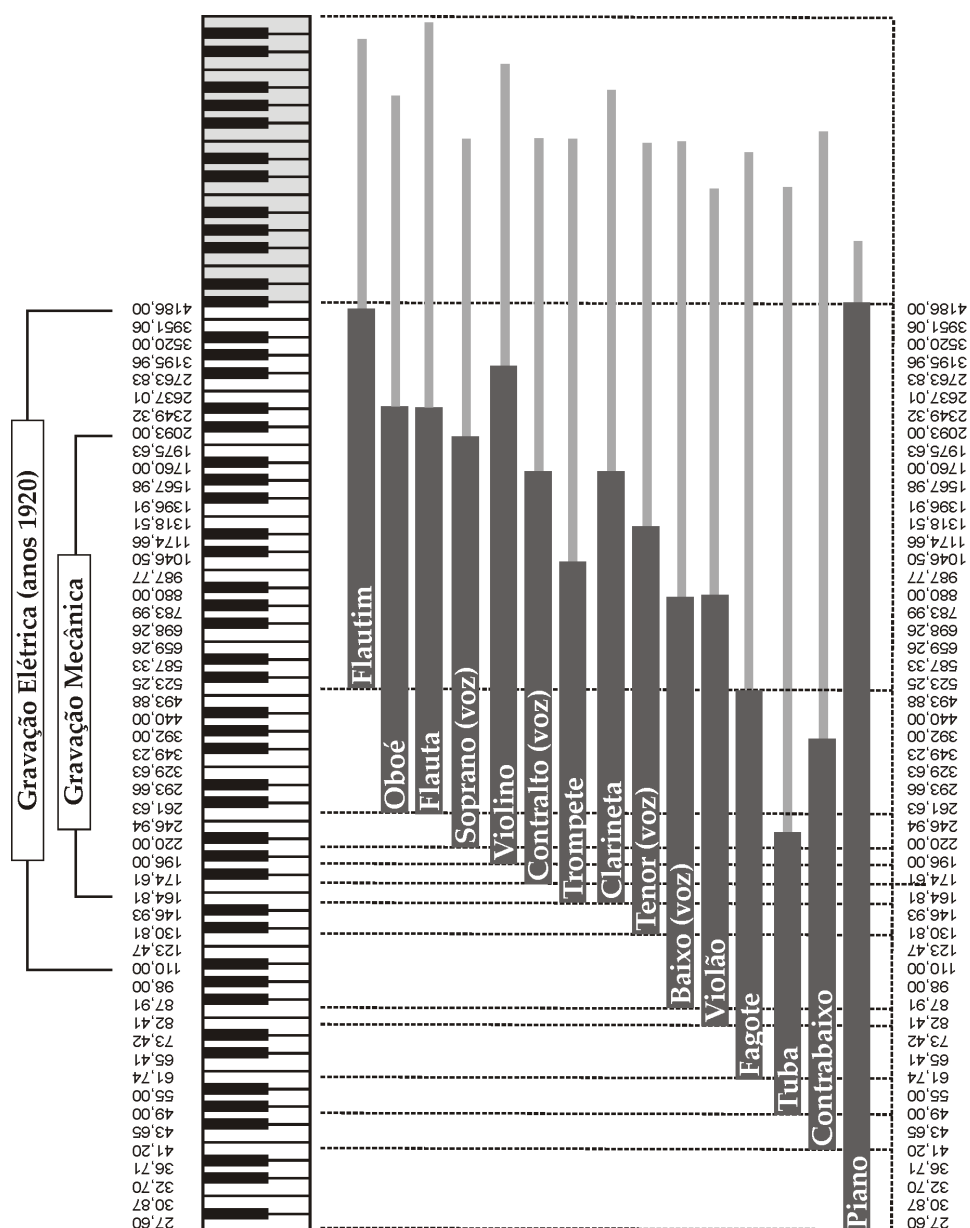


FIGURA 3.4: Faixa de frequência aproximada das eras mecânica e elétrica e seus instrumentos e vozes.

A linha em cinza claro indica a projeção máxima dos harmônicos de cada instrumento.

Essa nova possibilidade aberta pelas inovações técnicas levou o samba por um caminho que, de certa forma, o reaproximava da roda. Com os discos elétricos, puderam ser eliminados os cantores com tendências mais operísticas, pôde-se aumentar o número de instrumentistas e membros do coro, puderam ser gravados os instrumentos de percussão. O principal sentido dessas modificações, portanto, foi propiciar uma aproximação entre o tipo de execução musical que havia na roda e no disco. Com isso, a distinção musical entre o samba de roda e a música popular urbana se tornaria menos radical (Caldeira, 2007, p.62).

De fato, alguns cantores com a tradição do *bel canto* necessitaram de algum tempo para se adaptarem ao novo sistema. Outros cantores nem retornariam à cena fonográfica, ou por idade avançada ou até mesmo por inadaptabilidade. Quanto à percussão, Caldeira simplesmente repete um antigo mito relatado na historiografia da música popular brasileira sobre a inclusão dos instrumentos de percussão na gravação.

Henrique Foréis Domingues — mais conhecido como Almirante — cantor, radialista e um dos fundadores do Bando de Tangarás escreveu um livro clássico para a historiografia da música popular chamado *No tempo de Noel Rosa*. Em um capítulo intitulado “A primeira gravação com percussões – ‘Na pavuna’”, o autor discute a composição de seu samba em parceria com Homero Dornellas (que também usava o pseudônimo de Candoca da Anunciação). Segundo Almirante,

Concluído o samba e apresentado aos companheiros do Bando de Tangarás, surgiu a idéia de levá-lo para o disco de maneira *sui generis*, até então jamais tentada na história das gravações no Brasil, pois o “Na Pavuna” seria gravada com a batucada própria das escolas de samba. Arrebanhamos alguns tocadores de tamborins, cuícas, surdos e pandeiros entre os adeptos e mestres da matéria (Almirante, 1977, p.68).

Apesar do título do capítulo ser extremamente generalista, o autor do livro, compositor e cantor da obra foi bem específico na sua descrição ao afirmar que a tal “maneira *sui generis*” era a inclusão da batucada própria das escolas de samba. O termo “batucada” segundo o *Dicionário de Música Brasileira* é usado para designar o ritmo do batuque e também “como sinônimo deste e de samba”.⁹

⁹Andrade, Mário de. (1989). “Batucada.” In: *Dicionário de Música Brasileira*, p.52. Belo Horizonte: Itatiaia [Brasília, DF: Minitério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Ed. USP].

Também a *Enciclopédia da Música Brasileira* descreve o termo como sendo um “nome genérico empregado para identificar o conjunto dos sons produzidos pelos instrumentos de percussão em rodas de batuques”.¹⁰ Deste modo, a descrição de Almirante não dizia respeito a uma rítmica específica nem à percussão de uma maneira geral, mas sim ao conjunto de instrumentos de percussão que formam a batucada.

Mesmo assim, Marcos Napolitano, em artigo publicado na *Revista Brasileira de História*, afirmou que,

Em 1929, ao gravar “Na Pavuna”, o Bando de Tangarás introduziu a batucada no samba gravado. Os instrumentos de percussão até então não faziam parte do samba gravado, até porque a captação dos instrumentos de percussão ficava muito prejudicada no sistema de gravação mecânica (Napolitano, 2000, p.171).

E o mesmo autor ainda complementa em outra publicação:

Com os rudimentares equipamentos de gravação mecânica que existiam até 1927, quando surge a gravação elétrica, seria impossível a captação de timbres que não fossem os mais potentes e agudos. A sutileza rítmica dos vários instrumentos de percussão, estes sim, base da tradição africana no “batuque”, chegou ao disco graças às novas possibilidades de registro sonoro (Napolitano, 2005, p.51–2).¹¹

E também no verbete “Bando de Tangarás” do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira encontramos o seguinte trecho que vai ao encontro da afirmativa de Napolitano:

Em 1930, gravou com vocal de Almirante o samba “Na Pavuna”, de Almirante e Homero Dornelas, primeiro grande sucesso do grupo e marco na História da música popular brasileira por ser a primeira música gravada com instrumentos de percussão [...].¹²

¹⁰Marcondes, Marcos A. “Batucada.” In: *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*, p.87. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.

¹¹Como vimos no capítulo anterior e também com base na figura 3.4, nem todos os instrumentos agudos seriam integralmente captados na era mecânica.

¹²Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariocravoalbin.com.br/>. Acesso em 10/03/2008.

E por último, em seu livro clássico para a historiografia da música popular, Edigar de Alencar também destaca a primazia do referido samba na inclusão da percussão:

Quanto aos sambas, a nota de sensação seria dada pelo NA PAVUNA, de Candoca da Anunciação (Homero Dornelas) e Almirante. Pela primeira vez eram aproveitados os instrumentos de percussão, até então ausentes dos estúdios e não admitidos ao acompanhamento (Alencar, 1979, p.194).

De fato, a grande novidade do “Na pavuna” (Disco Parlophon nº 13.089, gravado em 30/11/1929 e lançado em janeiro de 1930) foi a inclusão da instrumentação de batucada presente nos blocos carnavalescos e nas incipientes escolas de samba. Sandroni destaca que a inovação trazida pelo “Na Pavuna” se dá muito mais pelo timbre do que pela fórmula rítmica propriamente dita (Sandroni, 2001b, p.12).¹³ No entanto, criou-se um falso mito na historiografia da música popular de que este referido samba teria sido a primeira gravação com instrumentos de percussão só possibilitada pela gravação elétrica, o que, como foi demonstrado anteriormente, não é verdade.

A polêmica teria surgido a partir da resistência do diretor técnico da Odeon, Arthur Roeder, que havia afirmado que a percussão “sujaria” a gravação.¹⁴ Essa idéia de resistência do técnico (ou diretor artístico) Roeder está presente em relatos na historiografia da música popular, partindo sobretudo de Almirante (Sandroni, 2001b, p.11 e Severiano, 1987, p.28).

Outro grande diferencial da percussão presente em “Na Pavuna” é a exploração destes instrumentos como parte expressiva do arranjo através de um diálogo entre o texto musical e o texto literário. Instrumentos como o surdo foram utilizados em entradas pontuais totalmente dependentes da figuração melódica e não como uma marcação rítmica de base. Sandroni (2001b, p.10) aponta para esta exploração do surdo no estribilho do samba:

[...] as três batidas que se seguem ao título no estribilho, tão marcantes que foram incorporadas ao próprio título: o samba era referido

¹³Um estudo sobre o samba “Na pavuna” é encontrado em: Sandroni, Carlos. Dois sambas de 1930 e a construção do gênero: *Na Pavuna e Vou te Abandonar. Cadernos do Colóquio*, v.1, n.4, p.13, 2001.

¹⁴Para um maior detalhamento sobre o papel de Roeder na Odeon e das hierarquias na produção em estúdio vide seção 3.5 na página 147.

popularmente como *Na Pavuna, bum-bum-bum*. Almirante conta como os ouvintes tinham dificuldade de entender as palavras entoadas pelo coro, mas “entendiam” perfeitamente as batidas: assim o samba era chamado de *Caradura, bum-bum-bum, Lá vai uma, bum-bum-bum*, e até *Amapola, bum-bum-bum* (*Amapola* era uma gravação do tenor italiano Tito Schipa que fazia muito sucesso na época).¹⁵

A partir de “Na Pavuna” a percussão de batucada torna-se cada vez mais presente nas gravações de samba, exceto no caso de alguns maestros arranjadores como Eduardo Souto e Simon Bountman que evitavam a utilização de tais instrumentos ou os utilizavam com muitas ressalvas (Giron, 2001, p.79,120). Aos poucos, o samba gravado foi ganhando novas fórmulas instrumentais a partir da proposta iniciada pela batucada do Bando de Tangarás. A atuação das emissoras de rádio no Brasil serão determinantes para a padronização de formações e instrumentações específicas para o samba.

Como foi citado no capítulo anterior, a percussão podia ser gravada sem grandes problemas na era mecânica. Poderia ocorrer certa dificuldade de equilíbrio em relação aos demais instrumentos e a sala de gravação. Como grande parte das gravações produzidas no Brasil na era mecânica foram feitas em salas muito pequenas, a percussão poderia de fato dificultar o equilíbrio do registro. O mesmo problema ocorreria com alguns instrumentos de sopros. Percebe-se que a pouca exploração dos instrumentos de percussão na era mecânica no Brasil ocorreu por uma questão puramente isolada devido às condições de gravação feitas aqui e também às escolhas por parte de maestros, músicos e técnicos. O fator determinante no timbre dos instrumentos e na estética da sonoridade geral das gravações mecânicas era a limitada faixa de frequências. Como vimos, os instrumentos muito graves ou muito agudos eram prejudicados na captação mecânica, fossem eles de percussão ou não. Os instrumentos de percussão podiam ser gravados, mas nem todos mantinham uma boa fidelidade ao seu timbre nos discos. Provavelmente as percussões muito agudas como triângulos, pratos e pandeiros não teriam captadas as partes mais significativas de seus timbres. Mesmo assim, foram feitas gravações com percussão significativamente boas na era mecânica.

Partindo da escuta de inúmeros registros sonoros da era mecânica, identificamos gravações com percussões desde o primeiro suplemento de discos da Zon-O-Phone de 1902. Na primeira gravação do “Hino Nacional Brasileiro” pela Banda

¹⁵Descrição originalmente feita por Almirante em: Almirante, 1977, p.63.

da Casa Edison (Disco Zon-O-Phone nº 10187, data aproximada entre 1902–1904), ouve-se nitidamente a presença da caixa clara ou tarol e prato de choque logo na introdução da orquestração. Também em “Cabeça de porco”, polca interpretada pela Banda do Corpo de Bombeiros sob a regência de Anacleto de Medeiros (Disco Odeon Record nº 40621, data aproximada entre 1904–1907), nota-se a utilização de um instrumento de percussão semelhante a uma caixa clara que é introduzido no arranjo apenas na seção C e nas suas repetições. Instrumento semelhante foi encontrado em “Fandanguassú”, interpretado pela Banda da Casa Edison (Disco Zon-O-Phone nº X-597, data aproximada entre 1902–1903). Em “Zé Pereira”, dobrado carnavalesco interpretado pela Banda Odeon (Disco Odeon Record nº 121.310, data aproximada entre 1918–1921), nota-se a percussão (caixas claras) utilizada junto com a voz e um instrumento de sopro como o trompete alternado com uma seção de sopros sem percussão. Importante observar o equilíbrio entre os instrumentos durante toda a gravação e a relação da utilização da percussão com uma instrumentação de sopros mais reduzida. Outras gravações como “Cigana de Catumbi”, maxixe interpretado pela Orquestra Cícero (Disco Odeon nº 122.734), “Cristo nasceu na Bahia”, maxixe interpretado por Artur Castro e Coro (Disco Odeon 123.124), “Dor de cabeça”, maxixe interpretado por Fernando (Disco Odeon nº 122.760), “Coração que bate bate”, maxixe interpretado por Fernando (Disco Odeon nº 122.921), todas com data aproximada entre 1921–26, possuem percussão utilizada de forma muito sutil. Não foi possível precisar o instrumento utilizado mas é algo parecido com uma clave, ou um chicote (instrumento de madeira percutida com timbre agudo). Identificamos também algumas gravações com percussões nos primeiros anos da era elétrica num período próximo à gravação do samba “Na Pavuna”. Portanto, a percussão estava presente em muitos registros da era mecânica e início da elétrica e, as limitações técnicas de registro da percussão não eram diferentes de instrumentos como, por exemplo, o contrabaixo e a voz feminina. É importante inserir a discussão acerca da utilização da percussão na era mecânica dentro um contexto mais amplo, levando em conta aspectos específicos da gravação no Brasil, tais como: o tamanho dos estúdios e as escolhas dos regentes e técnicos na construção dos arranjos.

3.1.1 As gravadoras

Com a chegada da gravação elétrica, iniciou-se uma grande expansão na indústria fonográfica nacional. Segundo a Revista *Phono-Arte*:

Resentidamente, 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 possivel, pois que cada fabricante procura apresentar o “maximum” em seus suplementos de discos nacionaes.¹⁶

Por ordem de chegada, até o início dos anos 1930, as gravadoras eram: Odeon, Parlophon, Columbia, Victor e Brunswick.

A International Talking Machine-Odeon, empresa ligada à Gramophone inglesa, já estava em atividade no país deste 1904 sob a direção de Fred Figner, que representava o selo no Brasil. Como foi descrito no capítulo anterior, inicialmente as gravações eram feitas aqui e prensadas na Alemanha.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 1911, Figner passaria a ter o direito de utilizar a marca Parlophon (também de propriedade da Carl Lindstron) mas, segundo Franceschi, ele só faria uso dela em 1927, “após deixar de ser o distribuidor exclusivo do selo Odeon” (Franceschi, 2002, p.166). 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. No ano seguinte, Figner assumiria o selo Parlophon e, em 1932, sairia de cena deixando todo seu legado à Odeon, agora já representando exclusivamente os interesses de sua matriz holandesa.¹⁸

A Columbia iniciou efetivamente suas atividades no país no começo de 1929, através da implantação do seu estúdio de gravação em São Paulo e da fábrica de

¹⁶*Phono-Arte*. “Discos nacionaes”. Rio de Janeiro, 30 nov. 1929, ano 2, nº 32, p.1–2.

¹⁷Antes da Odeon, os primeiros discos gravados entre 1902–1904 possuíam o selo da Zon-O-Phone. Devido ao fato da International Zonophone Company ter sido vendida para a Gramophone inglesa, o que aconteceu no Brasil foi simplesmente a substituição do selo Zon-O-Phone para o selo da Odeon. Também vale lembrar que após a implantação do selo da Odeon no Brasil, e até a instalação da fábrica brasileira 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).

¹⁸Em agosto de 1928 a Parlophon monta uma fábrica de discos no Rio de Janeiro e, em 1929, monta uma filial do seu estúdio de gravação em São Paulo. Cf. *Phono-Arte*. “Studio” da Parlophon em S. Paulo. Rio de Janeiro, 15 abr. 1929, ano 1, nº 17, p.34.

discos no Rio de Janeiro. Antes disso, a empresa possuía apenas alguns revendedores de suas produções internacionais (tanto de discos quanto de gramofones).¹⁹ 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, o contrato incluía a ida do cantor Mario Pinheiro para realizar gravações na Columbia de Nova Iorque (Franceschi, 2002, p.171–5). 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 (este último iniciaria suas atividades de cineasta no Brasil em 1935 filmando Carmen Miranda, Mario Reis, Francisco Alves entre outros cantores), a Columbia cria seu grupo de artistas e músicos e lança o seu primeiro suplemento de discos nacionais no começo do mesmo ano (DB78, v.2, p.293). Segundo Jairo Severiano, “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” (Severiano, 1987, p.56–9). A gravadora teria sua fase áurea entre 1937 e início dos anos 1940 sob a direção artística de Braguinha. Em 1943, o grupo Byington perderia a representação da Columbia (que não mais produziria discos nacionais) e criaria sua própria gravadora, a Continental (Gravações Elétricas Ltda.), também sob a direção artística de Braguinha (Severiano, 1987, p.70).

A Victor Talking Machine Company já possuía representação no Brasil para a vendagem de seus discos estrangeiros e de seus aparelhos reprodutores. Em novembro de 1929, a empresa instala-se definitivamente no país criando a Victor Talking Machine Co. do Brasil. Segundo a *Phono-Arte* de novembro de 1929,

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 repertorio e gravação.²⁰

E ainda complementa:

¹⁹ *Phono-Arte*. “A Columbia no Brasil”. Rio de Janeiro, 15 fev. 1929, ano 1, n° 13, p.3–5.

²⁰ *Phono-Arte*. “Discos Victor Brasileiros: definitivamente installada no paiz a Companhia Victor”. Rio de Janeiro, 30 nov. 1929, ano 2, n° 32, p.26.

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 competencia 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 eficiencia com que já vêm trabalhando os modestos operários brasileiros da Victor, chefiados pela habilidade e energia do Sr. John Farlow, o superintendente da fabrica.²¹

A Victor implantou no Brasil o mesmo sistema de funcionamento das suas filiais estrangeiras e buscava um controle de qualidade rígido na produção dos seus discos. Na figura 3.5, verificamos uma ficha para registro e controle da gravação de um dos primeiros artistas da Victor, Sylvio Salema. Ali estão descritas algumas observações sobre a gravação de forma a comunicar ao cantor as providências da gravadora.

A Victor, logo no início de suas atividades, contratou Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, para dirigir a *Orchestra Victor Brasileira*, assumindo também as funções de “instrumentador, chefe e ensaiador da orquestra” (Tinhorão, 1998, p.297). José Ramos Tinhorão, que possui o original do contrato entre Pixinguinha e a Victor, descreveu que as funções do maestro vinham indicadas nas cláusulas 1ª e 2ª do contrato assinado em 21 de junho de 1929 (Tinhorão, 1998, p.303). Tinhorão descreve que a cláusula 2ª determinava que Pixinguinha deveria “instrumentar quaisquer músicas destinadas a gravação em disco pela Victor Company, ou de outros fins quaisquer e para o número de instrumentos e na forma desejada pela Companhia” (p.303).

Ainda em 1929, a Victor se uniria à RCA (Radio Corporation of America) formando a RCA-Victor. No entanto, até novembro de 1947, os discos Victor ainda teriam seus selos apenas com a inscrição “Victor”.

Sobre a Gravadora Brunswick foram obtidas poucas informações na literatura consultada. A atuação desta gravadora no Brasil se deu em um período muito curto. 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

²¹Ibid.

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

1.172.124 AA
1010412007

Rio de Janeiro, 19 de Setembro 1929.

Illmo. Sr. *Sylvio Salema* -
Rua M^{te} Aguiar - 12 -
- Pedregulho -

Amigo e Sr,

A respeito das musicas submettidas por V. S. a aprovação desta Companhia, respondemos na forma indicada abaixo:

Suzi - Suzi - Canção - Serenata.

1 <input type="checkbox"/>	Fica approved para gravação em proximo futuro.	4 <input type="checkbox"/>	Fica approved sem compromisso de data de gravação.
2 <input type="checkbox"/>	Sentimos não poder usar	5 <input type="checkbox"/>	Dedimos fornecer-lhe, submettendo a musica de novo.
3 <input type="checkbox"/>	Será approved quando escripta na tonalidade de	6 <input type="checkbox"/>	Convidamos V. S. a vir a este escriptorio para

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 afim de completar o tempo para gravação.*

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

FIGURA 3.5: Ficha para correspondência entre a gravadora Victor e o cantor Sylvio Salema, 1929.

Fonte: Divisão de Música e Arquivos Sonoros da Fundação Biblioteca Nacional.

pianista Henrique Vogeler, apostava em vozes iniciantes, como as de Carmen Miranda e Sylvio Caldas.

A gravadora duraria apenas um ano e meio e o único relato encontrado do seu funcionamento foi dado por Sylvio Caldas e foi 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.

Ruy Castro (2005) relatou sobre os artistas que a gravadora revelou, mas que fizeram sucesso pouco depois em outros estúdios:

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).

Tal como afirmou Giron e Castro, a Brunswick tem sua origem em uma empresa de bilhar que data de 1845, mas diferentemente de Castro, não encontramos nenhuma referência a uma suposta origem alemã. Também a DB78 descreve que a atividade da gravadora no Brasil foi de novembro de 1929 até os primeiros meses de 1931 e que o encarregado da instalação era um americano, provavelmente representante da sede da gravadora nos Estados Unidos (DB78, v.2, p.450).²² Muitos destes artistas citados por Castro e que iniciaram na Brunswick fizeram sucesso

²²Encontramos também referência à Brunswick americana em: Read and Welch, 1976, pp.197,211,215,268–9. A sua origem como empresa produtora de artigos de bilhar (ainda em atividade) está descrita em: <http://www.brunswickbilliards.com/>.

rapidamente em gravadoras como a recém-instalada Victor. Fora do Brasil, a Brunswick iniciou sua atuação em 1920 e teve seu selo utilizado até o princípio dos anos 1970.

O volume 5 da DB78 apresenta 161 selos diferentes de música brasileira. A grande maioria eram selos pequenos de curta duração e de pouca representatividade na produção nacional.

O sistema de gravação elétrica utilizado pelas principais gravadoras era diversificado. Essa diversidade na aparelhagem, na técnica de produção do disco, no tamanho das salas de gravação e, por último, os aparelhos de reprodução, produzia uma sonoridade muito específica para cada gravadora. Essa sonoridade era percebida tanto pelos músicos quanto pelos ouvintes.

A Odeon e a Parlophon, no princípio das gravações elétricas, utilizavam o sistema Veroton desenvolvido pela Western Electric, ligada ao grupo Carl Lindstron (Giron, 2001, p.57). Segundo Humberto Franceschi, em entrevista semi-estruturada feita especialmente para esta pesquisa, o sistema de gravação da Odeon já era ultrapassado em relação à gravação ortofônica desenvolvida pela Victor e que só seria usado no Brasil na segunda metade de 1929. O sistema de captação e controle dos níveis de intensidade da aparelhagem da Victor dava à gravação uma maior fidelidade e clareza. Antes de se instalar no Brasil, a Victor, juntamente com a Columbia, também utilizara o sistema desenvolvido pela Western Electric. Na Columbia, o processo de gravação elétrica era chamado de Viva-Tonal (Read and Welch, 1976, p.244). Segundo Franceschi em entrevista, a Columbia possuía um disco de melhor qualidade devido a sua massa. O processo de fabricação dos discos e o material químico utilizado (que era o mesmo utilizado nos discos estrangeiros, sendo portanto, importado) dava aos discos Columbia uma qualidade de reprodução e uma durabilidade maior. A Brunswick, por sua vez, utilizou um sistema chamado *Panatrope* — desenvolvido pela General Electric — baseado em um microfone de feixe de luz utilizado na gravação de áudio para cinema (Read and Welch, 1976, p.268).

Diante de um cenário de múltiplas aparelhagens sendo usadas, as gravadoras travavam uma verdadeira guerra na divulgação da qualidade dos discos. Na figura 3.6, vemos um anúncio encontrado na Phono-Arte que foi utilizado insistentemente pela Odeon em fins dos anos 1920 e início dos anos 1930. Ali, a Odeon afirmava que seus discos eram os únicos sem chiado, mais sonoros e duráveis.



FIGURA 3.6: Recorte da propaganda da Odeon para divulgação das músicas para o Carnaval de 1929 (destaque para a qualidade dos discos).

Fonte: *Phono-Arte*. Rio de Janeiro, 30 jan. 1929, ano 1, nº 12, sem página.

Eduardo Vicente (1996), em sua dissertação de mestrado, divide em quatro fases o processo de desenvolvimento técnico da produção em estúdio: a fase mecânica (que foi abordada no segundo capítulo); a fase elétrica, “inaugurada com o desenvolvimento das válvulas e marcada pela transição dos discos de 78 rpm aos LPs de 33 e 1/3, bem como pelo advento dos gravadores e da estereofonia”; a fase eletrônica “que resultou da criação dos transistores e levou ao aprimoramento das técnicas de *high fidelity*, ao desenvolvimento dos estúdios multi-canais”; e, por último, a fase digital que “caracteriza-se tanto pelo desenvolvimento dos equipamentos digitais de gravação e reprodução (como os CDs e as placas de multimídia, por exemplo), quanto pela constituição do protocolo MIDI” (Vicente, 1996, p.2–3).

A trajetória fonográfica de Mario Reis se situa nas fases elétrica e no início da eletrônica. Ao longo deste capítulo a era elétrica será abordada de forma integrada com a “fase eletrônica” proposta por Vicente, por considerarmos que não houve mudanças significativas no desenvolvimento de dispositivos tecnológicos na transição entre o *high fidelity*, o estéreo e os primeiros gravadores multi-canais.

3.2 O microfone

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 a qual se construía um enunciado

*original. E essa é talvez a principal realização artística que o microfone permitiu: um canto pessoal, criativo e expressivo.*²³

O microfone foi o mais importante aparato tecnológico da era elétrica e o único que ainda mantém presença indispensável em todos os estúdios de gravação. Esse novo instrumento tornou-se o principal interlocutor entre os músicos e cantores e o público ouvinte. Essa grande novidade tecnológica trouxe mudanças significativas nos estúdios de gravação, na performance musical e na sonoridade da música gravada e radiodifundida, transformando decisivamente, também, a escuta e a relação do público com a música. A maior alteração estava na redução da distorção e um aumento na resposta de frequências graves e agudas.

O microfone é um transdutor que, em resumo, transforma um tipo de energia mecânica em sinal elétrico. Os primeiros microfones tinham estreita relação com a tecnologia dos telefones, baseada em grânulos de carbono. Esses microfones, muito adequados ao telefone, possuíam resposta de frequência e faixa dinâmica limitadas. Com a expansão do rádio no princípio dos anos 1920, melhoramentos tiveram de ser feitos na qualidade dos microfones e dos alto-falantes.

Em 1922, o microfone de condensador²⁴ foi desenvolvido nos *Bell Telephone Laboratories* partindo de uma tecnologia chamada eletrostática e começou a ser utilizado comercialmente pelas rádios (Chanan, 1995, p.56 e Eargle, 2004, p.4). A tecnologia deste microfone consiste em duas placas condutoras paralelas, uma fixa e outra móvel. Entre as placas é aplicada uma tensão contínua; quando o som atinge a placa flexível, produz-se uma variação de distâncias e da tensão entre as placas. Utilizando uma válvula e um transistor de efeito de campo, torna-se possível amplificar a tensão resultante da variação das placas convertendo-a em sinal de áudio (Valle, 2002, p.21–3 e Eargle, 2004, p.4).

Outro tipo de microfone desenvolvido no início dos anos 1930 e que foi muito popularizado nas rádios e nos estúdios foi o microfone de fita. Segundo Sólon do Valle, neste tipo de microfone:

[...] todo o conjunto diafragma mais bobina é substituído por uma finíssima fita de metal ou plástico impregnado de metal, a qual fica suspensa pelas pontas, dentro do campo de um potente ímã. Ao vibrar

²³Lockheart, 2003, p.382.

²⁴Também chamado de capacitivo (com capacitor).



FIGURA 3.7: Microfone RCA-44BX.
Fonte: Owsinski, 2005, p.26.

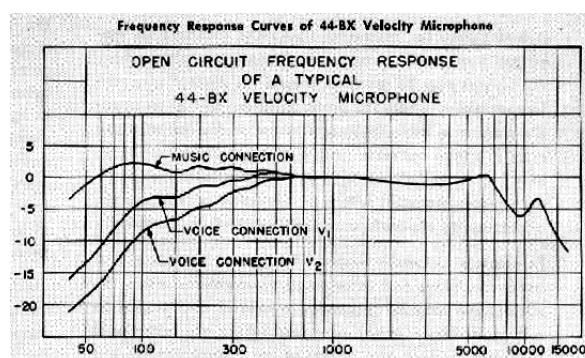


FIGURA 3.8: Microfone RCA-44BX.
Fonte: Documentação sobre os modelos de microfones RCA, 1937.

com o som, a fita produz uma pequeníssima tensão elétrica, a qual é elevada por um transformador, tornando-se um sinal elétrico de nível e impedância adequados (Valle, 2002, p.19).

Os modelos 44-BX e 77-DX da RCA (figuras 3.7 e 3.9) foram muito populares em rádios e estúdios de gravação no Brasil e no mundo a partir dos anos 1940. A diferença entre eles está na direcionalidade de captação: o modelo 44-BX era bi-direcional e o modelo 77-DX permitia o ajuste entre os sistemas unidirecional, bi-direcional e omnidirecional.

Dentre outros fatores, os microfones se diferenciam por sua direcionalidade. A fonte sonora pode estar próxima ao microfone, à sua frente, do lado ou em qualquer



FIGURA 3.9: Microfone RCA-77DX.
Fonte: Owsinski, 2005, p.27.

posicionamento, dependendo da característica polar de recepção do microfone. Os tipos existentes são: unidirecional (também chamado de cardióide), bi-direcional (ou figura-8), supercardiíde, hipercardiíde e omnidirecional (figura 3.10).

Os primeiros microfones da era elétrica eram omnidirecionais, ou seja, possuíam uma área de captação de 360° (Weis and Belton, 1985, p.393). Isso quer dizer que os músicos ou cantores poderiam ficar dispostos no estúdio fazendo uma circunferência ao redor do microfone. A fonte de captação sonora poderia ficar no centro da sala de gravação ou até posicionada em espaços variados de acordo com a formação e o registro. Não seria mais necessário o agrupamento sempre estático, diante do antigo cone de metal. Ao longo dos anos 1930, seriam desenvolvidos os microfones unidirecionais (cardiíde) e os microfones bi-direcionais (figura-8) criado pela RCA e muito utilizados em entrevistas de rádio (Weis and Belton, 1985, p.393). Com este último, era possível a captação nos dois lados do microfone. Assim, tornava-se possível, por exemplo, a captação de dois cantores (ou locutores) em igual intensidade e posicionamento, ou até um cantor de um lado e a orquestra (ou grupo instrumental) do outro. A partir da segunda metade dos anos 1930, o microfone direcional cardiíde passou a ser mais utilizado, pois tornou possível a mixagem de dois ou mais microfones agrupados em um aparelho que muito se assemelhava ao que hoje chamamos mesa de som, ou mesa de mixagem. A partir da possibilidade de mixagem — inicialmente desenvolvida e usada nos filmes sonoros — os microfones puderam ser posicionados mais próximos às suas fontes sonoras e a regulagem do equilíbrio passava a ser mais apurada pois cada microfone possuía um controle de volume independente. Novas configurações podiam ser feitas na sala de gravação e os instrumentos já poderiam ser agrupados em

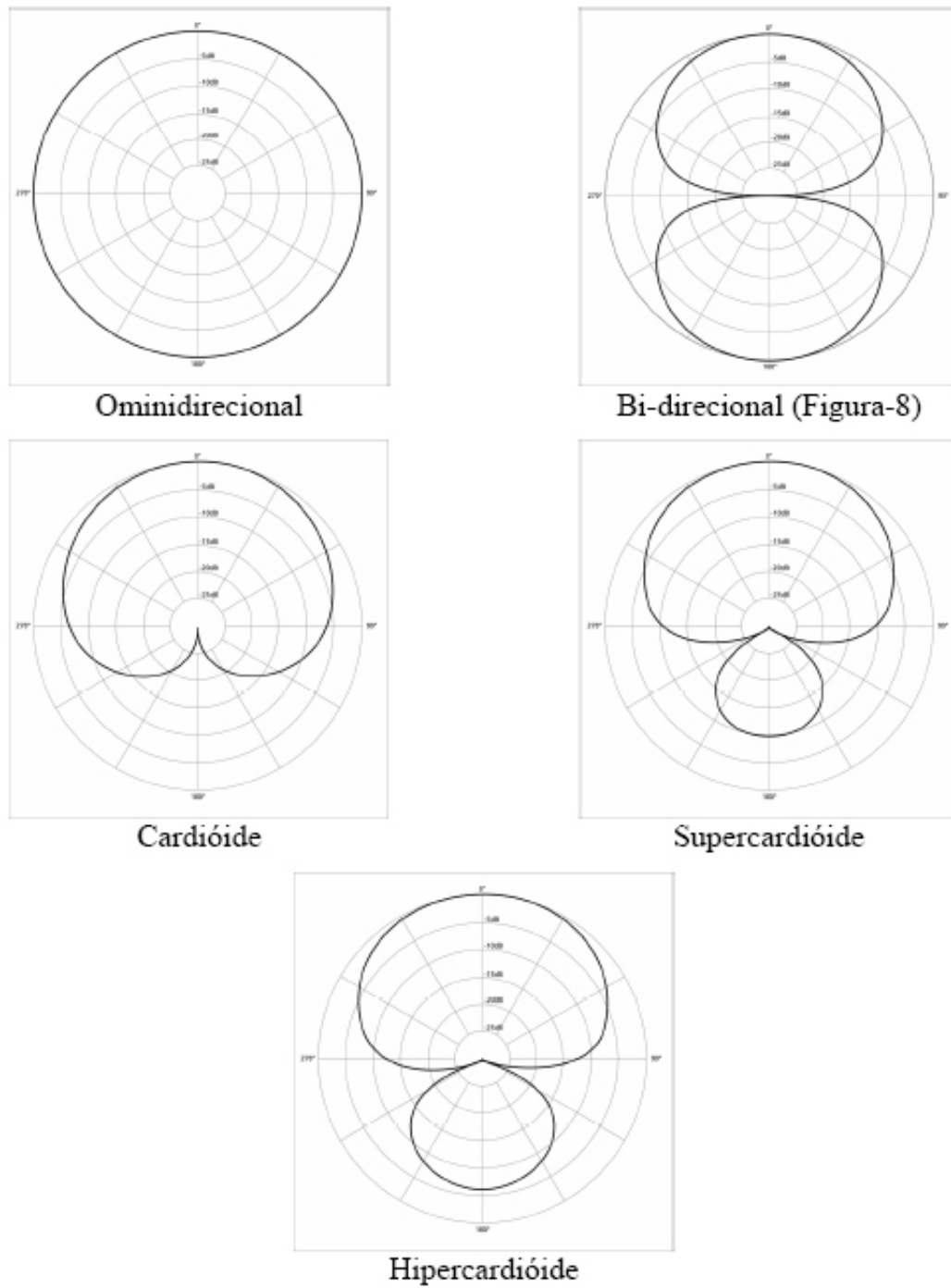


FIGURA 3.10: Sistema de diretividade dos microfones.

naipes ou dispostos de acordo com a sua afinidade sonora ou funcional em relação ao arranjo.

Como em toda novidade tecnológica, foi preciso um grande esforço de adaptação por parte dos músicos e cantores. A transformação foi mais significativa para os cantores já acostumados a direcionar sua performance com forte pressão sonora para o cone de metal. Segundo Chanan, os cantores populares responderam musicalmente ao microfone sem a inibição que afligiu os cantores eruditos, treinados e obedientes à disciplina dos maestros. Para ele, os cantores populares trataram o microfone como um instrumento próprio (Chanan, 1995, p.69). Para Paula Lockheart, “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” (Lockheart, 2003, p.371). Deste modo, os cantores populares descobriram novos efeitos e técnicas vocais a serem utilizadas através do microfone. O estilo de cantar próximo ao novo aparato 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 Estados Unidos como seu principal ícone (Chanan, 1995, p.128). No Brasil, Mario Reis representou esta resposta estética ao microfone e foi a grande novidade no som produzido pelo novo sistema.

Como foi demonstrado anteriormente, os cantores da era mecânica estavam acostumados a projetarem o som no cone receptor, mas estes mesmos cantores também projetavam suas vozes nas apresentações ao vivo nos teatros. Nos Estados Unidos, as rádios apresentavam tanto música erudita quanto música popular, assim, a diferença na adaptação dos cantores ao novo aparato era muito mais acentuada do que aqui no Brasil. Lockheart discute a mudança no estilo do canto na música americana por parte de cantores da época pré-microfones. Segundo ela, com o microfone o estilo antigo foi sendo gradativamente substituído pelo estilo novo (Lockheart, 2003, p.370). A autora demonstra que cantores famosos como Al Jolson tiveram dificuldade em se adaptar ao novo sistema.

No Brasil, esse processo não foi diferente. Muitos cantores da era mecânica, como Vicente Celestino, não se adaptaram facilmente ao microfone elétrico. Segundo 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 K.D.T. (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).²⁵

Existe muita história narrada pelos pesquisadores da música popular sobre a inadaptabilidade de Celestino ao microfone. Sua biógrafa descreve que colocaram-no para cantar de lado, de costas e a uma distância muito grande do microfone, deixando sua voz sem definição. Claro que o grande culpado neste processo não foi o cantor. Também existia a inadaptabilidade dos técnicos, ainda estrangeiros, ao novo sistema de gravação. Gilda Abreu afirma que Celestino chegou a escrever para artistas europeus perguntando a que distância do microfone eles gravavam. Segundo ela, a epopéia se resolveria com a vinda de um novo técnico experiente que regularia a aparelhagem adequadamente.²⁶ De fato, os primeiros microfones e gravadores elétricos que chegaram ao Brasil ainda eram muito precários em relação aos sistemas que seriam usados ao longo dos anos 1930.

Cantores como Francisco Alves e Paraguassu se adaptaram facilmente ao sistema elétrico (Giron, 2001, p.60). Francisco Alves era um cantor atento às novas tendências e se adaptava muito facilmente. Na era mecânica ele possuía um canto mais impostado e próximo da estética do *bel canto* utilizada nos teatros de revista. Nos anos 1930 o cantor fez dupla com Mario Reis e se adaptou facilmente à estética do canto falado. Nos anos 1940, o cantor, influenciado pela música romântica, retomaria o canto impostado.

Mario Reis foi um caso à parte. Ele já começou a gravar na era elétrica e o resultado sonoro demonstrava que o cantor possuía estreita intimidade com o microfone.

Consultamos o acervo de fotografias da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro afim de verificar quais os tipos de microfones utilizados nas rádios e estúdios brasileiros e o posicionamento dos mesmos em relação aos músicos e cantores. A maioria

²⁵As primeiras gravações elétricas de Aracy Côrtes são exemplos de como a forte pressão sonora da cantora facilmente distorcia sua sonoridade. Nas gravações da cantora ao longo dos anos 1930 nota-se que houve um aprendizado tanto por parte dela como dos técnicos e a melhoria na sonoridade foi substancial.

²⁶Abreu, Gilda. (1946). *A vida de Vicente Celestino*. São Paulo: Editora Cupolo Ltda. pp.73–4. Citado por Giron, 2001, p.85.

absoluta das fotografias são de estúdios e auditórios de rádios. Praticamente não encontramos nenhuma foto tirada dos estúdios de gravação em atividade nos anos 1930, 1940 e 1950. Como muitos dos estúdios de rádio eram também usados como estúdios de gravação, o equipamento utilizado para captação sonora para ambos os casos era o mesmo. Deste modo, as fotografias de rádio nos auxiliaram a detectar os tipos de microfones usados nos estúdios brasileiros.²⁷

Nas fotografias da Biblioteca Nacional das Rádio Tupi, Nacional, Mayrink Veiga e dos artistas Carmélia Alves, Radamés Gnattali, Roberto Paiva e Sylvio Caldas, encontramos modelos variados de microfones dos anos 1930 aos anos 1960. O modelo mais utilizado e que se destaca na maioria das fotos é o bi-direcional RCA-44BX. A Rádio Nacional, até fins de 1930, utilizava o modelo de grãos de carbono desenvolvido pela Western Electric. Ao longo dos anos 1940 e 1950, a Rádio Nacional adotaria sistemas variados mesclando os microfones RCA 44-BX e RCA 77-DX com modelos omnidirecionais (que geralmente ficavam pendurados no teto) não identificados. Nas fotografias dos artistas citados foram identificados os modelos Western Electric 639 (desenvolvido nos anos 1930), Shure série 55 Unidyne (um cardióide clássico em fotografias de época — desenvolvido nos anos 1950), Altec 639B (desenvolvido nos anos 1940) e o modelo popular RCA 44-BX.

3.3 Radiofonias

*As maravilhas da invenção humana acumularam-se de tal maneira que rapidamente nos acostumamos a elas, a ponto de não lhes prestarmos a menor atenção. Ficam como se fôssem coisas que existiram sempre.*²⁸

A radiodifusão trouxe conseqüências significativas para o mundo do disco. Primeiro, a melhoria na qualidade de captação e reprodução sonora com o aprimoramento dos suportes tecnológicos como as válvulas e os microfones. Segundo, o fato do rádio disponibilizar gratuitamente uma música e um entretenimento doméstico

²⁷Foi encontrado apenas uma foto de estúdio de gravação com microfone na *Phono-Arte* de agosto de 1929. A fotografia destaca um grupo de músicos argentinos gravando no estúdio da Odeon, porém não conseguimos identificar o modelo do microfone encontrado nesta fotografia. Tudo indica que era o primeiro modelo do sistema Veroton utilizado pela Odeon até a segunda metade dos anos 1930.

²⁸Narrado por Dona Benta em: Lobato, Monteiro. *História das invenções* (XI – A boca). São Paulo: Brasiliense, 1950.

que, até então, era de exclusividade dos discos, seus fonógrafos e gramofones. No entanto, essa mesma radiodifusão — que inicialmente ameaçaria a supremacia do disco — seria o principal meio para a exploração e divulgação da música popular gravada a partir dos anos 1930.

No Brasil, assim como nos Estados Unidos, os primeiros anos de radiodifusão aconteceram em situações muito isoladas e a produção e os custos com os programas eram de responsabilidade exclusiva dos proprietários das emissoras. Nos Estados Unidos, os primeiros fabricantes de rádio tinham de produzir seus próprios programas por não existir uma outra forma de custeá-los (Chanan, 1995, p.33). Com a utilização dos anúncios pagos, grandes empresas custeariam programas inteiros, o que possibilitou a expansão do rádio e da música como um todo. A união dos anunciantes com a radiodifusão traria mudanças substanciais para a música popular.

Segundo Chanan, o rádio é efêmero e atua no tempo presente enquanto que os “discos reproduzem um momento passado” (Chanan, 1995, p.60). Na sua concepção,

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).

As diferenças entre rádio e disco acabariam por conectar ambos os suportes. Inicialmente, as emissoras de rádio reproduziam músicas gravadas em discos. Essa prática permitiu aos ouvintes de rádio um contato com a música de forma mais econômica do que a compra de discos. Deste modo, eles só teriam que adquirir aparelho de rádio, a música viria gratuitamente (Chanan, 1995, p.60–1). Aos poucos, as gravadoras perceberam as possibilidades de aumento nos lucros com essas práticas. A radiodifusão representou um meio significativo de divulgação das músicas gravadas e, pouco tempo depois, com a ampla utilização de música ao vivo, passou a determinar o que viria a ser gravado. Segundo Frota (2003), as formas de medir o sucesso a partir dos anos 1930 são as vendas de discos e o número de inserções das músicas na programação das rádios, sejam elas ao vivo ou não (Frota, 2003, p.55).

Em um artigo encontrado na revista *Phono-Arte* de 1929,²⁹ o autor da matéria em questão discute a união do fonógrafo com rádio em um único aparelho 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 dentre elles recuam deante da necessidade da compra dos dous aparelhos separados e se contentam 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 actual-mente elementos communs: o amplificador e o auto-fallante.³⁰

Nesta época, os primeiros aparelhos de rádio e reprodutores de discos estavam sendo desenvolvidos pela RCA (que havia comprado a gravadora Victor) e por outras empresas produtoras de aparelhos de reprodução e rádios.

Já em uma matéria publicada em *Música e Disco* são discutidas as relações disco-rádio e a importância do primeiro para o segundo em aspectos que vão além da simples reprodução de músicas gravadas:

O Disco contribui para o êxito do rádio não somente com o elemento musical gravado, mas, e principalmente, com a 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 choro de criança ao rugir de feras. Sem êsses elementos em conserva seriam impraticáveis as rádio-montagens.³¹

Para Michael Chanan (1995), nos países do terceiro mundo, a radiodifusão em massa só seria alcançada nos anos 1950 e 1960 (p.93). De fato, neste período houve uma facilitação da compra destes aparelhos com o aumento do poder aquisitivo devido ao crescimento econômico verificado sobretudo em fins dos anos 1950. No

²⁹*Phono-Arte*. O phonographo, o radio e a musica. Rio de Janeiro, 30 mar. 1929, ano 1, n° 16, p.14.

³⁰Ibid.

³¹*Música e Disco*. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, set. 1956, ano 1, n° 2, p.10.

entanto, diferentemente do que afirma Chanan, foi nos 1930, 1940 e meados nos anos 1950 que a radiodifusão no Brasil alcançou seu ponto máximo. A partir dos anos 1950, as emissoras de rádio foram perdendo espaço para as primeiras emissoras de televisão. Napolitano destaca a importância das emissoras de rádio a partir dos anos 1930 para a cultura popular brasileira:

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).

A radiodifusão no Brasil teve sua oficialização em 1923 e, dez anos depois, o país já contava com cinco grandes estações: a pioneira Rádio Sociedade, a Rádio Club do Brasil (1924), a Rádio Mayrink Veiga (1926), a Rádio Educadora (1927) e a Rádio Philips (1930).³² Poucos anos depois, somariam-se a elas a Rádio Transmissora (ligada à gravadora Victor), a Rádio Jornal do Brasil, a Rádio Tupi, a Rádio Cruzeiro do Sul (ligada à família Byington que também controlava a gravadora Columbia) e a Rádio Nacional — fundada em 1936 e inicialmente dirigida pelo jornal *A Noite*. Três anos depois, a Rádio Nacional seria incorporada pelo Estado Novo ao patrimônio da União (Frota, 2003, p.27).³³³⁴

Do início das radiodifusões improvisadas em meados dos anos 1920 até a profissionalização alcançada nos anos 1930, as emissoras de rádio passaram por um processo de construção que teve o apoio estatal como ponto determinante. O rádio só foi transformado em veículo comercial a partir do decreto nº 21.111 do governo federal, datado de 01/03/1932 (Frota, 2003, p.26). Segundo Saroldi e Moreira (2005), o primeiro dos decretos de Getúlio Vargas, então presidente em 1931, “regulamentava o funcionamento técnico das emissoras concedidas; o segundo, de

³²Antes das primeiras transmissões radiofônicas iniciadas em 1923 por Roquete Pinto, o Brasil já havia escutado em sete de setembro de 1922 um discurso do presidente Epitácio Pessoa em motivo da comemoração do centenário da independência (Saroldi and Moreira, 2005, p.15–6).

³³Cf. Tinhorão, 1981 e Saroldi and Moreira, 2005.

³⁴Só para se ter uma idéia da magnitude que a Rádio Nacional alcançou nos anos 1950, Ruy Castro destaca que 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”. Segundo o autor, a rádio gerava música dia e noite, em sua maioria ao vivo (Castro, 1994, p.60).

1932, liberava a veiculação de publicidade pelas ondas hertzianas e instituiu o rádio comercial” (p.22–2). Assim, com a entrada dos anunciantes, as emissoras puderam contratar um elenco de artistas das mais diversas habilidades, indo de humoristas iniciantes a atores de teatro profissionais, de simples sambistas a maestros eruditizados como Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe.

A exploração comercial do rádio possibilitou o surgimento de programas como o Programa Casé (que aglutinava um grupo importante de artistas da música popular como Carmen Miranda, Francisco Alves, Noel Rosa, Sylvio Caldas, Mario Reis entre outros), programas de Calouros e de auditórios (iniciadas na segunda metade da década de 1930 e com altos índices de audiência e sucesso nos anos 1940 e 1950), e também o surgimento dos jingles cantados ao vivo e gravados (Tinhorão, 1981; Frota, 2003; Napolitano, 2007; Saroldi and Moreira, 2005).

Na nossa concepção, a maior transformação trazida pela expansão do rádio ao longo dos anos 1930 foi a possibilidade de encontro dos artistas da época em um mesmo espaço. 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. A dinâmica de gravação nos estúdios não possibilitava a ampla circulação e encontro de artistas diversos, assim como o acompanhamento do processo de produção ficava restrito aos profissionais envolvidos. Com a radiodifusão, a produção torna-se transparente, sobretudo a partir dos estúdios chamados de “aquários” — com um vidro separando o público dos artistas — e dos programas de auditório. Esse encontro de atores, cantores, compositores, arranjadores e maestros representou um espaço de aprendizagem coletiva para a maioria desses artistas ainda em fase de profissionalização. Porém, além de ampliar a esfera de trabalho para os artistas da música popular, o rádio ditou as regras da sonoridade que iria para os discos e para as apresentações ao vivo. A padronização de fórmulas de sucesso — já presentes nos discos de gravação mecânica, talvez devido aos processos técnicos de captação e resposta de frequências — se tornaria a marca da ideologia que norteava as regras e definia as escolhas nas produções radiofônicas.

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. Segundo 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 and Moreira, 2005, p.67).

A sonoridade presente nos discos — que tendiam a manter as formações instrumentais e os estilos de arranjos do início da era elétrica — tinha de ser transformada, a fim de se aproximar da sonoridade ouvida nos rádios. Os autores destacam que aquilo com o que os ouvintes estavam acostumados era um certo tipo de “linguagem musical”. Assim, o que precisava ser adaptado não era necessariamente a formação instrumental — em contraposição ao conjuntos regionais mencionados — mas a linguagem musical. Em resumo, a matéria prima poderia ser a mesma, mas a forma de lidar com ela tinha de ser diferente.

Com o samba se tornando símbolo nacional, houve a intenção do DIP — Departamento de Imprensa e Propaganda — de “sanear” as letras de tais músicas que eram difundidas para todo Brasil (Saroldi and Moreira, 2005, p.27). As invenções orquestrais de Radamés Gnattali na Rádio Nacional tornar-se-iam exemplos a serem seguidos pelos demais arranjadores de emissoras de rádios e de discos.³⁵ Antes de Radamés Gnattali, o próprio Pixinguinha já trazia em seus arranjos para a Orquestra Victor uma orquestração diferenciada em relação aos maestros-arranjadores de fases anteriores.

Muitos anunciantes estrangeiros traziam seus jingles com a formação instrumental específica e o arranjo produzido pelos maestros das emissoras de rádio americanas. Isso influenciaria a instrumentação praticada pelos maestros brasileiros neste período. A Coca-cola, por exemplo, era patrocinadora de um dos programas do maestro Radamés Gnattali na Rádio Nacional. Naquela época, teve-se a intenção de criar uma orquestra nacional baseada no modelo americano de “Benny Goodman e sua orquestra” (Saroldi and Moreira, 2005, p.60–1). Segundo Paiano (1994),

Através da Rádio Nacional e de gravadoras como a Victor e a Continental, o toque de Gnatalli [sic] espalhou-se e tomou conta das manifestações musicais com pretensões de sofisticação. Então, ao saber

³⁵Conta-se que o baterista Luciano Perrone teria sugerido a Radamés Gnattali a exploração da rítmica e da percussividade do samba presentes na percussão, passando tais elementos para os instrumentos de sopro (ver Barbosa e Devos, 1984 e Saroldi and Moreira, 2005, p.43).

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).³⁶

Importante observar que a tecnologia teve importante papel na definição de novas sonoridades. Como foi mencionado anteriormente, com a gravação elétrica tornou-se possível uma melhor captação de instrumentos que até então eram prejudicados pela era mecânica. Com o microfone, os arranjadores puderam diferenciar e equilibrar estratos e texturas orquestrais diversas. A utilização de mixagem ao vivo, ou seja, vários microfones ligados simultaneamente ao gravador ou ao transmissor de rádio, possibilitou uma atuação direta do técnico de som — juntamente com o arranjador (ou maestro) — no equilíbrio dos vários instrumentos, naipes ou estratos orquestrais.

Mesmo diante do argumento de padronização, nem sempre as gravadoras ou as rádios menores tinham condições físicas e financeiras de seguirem o padrão. Isso possibilitava a criação de novas fórmulas, que auxiliavam na diversificação do panorama sonoro da era elétrica. Com a radiodifusão, o disco deixava de ser a única forma controladora da sonoridade da música popular mediada tecnologicamente.

3.4 Novos espaços: o *Long-play*, o *Hi-Fi* e a estereofonia

*Louvo a comodidade dos discos de 33, porém acredito na permanência dos 78. Uma viagem de avião é sumamente agradável quando faz bom tempo. Porém, o mesmo percurso, em automóvel, pode dar-nos maior segurança e melhores perspectivas quanto à paisagem.*³⁷

Após a Segunda Guerra Mundial, a indústria do disco ganha novo fôlego com os aprimoramentos tecnológicos que entram em cena. Em 1945, surge o conceito

³⁶Castro (1994) relatou que o programa exigia dois maestros: no palco, Gnattali dirigindo os músicos e na técnica, Léo Peracchi, “regendo pela partitura os operadores dos oito microfones” (p.61).

³⁷*Música e Disco*. Não vão acabar os Discos 78 por José Fernandes. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, abr. 1957, ano 1, nº 9, p.8.

de gravação em Alta Fidelidade e, em 1948, a Columbia lança comercialmente os discos de 10 polegadas em 33 e 1/3 rotações por minuto.³⁸ Na mesma época, os estúdios começam a utilizar a gravação em fita magnética. A estereofonia só seria explorada em fins dos anos 1950.

A primeira demonstração dos discos long-play inquebráveis foi feita em junho de 1948 pela Columbia. Estes discos produzidos numa matéria plástica chamada vinilite ou polietileno permitiam reproduções musicais ininterruptas de 25 minutos aproximadamente.³⁹ Esse material, além de inquebrável, permitiu o registro sonoro em sulcos menores, os microsulcos. O novo disco, mais tarde conhecido como vinil, trazia uma substancial diminuição nos ruídos de reprodução, também possibilitada pelo novo material plástico utilizado em sua fabricação.⁴⁰ Os discos LP possibilitavam: 1) aumento substancial do tempo de reprodução; 2) expansão da faixa dinâmica; 3) alta fidelidade na resposta de frequências; 4) aumento na vida útil dos discos; e, 5) redução dos chiados e ruídos de fundo (Read and Welch, 1976, p.425).

Em janeiro de 1951 é lançado no Brasil, pela Sinter, o primeiro disco long-play de 10 polegadas.⁴¹ No repertório, 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 and Mello, 1997, p.288). A maioria dos primeiros discos de música popular gravados em LP de 10 polegadas tinham oito músicas, quatro de cada lado. Muitos destes discos eram coletâneas de antigos sucessos em 78 rotações.⁴² Os discos de 10 polegadas foram produzidos no Brasil até 1958 sendo substituídos pelos discos de 12 polegadas (Laus, 1998, p.124). A Sinter também lançou em 1956 o primeiro LP brasileiro de 12 polegadas (Castro, 1994, p.425). Para Castro

³⁸Chanan explicita que o formato Long-play já havia sido introduzido pela RCA desde 1931 apenas para manipulação de material pré-gravado em rádios (Chanan, 1995, p.66). Esses discos de 33 r.p.m. tinham 16 polegadas e foram muito utilizados durante a Segunda Guerra para os “Aliados” transmitirem sua programação, sobretudo de música americana. Somente as emissoras de rádio tinham equipamento próprio para reproduzi-los (Castro, 1994, p.33).

³⁹Grove, 2001, p.9 — verbete *Recorded Sound*.

⁴⁰*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.

⁴¹A Sinter se tornaria a Companhia Brasileira de Discos que, por sua vez, seria comprada pela empresa holandesa Philips (Castro, 1994, p.261).

⁴²Segundo Castro (1994), a Sinter foi a quarta empresa no mundo a lançar o LP, depois dos Estados Unidos, Inglaterra e França (p.424).

(1994), os *long-playings* (como eram conhecidos nos anos 1950) eram artigos de luxo no Brasil dos anos 1950 e “só se gravava neles música de retorno certo” (p.99).

Interessante observar que tanto as publicações especializadas em discos quanto os empresários do setor tinham uma visão pouco otimista em relação à inserção dos LPs no mercado nacional. Em um artigo publicado em 1957 pela *Música e Disco*, o autor José Fernandes discute os pontos negativos e positivos de ambos os formatos e defende a utilização dos discos de 78 r.p.m. por muito tempo ainda. Os LPs, mais adequados para a reprodução de óperas e concertos, necessitavam de aparelhos próprios para reprodução enquanto que os discos de 78 poderiam “tocar” sem distorções em “qualquer vitrola de qualidade regular”. Na visão do autor, os discos de 78 seriam mais econômicos para os ouvintes de música popular, pois 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 figurar em LP juntamente com outras músicas. E isso porque o ouvinte, ao ter conhecimento de que determinada composição está na moda, vai à loja para adquirí-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.⁴³

O autor ainda afirma que os discos de 78 são insubstituíveis nas rádios pela praticabilidade do seu manuseio:

Localizar determinado trecho num disco de 78 é relativamente fácil para o operador de som, cujo olho clínico identifica as passagens de maior ou menor vibração mediante uma simples espiadela na disposição dos sulcos, sensíveis também ao tato.⁴⁴

Os representantes das gravadoras — interessados nas possibilidades de venda dos múltiplos formatos na década de 1950 e 1960 — foram otimistas quanto à durabilidade dos discos de 78 rotações no mercado. Em artigo publicado na *Música e Disco* em junho de 1957, os representantes das gravadoras RCA Victor, Odeon,

⁴³*Música e Disco*. Não vão acabar os Discos 78 por José Fernandes. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, abr. 1957, ano 1, nº 9, p.8.

⁴⁴Ibid.

Columbia, Continental, Sinter, Musidisc, Copacabana, Polydor e Mocambo acreditavam que o disco de 78 rotações seria utilizado por muito tempo ainda, mesmo levando em conta a superioridade dos discos de 45 r.p.m. para o lançamento de “novidades”. Apenas o representante da RGE sentenciou a morte do 78 em dois ou três anos. De fato, muito antes do esperado, em 1964 as gravadoras pararam a produção dos discos de 78 rotações restando o disco compacto de 33 e 45 como opções para os novos lançamentos.⁴⁵

Nos Estados Unidos, a chamada “guerra das velocidades” começou na década de 1940. Como vimos, a Columbia lançara em 1948 o LP. Na seqüência, a RCA-Victor respondeu com o lançamento dos discos em 45 r.p.m. de 7 polegadas, praticamente com material e prensagem semelhante aos discos da Columbia. Segundo o dicionário Grove, o novo sistema já estava sendo desenvolvido desde 1939 e só seria lançado comercialmente em janeiro de 1949. Estes discos da RCA possuíam um furo central em um formato diferente dos demais. Essa foi a tentativa da RCA de manter a patente do disco sob sua exclusividade. Assim, esses discos só seriam reproduzidos em aparelhos compatíveis da marca RCA. Com o tempo foram desenvolvidos adaptadores e as demais empresas passaram a padronizar o furo (Grove, 2001, p.10 — verbete *Recorded Sound*).⁴⁶ Em 1950, a Columbia anunciaria seu catálogo de discos nos dois formatos (vide figura 3.11). A RCA Victor adotaria este procedimento no mesmo ano. Nos Estados Unidos os três formatos seriam prensados simultaneamente pelas empresas maiores durante um curto período.⁴⁷ Até o final da década o LP se tornaria o formato para os “álbuns” de todas as categorias de música, os discos compactos (33 e 45 rotações) seriam comercializados nos *singles* de música popular.⁴⁸

⁴⁵*Música e Disco*. Discos de rotação comum em 1º lugar por muitos anos ainda por Roberio Julio. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jun. 1957, ano 1, nº 11, p.1-2. Vide também o artigo sobre o fim dos discos de 78 rotações. Este artigo lançado dois anos após a matéria citada anteriormente culpa a gravação em *Hi-Fi*, as pick-ups automáticas e sistema estereofônico pelo fim dos 78 rotações (que ainda circularia nas regiões rurais). In: *Música e Disco*. Disco de 78 vai desaparecer. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mar. 1959, ano 3, nº 3, p.8.

⁴⁶Esse disco em 45 rotações ficou conhecido como “compacto” ou “compacto duplo” (no caso de haverem duas músicas de cada lado). Esses álbuns eram “aperitivos resumidos de um LP normal” ou serviam também para lançar artistas estreantes sem ter maiores gastos (Rodrigues and Gavin, 2005, p.18).

⁴⁷Para maior detalhamento sobre a “guerra das velocidades”, ver: Read and Welch, 1976, p.333–342.

⁴⁸Dois de nossos entrevistados acreditam que a qualidade dos discos de 78 rotações é superior aos demais. Anos após seu lançamento, alguns especialistas diziam que o LP era superior ao CD. Importante observar neste fenômeno que, a partir do LP, as novas tecnologias deixam de



FIGURA 3.11: Propaganda dos discos Columbia de 45 rotações no Brasil. Aqui os discos foram comercializados só em 1957.

Fonte: *Música e Disco*. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, abr. 1957, ano 1, nº 9, p.3.

A indústria tentou outras possibilidades de ampliação da duração dos discos, como o ELP (*Extended Long Playing*) de 16 e 2/3 rotações por minuto. Esses discos não eram apropriados para reprodução musical nos padrões de qualidade buscados naquela época. Sendo assim, foram utilizados para a reprodução da fala em livros sonoros destinados às pessoas que, por qualquer motivo, não podiam ler. A Audio Books, Inc., de Nova York lançou a “Sagrada Escritura” em gravações neste formato vendendo 60.000 cópias.⁴⁹

Na tabela 3.1 verificamos as gravadoras e suas velocidades comercializadas em discos até o início dos 1960.

A era do LP também operou transformações profundas na escuta e no material reproduzido. A partir dele, muitas obras extensas puderam ser gravadas e reproduzidas sem interrupção. Houve então, uma expansão na produção de música sinfônica, camerística e sobretudo de óperas. Adorno, que sempre adotara uma postura crítica e negativista quanto aos produtos da indústria cultural, discute a importância do LP para a divulgação do repertório operístico (Adorno, 2002c). No Brasil, o primeiro LP de ópera foi gravado em 1959 pela recém inaugurada

representar — pelo menos para alguns ouvintes — a maior fidelidade em relação aos sistemas anteriores.

⁴⁹ *Música e Disco*. A quarta velocidade. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, out. 1956, ano 1, nº 3.

Gravadora - Selo*	Produção	Formato
Angel	Internacional	33 r.p.m.
Barclay	Internacional	33 r.p.m.
Capitol	Internacional	78 e 33 r.p.m.
Carioca	Internacional	33 r.p.m.
Columbia	Mista	78, 45 e 33 r.p.m.
Continental	Nacional	78 e 33 r.p.m.
Copacabana	Mista	78 r.p.m.
Coral	Internacional	78 e 33 r.p.m.
Decca	Internacional	33 r.p.m.
Deutsche Grammophon Gesellschaft	Internacional	33 r.p.m.
Discobrás	Nacional	33 r.p.m.
Ducretet-Thomson	Mista	33 r.p.m.
Fonit	Internacional	78 r.p.m.
Helium	Internacional	33 r.p.m.
Hi-Fi Masterpiece	Internacional	45 e 33 r.p.m.
Hi-Fi Musidisc	Mista	45 e 33 r.p.m.
Kapp	Internacional	78 r.p.m.
London	Internacional	78 e 33 r.p.m.
Lord	Nacional	78 r.p.m.
Mercury	Internacional	33 r.p.m.
MGM	Internacional	78 e 33 r.p.m.
Mocambo	Nacional	78 r.p.m.
Montilla	Internacional	33 r.p.m.
Music-Hall	Internacional	78 e 33 r.p.m.
Musidisc	Nacional	33 r.p.m.
Odeon	Mista	78 e 33 r.p.m.
Philips	Mista	33 r.p.m.
Polidor	Mista	78 e 33 r.p.m.
Prestige	Mista	33 r.p.m.
Radio	Nacional	33 r.p.m.
RCA Victor	Mista	78, 45 e 33 r.p.m.
RGE	Mista	33 r.p.m.
Seeco	Internacional	33 r.p.m.
Sinter	Mista	78 e 33 r.p.m.
Telefunken	Internacional	78 e 33 r.p.m.
Todamerica	Nacional	78 r.p.m.
Urania	Internacional	33 r.p.m.
Verve	Internacional	33 r.p.m.
Vik Hi-Fi	Internacional	33 r.p.m.
Westminster	Internacional	33 r.p.m.

TABELA 3.1: Tabela com os principais selos e suas velocidades comercializadas até 1960.

*Muitos destes selos internacionais eram representados por gravadoras nacionais.

gravadora Chantecler em São Paulo, sendo “O Guarany” a obra escolhida. Até então, os discos de ópera chegavam no país através dos selos internacionais (por importação) ou de gravadoras nacionais como a RCA Victor e a Odeon que mantinham selos específicos para o lançamento de seu repertório erudito gravado no exterior.⁵⁰

Os LPs possibilitaram também o relançamento de antigos sucessos (inicialmente em 78 r.p.m.) em coletâneas. Essa foi uma das principais atitudes comerciais da indústria nacional e internacional em relação aos primeiros LPs. Mas esse novo formato também permitiu a adoção de uma nova prática para os discos de música popular: os álbuns conceituais. O LP conceitual passa a ter procedimentos próprios de produção que incluíam capas personalizadas, letras das músicas (se for o caso) e um repertório que dialoga com temáticas específicas a fim de buscar uma unidade na nova obra fonográfica. Alguns anos mais tarde, os LPs nacionais viriam com a inscrição: “Disco é Cultura”. Antes do LP conceitual em 33 rotações, o termo álbum designava um conjunto qualquer de discos de 78 rotações agrupadas numa espécie de “pasta arquivo” muito semelhante à idéia de álbuns fotográficos (Figura 3.12).

O conceito de álbum já estava presente desde os primeiros LPs prensados com músicas brasileiras. Segundo Ruy Castro, em artigo para a *Folha de São Paulo*, o LP “Sgt. Pepper’s” dos Beatles não foi o primeiro álbum conceitual gravado com uma unidade temática, em oposição a uma coletânea de “faixas soltas”. Este disco também não foi o primeiro a trazer as letras das canções impressas. O autor destaca que os discos “Se Acaso Você Chegasse”, com Elza Soares, de 1960; “O Amor, o Sorriso e a Flor”, com João Gilberto, também de 1960; “Malandro em Sinuca”, com Moreira da Silva, de 1961; e, por último e “mais radical” na concepção de Castro, “A Noite de Meu Bem”, com Lucio Alves, de 1959 (seis letras na capa e as outras seis na contracapa) todos esses discos apresentavam tais características. O autor ainda completa que álbuns conceituais já existiam no Brasil desde a era dos discos de 78 rotações, como, por exemplo, “Mario Reis apresenta Sinhô” — conjunto de três discos gravados pela Continental em 1951 (Castro, 2007).

A partir do LP, as gravadoras passaram a aprimorar as capas dos discos com um design mais artístico e que dialogasse com o conteúdo do disco, em contraposição aos modelos anteriores que, quando muito, traziam apenas uma fotografia

⁵⁰ *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.ºs 5 e 6, p.3.

Complete
seu presente
de discos com um
artístico álbum!

Você que gosta de dar discos de presente,
complete a sua lembrança com um bonito
e artístico álbum das **Lojas Palermo!**

Estas duas excelentes sugestões:



ALBUM TUPAN - Álbum fechado, excelente artigo, para 12 discos, revestimento de pano-couro, com dois fechos e uma alça na lombada. Para discos de 10" e de 12".

ALBUM ELITE - Álbum fechado, super-luxo, para 12 discos, acabamento finíssimo com capa estofada, revestimento de pano-couro, tipo "crocodilo", com fecho de couro legítimo. Para discos de 10" e de 12".

E mais uma série de outros modelos para satisfazer o seu bom gosto!

LOJAS PALERMO S.A.
DISCOS - Galeria Cruzeiro em frente a Lgo. da Carioca
APARELHOS ELÉTRICOS - Largo da Carioca, 14

FIGURA 3.12: Anúncio de álbum vazio para ser “montado” pelo consumidor.
Fonte: *Música e Disco*. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, out. 1956, ano 1, nº 3.

do cantor. Antes disso, nos primeiros discos de 78 rotações, o trabalho artístico e informativo sobre o fonograma estava no selo. Segundo Laus (1998), os primeiros discos gravados no Brasil e fabricados no exterior chegavam aqui “embalados em caixas de papelão com um papel intercalado” (Laus, 1998, p.120). Neste período, as capas eram produzidas e impressas no Brasil usando um papel pardo em formato de envelope quadrado, com abertura em um dos lados. Ali, liam-se as informações diretamente do selo. Algumas capas traziam informações de divulgação da gravadora, outras vinham sem nenhuma inscrição.⁵¹ A partir dos anos 1940, aparecem as fotografias dos artistas em apenas uma cor. Laus destaca que as capas personalizadas seriam produzidas a partir de 1946 ainda nos discos de 78 rotações (o autor aponta a inovação tipográfica na capa do disco de Mario Reis de 1951, citado

⁵¹Os discos do selo Disco Gaúcho possuíam uma capa com propaganda da gravadora com endereço e produtos disponíveis. Na contracapa, a gravadora apresentava uma listagem dos discos gravados, seu código e gênero musical (Vedana, 2006, p.249-250).

acima). Foi com o LP que a indústria passou a adotar uma concepção artística para as capas dos discos. Essa concepção — também utilizada em alguns discos de 78 dos anos 1950 — trouxe a necessidade de profissionais específicos para esse trabalho, ampliando a esfera da produção fonográfica.

3.4.1 A fita magnética e a Alta Fidelidade

O conceito de gravação em Alta Fidelidade, ou Hi-Fi, é anterior ao LP lançado pela Columbia. A qualidade nos discos obtida a partir do LP só será amplamente alcançada graças à gravação de Alta Fidelidade aliada ao registro em fita magnética.

Segundo artigo da *Música e Disco*:

Foi a Decca inglesa que lançou, em 1945, o moderno disco de alta fidelidade gravado pelo sistema conhecido pelas iniciais FFRR (Full Frequency Range Recording), bem como o equipamento de alta fidelidade necessário à sua exata reprodução. A partir dessa data entramos numa nova era na história da gravação e da reprodução do som.⁵²

Esse processo de gravação e reprodução buscou uma abrangência na faixa de frequências semelhante à capacidade auditiva humana, ou seja, cerca de 10 oitavas (entre 20 e 20.000 Hz). Existia uma flexibilidade na faixa de captação e reprodução. Jorge Fernandes, autor da coluna “Alta Fidelidade” no jornal *Música e Disco* afirmou que os modernos discos de Alta Fidelidade alcançavam uma faixa de frequências entre 30 e 15.000 Hz. A expansão na captação de frequências já era motivo de pesquisas por parte dos engenheiros da RCA Victor que, desde 1934, conseguiram que as matrizes dos discos alcançassem 10.000 Hz, mas o resultado obtido nos discos prensados ficava entre 6.000 e 8.000 Hz. Em 1938 surgiram os primeiros discos Telefunken, série SK, cuja faixa de frequências se situava entre 30 e 10.000 Hz.⁵³

Uma série de artigos publicados a partir de outubro de 1956 no jornal de divulgação (que depois teria a aparência e formato de uma revista) *Música e Disco*

⁵²*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.

⁵³Ibid.

traziam explicações sobre a gravação e reprodução em Alta Fidelidade e a aparelhagem específica para obtê-la. Um desses artigos apresentou uma conceituação do termo Alta Fidelidade:

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.⁵⁴

As “características da execução ao vivo” a serem alcançadas diziam respeito tanto à melhoria buscada na aproximação timbrística da sonoridade dos instrumentos ou da voz quanto no volume da reprodução sem distorções. Essa era uma das características principais da Alta Fidelidade: maior alcance de frequências e uniformidade de reprodução. Ou seja, os graves e os agudos deveriam ser reproduzidos com mesma exatidão pelo aparelho.⁵⁵

A transformação na escuta e na sonoridade foram marcantes. Até então, os discos e as rádio-eletrolas (aparelhos que agregavam as funções de reprodução de rádio e discos) possuíam pouco volume, desequilíbrio na faixa dinâmica e uma abrangência de frequências entre 100 e 5.000 Hz.

O artigo citado anteriormente ainda 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 certo efeito de presença; 7) Poder funcionar aproximadamente com a potência máxima sem perda da qualidade musical.⁵⁶

Essa descrição nos dá um panorama das transformações que tal processo trouxe para a música gravada, sobretudo no que diz respeito à reprodução dos agudos (fato que auxiliará na gravação e captação das vozes femininas) e também ao “certo efeito de presença” mencionado. Com isso, a fonografia pôde passar a utilizar uma nova ferramenta: o controle dos sons refletidos ou reverberados. No

⁵⁴Idem.

⁵⁵Idem.

⁵⁶Idem.

entanto, o sistema Hi-Fi não teria sido obtido na sua máxima eficiência se não fosse a possibilidade de registro em fita magnética.

Os estúdios americanos passaram a utilizar os gravadores de fita em 1949. Tais gravadores foram levados das rádios alemãs para os Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial a fim de serem copiados. As gravações eram feitas em fita magnética (master) e depois transferidas para as matrizes onde seriam prensados os LPs.⁵⁷

A gravação em fita magnética era mais viável economicamente para os estúdios de gravação. Antes da fita, as matrizes feitas em discos de cera eram inutilizadas caso a performance gravada não estivesse boa. Com o registro em fita, além da melhoria na qualidade de reprodução, inúmeras tomadas poderiam ser feitas em uma única fita. Era possível até sobrepor a gravação feita anteriormente, processo impossível na gravação em disco. Mas talvez o maior benefício da gravação em fita tenha sido a possibilidade de edição em um processo de estúdio chamado de pós-produção. Com a edição, tornava-se possível corrigir problemas na gravação, notas tocadas ou cantadas erradas, ou trechos inteiros poderiam ser retirados ou aproveitados de outras gravações. Este procedimento era praticamente de exclusividade dos técnicos, engenheiros de gravação e, em alguns casos, dos maestros. Em geral, os músicos e cantores passavam a coadjuvantes no processo de pós-produção. 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.⁵⁸

⁵⁷As pesquisas no campo do registro sonoro em fita magnética iniciaram-se no final do século XIX com o engenheiro dinamarquês Vladimir Poulsen. Sua invenção denominada “Telegraphone” foi apresentada na Exposição Universal de Paris em 1900. In: *Música e Disco*. A fita magnética nasceu em 1899. Coluna “Milagres da Ciência” por Mauricio Quadrio. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, dez. 1957, ano 2, nºs 16 e 17, p.12.

⁵⁸*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. Na verdade a descrição da revista está numa ordem inversa. O processo de montagem e corte se dava antes da gravação final nos gravadores *Scully*.

Esta mesma matéria publicada em 1957 afirmava que “quase todos” os estúdios brasileiros possuíam gravadores de fita “Ampex 300”⁵⁹ com microfones Telefunken e Altec.⁶⁰

A gravação em fita, como vimos, atuou na construção do disco de alta fidelidade e representou no estúdio uma flexibilidade na performance de músicos e cantores que não mais precisavam temer a exigência da primeira tomada. Ao mesmo tempo, a utilização deste recurso tecnológico agregou uma maior complexidade no processo de produção das obras musicais. A especialização e a inclusão de novos profissionais na cadeia produtiva era uma exigência cada vez mais patente.

3.4.2 Ecos e reverberações de banheiro

Desde o início da era elétrica, a presença dos sons refletidos nas gravações já era uma realidade. O microfone elétrico já era mais sensível à captação do som refletido do que os antigos cones da era mecânica, o que possibilitava alguma noção de espaço e reverberação. A ampliação da resposta de frequências, a utilização de vários microfones com a mixagem, juntamente com uma maior preparação da acústica dos estúdios foi possível controlar a captação dos sons refletidos e a reverberação tornou-se uma nova ferramenta estética para os engenheiros, técnicos e músicos. Assim, com a gravação elétrica, a acústica dos estúdios passa a ter maior influência no processo de construção sonora (Chanan, 1995, p.58).

Segundo Doyle (2004), as produções de música erudita começaram a utilizar a ambiência acústica das reverberações em altos níveis de apropriação, como recurso estético. As produções de música popular ainda mantiveram por algum tempo uma exploração sutil do novo recurso. Para ele, é somente a partir das décadas de 1930, 1940 e, sobretudo com o rock 'n' roll dos anos 1950, que a utilização de ecos (produzidos mecanicamente) e reverberação se tornou uma realidade nos estúdios de rádio e de gravação (Doyle, 2004, p.31–6).

O eco é a repetição, uma ou mais vezes em dinâmica decrescente, de um determinado evento sonoro. A repetição é sempre por imitação em níveis sonoros

⁵⁹Nas especificações promocionais disponibilizadas pela fabricante, esses gravadores possuíam uma resposta de frequência entre 50 e 15.000 Hz. Disponível em: <http://analogrules.com/Gallery/Ampex-300/300AD1>. Acesso em 28/03/2008.

⁶⁰*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.

mais baixos do que a fonte original. Já a reverberação ou “reverb” é a continuidade ou persistência de um som em um determinado ambiente. A reverberação ocorre quando o 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 e sua reflexão (como se diz, em um banheiro azulejado)”. Inicialmente, o reverb podia ser obtido tanto por meios mecânicos quanto por exploração das condições acústicas naturais de determinados ambientes de gravação. O eco, só pode ser produzido por meios mecânicos (Doyle, 2004, p.32).⁶¹

Quanto à percepção, a reverberação auxilia na definição do timbre, do volume e delimita as noções de direcionalidade e proximidade (Doyle, 2004, p.32). Com o reverb torna-se possível captar características próprias do espaço do estúdio ou da gravação, mas também passa a ser possível a construção de um espaço diferente daquele em que determinado evento foi gravado.

Com foi demonstrado em 3.2, na página 110, a primeira apropriação estética do microfone por parte de muitos cantores populares estava voltada para uma relação de proximidade com o público. Essa experiência estava relacionada com a necessidade dos cantores de voz menor, como Mario Reis e Bing Crosby, interpretarem de forma muito “fechada” ou próxima do microfone. Essa proximidade excluía qualquer possibilidade de reverberação natural de tais vozes. Nos Estados Unidos, a partir da possibilidade de edição, os técnicos adicionariam a reverberação mecânica apenas nas vozes (ou na voz) principais (Doyle, 2004, p.31).

A primeira gravação feita por Carmen Miranda na Decca americana possuía reverberação mecânica. A música escolhida foi o samba-rumba de Jimmy McHugh e Al Dubin (com versão livre para o português de Aloysio de Oliveira, sem crédito no disco) chamado *South American Way*, escrita para a revista da Broadway *Streets of Paris* e também utilizada no filme *Serenata tropical*. A data da gravação é de 26/12/1939 e foi feita com acompanhamento do Bando da Lua, com participação de Garoto ao violão. Carmen Miranda lançou um álbum com três discos

⁶¹As primeiras reverberações artificiais eram feitas nas chamadas “câmaras de eco” que eram salas especiais dotadas de alto-falantes e microfones. O som reverberado dentro da sala, reproduzido por alto-falantes, era captado por um microfone e conduzido novamente à mesa de mixagem. Alguns anos depois, vieram os efeitos de eco e reverb produzidos por molas e também por gravadores de fita magnética.

(seis músicas).⁶²

No Brasil, as primeiras gravações com alguma exploração da reverberação como recurso estético só seriam verificadas a partir dos anos 1950. Valdir Azevedo, cavaquinista da Rádio Clube, foi convidado por Braguinha para gravar solos instrumentais na Continental em substituição a Jacob do Bandolim que se desentendera com a gravadora. As primeiras gravações de Azevedo, além de consagrá-lo como recordista na vendagem de música instrumental, serviram de laboratório para as experiências de reverberação no Brasil (Severiano, 1987, p.80). O técnico da Continental, Norival Reis, relatou a Jairo Severiano como eram essas primeiras experiências de reverberação mecânica (neste caso artesanal) no país. A riqueza dos detalhes, o humor e a capacidade de improvisação do técnico justificam a longa citação:

[...] “eu lia muito e estava sempre a par das novidades que apareciam em matéria de gravação”, relembra 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 47, na avenida Rio Branco. Era um estúdio ótimo, policilíndrico, projetado pelos engenheiros do Disney e construído pelo Paulo Victor, 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’ estava funcionando, ninguém podia usar os banheiros. Tinha que ir lá fora, no botequim...” (Severiano, 1987, p.81).

⁶²Foram ouvidas cinco das seis músicas e apenas *South American Way* possui reverb tanto na sua voz quanto no violão tocado por Garoto.

Segundo Norival Reis esse reverb da Continental seria usado por bastante tempo. Apenas com a reforma do estúdio “ampliou-se a sala da técnica e transformou-se um dos escritórios em câmara de eco” (Severiano, 1987, p.81).

A gravação de “Delicado” possui um reverb sutil, quase imperceptível. O cavaquinho está em destaque e o regional ao fundo (ouve-se mais nitidamente a reflexão natural do pandeiro no ambiente). O mesmo ocorre na gravação do lado seguinte do disco “Vê se gostas”.⁶³ Já o disco em que foram lançadas as músicas “Pedacinhos do Céu” e “Pisa mansinho”⁶⁴ o reverb é muito perceptível em todos os estratos texturais. Ouve-se até uma regulagem por parte do técnico de gravação. Ou seja, a introdução da primeira música tem um nível de reverb e volume no instrumento principal, no caso o cavaquinho, que difere do reverb das seções posteriores. As gravações de “Carioquinha” e “Brasileirinho”, feitas em 1949, possuem uma sonoridade muito diferentes das experiências dos anos seguintes.⁶⁵

As gravações de Mario Reis pela Continental em 1951 não apresentam níveis perceptíveis de reverberação. Tais gravações foram feitas meses após o lançamento dos discos de Valdir Azevedo, lançados no mesmo ano.

Ao longo dos 1960, a reverberação passa a compor a sonoridade das gravações como um dado característico daquela época. Alguns instrumentos passam a utilizar em maior grau o potencial de reverberação ou de eco (como os efeitos de guitarra, por exemplo). Mas as transformações das noções de espaço com a reverberação estavam apenas em estágio inicial. Outro elemento tecnológico estava por vir, atuando decisivamente na construção (ou desconstrução) das noções de espaço: a estereofonia.

⁶³“Delicado”, baião de Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo. Disco Continental 16314, lado A, 1950. “Vê se gostas”, choro de Otaviano Pitanga e Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo. Disco Continental 16314, lado B, 1950.

⁶⁴“Pedacinhos do céu”, choro de Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo. Disco Continental 16369, lado B, 1951. “Pisa mansinho”, choro de Jorge Santos, interpretado por Valdir Azevedo. Disco Continental 16369, lado A, 1951.

⁶⁵“Carioquinha”, choro de Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo. Disco Continental 16050, lado A, 1949. “Brasileirinho”, choro de Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo. Disco Continental 16050, lado B, 1949.

3.4.3 A estereofonia e as noções de espaço

Assim como os processos tecnológicos demonstrados anteriormente, a idéia de estereofonia já estava sendo testada desde as primeiras décadas do século XX. Somente em 1954 a Victor iniciaria suas produções estereofônicas nos Estados Unidos. Na Europa, o sistema começou a ser utilizado a partir de 1955. Em meados de 1957 padronizou-se o sistema de registro e reprodução chamado Westrex e, a partir de junho de 1958, o disco estereofônico já era uma realidade comercial em boa parte do mundo.⁶⁶

O sistema consistia no registro e reprodução de dois canais simultâneos e independentes de áudio em contraposição ao sistema monofônico (ou monaural), em um único canal.

A captação sonora produzida em estúdio passava a ser “especializada” em dois canais distintos — esquerdo e direito — simulando a percepção espacial da audição humana. A partir da gravação de determinado grupo instrumental com ou sem solista, tornava-se possível representar com máxima fidelidade a realidade espacial da sala gravação. Mas era possível também construir outras “realidades” espaciais completamente diferentes daquela verificada no momento do registro. Deste modo, se por exemplo, um fagote estiver no centro da sala, na versão final ele pode estar disposto do lado direito do ambiente espacial gerado pelos dois alto-falantes.

Um artigo da primeira edição de *Música e Disco* de 1959 traz uma descrição da experiência sonora estereofônica:

Com o som estereofônico tem-se a ilusão de profundidade, de relêvo, não existente no disco comum. Torna-se possível, agora, gravar o som em movimento, afastando-se ou se aproximando de um 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.⁶⁷

⁶⁶Grove, 2001, p.10-11 — verbete *Recorded Sound*. Ver também: *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.

⁶⁷*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.

Outra descrição publicada no fim do mesmo ano segue uma linha mais fiel da real percepção do sistema estereofônico:

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 êsse processo, é fácil imaginar a localização dos diversos instrumentos musicais, quase como se a própria orquestra estivesse tocando diante do ouvinte.⁶⁸

Das primeiras gravações estéreo até as explorações de movimento de um determinado objeto musical (movimentos de um lado para o outro nas caixas acústicas) e as desconstruções espaciais presentes nos discos dos Beatles nos anos 1960, a estereofonia passou por um longo período de experimentalismo por parte dos técnicos, produtores e artistas envolvidos. Observa-se dois tipos de atitude estética na grande maioria dos discos estereofônicos ao longo dos anos 1960. Primeiramente, tínhamos espacializações sutis que pouco diferenciavam estes discos dos seus antecessores monofônicos. Num segundo momento, observamos a separação de estratos texturais ou simplesmente naipes divididos entre os canais esquerdo e direito. Para o solista havia uma tendência de mantê-lo ao centro. Aos poucos essas práticas espaciais tornaram-se estandardizadas, como por exemplo, o contrabaixo no centro.

O maestro e inventor Hermann Scherchen publicou em revista inglesa — citada 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.

⁶⁸ *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.

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 “baffles” de tábua lisa de tamanho moderado, a fim de tornar a estereofonia economicamente atraente.⁶⁹

Esta descrição representa apenas um tipo de concepção estética da estereofonia ainda incipiente e muito utilizada sobretudo nas gravações de música erudita. Importante observar que esta possibilidade vai em sentido totalmente oposto aos primeiros anos de fonografia, como vimos no Capítulo 2. Naqueles momentos iniciais, os instrumentos eram dispostos a fim de buscarem a melhor captação possível. Para alcançarem esse objetivo, a formação de orquestra clássica era completamente desconstruída. Com a estereofonia, o sonho da total fidelidade com a representação ao vivo é retomado principalmente pela divulgação do novo sistema.

O anúncio da RCA Victor (figura 3.13) garante proporcionar aos clientes “a sensação real, viva e envolvente de estar frente à orquestra – na sala de concertos!”. Com o duplo sistema de alto-falantes, seria possível recriar “com a mais absoluta fidelidade, a música ao vivo!”.⁷⁰

Como todo novo aparato tecnológico, a estereofonia trouxe instabilidade no mercado. Os fabricantes tinham de decidir qual sistema de registro a ser usado e padronizá-lo, a fim de evitar múltiplos aparelhos de reprodução. O público consumidor também ficou apreensivo em relação à aquisição dos novos aparelhos estereofônicos e sua adequação ao espaço disponível nas casas, a obsolescência dos aparelhos antigos e a possível inutilização dos discos monofônicos. Verificamos em uma série de artigos na revista *Música e Disco* que tais “problemas” trazidos pela estereofonia foram aos poucos sendo resolvidos.

⁶⁹ *Música e Disco*. Definição da estereofônia por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mar.-abr. 1960, ano 4, n.ºs 3 e 4, p.27.

⁷⁰ *Música e Disco*. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1959, ano 3, n.ºs 1 e 2, s.p.

Vale a pena trazer toda 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 dramaticamente nova e arrojada em matéria de reprodução de sons gravados! As novíssimas "Victrolas" de Alta Fidelidade RCA Victor "2-em-1" Estéreo-Ortôfônicas — 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 toda 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, recriando, com a mais absoluta fidelidade, **a música ao vivo!**



INGRESSE V. TAMBÉM NA ERA DO SOM ESTEREOFÔNICO!

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

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

Ouçã UMA SURPRELENDE DEMONSTRAÇÃO HOJE MESMO:

LOJAS PALERMO

LARGO DA CARIOCA, 14 - TEL. 52-8015

FIGURA 3.13: Anúncio de divulgação do som estereofônico pelas Casas Palermo.

Fonte: *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.

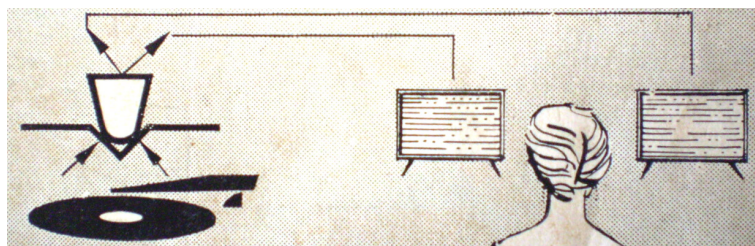


FIGURA 3.14: Detalhe de anúncio do som estereofônico divulgado pelas Casas Palermo.

Fonte: *Música e Disco*. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1959, ano 3, n^{os} 1 e 2, s.p.

Existiam meios diferentes de registro sonoro dos dois canais em um único sulco. No entanto, o chamado sistema Westrex 45 x 45 (figura 3.14) foi adotado como padrão pela indústria do disco evitando a guerra de formatos incompatíveis que ocorreu no lançamento inicial dos discos de 33 e 45 rotações.⁷¹

Quanto ao medo de inutilização dos discos monofônicos e aproveitamento dos aparelhos antigos, houve a tentativa de lançamento no mercado de um aparelho chamado “Stereophoner”. Este aparelho funcionaria como um adaptador para os sistemas de reprodução monofônico acoplados a uma segunda caixa acústica. A função seria transformar os discos monofônicos em discos pseudo-estereofônicos. A invenção não obteve êxito comercial, pois aos poucos descobriram que os discos monofônicos possuíam qualidade muito superior quando reproduzidos nos aparelhos estereofônicos.⁷² A disposição das duas caixas acústicas e o espaço adequado para obter uma boa experiência estereofônica também era uma preocupação dos consumidores. Um artigo recomendava que as caixas deveriam ser penduradas na parede.

Não foi possível mapear com precisão qual foi o primeiro disco estereofônico gravado no Brasil. Sabe-se que o sistema chegou no país no princípio de 1958 a partir de uma iniciativa da RCA Victor que produziu demonstrações do novo formato em algumas capitais.

⁷¹ *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. Ver também: *Música e Disco*. O sistema Westrex 45 x 45. Coluna “Alta Fidelidade” por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mar. 1959, ano 3, n^o 3, p.5.

⁷² *Música e Disco*. Um invento de Hermann Scherchen salva o disco monofônico por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1959, ano 3, n^{os} 7 e 8, p.13. Ver também: *Música e Disco*. Problemas da estereofonia por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, nov.-dez. 1959, ano 3, n^{os} 11 e 12, p.15.

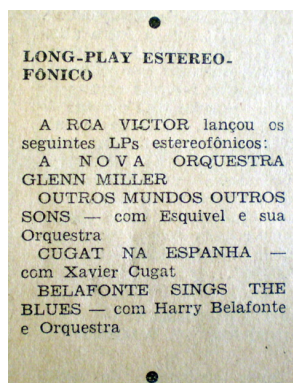


FIGURA 3.15: Pequeno anúncio dos discos estereofônicos da RCA Victor, 1960.

Fonte: *Música e Disco*. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mar.-abr. 1960, ano 4, n^{os} 3 e 4.

Uma matéria da *Música e Disco* indica o pioneirismo da RCA, mas também faz referência a um disco anterior:

[...] 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.⁷³

Até o início da década de 1960, os anúncios de discos estereofônicos tanto nacionais quanto estrangeiros ocupavam uma pequena coluna nos órgãos especializados como a *Música e Disco* (ver figura 3.4.3).⁷⁴ Também não foi possível precisar o fim da produção de discos monofônicos no Brasil. Verificamos que gravadoras menores ainda produziam discos monofônicos até a segunda metade da década de 1960.

3.4.4 Os Produtores

A atividade fonográfica estava se tornando cada vez mais complexa. Com o início do processo de pós-produção sonora em estúdio trazido pela fita magnética,

⁷³ *Música e Disco*. Stereo. Coluna “Em Tempo 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. Não encontramos nenhuma referência ao disco mencionado por Paulo Santos nesta coluna.

⁷⁴ A seção “Discos estereofônicos — últimos lançamentos” da mesma edição não apresenta discos nacionais (p.19-20).

a utilização de efeitos de espacialização (como a reverberação e o eco), o som estereofônico e a novidade de se gravar em dois ou mais canais era necessário uma redefinição do trabalho da equipe de fonografia. Na medida em que os processos de produção da fonografia iam se distanciando do simples registro ao vivo em estúdio exigia-se uma maior organização e direcionamento do trabalho nas diversas etapas de construção de uma obra fonográfica.

Em outras palavras, o que se tornou complexo foi o próprio conceito de som. Essa transformação exigiu um senso estilístico próprio, além de múltiplas habilidades de capturar e moldar esse som (Moorefield, 2005, p.xiii). Virgil Moorefield (2005), aborda o produtor como um compositor. Segundo o autor, a concepção moderna do papel do produtor tem sido expandida a partir dos trabalhos desenvolvidos por figuras como Phill Spector, George Martin e Brian Eno, alterando radicalmente as práticas em estúdio a partir de conceitos que vão desde a confluência de técnicas experimentais até o tratamento do estúdio como seu “próprio instrumento musical” (Moorefield, 2005, p.xiii).

O produtor atua no estúdio e suas ferramentas de trabalho integram a performance do artista e o aparato tecnológico específico para lidar com ela. Em resumo, o produtor é uma espécie de regente cuja área de trabalho se situa na sala técnica (do inglês “control room”). Concordamos com Eisenberg quando afirma ser o produtor “aquele criador musical cujo impulso é criar discos”, desenvolvendo um papel fundamental na concepção da fonografia como uma forma de arte (Eisenberg, 2005, p.105). O autor compara a atuação de um produtor com a de um diretor de cinema, o que não impede que músicos e cantores se tornem produtores dos seus próprios discos.

Para Moorefield (2005), a partir do rock e da música pop, o conceito de representação da performance real em discos passa a ser transformado. Assim, esses gêneros se inserem como as principais áreas para a “expressão criativa do produtor” (p.xvi). É justamente nos anos 1950, com a expansão do rock nos Estados Unidos e das plataformas modernas de gravação, que a figura do produtor ganha destaque, tanto no Brasil quanto no exterior. Ao longo dos anos 1960–70, o cargo de “diretor de produção” vai se transformando e cedendo espaço a produtores com importantes impressões artísticas nos discos como por exemplo, Marco Mazzola, Guto Graça Melo, Manoel Barenbeim entre outros.⁷⁵

⁷⁵Antes disso, o termo “produtor fonográfico” dizia respeito à instituição responsável pela produção, promoção e distribuição dos discos (Jambeiro, 1975, p.48–50).

Em 1955, a Odeon brasileira contratou o franco-sírio André Midani e, dois anos depois, ele já seria responsável pelo departamento de repertório internacional da Odeon, responsável pelas capas dos discos e por toda a promoção e publicidade da gravadora (Castro, 1994, p.168). Até a década de 1950 as atividades não eram tão segmentadas no setor fonográfico. Inicialmente, o produtor era apenas um “caçatentos” que, às vezes, acumulava a função de técnico de gravação. Fora do Brasil, o nome mais emblemático deste profissional foi o do europeu Fred Gaisberg.⁷⁶

No Brasil, Fred Figner atuava em quase todos os níveis da fonografia. Segundo Franceschi em entrevista, o próprio Figner definia os artistas, o repertório, o arranjo, fazia as gravações e também julgava se estavam boas ou ruins. Sua atividade era dividida com os técnicos alemães — que gravavam nos anos iniciais — mais os arranjadores e maestros, como por exemplo, Anacleto de Medeiros. Nos anos iniciais da gravação elétrica, Fred Figner também operava os novos equipamentos (Giron, 2001, p.58).⁷⁷ Com a instalação gradativa da Odeon europeia no Brasil, na segunda metade dos anos 1920 — seguida pela instalação das demais gravadoras no final da década — esse panorama começa a mudar.

Sandroni (2001b), ao abordar a gravação de percussão presente no samba “Na Pavuna”, inicia uma discussão sobre o papel do técnico, que, segundo Almirante, teria tido resistência na gravação da batucada. De fato, não se pode definir com precisão a atividade de Arthur Roeder (o técnico em questão). Jairo Severiano afirmou que Roeder era um técnico (Severiano, 1987, p.28). Já Humberto Franceschi, quando perguntado em entrevista sobre o papel do diretor artístico e do diretor técnico, afirmaria que Arthur Roeder fora chefe técnico da Odeon por muitos anos, mas ele não fazia arranjos, estes ficariam a cargo de Julio Casado. O próprio Franceschi teria afirmado que “antes de Eduardo Souto assumir, em 1929, a direção artística da Casa Edison, o cargo tinha sido ocupado durante muitos anos por Arthur Roeder” (Franceschi, 2002, p.240). Na *Phono-Arte* de 1929, Roeder é apontado como diretor técnico e gerente da Casa Edison.⁷⁸ Ao mesmo tempo, Rudolf Strauss — considerado diretor técnico da Odeon — também era responsável

⁷⁶ver Chanan, 1995; Moorefield, 2005; Eisenberg, 2005. Eisenberg (2005) apresenta as características de importantes produtores nas décadas iniciais da fonografia, numa perspectiva evolutiva do papel desenvolvido por estes profissionais (p.95–105).

⁷⁷Figner teria operado os equipamentos da primeira gravação feita por Mario Reis (Giron, 2001, p.62).

⁷⁸*Phono-Arte*. “Studio” da Parlophon em S. Paulo. Rio de Janeiro, 15 abr. 1929, ano 1, nº 17, p.34.

pela escolha dos artistas. Segundo Roberto Paiva em entrevista, este “diretor” alemão que “não entendia nada” de samba o havia reprovado em um teste. Sua decisão teria sido revista após a indicação de Francisco Alves.

Entendemos que esses cargos não eram tão compartimentados como serão a partir dos anos 1950 e 1960. O diretor técnico (que atuava na gravação), fazia, muitas vezes, interferências de cunho artístico e estético, além de definir o repertório.

Antes de existir um responsável pelo repertório eram os próprios artistas que procuravam os compositores (ou eram procurados por eles) para gravarem suas músicas. Este argumento foi defendido por Carmélia Alves e Roberto Paiva.⁷⁹

O diretor artístico acumulava múltiplas funções nos primeiros anos das gravações elétricas e tinha um poder ilimitado nas gravadoras. Poderiam decidir quais artistas gravariam, quais músicas seriam gravadas e lançadas. Alguns diretores artísticos, como Pixinguinha, também ficavam responsáveis pelos arranjos da orquestra.⁸⁰ Segundo Severiano (1987),

Ao contrário dos dias atuais, quando o registro de um simples elepê mobiliza, além do intérprete e dos músicos, toda uma equipe de especialistas (produtores, assistentes, auxiliares etc.), a gravação em matrizes de cera podia ocupar somente duas pessoas: o diretor artístico e o operador de máquina (p.56–7).

Braguinha, em depoimento a Severiano (1987), teria dito que, ao assumir a direção artística da Columbia, acumulava obrigações artísticas, técnicas e burocráticas, executando o trabalho de todo o departamento. Braguinha só não polia e aquecia as ceras (isso ficava a cargo de Norival Reis), mas até guia de rótulo ele datilografava (p.57).

Com o passar dos anos, a função de técnico foi ficando mais sofisticada, principalmente a partir da gravação em fita magnética. Guerra-Peixe, em entrevista

⁷⁹A cantora, em entrevista, afirmou ter sido a pioneira a financiar seu próprio disco. Segundo ela, dias antes da gravação — após já ter encomendado uma música a Assis Valente — o presidente da Victor havia dito, de última hora, que a cantora deveria pagar a matriz que custava quatrocentos mil réis. Carmélia Alves então conseguiu o dinheiro com a família e alguns amigos e gravou com a participação do Regional do Benedito Lacerda, que não cobrou cachê.

⁸⁰A palavra “orquestra” é utilizada para designar grandes formações instrumentais mesclando tanto instrumentos sinfônicos (violinos, harpa, flautas e clarinetes) quanto instrumentos populares dos regionais (cavaquinho, violão, pandeiro etc).

a Carlos Kater, nos dá uma visão destas transformações na sala de gravação: por “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”. Essa prática, juntamente com as gravações em disco, teriam possibilitado ao compositor desenvolver um metier de orquestração que não mais seria valorizado pelas práticas modernas de gravação. Segundo ele, o disco passou a ser de responsabilidade do técnico:

No disco de hoje você não precisa saber orquestrar. Você escreve qualquer bobagem que o técnico ajusta. É ele quem faz o arranjo, não e o chamado arranjador. Antigamente não, punha [sic] no estúdio os 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.

Guerra-Peixe relata uma época em que os arranjos tinham de ser funcionais, voltados para as práticas de estúdio vigentes. Com as possibilidades de mixagem e edição, o arranjador passa a perder o controle do material que havia sido escrito. Assim, a tecnologia novamente reformula o material previamente escrito e arranjado para estúdio. Novas concepções de criação são inseridas nas práticas de gravação, em substituição à filosofia do “ao vivo funcional”.

3.5 As práticas de estúdio na era elétrica

[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! Aí você diz: mas que cara afinado! Afinadíssimo! Manda ele cantar!*⁸¹

Nessa seção apresentaremos as práticas de produção utilizadas nos estúdios da era elétrica. Tomamos por base: relatos descritos na literatura sobre música popular, e descrições dos processos de gravação presentes na *Phono-Arte* e entrevistas semi-estruturadas. As entrevistas foram feitas em janeiro e março de 2008 com três pesquisadores de música popular que estudaram o assunto (Humberto

⁸¹Carmélia Alves em entrevista, 25/01/2008.

Franceschi, Jairo Severiano, Miguel Ângelo de Azevedo — conhecido como Nirez) e também com quatro cantores que iniciaram suas atividades fonográficas a partir da segunda metade dos anos 1930 (Carmélia Alves, Gilberto Milfont, Inezita Barroso e Roberto Paiva). Foi utilizado como referência adicional um conjunto de fotografias pesquisadas na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional.

As práticas de estúdio — procedimentos que geram a fonografia — foram se transformando paulatinamente ao longo do século XX. O principal agente dessa transformação foi a tecnologia de gravação. Inicialmente, verificavam-se apenas três etapas na produção fonográfica: 1) processo de composição e arranjo para a gravação — produzido fora do estúdio; 2) ensaio e gravação — produzidos dentro do estúdio; e, 3) prensagem — realizada nas fábricas. Com o advento da gravação em fita magnética, foi inserida a etapa de pós-produção, que acontecia na sala técnica do estúdio, antes da terceira etapa de prensagem mencionada. A partir deste momento, as novas transformações só aconteceriam nesta etapa de pós-produção pois, com a gravação multicanal, a mixagem que era realizada no segundo momento, passa a ser definitivamente parte deste processo pós-registro. A etapa de ensaio também passa a acontecer em momentos anteriores ao dia da gravação, a fim de minimizar os gastos com as horas de estúdio. Assim, uma nova configuração passa a ser delineada: 1) composição e arranjo; 2) ensaio; 3) gravação; 4) pós-produção; e, 5) prensagem.⁸²

Estas delimitações são obviamente muito genéricas. Tudo dependia, na verdade, do gênero, dos artistas e dos custos da produção. Sendo assim, a primeira etapa, por exemplo, poderia ocorrer simultaneamente com a terceira. Todas as etapas mencionadas envolviam um núcleo artístico (compositores, arranjadores, maestros, músicos, cantores, produtores e diretores artísticos) e num núcleo técnico (engenheiros de som e técnicos auxiliares). Importante ressaltar que estes processos são exclusividade das práticas de estúdio. Outros procedimentos da indústria fonográfica não foram listados simplesmente por não fazerem parte diretamente do resultado sonoro (como, por exemplo, o design gráfico das capas e as técnicas de divulgação e distribuição).

⁸²O processo de prensagem aconteceu da mesma forma durante toda a era elétrica (ou analógica). As mudanças se davam apenas no aperfeiçoamento técnico do material e das máquinas utilizadas. Também, 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.

Foram obtidos três relatos de gravação elétrica na Odeon nos anos 1920 e 1930. Um desses relatos foi do “diretor técnico” da Odeon, entrevistado por Humberto Franceschi. Outro relato foi encontrado em matéria publicada na *Phono-Arte*, a partir da visita de um dos escritores à gravadora e fábrica da Odeon. Por último, o entrevistado Roberto Paiva, que gravou na Odeon em 1938.

Segundo Rudolf Strauss, o estúdio da Odeon que funcionava na cúpula do Teatro Phoenix tinha uma sala de gravação revestida por grandes panos para o controle da acústica. Segundo ele, esta sala não apresentava nenhum aparelho “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 soava para silêncio absoluto. A lâmpada vermelha acendia para o chefe da orquestra dar início à música e 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. Aproveitava-se a oportunidade para notar as melhoras desejáveis e retificar algumas passagens. Em seguida, todos guardavam o mais absoluto silêncio, olhando para a lâmpada apagada que, ao acender, daria o sinal para a gravação definitiva.⁸³

O cantor Roberto Paiva, em entrevista, também fez uma descrição do processo, lembrando as práticas no início da sua carreira:

O cantor — depois de vários ensaios — cantava uma vez para fazer a prova. E essa prova era tocada para que todos os músicos, o cantor e o maestro — dirigente da orquestra — ouvissem. Ali, nessa única execução dessa música, essa prova que era uma cera na grossura de quatro dedos verticalmente falando, essa cera ficava inutilizada. Então você ouvia e ter-se-ia que descobrir quais os defeitos possíveis e corrigíveis também nesta única vez. Porque tocava uma vez e ficava inutilizada. Então dava-se mais um ou dois ensaios, aí gravava-se novamente. Só se ia saber o resultado daí a quinze ou vinte dias quando 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 ia ouvir.

⁸³Rudolf Strauss citado por Franceschi, 2002, p.208–9. Esta descrição, feita com base em uma entrevista de Humberto Franceschi e publicada no seu último livro, apresenta grandes semelhanças com a descrição presente no artigo da *Phono-Arte* (*Phono-Arte*. Como se grava um disco pelo novo processo electrico. Rio de Janeiro, 15 ago. 1929, ano 2, nº 25, p.6-9.).

Esse tempo descrito por Roberto Paiva era ajustado de acordo com a demanda da fábrica em produzir o primeiro disco para conferência e suas demais cópias. No final do ano, época em que se intensificavam as gravações para o carnaval do ano seguinte, a tendência era aumentar essa demora seguindo a ordem de prioridades da gravadora.

A utilização da luz vermelha e da campainha, segundo Katz, já era uma realidade desde os tempos de gravação mecânica nos Estados Unidos (Katz, 2004, p.37). Os estúdios brasileiros também eram semelhantes aos estúdios norte-americanos. A sala técnica do engenheiro (inicialmente chamada de “Atelier”) possuía a aparência de uma estufa. Dentro dela ficavam os armários de vidro contendo os discos virgens de cera aquecidos por lâmpadas incandescentes. As salas eram diferentes e separadas uma da outra e, no caso do estúdio da Odeon, a única comunicação entre o técnico e o estúdio acontecia através da lâmpada e da campainha, não existia contato visual. Segundo descrição da *Phono-Arte*, o “atelier” do técnico também possuía um microfone. A sala de gravação era equipada com alto-falantes para a escuta da “prova”.⁸⁴

Em relação aos estúdios de gravação propriamente ditos, encontramos duas fotos na *Phono-Arte* de 1929. A primeira foto era do recém-inaugurado estúdio da Parlophon em São Paulo. A foto em primeiro plano destaca apenas um grupo de músicos, cantores e diretores da gravadora. Em segundo plano, vê-se a sala onde ficavam os músicos repleta janelas e cortinas. Essa mesma arquitetura será verificada nas fotografias dos estúdios de rádio até os anos 1950.⁸⁵ A segunda foto consultada retratava o estúdio da Odeon. Também ali observamos a presença dos panos — dispostos como se fossem cortinas nas paredes — com o microfone ao centro (vê-se a lâmpada em cima da caixa do microfone) e os músicos sentados em cima de tablados elevados de madeira (Figura 3.16).

Carmélia Alves afirmou que o estúdio da RCA Victor já possuía uma aparência aproximada em relação aos estúdios modernos — com um vidro para comunicação visual entre a técnica e a sala de gravação propriamente dita. Esta tendência de modernização foi seguida pela Odeon quando esta deixou de utilizar a cúpula do teatro Phoenix.

⁸⁴*Phono-Arte*. Como se grava um disco pelo novo processo electrico. Rio de Janeiro, 15 ago. 1929, ano 2, nº 25, p.6-9.

⁸⁵*Phono-Arte*. ”Studio” da Parlophon em S. Paulo. Rio de Janeiro, 15 abr. 1929, ano 1, nº 17, p.34.



FIGURA 3.16: 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.6-9.

Antes da gravação propriamente dita, as sessões se iniciavam com a acomodação dos músicos no estúdio. Neste momento, se dava a desconstrução das formações instrumentais clássicas. A montagem seguia critérios nada ortodoxos do ponto de vista da estrutura do grupo musical a ser gravado. Segundo o cantor entrevistado Roberto Paiva, os músicos “ficavam divididos de acordo com a intensidade e o volume dos instrumentos. E o cantor se posicionava junto ou próximo ao microfone — com a distância mais ou menos de um palmo e meio”.

Em geral a distância do cantor em relação ao microfone também variava. O posicionamento, na maioria das vezes — segundo relato de três entrevistados — fazia uma circunferência em volta do microfone, o que afirma o caráter omnidirecional dos primeiros aparelhos (vide figura 3.17).

Após a etapa de posicionamento, viria o ensaio. Durante o ensaio, o técnico aproveitava para fazer os últimos ajustes na captação do microfone e no posicionamento dos músicos.⁸⁶ Este também seria o único momento para o ensaio do próprio técnico que deveria fazer o controle de volume do microfone ou a mixagem ao vivo.

Segundo Jairo Severiano em entrevista,

⁸⁶ *Phono-Arte*. Algumas dificuldades de uma boa gravação phonographica. Rio de Janeiro, 30 jul. 1929, ano 1, nº 24, p.6.

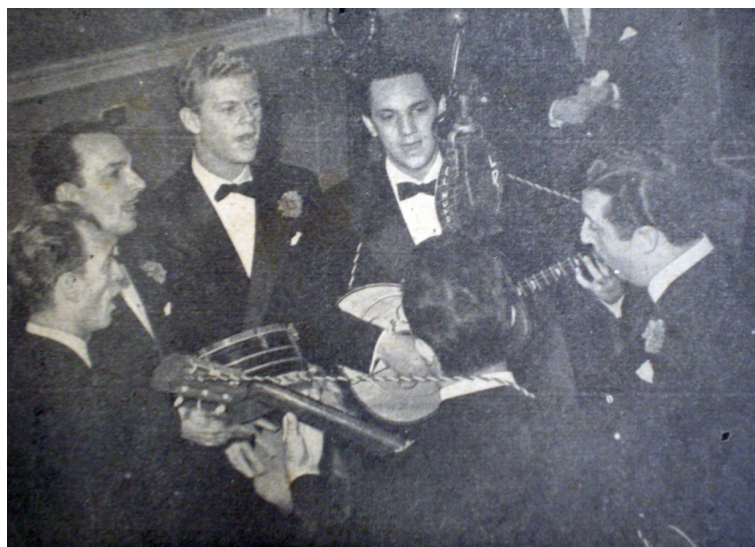


FIGURA 3.17: Gravação do conjunto vocal e instrumental Anjos do Inferno em antigo microfone omnidirecional, sem data (o grupo gravou dos anos 1930 até a segunda metade da década de 1950).

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

[...] 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.

A preocupação com o equilíbrio e a disposição dos músicos no momento da gravação – segundo a descrição de Severiano – já era antecipada na etapa primeira da fonografia, da criação do arranjo. 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.

Os cantores também contribuíam com o equilíbrio da gravação. Tudo era devidamente combinado nos ensaios. Na gravação de coro, o cantor principal também cantava no coro. Segundo Carmélia Alves,

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!

Roberto Paiva também nos dá uma descrição acerca do posicionamento do coro (vide figura 3.18):

O coro ficava também mais ou menos cercado, fazendo uma circunferência em torno do cantor, ou uma semi-circunferência... atrás do cantor — a aproximadamente um metro. [Isso aconteceu 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 apenas coristas profissionais. Os artistas também ajudavam os seus colegas.

O mesmo cantor também tece comentários sobre o equilíbrio da gravação a ser buscado pelos intérpretes, segundo ele, “[...] Você teria que controlar a 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”.

A ginástica que ocorria durante a gravação — uma espécie de edição e mixagem corporal — também foi descrita pelo cantor Jonjoca em entrevista a 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).

Segundo Giron, a orquestra ficava a poucos metros atrás do cantor ou da dupla. No caso de Mario Reis e Francisco Alves, existem relatos de que Alves ficava ligeiramente atrás de Reis, “quase à nuca do companheiro” (Giron, 2001, p.121).



FIGURA 3.18: 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.

A ginástica acontecia tanto dentro do estúdio como da sala do técnico. De acordo com as gravações escutadas, parecia haver algum controle da sensibilidade do microfone. Em muitas gravações, após a exposição da primeira seção feita pelo cantor, a música seguia com um interlúdio instrumental — com base na introdução ou em fragmentos melódicos do tema principal — tocado por um instrumento solista com acompanhamento ou com toda a orquestra. Nestes momentos, percebe-se uma mudança no volume geral dos instrumentos em relação ao trecho cantado.

Segundo os depoimentos de entrevistas e as fotografias consultadas, gravava-se até o início da década de 1940 com apenas um microfone. No começo desta década, os estúdios com maiores condições de investimentos em equipamentos passaram a utilizar mais de um microfone para a captação.⁸⁷ Não conseguimos delimitar com precisão quando e quais estúdios começaram a utilizar a mixagem simultânea de dois ou mais microfones. Nas transmissões radiofônicas isso era mais viável. Nas fotos da Rádio Nacional tiradas no final da década de 1930, vê-se mais de um microfone sendo utilizado.

⁸⁷Emily Thompson apresenta em um de seus artigos uma foto de mixagem sonora para filme no início dos anos 1930. Ali, vemos um engenheiro de áudio controlando uma espécie de mesa de som em que estavam conectados os microfones utilizados no estúdio. Nesta mesma época era introduzido a possibilidade de controle da reverberação com as câmaras de eco (Thompson, 1997, p.619).

A utilização da mixagem de mais microfones ao vivo parece não seguir um percurso semelhante à introdução da gravação elétrica. Os estúdios demoraram mais a se adaptar ao novo sistema. O primeiro disco de Carmélia Alves pela Victor em 1943 foi gravado com mais de um microfone, na verdade um microfone para ela (cantor) e outro (ou outros) para o grupo regional que fez o acompanhamento, de acordo com seu relato. Já a primeira gravação de Inezita Barroso, em 1951, foi feita no estúdio da Sinter que, segundo ela, era um estúdio muito pequeno e feito com “um microfone só”.

Norival Reis, inicialmente polidor de ceras e, mais tarde, técnico de gravações da Columbia (que como vimos, entregaria seu acervo à Continental em 1943), relatou a Jairo Severiano os equipamentos que esse estúdio possuía em fins dos anos 1930: “Usávamos uma máquina de gravação Scully e uma mesa Western Electric de seis entradas” (Norival Reis citado por Severiano, 1987, p.57). Após o incêndio sofrido pela gravadora em 21/11/1940, a Continental passou a gravar com equipamentos antigos e improvisados. A descrição destes aparelhos por Norival Reis nos dá uma idéia dos equipamentos rudimentares utilizados nos primeiros anos de gravações elétricas. Segundo o técnico de gravação,

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 20 segundos. Este era exatamente o tempo de cada gravação; não podia ultrapassar um segundo. [...] Gravava-se no estúdio da rádio [Rádio Clube — nova sede, após o incêndio, do grupo Byington, proprietário da Continental] no horário diurno, quando não havia programa ao vivo. 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).

Nesta descrição, percebe-se que a gravadora Continental passou a gravar seguindo os moldes da aparelhagem técnica que não era mais utilizada até o incêndio, portanto, uma aparelhagem dos anos iniciais de gravações elétricas. Pelo relato de Norival Reis, podemos inferir que a arrumação e disposição dos músicos na sala

já não era um problema para os estúdios que gravavam com vários microfones. O controle passava a ser exclusividade do técnico diante da mesa de som.

Com a utilização da mixagem de vários microfones, o técnico deveria conhecer previamente a música e o arranjo, a fim de controlar os microfones dos instrumentos e do cantor nos momentos propícios, tudo isso ao vivo. Se por exemplo, em determinado trecho, o saxofone ou o violão tem importância hierárquica superior no arranjo, o microfone deste deverá ser realçado pelo técnico na hora da performance.

Mesmo com a gravação multicanal, a mixagem ainda seria feita ao vivo, não durante a performance, mas no momento da gravação definitiva em dois canais (procedimento que reúne todos os canais, em dois únicos canais estereofônicos). Aos poucos, a própria mixagem se tornaria uma performance. Segundo David Gilmour, guitarrista do *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”.⁸⁸

A sonoridade das gravadoras variavam de acordo com a sala de gravação e o equipamento utilizado. Roberto Paiva afirmou que a sonoridade da sua voz gravada na Odeon era diferente da sonoridade produzida por suas gravações na RCA Victor. Segundo o cantor,

havia um problema... que eu senti na própria carne. Quando eu gravei no primeiro ano e meio na Odeon, a minha voz não parecia de um menino de 17 anos, porque a Odeon engrossava a voz da gente. Não sei se era 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 “O trem atrasou” [1941] — então eu achei a minha voz muito mais fina. Não sei se era defeito na rotação dos discos ou defeito na aparelhagem. Não chega a ser defeito porque a gravação do “Trem atrasou” é uma perfeição, parecia que o Luís 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 era muito boa. Só a sonoridade que seria mais grossa na Odeon e mais fina na RCA Victor. Também era apenas um microfone na RCA em 1941.

⁸⁸David Gilmour em depoimento no documentário *Classic albums: The making of The Dark Side of the Moon* (vide bibliografia).

Esse argumento é defendido por Humberto Franceschi. Para ele a aparelhagem da Odeon era inferior em relação ao sistema da Western Electric utilizado pela RCA Victor. Segundo Franceschi em entrevista,

[...] o equipamento da Odeon era mais deficiente do que o equipamento da RCA Victor. Tinha também a Columbia, onde a qualidade dos discos era muito boa. [...] Só melhorou a gravação da Odeon quando entraram os equipamentos da Western Electric... Se você ouvir em [19]27 e [19]28 um disco da Odeon e em [19]29 um da RCA dá dez a zero, a qualidade é muito melhor. Até que por fim, mas aí muito mais tarde, no princípio da guerra, a Odeon passou a usar os microfones da Western Electric também. Aí passou a ser muito melhor.

Deste modo, a sonoridade dessas gravações e das performances de cada cantor dependia da tecnologia utilizada. Um mesmo cantor, como o foi o caso do Roberto Paiva, poderia ter a sonoridade da voz muito diferente de um equipamento para o outro. Isso até justificaria a distinção que alguns ouvintes faziam quando um cantor utilizava pseudônimo para gravar em outro selo. Francisco Alves, por exemplo, gravava na Odeon com seu nome próprio e na Parlophon com o pseudônimo de Chico Viola, gerando fãs com preferências até opostas.

Como vimos, a prática de gravação se dava após os ensaios. Geralmente, ensaiava-se algumas vezes para então fazer o primeiro registro. Após a escuta e correção das falhas nesta primeira versão, os músicos poderiam ensaiar novamente antes de gravar a versão definitiva. Os músicos e cantores que freqüentemente tinham a primeira gravação aproveitada eram exaltados pelos técnicos e diretores da gravação, pois não davam prejuízo em relação ao disco usado na matriz. Segundo Camélia Alves,

[...] eu trabalhei muitos anos na Continental que foi a minha primeira gravadora. Braguinha [diretor artístico] disse certa feita, que eu era a cantora que nunca tinha dado prejuízo para a gravadora. Eu não errava nunca.[...] eu nunca estraguei uma matriz. Nunca dei prejuízo. Mas eu pegava as minhas músicas que ia gravar, por exemplo, se fosse arranjo de orquestra que o Radamés fazia eu mandava copiar e 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.

As gravações dos primeiros discos de Bossa Nova de João Gilberto, com arranjos de Tom Jobim, foram as primeiras experiências que ocuparam longas horas de

estúdio. Ruy Castro afirma que a gravação da canção *Chega de Saudade* foi feita de forma direta: orquestra e cantor ao vivo no estúdio. Segundo o autor, João Gilberto “interrompia *take* após *take*, ouvindo erros dos músicos que escapavam aos outros, e obrigando a orquestra inteira a tocar de novo” (Castro, 1994, p.181). Essa atitude criou, segundo Castro, um confronto entre João Gilberto e os técnicos habituados aos cantores que gravavam três faixas a cada quatro horas (p.184). A gravação de *Desafinado* levou treze tomadas para ser concluída definitivamente por João Gilberto em novembro de 1958, um verdadeiro absurdo para a época (André Midani citado por Castro, 1994, p.207).

O processo de edição (corte e emenda) da fita de gravação não era muito utilizado nos anos 1950. Segundo Inezita Barroso, se a gravação não ficasse boa, os técnicos em geral pediam para “repetir a gravação inteira porque era difícil emendar ou acrescentar alguma coisa”. Mazzola (2007) também aponta que, ao longo dos anos 1960 gravava-se com dois canais e os músicos tinham que ter excelentes habilidades técnicas para tocar os arranjos sem erros, caso contrário, “tudo teria que ser repetido” (p.39).

Mesmo com a gravação em fita magnética, essas práticas de ensaio e gravação direta foram ainda muito utilizadas ao longo dos anos 1950 e 1960. Com a gravação multicanal, os produtores e técnicos poderiam escolher entre três formas de gravação: *gravação direta* — os “músicos acompanhantes e artistas principais tocam e cantam simultaneamente”, e todo o som é registrado; *gravação a playback* — se faz por duas etapas, grava-se o acompanhamento instrumental (pode-se usar uma gravação guia como referência) e, por último, grava-se o cantor ou artista principal; e, *gravação multicanal* — feita em gravadores a quatro, oito, dezesseis ou mais canais (Disco em São Paulo, 1980, pp.55–60). Na gravação multicanal a etapa é toda segmentada registrando cada instrumento, naipes de instrumentos ou vozes em canais separados. A finalização do processo se dá através da mixagem, já na etapa de pós-produção.

O último disco gravado por Mario Reis em 1971 pela Odeon foi feito através de *playback*. A orquestra gravava em um turno o acompanhamento e Mario Reis registrava a voz em outro turno. Quem nos dá a descrição do processo de gravação deste disco é um músico citado por Giron:

As gravações duraram um mês. Pela primeira vez, gravava com *playback*, isto é, cantava sobre uma base instrumental previamente realizada. [...] No primeiro dia que entrou no estúdio, pela manhã, ouviu a

orquestra, de 25 integrantes, gravar o *playback* de “Cansei”, “Amar a Uma Só Mulher” e “Voltei a Cantar”. À tarde, foi sua vez de gravar e cantou as três músicas em 40 minutos. Quase ninguém mais fazia isso. Agora, os cantores levavam um dia para gravar uma música (Giron, 2001, p.250).

Mario Reis era um cantor acostumado com as gravações ao vivo, músicos e cantores gravando no mesmo espaço. Ele estava com 43 anos de carreira, tendo gravado nos mais diversos processos de registro. Para ouvir o material previamente gravado, o cantor se utilizava de fones de ouvido. Neste tipo de gravação, a formação da orquestra dentro do estúdio também era segmentada por naipes ou pela função estrutural no arranjo. Os microfones eram distribuídos de acordo com o número de canais disponíveis para a gravação. Não foi possível precisar com quantos canais o disco de Mario Reis foi gravado. Em 1969 a Odeon, segundo relato de Luís Cláudio Ramos, utilizava gravadores de dois canais (Natal, 2006). Em 1972 já era inaugurado o estúdio mais moderno do país, o da Eldorado com 16 canais (Calado, 1997, p.294).⁸⁹

Os cantores entrevistados demonstram preferência pela gravação direta. Segundo eles, a formato ao vivo era mais fiel à realidade. Segundo Inezita Barroso, “o som dos [discos de] 78 polegadas era mais quente, mais perto do ouvinte e transmitia mais emoção”. Segundo Carmélia Alves, naquele tempo “era mais verdadeiro”.

Após o término das práticas de estúdio — envolvendo gravação, edição e mixagem — o disco seguia para a fábrica onde eram prensados. Esta etapa inteiramente industrial, não necessitava de acompanhamento artístico e seguia os controles técnicos, burocráticos e de qualidade de cada gravadora.⁹⁰ Fecha-se aqui uma fase importante de gravação elétrica, marcada pelo virtuosismo e experimentalismo dos técnicos, músicos, cantores, arranjadores e compositores que construíram a nossa música popular neste período. Com o desenvolvimento da

⁸⁹Segundo Paiva (2006) o padrão mundial era a utilização de 8 canais. No Brasil usava-se ainda 4 canais (anos 1960) e oito canais ao longo dos anos 1970. O sistema de 16 canais só se tornaria padrão no final da década de 1970 “principalmente pelo surgimento de gravadores mais baratos, como os Tascan e Fostex com fita de 1/2 polegada” (Paiva, 2006, p.4–5). Segundo Mazzola (2007), até 1969 a gravadora Philips — uma das maiores do país naquela época — utilizava 4 canais e estava prestes a adquirir um equipamento de 8 canais (p.39).

⁹⁰Para uma descrição sobre a produção industrial do disco de 78 rotações, vide *Phono-Arte*. Como se grava um disco pelo novo processo eléctrico. Rio de Janeiro, 15 ago. 1929, ano 2, n° 25, p.6–9. Sobre a produção dos discos *long-playing*, vide Jambeiro, 1975, p.53–5.

prática multicanal e dos suportes digitais de armazenamento, novas possibilidades vão se somando às práticas de estúdio vigentes até então.

No próximo capítulo serão relatadas as análises auditivas e sonológicas de gravações mecânicas e elétricas, com foco especial na fonografia elétrica de Mario Reis.

Capítulo 4

Análise auditiva e sonológica dos fonogramas

Há os que gostam de música — e de discos. Estes últimos sofrem mais. Mas, no fim das contas são muito mais felizes. É como querer namorar todas as mulheres do mundo. Dificilmente o sujeito cumprirá essa meta. Mas, enquanto tenta atingi-la, o esforço já valerá a pena.¹

Como foi citado anteriormente, as análises apresentadas neste capítulo foram produzidas a partir da escuta auxiliada por suportes computacionais como os sonogramas, bem como programações desenvolvidas e adaptadas para a pesquisa. Partindo dos dados levantados pela “seção histórica”, neste capítulo serão discutidas algumas obras e temas refletidos.

Inicialmente, apresentaremos o samba “Pelo telefone” (primeira gravação de 1917) e as práticas de estúdio na era mecânica. Na seqüência, e seguindo na mesma linha de raciocínio, serão analisadas três gravações com cantoras femininas como solistas e em duo com cantores — todas da era mecânica. Analisaremos também o samba “Jura” na interpretação de Aracy Côrtes seguida das versões de Mario Reis. Este cantor, foco da nossa pesquisa, teve dois sambas analisados: “Jura” e “Gosto que me enrosco”, ambos de Sinhô. Para cada um desses sambas foram analisadas três gravações abrangendo um período fonográfico de 1928 a 1971.

¹Ruy Castro citado por Rodrigues and Gavin, 2005.

4.1 “Pelo telefone”, um samba mecânico

O samba carnavalesco “Pelo telefone” (Odeon 121.322, 1917)² foi interpretado por Bahiano com coro, violões, clarineta e cavaquinho. Nas estruturas hierárquicas do arranjo presentes na gravação, verificam-se três planos distintos: no primeiro plano, a supremacia da voz solista; em segundo, o estrato harmônico com os instrumentos de cordas dedilhadas somados ao solo da clarineta; e, em terceiro plano, o estrato textural do coro.

A estruturação formal do samba segue a ordem apresentada a seguir:

Introdução seguida de *Seção A*:

O Chefe da Folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar

***Seção B*:**

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás (bis)

Introdução seguida de *Seção C*:

Tomara que tu apanhe
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

***Seção D*:**

Ai, se a rolinha, Sinhô, Sinhô
Se embaraçou, Sinhô, Sinhô

²[Faixa 08]

É que a avezinha, Sinhô, Sinhô
Nunca sambou, Sinhô, Sinhô
Porque este samba, Sinhô, Sinhô
De arrepiar, Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô

Introdução seguida de *Seção A'*:

O “Peru” me disse
Se o “Morcego” visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse

***Seção B'*:**

Ah! Ah! Ah!
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso Carnaval sem rival

Introdução seguida de *Seção C'*:

Se quem tira o amor dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

***Seção D'*:**

Queres ou não, Sinhô, Sinhô
Vir pro cordão, Sinhô, Sinhô
É ser folião, Sinhô, Sinhô
De coração, Sinhô, Sinhô
Porque este samba, Sinhô, Sinhô

De arrepiar, Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô

Introdução seguida de *Seção A*”:

Quem for bom de gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

***Seção B*” seguida de material melódico da introdução para finalizar:**

Ai, ai, ai
Dança o samba
Com calor, meu amor
Ai, ai, ai
Pois quem dança
Não tem dor nem calor

Os materiais melódicos apresentados nas seções iniciais da primeira parte (A, B, C e D) são reproduzidos nas seções seguintes (A', B', C', D' e A'' e B''). A tonalidade presente na gravação analisada é Dó sustenido maior. No entanto, tudo indica que a tonalidade utilizada foi Ré maior por ser mais adequada ao violão, sobretudo pela exploração das cordas soltas na região grave (consecutivamente as cordas mi, lá e ré, que se referem às fundamentais dos acordes de segundo, quinto e primeiro grau do tom de Ré maior). O timbre do violão presente na gravação também nos remete à sonoridade do tom de Ré Maior.

A inteligibilidade do texto cantado pelo solista é muito superior à mesma parte cantada pelo coro misto.³ O fato da voz principal também estar presente no coro, juntamente com a alternância de repetição (*solo* e *tutti*) auxilia no entendimento do material cantado pelo coro misto. Nesta gravação, o coro é o conjunto sonoro de maior potência, sendo assim, provavelmente, ele deve ter ficado ao fundo do estúdio, após o posicionamento do cantor, dos violões, do clarinetista (Figura 4.1).

³O timbre de uma das vozes femininas presentes no coro, muito se assemelha da cantora Júnia Martins.

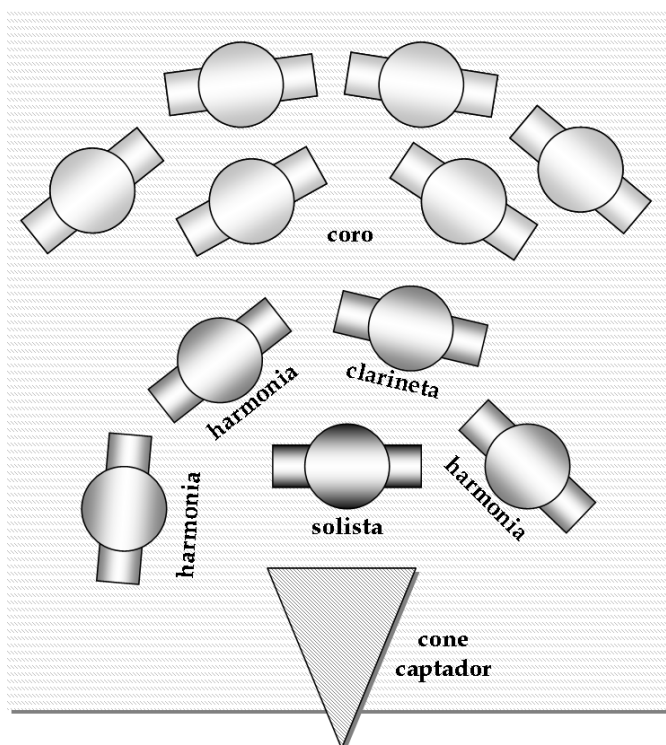


FIGURA 4.1: Esquema aproximado de hierarquização dos planos sonoros presentes na gravação de “Pelo telefone”.

O andamento do samba é variável e a ausência da percussão é um fator determinante neste quesito. Sendo assim, é o acompanhamento feito pela base harmônica que assegura o fluxo temporal da música. O cantor utiliza de rubatos como elemento expressivo nas seções *D* e *D'*.⁴

A sonoridade da gravação de “Pelo telefone” revela uma série de problemas — quando comparadas à era elétrica — presentes nas práticas musicais de estúdio da era mecânica. Neste registro percebe-se a alteração no timbre dos instrumentos, o desequilíbrio dos estratos texturais, a performance em níveis de intensidade extremos por parte de instrumentistas/cantores e, por último, o posicionamento dos músicos na sala atendendo a critérios técnicos de captação e não estéticos. Isso afeta a comunicação (ou a escuta) dos músicos durante a gravação, o que ocasiona nos constantes desencontros entre solista e instrumentistas. É notável na

⁴Mais duas gravações do samba foram feitas no mesmo período em arranjo exclusivamente instrumental para banda de sopros (disco Odeon 121.313 — interpretado pela Banda Odeon; e Odeon 121.413 — interpretado pela Banda do 1º Batalhão da Polícia da Bahia). Ambas as gravações possuem percussão característica de banda de sopros, sendo a segunda versão com uma instrumentação de percussão mais expressivamente rítmica do que a primeira.

gravação a constante rivalidade entre a linha melódica vocal e o dobramento feito pela clarineta resultando em uma ausência de sincronia durante toda a peça.

O sonograma mostrado na figura 4.2 representa a seção B cantada pelo solista Bahiano. Percebe-se a clareza no espectro predominante da voz e a técnica do cantor, sem a utilização do vibrato. A figura 4.3 traz o sonograma da mesma seção, porém cantado pelo coro. Nota-se a presença de técnicas vocais diversas (com e sem vibrato) em níveis de intensidade muito variados. Isso é demonstrado pela gradação de cores, quanto mais forte a tonalidade de vermelho, maior é a energia presente no espectro. Verifica-se também uma grande concentração de energia na região das fundamentais (próximas de 300 Hz). Estes sonogramas, ilustram a baixa quantidade de energia na região próxima de 100 Hz e também na região das fundamentais, próximas de 200 Hz.

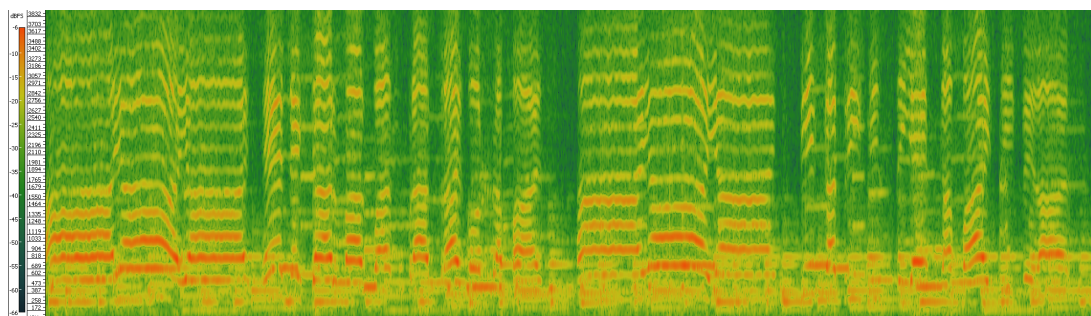


FIGURA 4.2: Sonograma da seção B de “Pelo telefone” cantado por Bahiano.

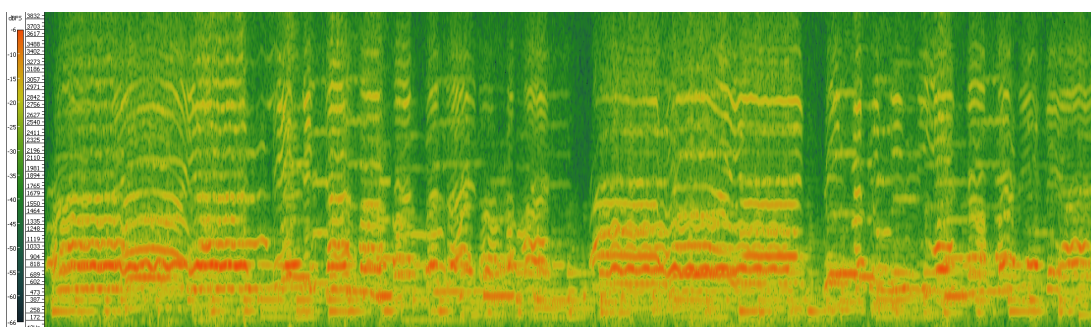


FIGURA 4.3: Sonograma da seção B de “Pelo telefone” cantado pelo coro misto.

Todas as gravações apresentadas passaram por inúmeras escutas através do *patch* desenvolvido por Sérgio Freire em Max-Msp. As dez oitavas do espectro sonoro, suas faixas de frequências e regiões estão explicitadas na tabela 4.1.

Oitava	Frequências (Hz)	Região
1	21,5–43	sub-grave
2	43–86	grave
3	86–172	grave
4	172–344	médio-grave
5	344–689	médio-grave
6	689–1378	médio-agudo
7	1378–2756	médio-agudo
8	2756–5512	agudo
9	5512–11025	agudo
10	11025–22050	agudo

TABELA 4.1: Distribuição dos registros e das frequências a partir do *patch* criado por Sérgio Freire.

Esse filtro baseia-se em uma filtragem por 1/4 de oitavas baseada na transformada de Fourier (ver Freire e Padovani, 2006, pp.280–287). A partir da terceira oitava, há quatro controles de filtragem por oitava (figura 4.4). O tamanho da janela de análise escolhida foi de 2048 amostras, o que corresponde a uma frequência fundamental de 21.5 Hz, dada a frequência de amostragem de 44.100 Hz. A janela utilizada foi a Hanning, e o fator de superposição 4. O intervalo temporal de análise é de 46,4 ms.

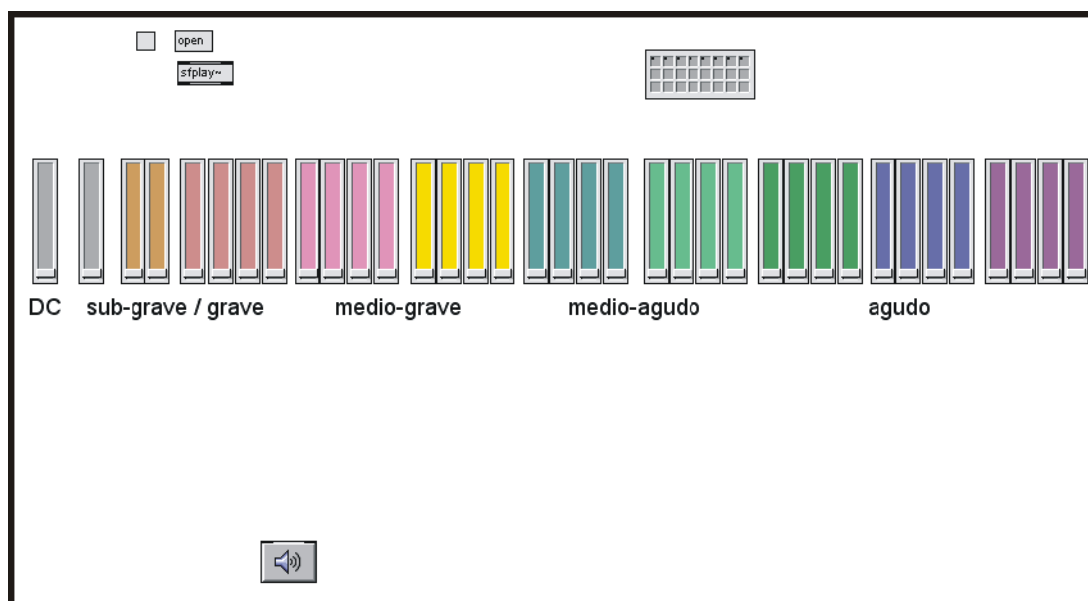


FIGURA 4.4: Filtro espectral desenvolvido por Sérgio Freire.

Nas várias filtragens feitas da gravação de “Pelo telefone” observamos que as regiões sub-grave e grave não possuem energia audível (ver figura 4.5). O mesmo fato ocorre na décima oitava. Já a nona oitava possui o ruído característico da agulha e também uma quantidade muito pequena de energia nos harmônicos agudos

da voz. Na região médio-grave (quarta e quinta oitavas) detecta-se a presença de energia na gravação com destaque para a região grave do violão. A faixa efetiva de energia se situa entre a quarta e a sétima oitavas. A faixa de frequência verificada no gráfico da figura 4.5 supera, na região aguda, o limite dado por Franceschi e discutido no capítulo 2. No caso da figura 4.5, a energia presente na oitava oito é dada principalmente pelas frequências da faixa 2756–3300 Hz, correspondente ao primeiro quarto desta oitava. Isso comprova a flexibilidade nos limites da faixa de frequência captada pela era mecânica.

4.2 Eles e elas nos discos

Analisaremos duas canções interpretadas por cantores e cantoras, a fim de investigar a sonoridade dessas vozes. As duas canções são duetos com gêneros, formações instrumentais e cantores diferentes.

“E durma-se com um barulho deste” [Faixa 09] é um lundu gravado em disco Zon-O-Phone de nº X-680 (1902) e interpretado pela Srta. Consuelo e pelo Bahiano com acompanhamento de piano. Na estrutura sonora da gravação temos em primeiro plano a voz do cantor Bahiano; em segundo plano a voz da Srta. Consuelo; e, por último, o acompanhamento do piano. O piano muito ao fundo possui um perfil de acompanhamento baseado no dobramento das melodias cantadas pelos solistas. A figuração rítmica do acompanhamento é muito próxima da célula básica da habanera apresentada por Sandroni.⁵ Ouve-se a ressonância do instrumento e a captação não é equilibrada em relação aos sons graves e agudos. Essa sonoridade de piano (especialmente ao fundo) está presente durante todo o período de gravações mecânicas. O piano não era o instrumento mais apropriado para a gravação mecânica, sua faixa de frequências era muito superior à capacidade de captação da época.

A forma da canção segue a seguinte estrutura:

Tanto na escuta quanto nos sonogramas nota-se uma diferenciação na captação das vozes e na técnica vocal utilizada pelos cantores (figuras 4.6 e 4.7).

⁵Sandroni, 2001a, p.30.

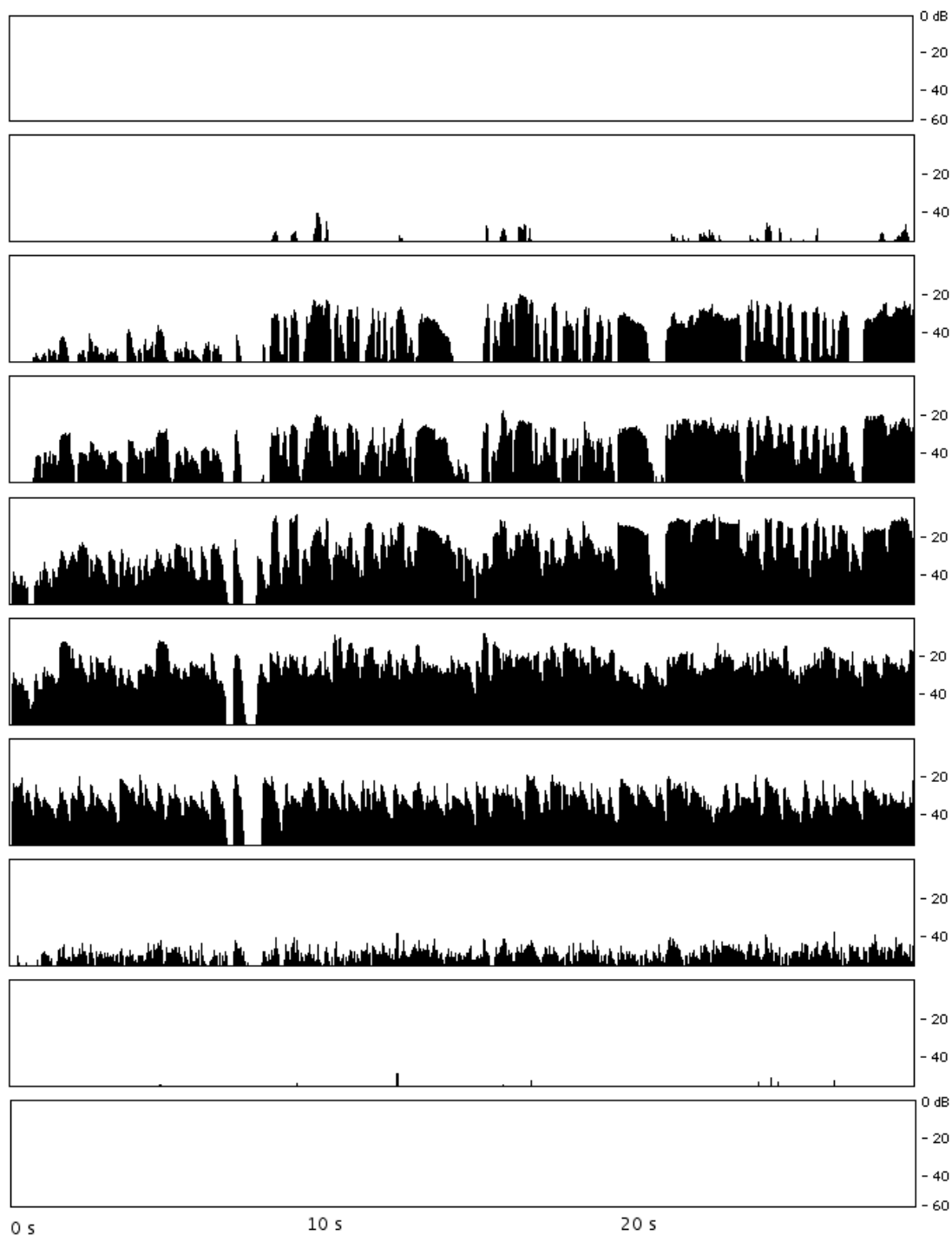


FIGURA 4.5: Gráfico de energia por oitava de “Pelo telefone”, 1917 (segunda parte da Introdução e Seção A).

As oitavas seguem seqüência de baixo para cima, respectivamente do grave para o agudo.

Seção	Cantor/Instrumento
Introdução	Piano
A	Bahiano
B	Consuelo
C	Bahiano e Consuelo
Introdução	Piano
A'	Bahiano
B'	Consuelo
C'	Bahiano e Consuelo
Introdução	Piano
Diálogo	Bahiano e Consuelo

TABELA 4.2: Estrutura formal da gravação de “E durma-se com um barulho deste”.

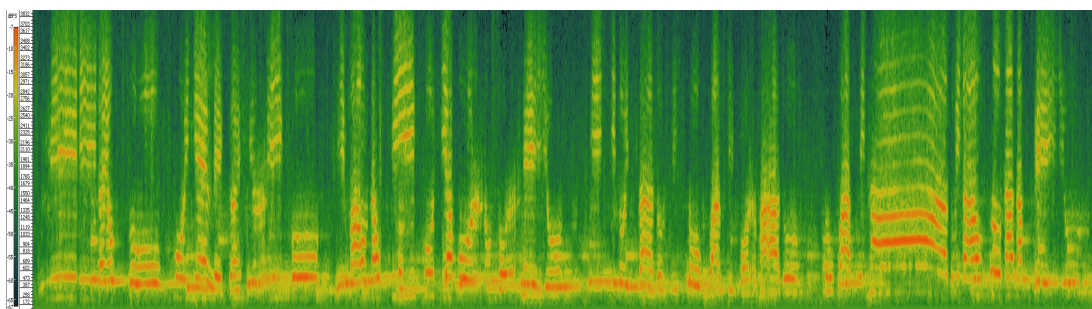


FIGURA 4.6: Sonograma da seção A de “E durma-se com um barulho deste” cantado pelo Bahiano.

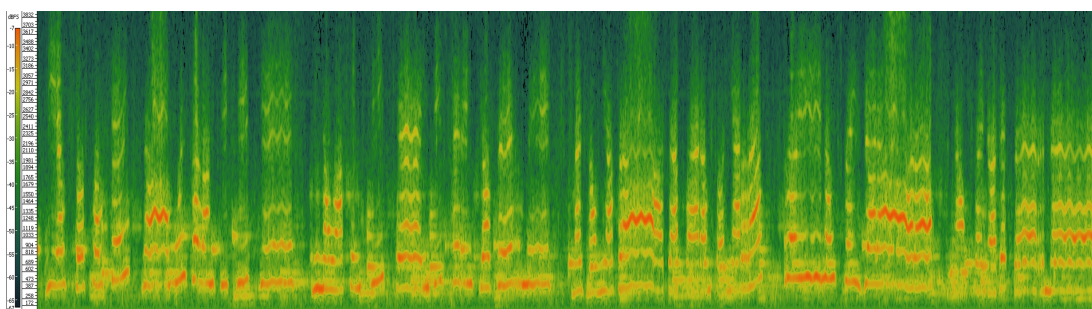


FIGURA 4.7: Sonograma da seção A de “E durma-se com um barulho deste” cantado pela Srta. Consuelo.

Apesar da relativa proximidade de energia RMS dos dois excertos demonstrados ($-17,061$ dB⁶ para o Bahiano e $-17,251$ dB para Srta. Consuelo), percebe-se um maior número de harmônicos na parte cantada pelo Bahiano. Os sonogramas também apresentam claramente as técnicas vocais utilizadas. No exemplo 4.6

⁶Energia medida através do software Sound Forge, versão 8.0.

extraído do excerto cantado pelo Bahiano, verifica-se a presença de mais notas lisas do que o exemplo 4.7, cantado pela Srta. Consuelo. Importante observar a indicação de “Srta.” constante tanto no selo do disco quanto no anúncio inicial da gravação. Esta prática servia para caracterizar que se tratava de moça solteira, mas representava também um padrão já utilizado por cantoras francesas que também adotaram o *mademoiselle* (Cf. Catálogos da Casa Edison).

Outra importante intérprete da era mecânica é Júlia Martins. Atriz de teatro de revista, gravou pela Victor Record, Odeon e Phoenix, atuando, na maioria das vezes, em duetos. O maxixe “A Capital Federal” [Faixa 10] de Nicolino Milano gravado em disco Victor Record n° 98908 por Júlia Martins e João Barros entre 1908–1912 traz uma formação composta por vozes, banda de sopros e percussão (prato e algo semelhante a palmas ou claves). Ao concentrarmos nossa escuta em níveis hierárquicos, num plano espacial de texturas percebemos respectivamente: voz masculina, voz feminina, percussão e banda. Podemos ver nas ondulações dos sonogramas (figuras 4.8 e 4.9) que ambos possuem técnica vocal semelhante, utilizando o vibrato. A voz de João Barros possui um número mais expressivo de harmônicos agudos.

A canção gravada tem quatro partes, sempre seguindo a estrutura: Introdução, estrofe e refrão para cada parte. A última parte é uma recapitulação da segunda, com a inclusão de uma coda em *acellerando* baseada em materiais da introdução. João Barros canta sozinho em duas das estrofes — partes I e III — e divide as estrofes das partes II e IV e todos os refrões com a cantora Júlia Martins. Os sonogramas que se seguem foram produzidos a partir da estrofe cantada na parte II por ambos os cantores (figuras 4.8 e 4.9).

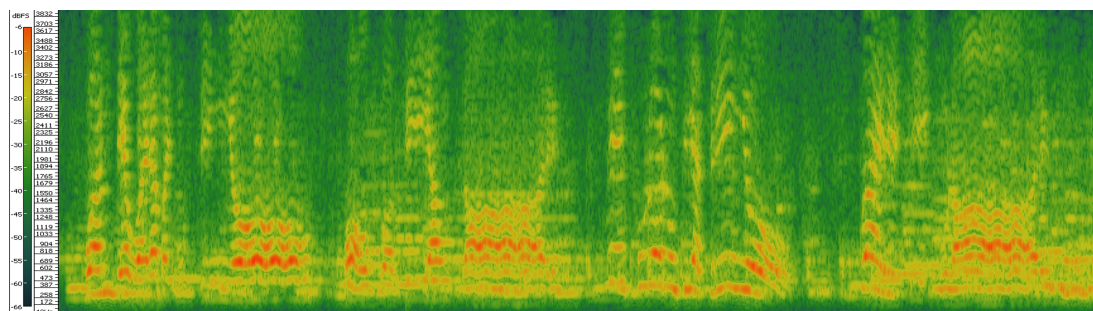


FIGURA 4.8: Sonograma da parte II do maxixe “A Capital Federal” cantado por João Barros.

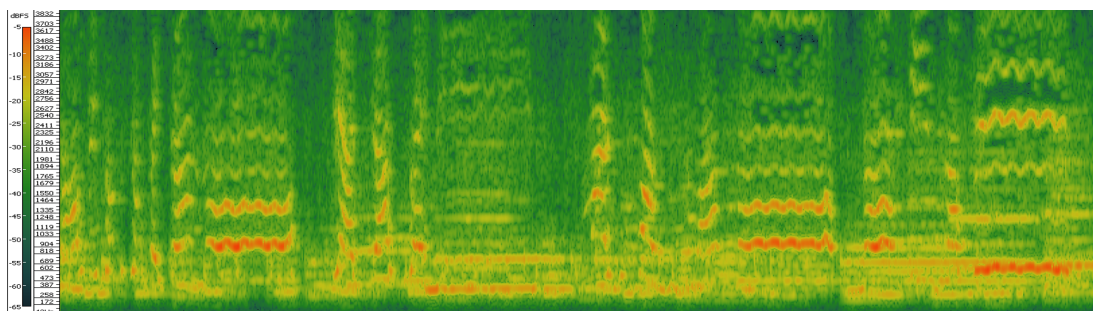


FIGURA 4.9: Sonograma da parte II do maxixe “A Capital Federal” cantado por Júlia Martins.

O nível de energia RMS no trecho cantado por João Barros é maior do que o mesmo trecho cantando por Júlia Martins, respectivamente -17,614 e -19,023 dB.

As duas canções apresentadas possuem uma distribuição espectral semelhante àquela demonstrada em “Pelo telefone”. Ambas possuem limites que vão efetivamente da quarta à sétima oitavas e parte da oitava oito. Em “E durma-se com um barulho deste”, o piano se situa entre a quarta e quinta oitava apenas (na sexta oitava verifica-se pouca energia de harmônicos agudos e, na sétima, o piano está totalmente inaudível). As fundamentais da voz masculina tem maior presença na quinta oitava, a voz feminina, por sua vez, terá maior participação no espectro a partir da sexta oitava.⁷ Na sétima oitava encontra-se pouca energia de harmônicos agudos da voz masculina e uma quantidade quase inaudível de harmônicos agudos da voz feminina.

Já em “A Capital Federal”, a voz de Júlia Martins possui energia a partir da segunda metade da quinta oitava indo até a oitava oitava (esta última com pouca energia de harmônicos agudos). As regiões que compreendem a quinta e sexta oitavas têm predominância na gravação com destaque para a voz masculina de forte presença na quinta oitava. Na quinta oitava também nota-se uma presença mais efetiva do instrumento de percussão utilizado.

De fato, como foi discutido no capítulo 2, as vozes femininas têm menos projeção de harmônicos no espectro do que as vozes masculinas. O fato das vozes masculinas serem mais graves em pelo menos uma oitava justifica tal fenômeno. Da mesma forma, as vozes femininas utilizam de vibrato intenso para obterem maior projeção, diferentemente das vozes masculinas.

⁷Na segunda metade da quinta oitava já são percebidos as primeiras fundamentais da voz feminina.

4.3 Mario Reis: “sussurro elétrico”

4.3.1 “Jura” [1928,1951,1965]

“Jura” foi o terceiro disco gravado por Mario Reis e foi recorde de vendagem no carnaval de 1929. Foi gravado pela Casa Edison sob a direção de Fred Figner, responsável pelos selos Odeon e Parlophon. No mesmo dia e no mesmo estúdio foram gravadas duas versões: a de Mario Reis (Odeon 10.278-A) com a Orquestra Pan American Cassino Copacabana [Faixa 16], e a de Aracy Côrtes (Parlophon 12.868) com a Simão Nacional Orchestra [Faixa 15], ambas sob a regência de Simon Bountman. A orquestra era a mesma e o arranjo foi levemente modificado em instrumentação e na performance dos músicos (Giron, 2001, p.76–7).

Na gravação de Mario Reis, articulação e fraseados curtos tornam o texto inteligível e equilibrado com o instrumental do arranjo. Já na gravação de Aracy Côrtes — cantora de teatro de revista — a técnica impostada erudita e a forte pressão sonora no microfone elétrico remete a uma sonoridade típica da era mecânica. Na região grave, a voz da cantora tinha pouca energia, e apenas em uma faixa de frequência muito reduzida tinha potência sonora, sobretudo em razão do vibrato.⁸

O advento da era elétrica possibilitou à sonoridade do samba gravado recursos que mudariam completamente a forma de se pensar a música no disco. O arranjo de “Jura” gravado por Mario Reis já apresenta amostras significativas desse fenômeno. A eficácia na captação dos instrumentos e o controle da dinâmica trouxe novas formas de se pensar o arranjo e a estruturação formal das obras. A gravação de “Jura” traz uma sutileza de articulação formal e de dinâmica impensáveis para a era mecânica. Em determinado momento na gravação a orquestra pára, o som é reduzido para o cantor “dizer” sozinho: “Sem mais pensar na ilusão”. O fraseado e a articulação típicas de Mario Reis se integraram completamente à nova sonoridade trazida pelo microfone. O texto musical dos arranjos começam a dialogar mais efetivamente com o texto poético.

As idéias motílicas dos primeiros arranjos gravados por Mario Reis foram mantidas nas gravações seguintes. A introdução de “Jura” (figura 4.10), por exemplo, foi utilizada também nas gravações de 1951 e 1965, com pequenas variações

⁸A cantora se adaptaria facilmente ao microfone ao longo dos anos 1930. A gravação de “Tem francesa no morro” (Columbia 22.148-A) é um exemplo de sua transformação.



FIGURA 4.10: Partitura da Introdução de “Jura”, transcrita da primeira gravação de Mario Reis.



FIGURA 4.11: Motivo principal do samba “Jura”.

intervalares e rítmicas. Essa prática de integrar o arranjo à própria música era comum na releitura de obras gravadas inicialmente nos anos 1920 e 1930.

A forma segue a estrutura: Introdução; Seção A; Seção B (2x); Introdução;⁹ Seção A; Introdução (2x). Nessa época os arranjadores não compunham uma seção instrumental nova para funcionar como interlúdio entre as seções ou suas repetições. A articulação se dava pela repetição da introdução. O andamento de aproximadamente 86 b.p.m. é considerado lento se levarmos em conta o aumento nos andamentos dos sambas verificados a partir dos anos 1930.

Os intervalos melódicos do motivo principal trazem um colorido para a canção incomum para a época. Considerando a tonalidade da gravação inicial Dó Maior, a nota inicial é um si, sétimo grau (sensível do tom) que resolve na nota lá (figura 4.11). O resultado é um acorde de C7M (Dó com sétima maior) e depois um acorde de C6 (Dó com sexta). A utilização de acordes de sétima maior e acordes de sexta não eram comuns na maioria das canções gravadas no período.

O sonograma na figura 4.12 apresenta a expansão de oitavas graves e agudas no espectro, fruto da gravação elétrica.

⁹Quando colocamos o termo “Introdução” para designar seções internas, nosso interesse é mostrar a estruturação tanto formal quanto motivica de determinado trecho.

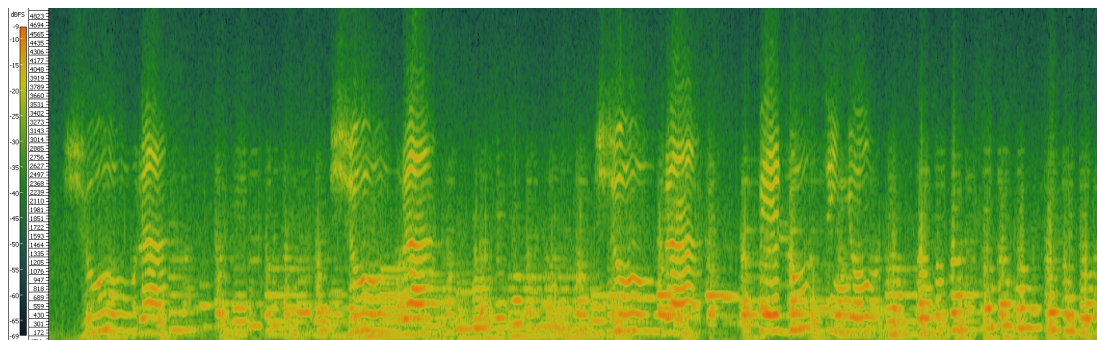


FIGURA 4.12: Sonograma da primeira frase de “Jura” cantada por Mario Reis, 1928.

A segunda oitava do espectro é ocupada com algo muito próximo do movimento rítmico feito pela tuba (ou outros instrumentos graves presentes na gravação). A terceira oitava já possui energia audível influente na base harmônica da gravação. As consoantes sibilantes cantadas pelo intérprete, situam-se nas oitavas sete e oito, regiões máximas alcançadas pela orquestra. A figura 4.13 ilustra as informações apresentadas neste parágrafo.

A gravação de 1951 (Continental 16.454-A)¹⁰ apresenta grandes mudanças que refletem as transformações sofridas pelo samba, nas quais a tecnologia de gravação teve participação ativa. O arranjo foi produzido por Radamés Gnattali e executado por sua orquestra (o maestro usava o pseudônimo de Vero). A formação instrumental era maior, contando com um grupo de sopros (madeiras e metais) e uma base (guitarra, contrabaixo, bateria e percussão). O maestro aumentou significativamente o andamento do samba, passando dos antigos 86 pulsos para 106 b.p.m. A melodia da introdução teve poucas alterações intervalares e rítmicas em relação à gravação de 1928.

A forma manteve uma estrutura semelhante: Introdução; Seção A; Seção B; Interlúdio instrumental (modulado para Mi maior); Introdução; Seção A; Finalização. O diferencial é o interlúdio instrumental no centro da música e a Finalização. O Interlúdio foi construído a partir de elementos da Seção B. A Finalização, por sua vez, difere das gravações até então, pois não repete a Introdução na seção final.

Mario Reis é praticamente o mesmo, porém sua voz ficou mais grave e a tonalidade teve de ser trocada para Lá bemol maior. A expansão no espectro

¹⁰[Faixa 17]

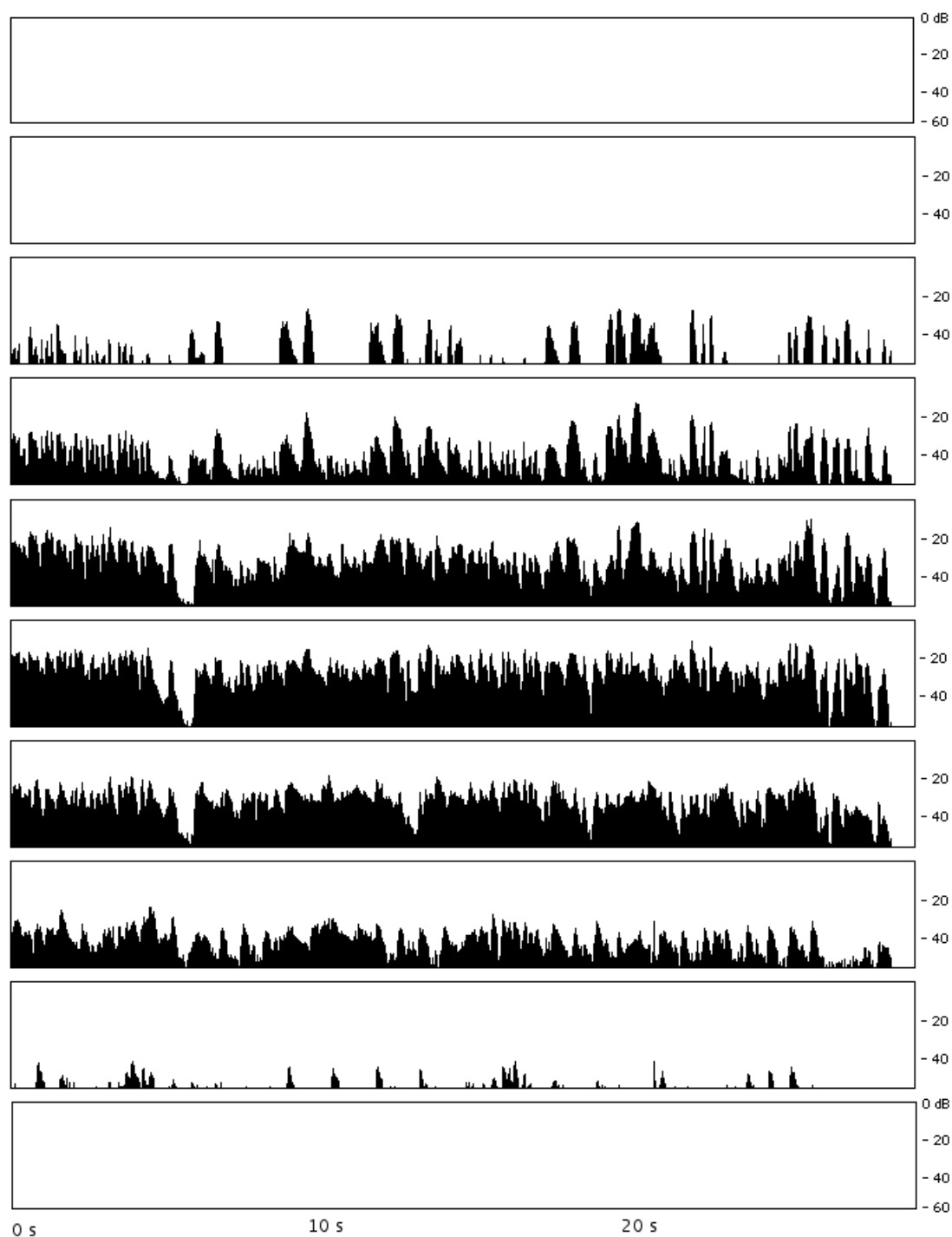


FIGURA 4.13: Gráfico de energia por oitava de “Jura”, 1928 (segunda parte da Introdução e primeira frase).

verificada na figura 4.14 possibilitou uma participação mais efetiva da percussão, sobretudo do pandeiro. Da mesma forma, os harmônicos agudos da voz e dos instrumentos de sopro puderam ser realçados.

A gravação tem forte energia no registro médio-agudo (sexta e sétima oitavas). Na região da quarta e quinta oitavas encontram-se os harmônicos das fundamentais da voz do cantor. As oitavas oito e nove acrescentam brilho à gravação e possibilitam uma maior escuta e entendimento da espacialização geral (frente e fundo) dos instrumentos. Nessas oitavas também estão representadas os harmônicos e a maior energia dos instrumentos de percussão. As platinelas do pandeiro, por exemplo, se situam entre as oitavas oito e nove. A última oitava não possui energia, assim como a primeira e a segunda oitavas. Além da seção rítmica, os harmônicos agudos dos sopros também se beneficiaram da expansão espectral.

Já a gravação de 1965 [Faixa 18] presente no LP *Mario Reis — Ao Meu Rio* produzido pela gravadora Elenco, traz novas sonoridades, sobretudo pela exploração da estereofonia.

O arranjo de Lindolfo Gaya foi fiel às idéias texturais do original de Simon Bountman, trazendo apenas poucas variações melódicas e rítmicas. Na instrumentação notamos a presença da formação “clássica” utilizada a partir dos anos 1950: metais, violão, contrabaixo, percussão e bateria. O andamento diminuiu em relação à gravação de 1951 ficando aproximadamente em 96 b.p.m.

O maestro foi fiel também à forma, mantendo a estrutura de 1928: Introdução; Seção A; Seção B; Introdução; Seção A; Introdução para finalizar.

A estereofonia possibilitou a criação de um espaço aural totalmente diferente daquele verificado no estúdio. A gravação foi produzida de forma direta, ou seja, músicos e cantor gravando ao mesmo tempo. Notamos um desequilíbrio em relação aos dois canais, talvez devido à transcrição dos originais. Verificamos que o canal esquerdo tem, em média, mais energia e distribuição do que o canal direito, principalmente nas partes cantadas (ver figura 4.15).¹¹ Neste espaço construído

¹¹Os gráficos relativos à estereofonia fornecem um panorama da distribuição da energia do sinal pelos dois canais em cada oitava de análise. Primeiramente calcula-se o valor RMS do sinal de cada oitava em cada canal; em seguida o valor RMS do canal direito é subtraído do valor do canal esquerdo. A posição central do gráfico indica que o sinal é igualmente forte (ou ausente) nos dois canais; valores acima indicam uma maior presença no canal esquerdo, e vice-versa. Os valores mínimo e máximo em cada oitava são -0.15 e +0.15 para o gráfico referente à gravação de Jura (figura 4.15) e -0.05 e +0.05 para gráficos referentes à gravação de “Gosto que me enrosco” (figura 4.22).

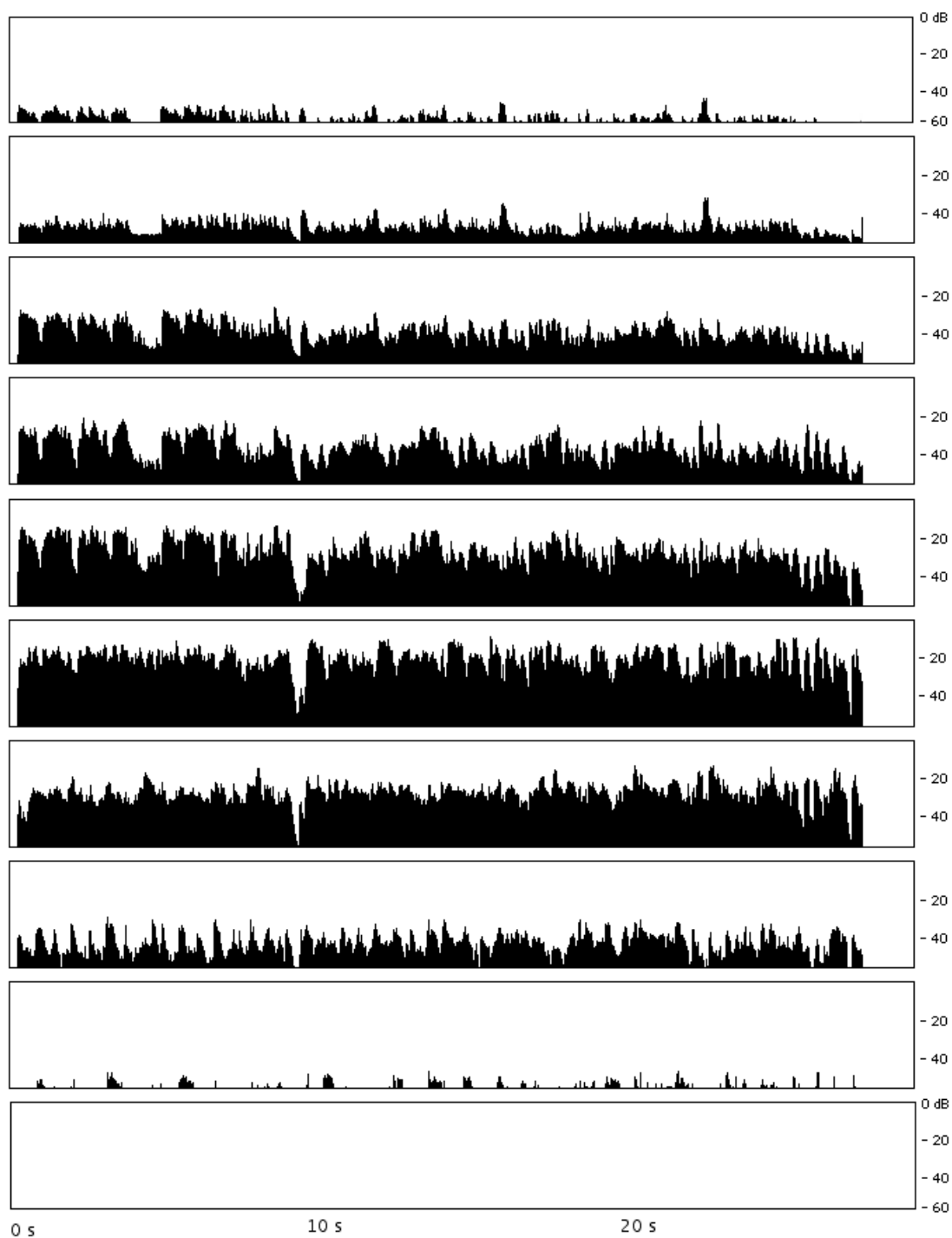


FIGURA 4.14: Gráfico de energia por oitava de “Jura”, 1951 (Introdução e primeira frase.)

em estúdio percebemos: a voz numa posição central, os metais numa região que podemos chamar de centro para direita, a base (contrabaixo, violão, bateria, pandeiro) numa região centro para esquerda. Foi utilizado também a reverberação mecânica na voz, mas em níveis muito sutis.

No filtro espectral, observamos níveis razoáveis de energia na segunda oitava, até então só encontrada no LP de 1960. É audível apenas a movimentação rítmica do surdo, o restante dos instrumentos graves não são percebidos (vide figura 4.16). Já na região grave (terceira oitava) ouve-se um pouco de frequência da fundamental da voz, o contrabaixo, o surdo e os instrumentos de corda e sopros graves. No registro médio-grave temos o início das fundamentais do canto e as sibilantes situam-se entre sétima e a nona oitava. O pandeiro concentra sua energia mais preponderante na nona oitava. Esta gravação também alcança a décima oitava com pouca energia nas consoantes sibilantes, nos harmônicos da voz e nas platine-las do pandeiro. O brilho já verificado desde a gravação de 1951 chega às oitavas nona e décima.

A maior presença de graves trouxe para este samba uma sonoridade próxima daquela que será verificada a partir dos anos 1970. A característica desta sonoridade é a exploração e distribuição de energia em todo o espectro sonoro, mas ocupando forte presença nos extremos graves e agudos — de um lado preenchido pelo surdo e demais instrumentos graves, e do outro extremo, o pandeiro e outros instrumentos agudos.

Na figura 4.17 pode-se visualizar, no mesmo plano, a energia por oitava de cada canal separado e a sutil distribuição estereofônica presentes na gravação de 1965.

Já a figura 4.18 compara a progressão do preenchimento espectral entre as três gravações de “Jura” ao longo de dez oitavas.

4.3.2 Gosto que me enrosco [1928,1951,1971]

A primeira gravação de “Gosto que me enrosco” (Disco Odeon 10.278-B),¹² samba de Sinhô, ocupou o lado B do disco de 78 rotações que trazia “Jura”. O

¹²[Faixa 19]

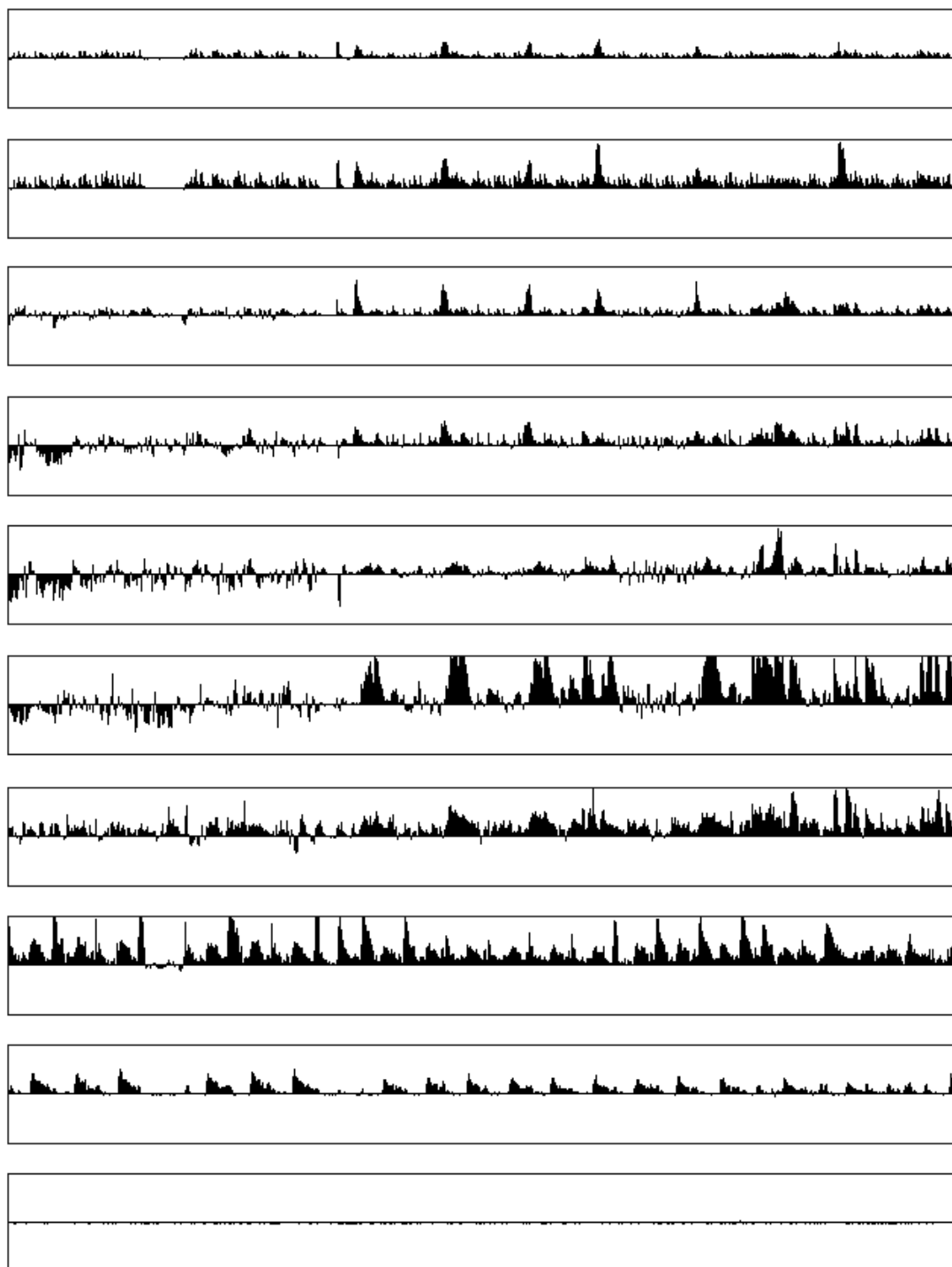


FIGURA 4.15: Gráfico de energia estereofônica por oitava de “Jura”, 1965 (Introdução e primeira frase).

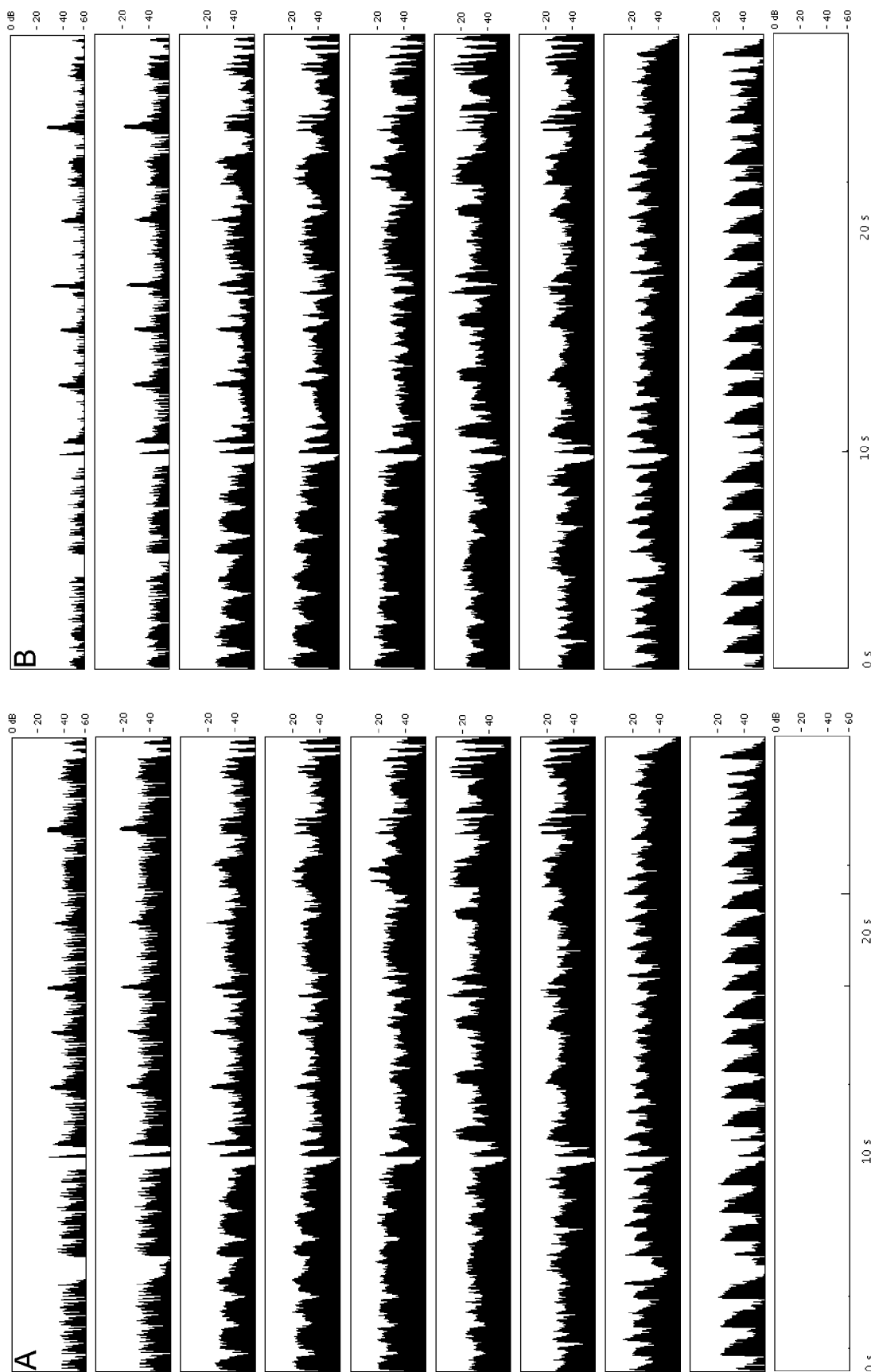


FIGURA 4.16: Gráfico de energia por oitava de “Jura”, 1965 (Introdução e primeira frase).

A figura A representa o canal esquerdo e a figura B o canal direito.

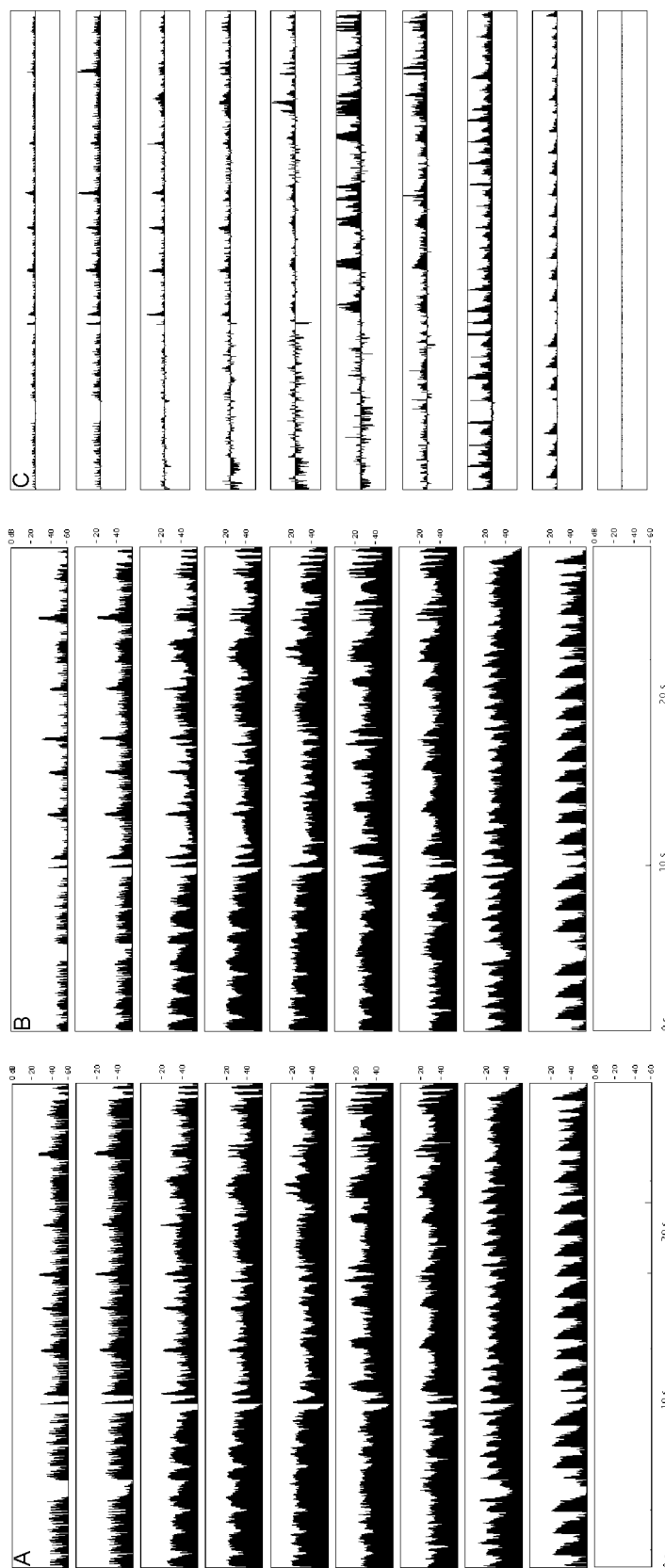


FIGURA 4.17: Gráfico de energia por oitava de “Jura”, 1965 (Introdução e primeira frase).
 A figura A representa o canal esquerdo, a figura B o canal direito e a C distribuição estereofônica.

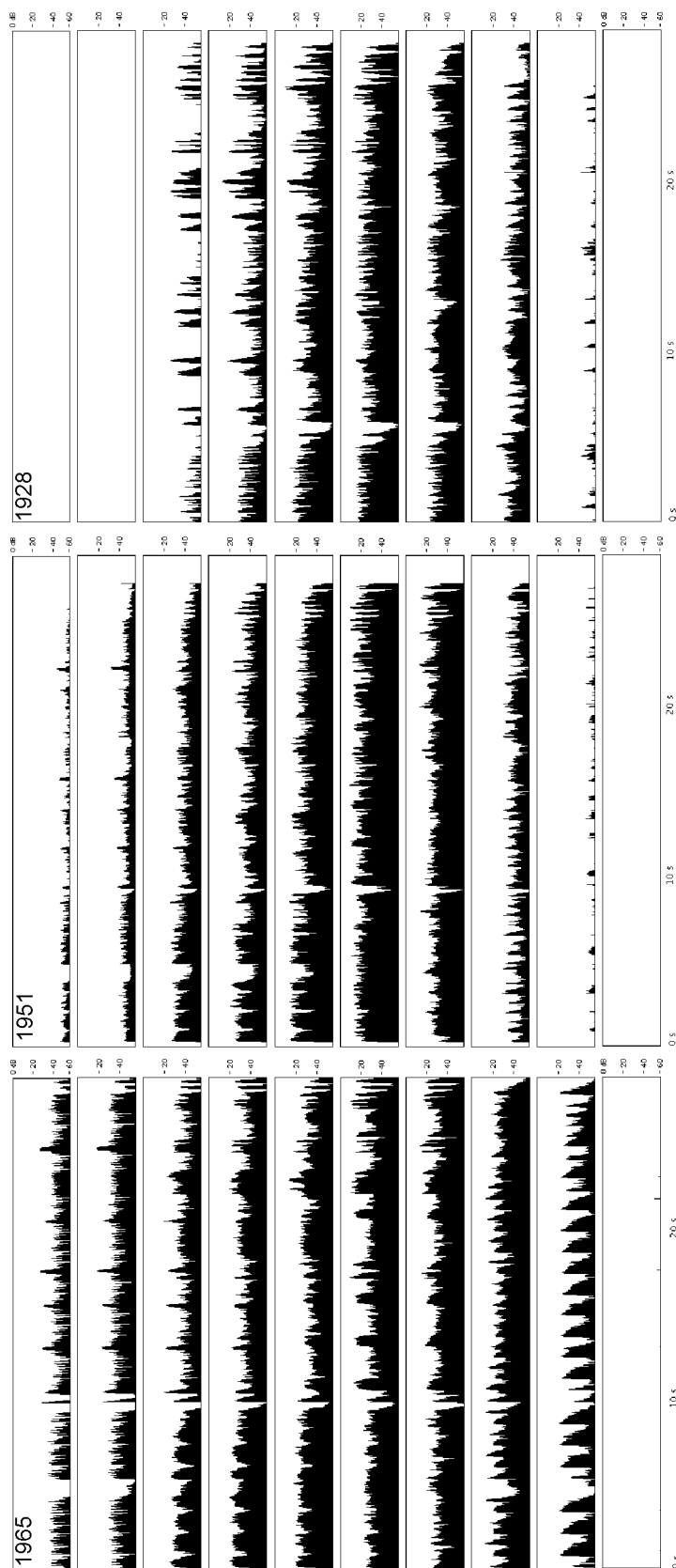


FIGURA 4.18: Gráfico de energia por oitava de “Jura” três versões.

acompanhamento é de dois violões e a idéia temática da introdução será mantida em todas as versões seguintes.

A estrutura formal desta gravação segue a seguinte ordem: Introdução; Seção A (2x); Seção B (refrão); Introdução; Seção A' (2x); Seção B; e Introdução para finalizar. A tonalidade, por aproximação, é Ré maior. Mesmo levando-se em conta a instabilidade na rotação dos discos de 78, a sonoridade das cordas soltas do violão muito se aproxima do timbre característico do tom de Ré maior.

Existe um bom equilíbrio entre a voz e os dois violões na gravação. Os violões, apesar de estarem hierarquicamente em posição inferior à voz, não sofrem alterações substanciais de timbre. O andamento, de aproximadamente 86 b.p.m. é o mais lento entre as gravações analisadas.

Como podemos ver na figura 4.19, a segunda metade da terceira oitava já apresenta energia relativa aos violões. Na quarta oitava surgem os primeiros harmônicos da voz de Mario Reis. As consoantes sibilantes se situam nas oitavas sete e oito. Os harmônicos agudos presentes na sétima oitava apresentam razoáveis níveis de energia. Nesta oitava também temos as notas e os harmônicos mais agudos do violão. A primeira e segunda oitavas não apresentam níveis audíveis de energia.

A gravação de “Gosto que me enrosco” (Continental 16.455-B),¹³ gravada em 22/08/1951 e lançada em dezembro do mesmo ano, apresenta muitas características que já foram mencionadas quando analisamos a gravação de Jura do mesmo ano. Este disco saiu na mesma série em que Mario Reis reinterpretava antigos sucessos de Sinhô, já gravados por ele. Sendo assim, os arranjos de Radamés Gnattali seguem a mesma dinâmica: andamentos acelerados (aproximadamente 102 b.p.m.); tonalidade uma terça maior abaixo do tom gravado em 1928, passando para Si bemol — a fim de melhor adaptar-se à voz mais grave do cantor.

O maestro alterou também as repetições e a organização formal, da mesma maneira que fez com o arranjo de “Jura”. Na versão de 1951, “Gosto que me enrosco” ficou estruturada da seguinte forma: Introdução; Seção A (2x); Seção B (2x); Interlúdio instrumental baseado nas seções A e B; Seção A'; Seção B; e Introdução para finalizar.

¹³[Faixa 20]

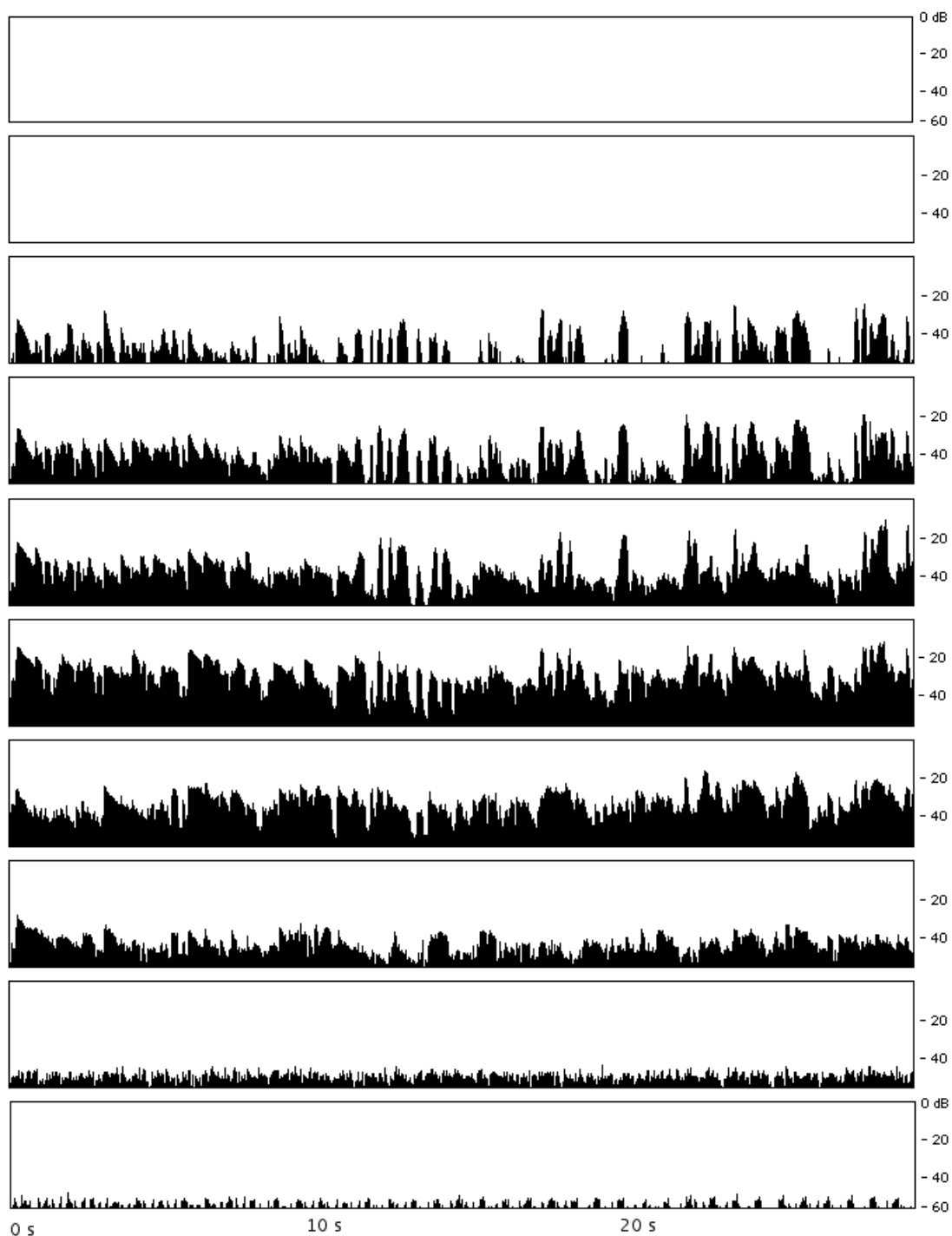


FIGURA 4.19: Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1928 (segunda parte da Introdução e primeira frase).

A gravação tem forte energia nos registros médio-agudo e agudo (sexta, sétima e oitava oitavas). Na região da quarta e quinta oitavas encontram-se os harmônicos das fundamentais da voz do cantor. As oitavas oito e nove possuem níveis consideráveis de energia (vide figura 4.20). É nessas oitavas que estão representadas as consoantes sibilantes, os harmônicos agudos e a maior energia dos instrumentos de percussão. A última oitava não possui energia audível, assim como a primeira e a segunda oitavas. Além da seção rítmica, os harmônicos agudos dos sopros também se beneficiaram da expansão espectral.

Diferentemente da sutil estereofonia verificada na gravação de “Jura” de 1965, a versão de “Gosto que me enrosco” [Faixa 21] lançada no LP de 1971,¹⁴ o último da carreira do cantor, a construção de um espaço sonoro já era uma realidade estética nos estúdios de gravação.

A instrumentação não foge da “orquestra” utilizada do disco de 1965: contrabaixo, metais, bateria, percussão com a inclusão do piano. O andamento de cerca de 91 r.p.m. é um valor intermediário entre as duas gravações. O regente e arranjador Lindolfo Gaya alterou a organização formal do samba: Introdução; Seção A (2x); Seção B; Seção A’; Seção B; Introdução para finalizar. Além de alterar a tonalidade para Sol maior (portanto uma terça menor em relação à última gravação de 1951), o maestro mudou o acorde inicial, mantendo a melodia inalterada. Nas gravações anteriores, o samba começava no acorde da subdominante. Na versão de 1971, o arranjador mudou para Sol diminuto (tônica alterada) transformando completamente (mesmo que por dois compassos) o tradicional colorido da introdução.

Como vimos no capítulo anterior, o disco foi gravado com playback. Sendo assim, a base foi previamente captada e preparada para que o cantor adicionasse a voz posteriormente. Com a possibilidade de gravação multicanal (não foi possível precisar quantos canais foram utilizados), os instrumentos foram captados com maior precisão. Isso causa uma maior proximidade, definição dos instrumentos (também causada pela estereofonia) e sobretudo, maior presença sonora e energia distribuída no espectro (figura 4.21).

¹⁴“Gosto que me enrosco”, samba, J. B. da Silva (Sinhô). 1971. In: *Mario Reis*. Disco LP Gravadora Odeon MOFB — 3.690. Diretor de produção: Milton Miranda. Diretor musical: Lindolfo Gaya. Orquestrador e regente: Lindolfo Gaya. Diretor técnico: Z. J. Merky. Técnico de gravação: Jorge E. Nivaldo. Técnico de laboratório: Reny R. Lippi. Lay-out: Joselito.

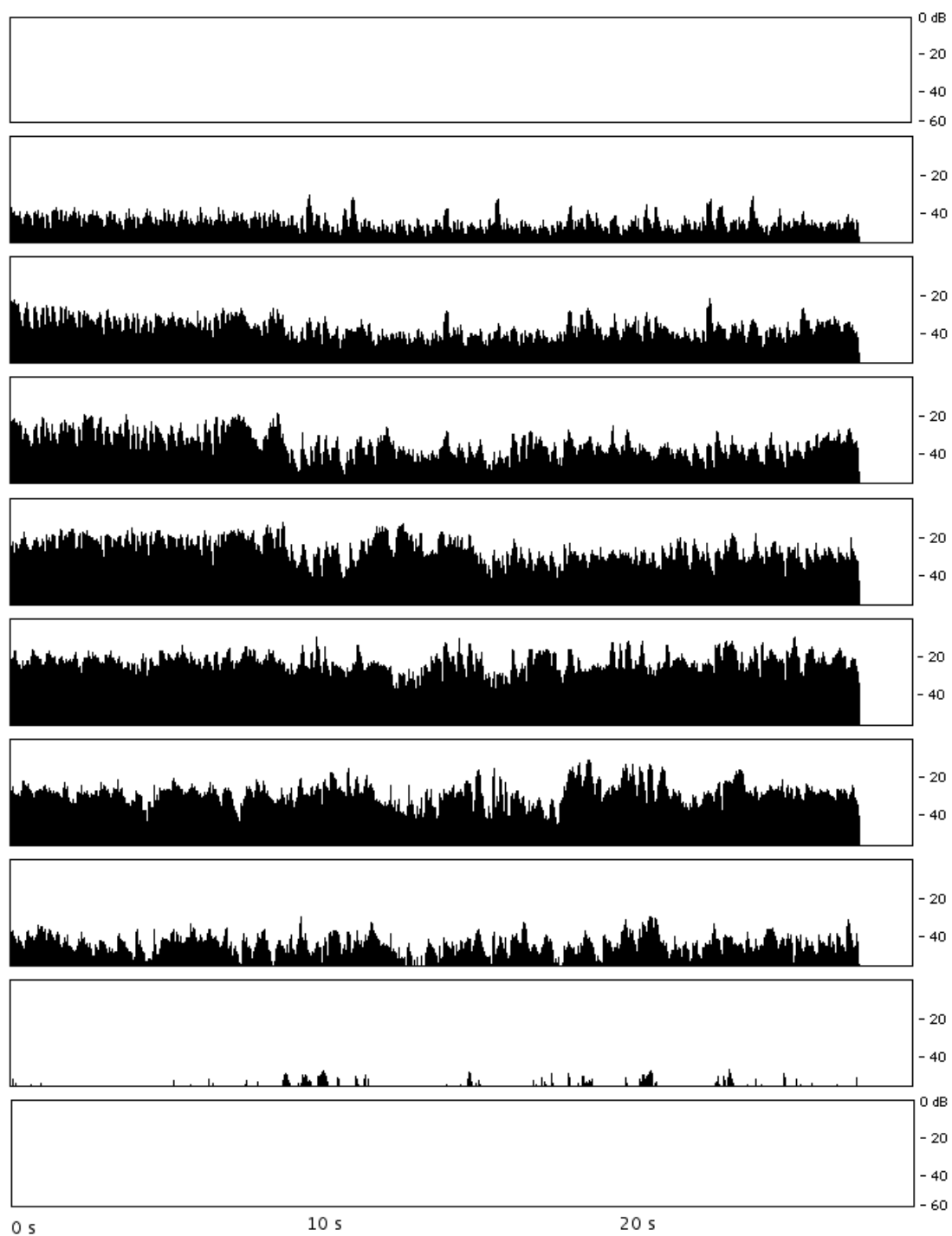


FIGURA 4.20: Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1951 (Introdução e primeira frase).

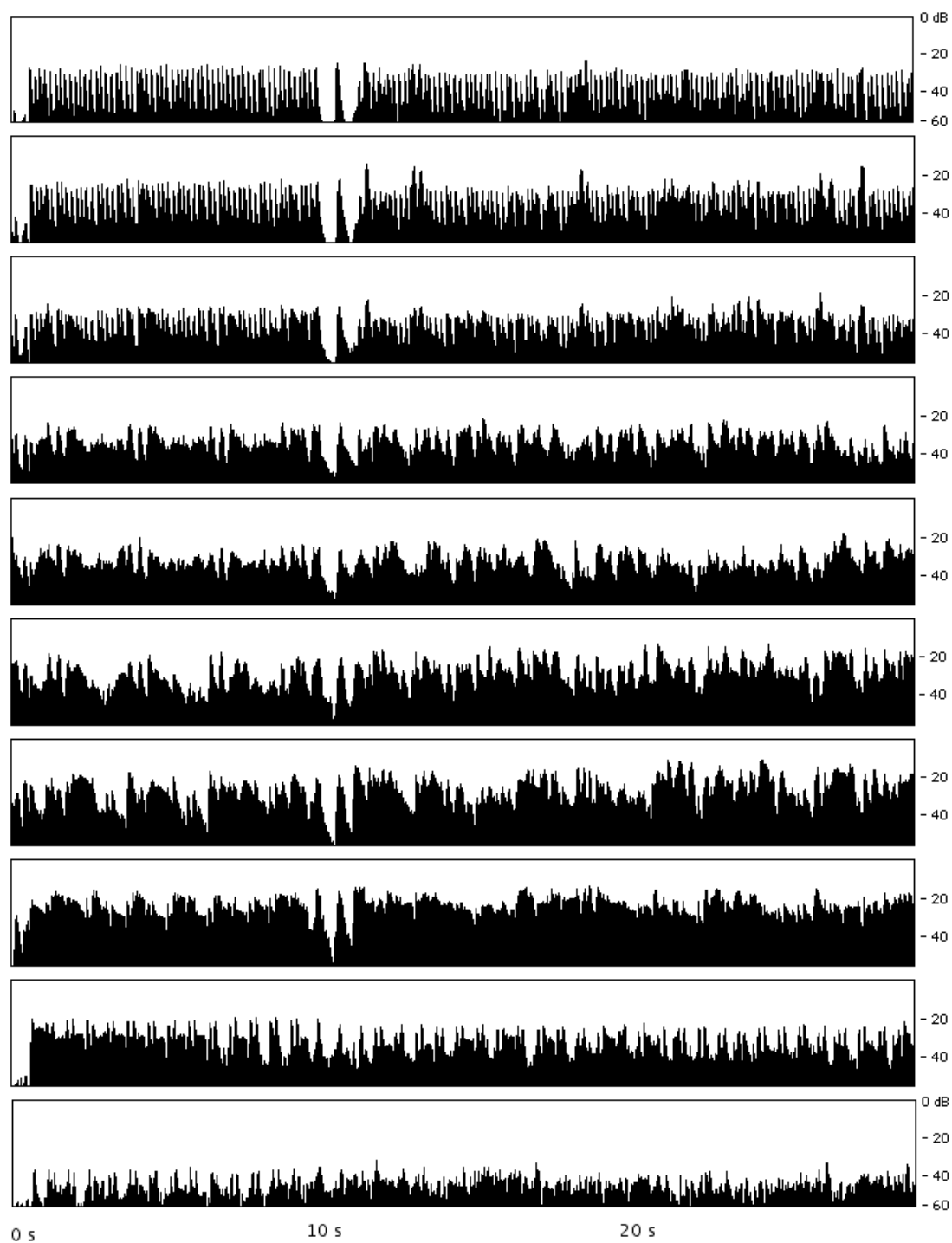


FIGURA 4.21: Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1971 (segunda parte da Introdução e primeira frase).

Na espacialização estereofônica — construída em estúdio na etapa de pós-produção — a gravação possui uma distribuição da seguinte forma: os metais estão divididos nos canais esquerdo e direito (de forma que possibilite o uso de pergunta e resposta de um lado para o outro);¹⁵ o piano encontra-se no lado direito; a bateria e o pandeiro, lado esquerdo; demais percussões no lado direito; o contrabaixo está numa região centro direita (do centro para o canal direito); e, a voz no centro. A figura 4.22 ilustra a distribuição da energia sonora estereofônica. A figura 4.24 coloca lado a lado as gravações estereofônicas de “Jura” (1965) e “Gosto que me enrosco” (1971). Observa-se a grande diferença no tratamento da espacialização utilizada nas duas gravações.

A exploração da reverberação representou um avanço desde o primeiro LP do cantor em 1960. Desde este disco, o reverb estava sendo usado em níveis muito baixos de presença. Já no LP de 1971 o reverb foi utilizado moderadamente nos instrumentos de maneira geral (principalmente os metais) e de forma mais nítida na voz.

“Gosto que me enrosco” de 1971 foi a gravação que mais ocupou o espectro sonoro entre os sambas analisados (ver figura 4.26). A única oitava que ficou com energia quase inaudível foi a primeira. Na segunda oitava percebe-se a movimentação rítmica do surdo e pouca definição de notas graves (vide figuras 4.23 e 4.22). Na terceira oitava notamos graves poucos definidos, mas verifica-se a presença da base harmônica juntamente com pouca energia das fundamentais dos instrumentos de metal. Indo para o plano médio-agudo, percebe-se que a somatória sonora do reverb situa-se entre a sexta e sétima oitavas. As consoantes sibilantes também são mais presentes na sétima oitava. As percussões agudas, com destaque para as platinelas do pandeiro tem energias bem definidas na nona oitava. Nesta oitava ouve-se as notas e harmônicos agudos dos instrumentos de sopro (sax e trompete). A décima oitava possui energia audível das sibilantes (pouca energia e últimos harmônicos), harmônicos finais da voz e forte presença ainda da seção rítmica, sobretudo do pandeiro.

Na figura 4.25 pode-se visualizar, no mesmo plano, a energia por oitava de cada canal separado e a distribuição estereofônica presentes na gravação de 1971.

¹⁵Neste mesmo disco, na gravação da marcha “A Banda” de Chico Buarque de Hollanda, os técnicos usam a movimentação do sinal de áudio de um canal para o outro, a fim de simbolizar a “passagem” da banda.

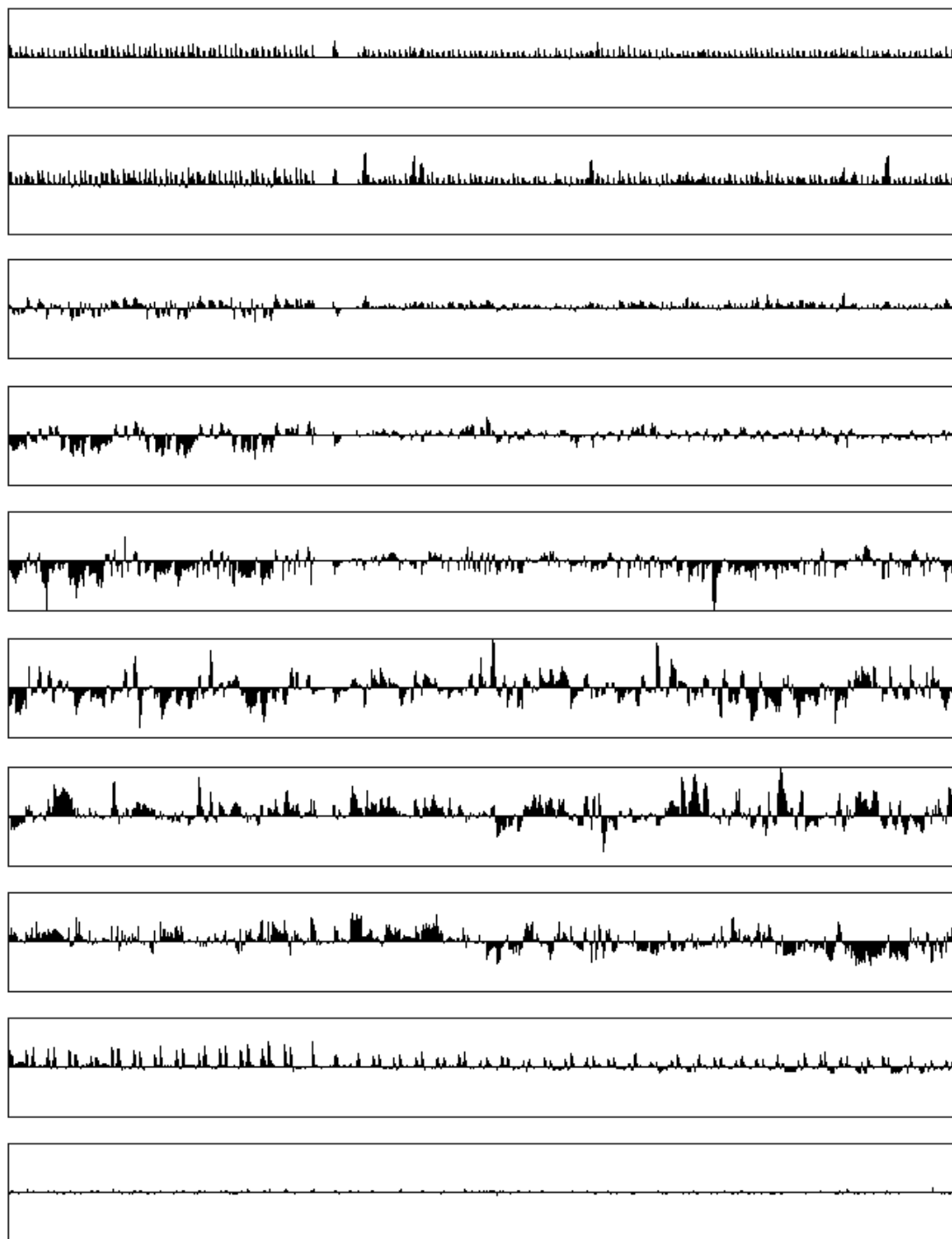


FIGURA 4.22: Gráfico de energia estereofônica por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1971 (segunda parte da Introdução e primeira frase).

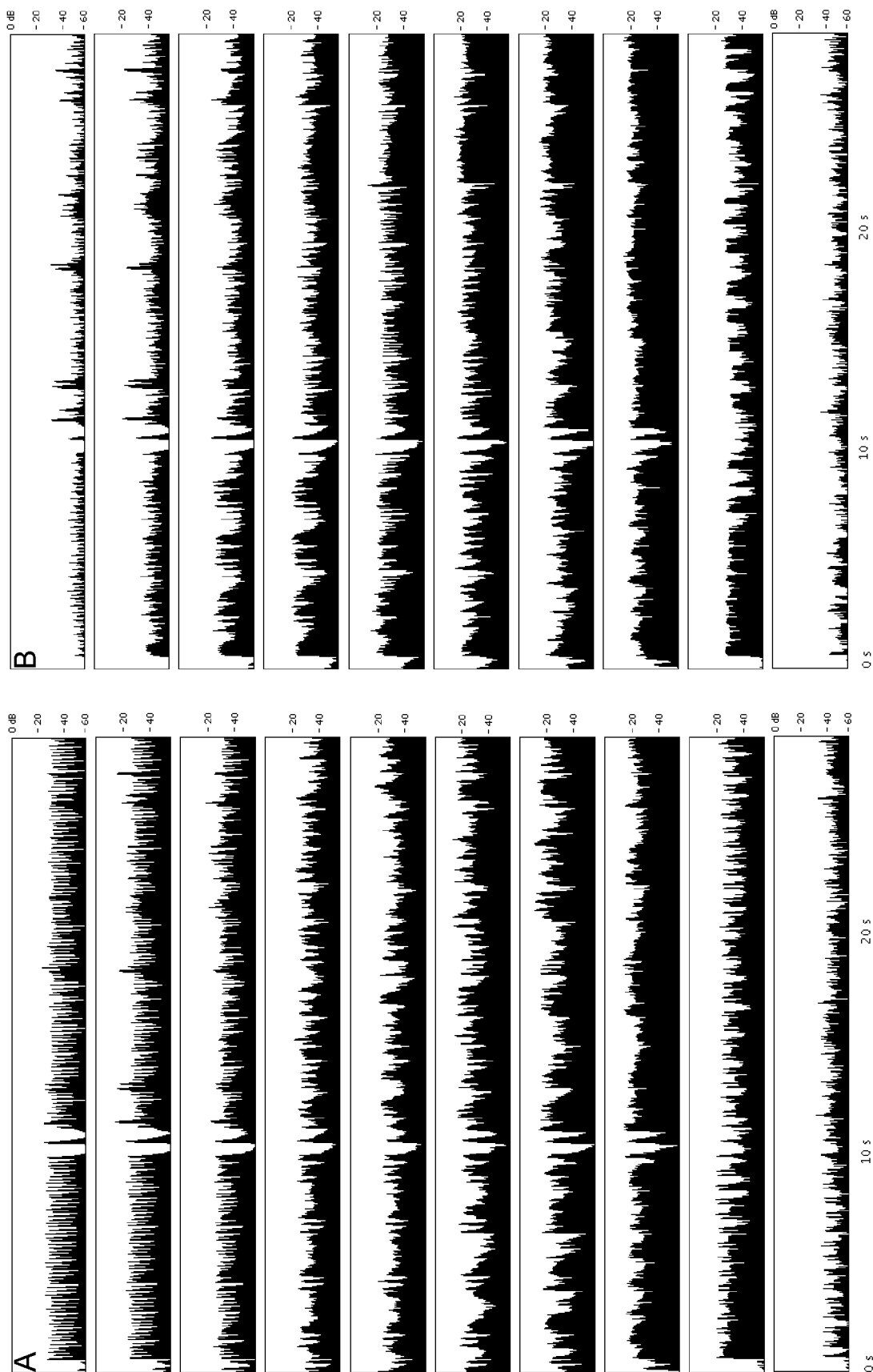


FIGURA 4.23: Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1971 (segunda parte da Introdução e primeira frase).

A figura A representa o canal esquerdo e a figura B o canal direito.

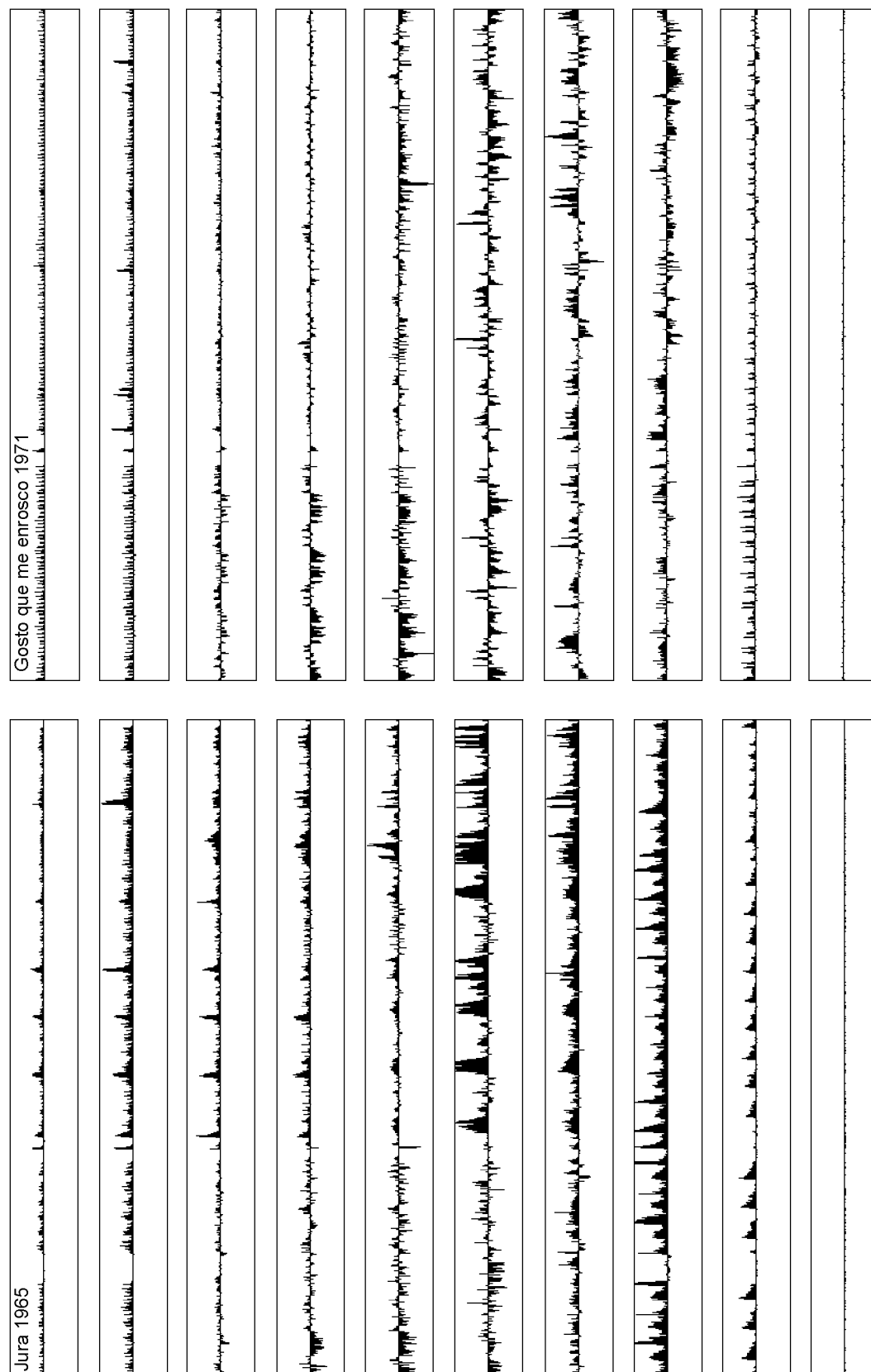


FIGURA 4.24: Comparação da distribuição estereofônica nas gravações de “Jura” (1965) e “Gosto que me enresco” (1971).

Importante ressaltar que os gráficos possuem diferentes valores de amplitude, sendo $-0,15$ e $+0,15$ para o gráfico de “Gosto que me enresco” e $-0,05$ e $+0,05$ para o gráfico de “Jura”.

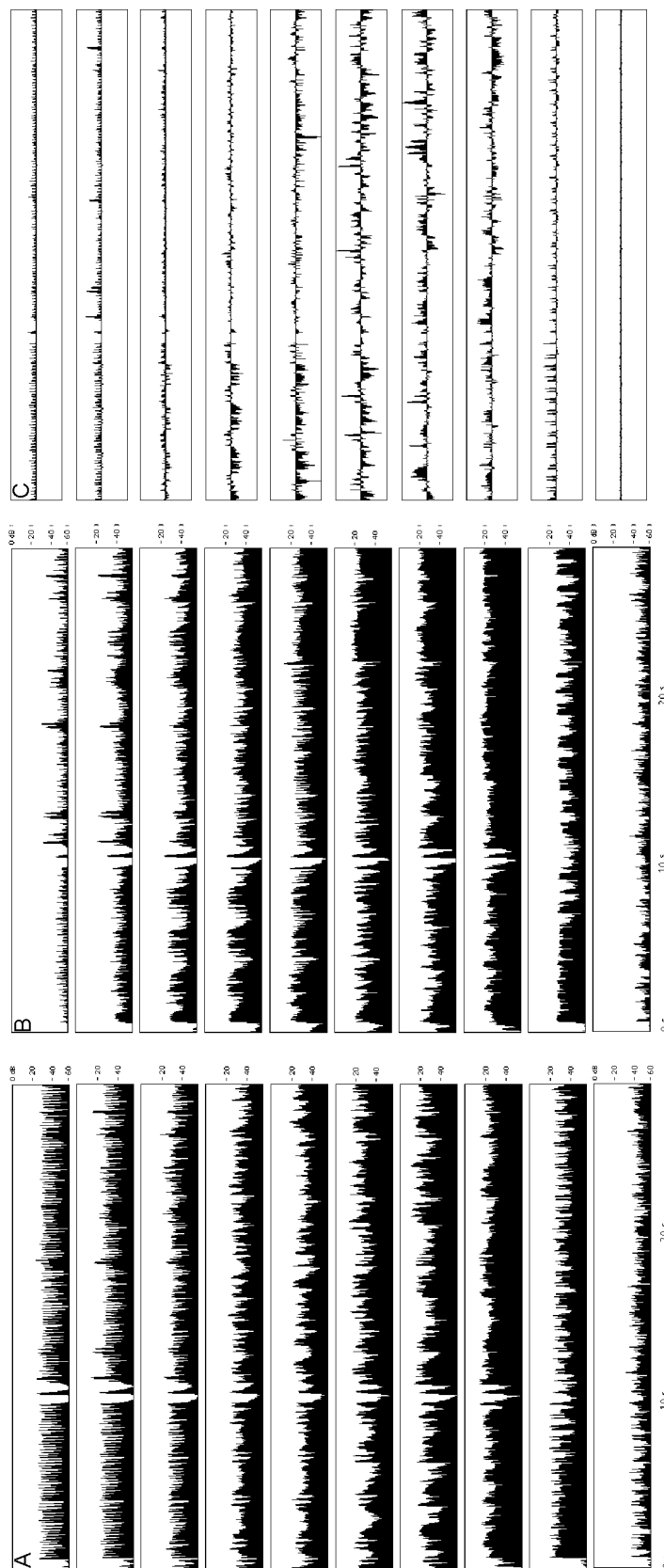


FIGURA 4.25: Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco”, 1971 (Introdução e primeira frase).

A figura A representa o canal esquerdo, a figura B o canal direito e a C distribuição estereofônica.

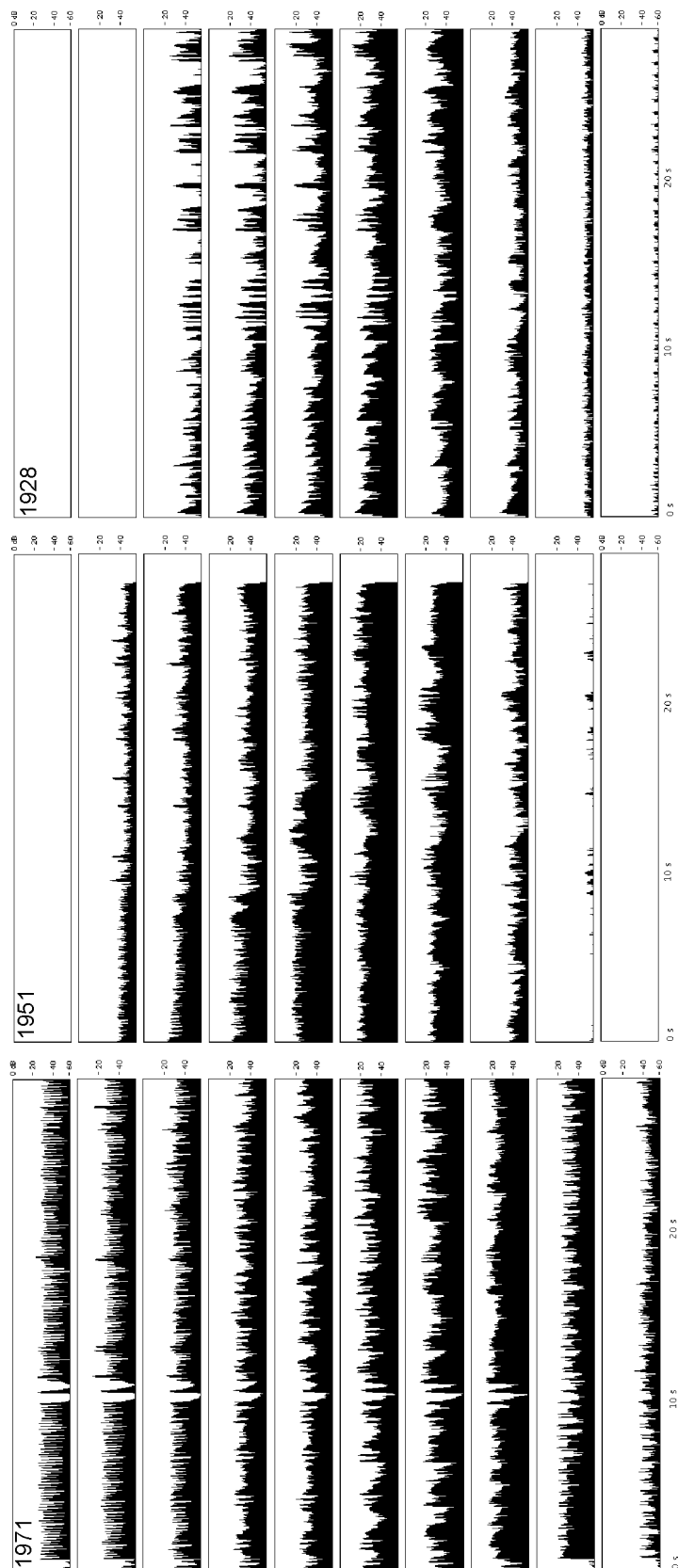


FIGURA 4.26: Gráfico de energia por oitava de “Gosto que me enrosco” três versões.

A figura 4.26, por sua vez, compara a progressão do preenchimento espectral entre as três gravações de “Jura” ao longo de dez oitavas.

A gravação de 1971 encerra nossas análises e determina o fim do período abrangido neste estudo. Este registro, se comparado com o primeiro samba abordado neste capítulo, traz uma amostra significativa das transformações sofridas por este gênero ao longo das décadas. A tecnologia, entre outros fatores, alterou a sonoridade do samba e junto com ela as formas de se pensar e ouvir a música popular brasileira.

Considerações finais

Ao longo do trabalho, foram discutidas as idéias que nortearam nosso campo de estudo. Resta-nos agora, apresentar um levantamento acerca da nossa proposta. Importante lembrar que algumas discussões feitas nos capítulos três e quatro já apresentaram conclusões detalhadas sobre os dados levantados. Esperamos nesta breve conclusão evitar informações redundantes.

Nosso ponto de partida dizia respeito às relações entre as práticas de estúdio, seus processos tecnológicos e a sonoridade do samba. A hipótese desta pesquisa partia do pressuposto que a tecnologia influenciou a estética e a linguagem da música popular gravada, sendo assim, a nossa questão era responder como a sonoridade de um gênero musical pôde se transformar a partir das práticas musicais de estúdio e sua relação com a tecnologia nos períodos estudados. Essa questão foi comprovada e demonstrada ao longo do estudo. Verificamos que houve transformação na sonoridade do samba presente nos discos. As práticas musicais, de um modo geral, assim como toda a cultura da gravação, adaptaram-se às novas tecnologias. A partir das transformações nas práticas de estúdio, percebemos uma mudança significativa na duração das canções, na estética dos arranjos, na definição timbrística e na possibilidade de se utilizar diversos instrumentos em formações e disposições distintas. Observamos — a partir de uma reflexão sobre as idéias de Luiz Tatit — que a tecnologia da gravação no começo do século auxiliou a construção da estética da canção, permitindo a aproximação do canto com a fala, a fim de manter a inteligibilidade do texto, tão buscada pelos primeiros cantores da era mecânica. Esse processo, iniciado com o canto declamado do intérprete Bahiano, teve, na nossa concepção, seu ponto culminante com o início da era elétrica e a estética do canto falado de Mario Reis. No entanto, esse processo de transformação não foi unilateral. Aliados à tecnologia, verificamos questões de cunho social, político, econômico e ideológico, aspectos determinantes na construção da nossa música gravada que ainda merecem uma análise detalhada.

A partir da reflexão histórica e das análises auditivas e sonológicas foi possível mapear as sonoridades características dos dois grandes períodos estudados: as eras mecânica e elétrica. Notamos que, ao abordar o fonograma como documento e analisar os discos em épocas diferentes, esses registros revelaram uma historicidade presente no som de cada época. Apesar da multiplicidade de sonoridades possíveis, verificou-se uma marca em cada período estudado — uma espécie de “timbre” característico, na acepção não musical da palavra. Assim, a cultura da gravação consegue eternizar um momento musical de um período, da mesma forma que a moda o faz regulando as maneiras de vestir, calçar, pentear entre outros aspectos da cultura.

Não foi uma tarefa fácil a integração das áreas de história, musicologia e sonologia. O trabalho com diferentes tipos de materiais auxiliaram as nossas análises, no entanto, o tempo foi curto para a compreensão e o aprofundamento nos detalhes inerentes aos procedimentos metodológicos de cada área. Destacamos aqui, a condução das reflexões presentes no terceiro capítulo, que integraram a música (análise dos fonogramas), as entrevistas com os artistas e pesquisadores, além da literatura sobre música popular e de periódicos especializados, lançados no “calor do momento”.

A tentativa de unir análise auditiva com os recursos computacionais da sonologia foi positivo. Um processo se aliou ao outro a fim de desvendar o emaranhado complexo sonoro de uma gravação de música popular. Mas temos a consciência que esse processo está longe de ter uma metodologia adequada. Os estudos de análise de música gravada ainda são incipientes, exceto por grupos muito específicos, como por exemplo, o *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* — CHARM. Sendo assim, os softwares de análise ainda estão distantes de um mapeamento preciso do sinal de áudio. A cada dia surgem novas propostas nesse sentido, mas percebe-se que o campo de trabalho está apenas começando, sobretudo no Brasil.

Essa pesquisa atuou na memória de um objeto e período pouco estudados e documentados na história da música popular brasileira. História ainda presente, pelo menos em parte, nos relatos sempre emocionados dos agentes que viveram ativamente naquele momento. As gravações, bem como as práticas musicais que as produziram, nos demonstraram ser um material potencialmente rico e revelador de uma historicidade pouco explorada nos estudos sobre música popular brasileira.

Acreditamos que a partir deste trabalho, novas propostas possam ser feitas e novos métodos possam ser aperfeiçoados no campo de estudo sobre música popular gravada.

Bibliografia

Livros

Adorno, Theodor W. (2002a). The Curves of the Needle. In: *Essays on music*, editado por R. Leppert. Los Angeles: University of California Press. Edição original, *Nadelkurven* (1927-1965).

Adorno, Theodor W. (2002b). The Form of the Phonograph Record. In: *Essays on music*, editado por R. Leppert. Los Angeles: University of California Press. Edição original, *Dir from der Schallplatte* (1934).

Adorno, Theodor W. (1980). O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os pensadores*, editado por V. Civita. São Paulo: Abril Cultural. [Edição original, “Ueber Fetischcharakter Fetischchrakter in der Musik und die Regression des Hoerens”, em *Dissonanzen*, Goettingen, 1963, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 9-45.]

Adorno, Theodor W. Opera and the Long-Playing Record. In: *Essays on music*, editado por R. Leppert. Los Angeles: University of California Press. [Edição original, *Oper und Langspielplatte* (1969).]

Aiello, Rita. (1994). Music and Language: Parallels and Contrasts. In: *Musical Perceptions*, editado por R. Aiello. Oxford: Oxford University Press.

Albin, Ricardo Cravo. (2000). *Museu da Imagem e do Som: rastros de memória*. Rio de Janeiro: Sextante Artes.

Alencar, Edigar de. (1979). O carnaval carioca através da música. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL.

Almirante. (1977). *No tempo de Noel Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Andrade, Mário de. (1964). *Modinhas imperiais*. São Paulo: Martins.

Andrade, Mário de. (1965). *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins.

Araújo, Mozart de. (1963). *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi.

Assis, Ana Claudia. (2006). *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Departamento de História — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte: UFMG. [Tese de Doutorado]

Barbosa, Valdinha e Devos, Anne Marie. (1984). *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular.

Benjamin, Walter. (1980 [1936]). A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas: Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, pp.5-28. Edição original, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, em *Illuminationen*, Frankfurt am Main, 1961, Surkhamp Verlag, pp. 148-184. [Ensaio originalmente escrito em 1936].

Calado, Carlos. (1997). *Tropicália: a história de uma revolução musical*, (Coleção Ouvido Musical). São Paulo: Ed. 34.

Caldeira, Jorge. (2007). *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco.

Cardoso Filho, Marcos Edson, e Palombini, Carlos. (2006). Música e tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone. In: *Encontro Anual da ANP-POM — Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Brasília: Universidade de Brasília.

Carvalho, Maria Alice Resende de. (2004). O samba a opinião e outras bossas. In: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, editado por H. Starling, Eisenberg, J., Cavalcante, B. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Castro, Ruy. (2005). *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Castro, Ruy. (1994). *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. Publicação Original, [1ª edição em 1990 com 2 reimpressões].

Centro de Pesquisa de Arte Brasileira. (1980). Gravação. In: *Disco em São Paulo*, editado por Centro de Pesquisa de Arte Brasileira. São Paulo: IDART.

Chanan, Michael. (1995). *Repeated takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso.

Cogan, Robert. (1998). *New images of musical sound*. Cambridge, Massachusetts: Publication Contact Internacional.

Coleman, Mark. (2003). *Playback: from the Victrola to MP3, 100 years of music, machines, and money*. New York: Da Capo Press.

Day, Timothy. (2000). *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven — London: Yale University Press.

Doyle, Peter. (2004). From to: echo, reverb and (dis)ordered space in early popular music recording. In: *Popular Music*, vol. 23, n° 01, pp.31–49.

Eargle, John. (2004). *The microphone book*. 2ª ed. Boston: Focal Press.

Eco, Umberto. (2006). *Como se faz uma tese*. Traduzido por Gilson Cesar Cardoso de Souza. 20ª ed, Estudos; 85. São Paulo: Perspectiva. [Publicação Original, Come si fa una tesi di laurea, Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S.p.A., 1977.]

Edison, Thomas. (1878). *The Phonograph and its Future*. North American Review, 527–536.

Eisenberg, Evan. (2005). *The Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. 2 ed. New York: Yale University Press.

Franceschi, Humberto. (1984). *Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF.

Franceschi, Humberto. (2002). *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.

Freire, Sérgio. (2004). *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. São Paulo: PUC. [Tese de Doutorado]

Freire, Sérgio e Padovani, José Henrique. (2006). Explorando envoltórias espectrais em sistemas musicais interativos. In: *XVI Congresso da Anppom*. UnB, Brasília: Universidade de Brasília.

Frota, Wagner Nunes. (2003). *Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume.

García Márquez, Gabriel. (2003). *Cem anos de solidão*. Traduzido por E. Zagury. Rio de Janeiro. Publicação Original, [Título original: “Cien Años de Soledad”, 1967].

Giron, Luís Antônio. (2001). *Mario Reis: o fino do samba*. 1ª ed, Coleção Todos os cantos. São Paulo: Editora 34.

- Gonzalez, Juan Pablo. (2004). Estrategias para entrar y permanecer em la musicologia popular. In: *Actas Del V Congreso IASPM-Latinoamerica*. Rio de Janeiro.
- Grout, Donald J., e Claude V. Palisca. (2001). *História da Música Ocidental*. Traduzido por A. L. Faria. 2ª ed. Lisboa: Gradiva. [Publicação Original, *A History of Western Music*, 1988.]
- Hamilton, Andy. (2003). *The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection*. In: *British Journal of Aesthetics*, vol. 43, nº 4, pp.345–362.
- Hémardinguier, P. (1930). *Le phonographe et ses merveilleux progrès*. Paris: Mas-son & Cie.
- Huber, David Miles, e Runstein, Robert E. (2001). *Modern recording techniques*. 5ª ed. Boston: Focal Press.
- Iazzetta, Fernando. (1997). A Música, O Corpo e a Máquinas. Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música — Anppom, nº 4, pp.27–44.
- Iazzetta, Fernando. (2006). *Música e Mediação Tecnológica*. Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo. [Tese de livre-docência].
- Jambeiro, Othon. (1975). As condições industriais da produção. In: *Canção de massa: as condições de produção*. São Paulo: Pioneira.
- Katz, M. (2004). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Los Angeles: University of California.
- Kiefer, Bruno. (1977). *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Movimento.
- Laus, Egeu. (1998). A capa de disco no Brasil: os primeiros anos. In: *Arcos*, vol. 1 (número único), pp.102–126.
- Leech-Wilkinson, Daniel, e Nicholas Cook. (2006). *Techniques for analysing recordings: an introduction*. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/>.
- Lobato, Monteiro. (1950). *História das Invenções*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense. [Escrito em 1935].
- Lockheart, Paula. (2003). *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, pp.367–385.
- Mann, Thomas. (1980 [1924]). *A Montanha mágica*. Traduzido por H. Caro.

- Rio de Janeiro: Nova Fronteira. [Publicação Original, “Der Zauberberg”, S. Fischer Verlag, Berlim, 1924, revisto pelo autor em 1952.]
- Maxfield, Joseph P., e Henry C. Harrison. (1926). *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).
- Mazzola, Marco. (2007). *Ouvindo estrelas: a luta, a ousadia e a glória de um dos maiores produtores musicais do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil.
- Mello, Zuza Homem de. (2003). *A Era dos Festivais: uma parábola*, Coleção *Todos os Cantos*. São Paulo: Ed. 34.
- Moorefield, Virgil. (2005). *The producer as composer: shaping the sounds of popular music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Museu Villa-Lobos. (1989). *Villa-Lobos, sua obra*. 3ª ed. Rio de Janeiro.
- Napolitano, Marcos. (2000). Desde que samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 20, nº 39, pp.167–189.
- Napolitano, Marcos. (2005). *História e Música — história cultural da música popular*. 2ª ed, Coleção História &... Reflexões. Belo Horizonte: Autêntica.
- Napolitano, Marcos. (2007). *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*, Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Owsinski, Bobby. (2005). *The Recording Engineer’s Handbook*. Boston: Artispro.
- Paiano, Enor. (1994). *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 1960*. Departamento de Comunicações e Artes. São Paulo: USP. [Dissertação de Mestrado]
- Paiva, José Eduardo Ribeiro de. (2006). *Os Mutantes: hibridismo na música popular brasileira dos anos 60/70*. In: *IASPM — Tama Latino Americana*. Havana, Cuba: Casa de Cultura.
- Philip, Robert. (1992). *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance, 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rangel, Lúcio. (2007). *Samba, jazz e outras notas*. Editado por Sérgio Augusto (organização, apresentação e notas). Rio de Janeiro: Agir.

- Read, Oliver, e Walter L. Welch. (1976). *From tin foil to stereo: evolution of the phonograph*. 2ª ed. Indianapolis: H. W. Sams.
- Rehding, Alexander. (2005). *Wax Cylinder Revolutions*. In: *The Musical Quarterly*, vol. 88, nº 1, pp. 123–160(38).
- Rodrigues, Caetano, e Gavin, Charles. (2005). *Bossa Nova e outras Bossas: a arte e o design das capas dos LPs*. Rio de Janeiro: Viva Rio/Petrobrás.
- Rothenbuhler, Eric W., e Peters, John Durham. (1997). Defining Phonography: An Experiment in Theory. In: *The Musical Quarterly*, vol. 81, nº 2, pp.242–264.
- Sandroni, Carlos. (2001a). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917–1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ.
- Sandroni, Carlos. (2001b). *Dois sambas de 1930 e a construção do gênero: Na Pavuna e Vou te Abandonar*. Cadernos do Colóquio, vol. 1, nº 4, p.8–21.
- Santos, Alcino, Gracio Barbalho, Jairo Severiano, e M. A de Azevedo (Nirez). (1982). *Discografia Brasileira 78rpm (1902-1964)*. 5 vols. Rio de Janeiro: Funarte.
- Santuza, Cambraia Naves. (1998). *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Saroldi, Luiz Carlos, e Sonia Virgínia Moreira. (2005). *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor.
- Schurmann, E. F. (1989). *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: CNPq.
- Severiano, Jairo. (1987). *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Severiano, Jairo, e Zuza Homem de Mello. (1997). *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (Vol.1:1901–1957)*. 4ª ed. 2 vols. Vol. 1. São Paulo: Editora 34.
- Silva, Flávio. (1975). *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. Paris: EPHE.
- Silva, Flávio. (1978). ‘Pelo telefone’ e a história do samba. *Revista Cultura*, jan-jun.
- Souza, Márcio Ferreira. (2006). “Ô Abre Alas”: as mulheres em cena no nascente mercado fonográfico brasileiro. In: *Anais do Seminário Fazendo Gênero 7*. Florianópolis: UFSC.

- Souza, Tárík de. (2003). *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34.
- Sterne, Jonathan. (2003). *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Tatit, Luiz. (1996). *O Cancionista — composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- Tatit, Luiz. (2004). *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Thompson, Emily. (1995). Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877–1925. In: *The Musical Quarterly*, vol. 79, n° 1, pp.131–171.
- Thompson, Emily. (1997). Dead Rooms and Live Wires: Harvard, Hollywood, and the Deconstruction of Architectural Acoustics, 1900–1930. In: *Isis*, vol. 88, n° 4, p.597–626.
- Tinhorão, J. R. (1981). *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática.
- Tinhorão, José Ramos. (1988). *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art.
- Tinhorão, José Ramos. (1997). *Música popular: um tema em debate*. 3ª edição revista e ampliada ed. São Paulo: Editora 34.
- Tinhorão, José Ramos. (1998). *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- Tupinambá de Ulhôa, Martha. (2006). A pesquisa e análise da música popular gravada. In: *Anais do VII Congresso Latinoamericano IASPM-AL*. La Habana: Casa de las americas: IASPM.
- Valle, Sólton do. (2002). *Microfones*. 2ª ed, Áudio, Música e Tecnologia. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia.
- Vedana, Hardy. (2006). *A Eléctrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre: scp.
- Vianna, Hermano. (2004). *O mistério do samba*. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ.
- Vicente, Eduardo. (1996). *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*. Departamento de Sociologia. Campinas: Unicamp. [Dissertação de Mestrado]

Villchur, Edgar. (1965). *Reproduction of sound in High-fidelity and stereo phonographs*. New York.

Weis, Elisabeth, e John Belton. (1985). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press.

Enciclopédias e dicionários

Dicionário de Música Brasileira. Mário de Andrade. (1989). Verbete: *batucada*. Belo Horizonte: Itatiaia [Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Ed. USP].

Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. (1998). Marco Antonio Marcondes (org.). Verbete: *Batucada*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha.

The New Grove Dictionary of music and musicians. (2001). Editado por Stanley Sadie. vol. 21, verbete: *Recorded Sound*. New York: Macmillan Publishers. pp.7–37.

The New Grove Dictionary of music and musicians. (2001). Editado por Stanley Sadie. vol. 21, verbete: *Vibrato*. New York: Macmillan Publishers.

Periódicos especializados

Phono-Arte. Rio de Janeiro, 30 jan. 1929, ano 1, nº 12, sem página.

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

Phono-Arte. “Studio” da Parlophon em S. Paulo. Rio de Janeiro, 15 abr. 1929, ano 1, nº 17, p.34.

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. Discos nacionais. Rio de Janeiro, 30 nov. 1929, ano 2, nº 32, p.1-2.

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. A quarta velocidade. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, out. 1956, ano 1, nº 3.

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. Não vão acabar os Discos 78 por José Fernandes. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, abr. 1957, ano 1, nº 9, p.8.

Música e Disco. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, abr. 1957, ano 1, nº 9, p.3.

Música e Disco. Discos de rotação comum em 1º lugar por muitos anos ainda por Roberio Julio. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jun. 1957, ano 1, nº 11, p.1-2.

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. A fita magnética nasceu em 1899. Coluna “Milagres da Ciência” por Mauricio Quadrio. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, dez. 1957, ano 2, nºs 16 e 17, p.12.

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 45 x 45. 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. Disco de 78 vai desaparecer. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, mar. 1959, ano 3, nº 3, p.8.

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. Um invento de Hermann Scherchen salva o disco monofônico por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1959, ano 3, n°s 7 e 8, p.13.

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

Música e Disco. Problemas da estereofonia por Aluizio Rocha. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, nov.-dez. 1959, ano 3, n°s 11 e 12, p.15.

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°s 3 e 4, p.27.

WECO. (1929). Sinhô, o Violão e sua Obra. WECO, Anno I, n° 3, p.2.

Artigos de Jornal

Castro, Ruy. (2007). Artista Brasileiro. Folha de São Paulo, 02/06/2007.

Vianna, Luiz Fernando. (2007). Mario Reis mudou o canto brasileiro. Folha de São Paulo, 30/12/2007.

Entrevistas

Gilberto Milfont, 23/01/2008.

Jairo Severiano, 24/01/2008.

Humberto Franceschi, 24/01/2008.

Carmélia Alves, 25/01/2008.

Roberto Paiva, 26/01/2008.

Inezita Barroso, 08/01/2008.

Comunicação pessoal

Tatit, Luiz. Comunicação pessoal por e-mail (14/01/2008).

Castro, Guilherme. Comunicação pessoal do autor (agosto de 2007).

Gravações citadas

“A Vacina Obrigatória”, marcha, interpretada por Mario Pinheiro, Odeon 40.169.

“Febre Amarela”, humor, interpretado por Geraldo Magalhaes, Odeon 40.493, 1904–1907.

“A Peste Bulbônica”, monólogo, interpretado por Bahiano, Zon-O-Phone X-772, 1902–1904.

“Rato Rato”, choro, interpretado por Casemiro Rocha, Odeon 10.060, 1907–1912.

“O Angu do Barão”, cançoneta de Ernesto de Souza, interpretado por Bahiano, Zon-O-Phone X-670, 1903–1903.

“A Conquista do Ar”, marcha de Eduardo das Neves, interpretada por Bahiano, Zon-O-Phone X-621, 1902.

“A Bahianada”, “Catira Francano”, samba, Disco Gaúcho 1036, presente no catálogo de 1916.

“Nhá Maruca foi s’imbora”, “Nhá moça”, samba, Disco Gaúcho 4042, presente no catálogo de 1916.

“Yá Yá vem a janella”, samba carnavalesco, Disco Gaúcho 4044, presente no catálogo de 1916.

“Samba na roça”, samba, Disco Gaúcho 683, 1914.

“Samba africano”, samba, Disco Gaúcho Tricolor 4040, 1915.

“Yá-Yá Me Diga”, Samba carnavalesco, Disco Gaúcho Tricolor 4040, 1915.

“Um samba na Penha”, samba interpretado por Pepa Delgado, Odeon 10063, 1907–1913.

“Em casa de Baiana”, samba interpretado pelo Conjunto da Casa Faulhaber & Cia, Favorite Record 1452216, 1910–1913.

“A viola está magoada”, samba interpretado por Bahiano, Grupo da Casa Edison e Júlia Martins, Odeon 120.445, 1912–1915.

“Samba roxo”, samba interpretado por Eduardo das Neves, Odeon 121.176, 1915–1921.

“Hino Nacional Brasileiro”, interpretado pela Banda da Casa Edison, Disco Zon-O-Phone 10.187, 1902–1904.

“Cabeça de porco”, polca interpretada pela Banda do Corpo de Bombeiros sob a regência de Anacleto de Medeiros, Odeon Record 40.621, 1904–1907.

“Fandanguassú”, interpretado pela Banda da Casa Edison, Disco Zon-O-Phone X-597, 1902–1903.

“Zé Pereira”, dobrado carnavalesco interpretado pela Banda Odeon, Disco Odeon Record 121.310, 1918–1921.

“Cigana de Catumbi”, maxixe interpretado pela Orquestra Cícero, Odeon 122.734, 1921–1926.

“Cristo nasceu na Bahia”, maxixe interpretado por Artur Castro e Coro, Odeon 123.124, 1921–1926.

“Dor de cabeça”, maxixe interpretado por Fernando, Odeon 122.760, 1921–1926.

“Coração que bate bate”, maxixe interpretado por Fernando, Odeon 122.921, 1921–1926.

“Na Pavuna”, samba de Almirante e Homero Dornelas, interpretado pelo Bando de Tangarás, Odeon 13.089, 1929 (gravação) e 1930 (lançamento).

“Passarinho do má”, samba de Duque interpretado por Francisco Alves, Odeon 10.001, 1927.

“South American Way”, samba-rumba de Jimmy McHugh e Al Dubin (sem crédito: Aloysio de Oliveira), interpretado por Carmen Miranda, Decca 23.130-A.

“Delicado”, baião de Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo, Continental 16314, lado A, 1950.

“Vê se gostas”, choro de Otaviano Pitanga e Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo, Continental 16314, lado B, 1950.

“Pedacinhos do céu”, choro de Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo, Continental 16369, lado B, 1951.

“Pisa mansinho”, choro de Jorge Santos, interpretado por Valdir Azevedo. Continental 16369, lado A, 1951.

“Carioquinha”, choro de Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo. Continental 16050, lado A, 1949.

“Brasileirinho”, choro de Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo. Disco Continental 16050, lado B, 1949.

“Pelo telefone”, samba carnavalesco de Donga e Mauro de Almeida, Odeon 121.322, 1917.

“E durma-se com um barulho deste”, lundu interpretado pelo Bahiano e Srta. Consuelo, Zon-O-Phone X-680, 1902.

“A Capital Federal”, maxixe de Nicolino Milano interpretado por Júlia Martins e João Barros, Victor Record 98.908, 1908–1912.

“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.¹⁶

“Jura”, samba de J. B. da Silva (Sinhô). *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. [Segundo Giron (2001, p.300), este disco foi relançado em 1971 com o título *Os Grandes Sucessos de Mario Reis*.]

“Gosto que me enrosco”, samba de J. B. da Silva (Sinhô), interpretado por Mario Reis, Odeon 10.278-B, 11/1928 (lançamento).

“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.

¹⁶Pseudônimo de Radamés Gnattali.

“Gosto que me enrosco”, samba de J. B. da Silva (Sinhô). *Mario Reis*, 1971, Odeon MOFB – 3.690. Arranjos e regência: Lindolfo Gaya. Diretor de produção: Milton Miranda. Diretor técnico: Z. J. Merky. Técnico de gravação: Jorge E. Nivaldo. Técnico de Laboratório: Reny R. Lippi. Lay-out: Joselito.

Webliografia

Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Acesso em 10/03/2008. Disponível em: <http://www.dicionariocravoalbin.com.br/>.

IMS. Instituto Moreira Sales. Acesso entre 2007–2008. Disponível em: <http://www.ims.com.br>.

Tavares, Bráulio. Acesso em 18/09/2007. Disponível em: <http://www.diginois.com.br/index.php?meio=post&id=42&PHPSESSID=6bb8bfc21807270f229c6cdb6623675d>. O texto se refere a um release que acompanhou o CD “Parada de Lucas” e, posteriormente, postado no site <http://www.diginois.com.br> por Lucas Santtana em 15/05/2006.

Outras fontes

Caldas, Silvio. (1977). Silvio Caldas — Depoimento (Gravado ao vivo no Tuca para o arquivo de Som e Imagem da PUC). São Paulo: Phonodisc. [Disco LP]

Dickson experimental sound film. (1895). Edison Manufacturing Co., com W.K.L. Dickson ou Charles D’Almaine. Câmera: William Heise. Duração: 0:21 a 30 f.p.s. Disponível em: <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/edmp.4034>.

Guerra-Peixe, César. (1989). Entrevista concedida a Carlos Kater. Biblioteca da Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 03 out. [Fita de vídeo VHS].

Longfellow, Matthew. (2003). *Classic Albums: The making of The Dark Side of The Moon*. Reino Unido: ST2 Video / eagle vision [DVD].

Natal, Bruno. (2006). *Desconstrução*. Brasil: Biscoito Fino. [DVD].

Paraguassu (Roque Ricciardi). (2000). *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes* (vol. 1). São Paulo: SESC. Produção de J. C. Botzelli e Fernando Faro. [CD].

Apêndice

CD com exemplos musicais

FAIXA 1

“O Angu do Barão”, cançoneta de Ernesto de Souza, interpretada por Bahiano, Zon-O-Phone X-670, 1903–1903.

FAIXA 2

“A Conquista do Ar”, marcha de Eduardo das Neves, interpretada por Bahiano, Zon-O-Phone X-621, 1902.

FAIXA 3

“Hino Nacional Brasileiro”, Francisco Manoel da Silva e Osório Duque Estrada, interpretado pela Banda da Casa Edison, Disco Zon-O-Phone 10.187, 1902–1904.

FAIXA 4

“Fandanguassú”, maxixe interpretado pela Banda da Casa Edison, Disco Zon-O-Phone X-597, 1902–1903.

FAIXA 5

“Zé Pereira”, dobrado carnavalesco de Francisco Correia Vasques, interpretado pela Banda Odeon, Disco Odeon Record 121.310, 1918–1921.

FAIXA 6

“A viola está magoada”, samba de Catulo da Paixão Cearense, interpretado por Bahiano, Grupo da Casa Edison e Júlia Martins, Disco Odeon 120.445, 1912–1915.

FAIXA 7

“Joaquina”, samba de Pedro Bifano, interpretado por Zapparolli e Coro, Disco Gaúcho Tricolor nº 1290, 1915.

FAIXA 8

“Pelo telefone”, samba carnavalesco de Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro de Almeida, interpretado por Bahiano e coro, Odeon 121.322, 1917.

FAIXA 9

“E durma-se com um barulho deste”, lundu interpretado pelo Bahiano e Srta. Consuelo, Zon-O-Phone X-680, 1902.

FAIXA 10

“A Capital Federal”, maxixe de Nicolino Milano, interpretado por Júlia Martins e João Barros, Victor Record 98.908, 1908–1912.

FAIXA 11

“Passarinho do má”, samba de Duque, interpretado por Francisco Alves, Odeon 10.001, 1927.

FAIXA 12

“Na Pavuna”, samba de Almirante e Homero Dornelas, interpretado pelo Bando de Tangarás, Odeon 13.089, 1929 (gravação) e 1930 (lançamento).

FAIXA 13

“Delicado”, baião de Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo, Continental 16314, lado A, 1950.

FAIXA 14

“Pedacinhos do céu”, choro de Valdir Azevedo, interpretado por Valdir Azevedo, Continental 16369, lado B, 1951.

FAIXA 15

“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 16

“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 17

“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.¹⁷

FAIXA 18

“Jura”, samba de J. B. da Silva (Sinhô). *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. [Segundo Giron (2001, p.300), este disco foi relançado em 1971 com o título *Os Grandes Sucessos de Mario Reis*.]

¹⁷Pseudônimo de Radamés Gnattali.

FAIXA 19

“Gosto que me enrosco”, samba de J. B. da Silva (Sinhô), interpretado por Mario Reis, Odeon 10.278-B, 11/1928 (lançamento).

FAIXA 20

“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 21

“Gosto que me enrosco”, samba de J. B. da Silva (Sinhô). *Mario Reis*, 1971, Odeon MOFB —3.690. Arranjos e regência: Lindolfo Gaya. Diretor de produção: Milton Miranda. Diretor técnico: Z. J. Merky. Técnico de gravação: Jorge E. Nivaldo. Técnico de Laboratório: Reny R. Lippi. Lay-out: Joselito.