

“Noite serena”: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912)

MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA*

RESUMO: De 1902 a 1927 foram produzidos no Brasil cerca de 7000 discos “acústicos” (gravados pelo sistema mecânico). Algumas das gravações da primeira década do século XX são registros valiosos de interpretações de música de tradição oral feitas pelos próprios cantores populares. Ao as escutarmos construímos uma ideia de que sejam exemplares de estilo popular “autêntico”, pela sua proximidade com as práticas musicais do século XIX. Entretanto, ao comparar o estilo vocal dos pioneiros da gravação fonográfica no Brasil e sua trajetória profissional é possível perceber o impacto sutil, mas importante, da tecnologia de gravação na produção e consumo da musical popular. Gravações de uma mesma canção (“Noite serena”) com Bahiano (Zon-o-phone 506, 1902-1904), e Mário Pinheiro (Victor 98928, 1908-1912), servirão como estudo de caso.

PALAVRAS-CHAVE: estilo vocal, tecnologia de gravação fonográfica no Brasil, 1902-1912.

“Noite serena” [“Serene Night”]: vocal style in acoustic recordings (1902-1912)

ABSTRACT: From 1902 to 1927 were produced in Brazil circa of seven thousand acoustic sound recordings of the first Brazilian professional popular music artists, as well as genres that were the basis for modern Brazilian popular music together with solos, duets and overtures of opera and operetta standards. The early song recordings, the first available register of performances made by Brazilian popular musicians themselves, are valuable records of popular music of oral tradition in Brazil. Listening to them we might have the idea that they are “authentic” samples of traditional singing style for their proximity to Nineteenth Century practices. However, when comparing the singing styles of those pioneer stars, and their trajectory in the music industry, it is possible to perceive the subtle but important recording technological impact on the production and consumption of popular music practices. Recordings of the same traditional song (“Noite serena” [“Serene Night”]) with Bahiano (Zon-o-phone 506, 1902-1904), and Mário Pinheiro (Victor 98928, 1908-1912), will serve as a case for analysis.

KEYWORDS: vocal style, recording technology in Brazil, 1902-1912.

* **Martha Tupinambá de Ulhôa** possui graduação em Piano pelo Conservatório Brasileiro de Música (1975), Master Of Fine Arts - University of Florida (1978) e PhD em Musicology - Cornell University (1991). É docente do PPGM-UNIRIO (1996-); pesquisadora do CNPq; Member-at-large da IASPM (2013-2015); coordenadora de Artes (2012-) e membro do Conselho Superior da FAPERJ (2008-2014).
E-mail: mulhoa@unirio.br.

Música popular, tomada como uma categoria discursiva e histórica no contexto do século XXI, se refere a práticas de entretenimento musicais veiculadas por meios de comunicação transnacionais para o uso de um público heterogêneo. Em relação às teorias para sua análise, se por um lado indústria musical e economia global podem significar controle seletivo das práticas e padronização (temática privilegiada pela Sociologia e Comunicação Social), por outro lado, os mesmos suportes tecnológicos – centrais para a consolidação e modificação da indústria musical (a exemplo da internet) – podem abrir espaços de fortalecimento e autonomia relativa para práticas musicais não hegemônicas (observáveis pela perspectiva da etnomusicologia). Os meios de transmissão (orais, escritos, aurais ou virtuais), a perspectiva comunicacional (produção ou recepção) e as questões de pesquisa (usos e funções, significado, técnica, linguagem ou história) inerentes à música popular a ser pesquisada é que determinam a metodologia pertinente para sua análise.

A escrita sobre música popular no Brasil, até o último quartel do século XX, foi conduzida por folcloristas e músicos, geralmente abordando o trinômio erudito, folclórico e popular (nessa ordem de importância), além de jornalistas e aficionados. Entre os últimos, a maioria tratava principalmente do samba, defendendo a autenticidade e tradição frente à música estrangeira. Somente nos últimos anos do século XX e início do século XXI, com o aumento expressivo de pesquisa pós-graduada em música popular do Brasil (em Letras, História, Música, Sociologia e Comunicação), começam a aparecer, ainda no formato de dissertações e teses, a interpretação ou revisão de dados primários e, esperamos, a abertura de frentes de investigação originais.

Uma consulta no banco de teses da CAPES realizada em 2012 mostra que entre 1987 e 2011 foram defendidos 686 mestrados e doutorados cujas palavras-chave ou resumos contêm a expressão exata “música popular”. Dentre os doutorados (155) as seguintes áreas do conhecimento são mais representadas: Letras/Linguística/Literatura (23%), História (22%), Comunicação (15%), Música (12%) e Sociologia (11%). Obviamente esta contagem apenas mostra uma tendência

em considerar a música popular como um objeto de estudos “interessante” e, sobretudo, não é exaustiva, pois ficam de fora produtos dedicados a gêneros musicais específicos. Se restringirmos a consulta para a expressão “canção popular” no banco atual (no momento mostrando apenas resultados entre 2000 e 2012) os resultados não são muito diferentes. Em novembro de 2013 foram resgatados 69 trabalhos, 18 dos quais em nível de doutorado (7 de Letras, 3 de Linguística, 1 em Literatura, 2 de História, 1 de Multimeios, 1 de Ciência da Religião, 1 em Comunicação, 1 em Antropologia, e 1 em Música). Ou seja, no estudo da “canção popular” também predomina o trio Letras/Linguística/Literatura (61 %), seguido de História (11 %) e, minoritariamente Multimeios, Ciência da Religião, Comunicação, Antropologia e Música (5,5% cada). A tese da área da música que aparece na busca trata do fado português entre os imigrantes no Rio de Janeiro, ou seja, poderia, em princípio ter sido defendida na área de história oral, já que gira em torno das memórias de fadistas obtidos através de depoimentos/entrevistas.

Em revisão publicada em 2005 com o título sugestivo de “Pontos de escuta da música popular no Brasil” a antropóloga e etnomusicóloga Elizabeth Travassos faz um levantamento do estado da arte nos estudos da música popular através do exame de textos originados nas universidades ou em “autores consagrados como especialistas” (TRAVASSOS, 2005, p. 94). São discutidas as “vertentes” do Folclore musical (com referência a Renato de Almeida e Mário de Andrade); da etnomusicologia e antropologia (focalizando temáticas, algumas das quais compartilhadas com os estudos do folclore – cultos afro-brasileiros, catolicismo popular, bandas de pífanos, hip hop, funk, música eletrônica); dos estudos literários e semiótica da canção popular (ênfatisando a superação do constrangimento causado pela atitude cientificista e “a obsessiva busca de matrizes raciais” dos trabalhos pioneiros de Sílvio Romero (TRAVASSOS, 2005, p. 102) pela busca de abordagens mais holísticas – são citados Mammi, Nestrowski e Tatit, este último também por sua metodologia de análise da canção); da sociologia (com menção a José de Souza Martins, Waldenyr Caldas e Márcia Tostas Dias); e, finalmente, da historiografia (onde são incluídos tanto historiadores de fora da universidade, de Orestes Barbosa a José Ramos Tinhorão, como historiadores de ofício, como Marcos Napolitano e

Martha Abreu). Travassos enfatiza os temas “que escapam ao cânone da música popular brasileira construído em torno do choro, samba e MPB” (TRAVASSOS, 2005, p. 102), e a crítica das histórias da música com “inclinação positivista” e com “tendência à atribuição de vida autônoma aos estilos e gêneros musicais” (TRAVASSOS, 2005, p. 107). A etnomusicóloga reconhece que o “caráter parcial e fragmentário das especializações gera frustração diante de objetos complexos [como a música popular], que demandam conhecimentos em diversas áreas” (ibid.), registrando o que chama de “alargamento dos horizontes de observação” quando “a análise de ... objetos musicais discretos cede lugar ao comentário de novas modalidades de prática e fruição musical [e] ... suas implicações na constituição das subjetividades” (TRAVASSOS, 2005, p. 108).

Neste cenário, desenvolver estudos de linguagem e estruturação musical parece não ser bem vindo e, a contar pelo número reduzido de doutoramentos na área, é possível que demore um pouco mais para que investigações musicológicas em música popular ganhem mais espaço. Acontece que, de fato, investigar a música popular pela perspectiva da musicologia implica em lidar com ritmos, harmonias, formações instrumentais, estilos interpretativos, processos composicionais, arranjo musical, enfim, focalizar a análise de objetos musicais discretos, investigando seu funcionamento interno. Esta especialização não significa ausência de autocrítica, nem, necessariamente, falta de interesse pelos debates multidisciplinares. O empecilho maior para que a musicologia encontre um nicho acadêmico mais confortável é a dificuldade em construir equipes e projetos agregando especialistas de várias áreas. E com a competição artificial através dos chamados índices de impacto – tão polêmicos, mas infelizmente tão presentes no cotidiano acadêmico – uma disciplina que é intrinsecamente multidisciplinar acaba ficando marginalizada. Explico: fazer musicologia significa lidar, além da linguagem e estruturação musicais, com conhecimentos de história, antropologia e linguística, para ficar somente em algumas áreas do conhecimento mais óbvias. No entanto, na bibliografia das teses defendidas sobre assuntos musicais naquelas mesmas áreas citadas, raramente aparecem autores da musicologia. Ou seja, musicólogos fazem sempre referência a historiadores, antropólogos e linguistas, enquanto o inverso raramente

acontece ainda. Não é possível prever como o estudo da música popular vai estar daqui a alguns anos e nem se seria útil a estruturação de um campo autônomo. Do ponto de vista da musicologia, é marcante o crescimento do número de doutoramentos em música com temática sobre música popular, e, principalmente o grande número de mestrados na área.¹

O estudo da música popular gravada no âmbito da musicologia

Antes do aparecimento da gravação, a transmissão da música popular se dava pela oralidade e pela escrita. Com o rádio e a televisão, aparece o que Ong (apud KLEINE e GALE, 1996) intitula “oralidade secundária”, onde a oralidade é produzida por tecnologia. Há uma sensação de intimidade e proximidade sem, no entanto, haver de fato uma interação.² Em relação à gravação, como menciona Timoty Rice (2013) no seu verbete do *Grove* sobre transmissão musical, ela preserva o registro de uma composição musical (como na partitura), mas vai além da notação, ao fixar na mídia detalhes (como timbre e andamento) antes possíveis de transmitir somente de forma oral/aural. A gravação facilita o aprendizado aural pela repetição de uma performance da mesma forma que a tradição escrita fixa algumas instruções que, em sabendo ler os símbolos musicais e estando familiarizado com o estilo geral daquele tipo de repertório, um músico pode executar facilmente uma peça (não necessitando memorizá-la pela repetição).

Na transmissão oral, como é possível observar no estudo comparativo de versões de “Isto é bom”, são mantidos elementos básicos para a identificação da música, no caso apenas o estribilho: “Isto é bom, ist’ é bom que dói!”. Quanto à estrutura da peça, encontramos um ponto interessante na comparação entre uma versão interpretada a partir de uma partitura (um “arranjo” feito por um certo XXX) e uma gravação-registro da versão de tradição oral. A versão escrita –

¹ Agradeço Cláudia Azevedo por compartilhar dados de sua pesquisa de PD sobre a produção acadêmica em música popular nos PPG em música no Brasil.

² No caso da internet no qual aparece a questão do ambiente virtual e do ciberespaço, as discussões se dão no âmbito do virtual/atual, ou seja, sem a presença física da comunicação presencial.

provavelmente anotada a partir do sucesso no teatro – varia a melodia com saltos percorrendo a extensão de uma nona. Enquanto os versos apresentam desenvoltura e movimento, o estribilho é mais contido, utilizando somente a metade inferior da tessitura escalar da peça. Aqui a ênfase está nos versos, na diferença, enquanto o refrão funciona apenas como um repouso para a retomada de outro verso. A versão de tradição oral funciona exatamente ao contrário, a parte dos versos na metade superior da escala numa melodia em terraço³ e o estribilho percorrendo uma extensão menor, de uma sétima (do fá 3 ao sol 2). Na versão de tradição oral (registrada em disco) o estribilho é a parte mais importante, enfatizando o lúdico, o irônico e o travesso, aquilo que pode ser mais variado por estar firmemente enraizado na memória coletiva. Nos versos, o cantor precisa de toda a sua energia para lembrar (ou inventar) letras de quadrinhas diferentes.

Já no caso da música que emerge na era da gravação, as coisas funcionam um pouco diferente. Uma música gravada “congela” uma interpretação específica, sendo que algumas gravações chegam a se transformar em “tradição”, como é o caso de “Urubu malandro”, conhecida na interpretação antológica de Pixinguinha a ponto de ele ser considerado como seu “autor”. É muito mais difícil ser criativo na interpretação de qualquer música gravada “estável”. Em relação a “Urubu...”, as variações consagradas por Pixinguinha foram repetida fielmente em inúmeras gravações, muito depois da gravação emblemática de 1930 (Victor-33.262).

Ao escutarmos uma canção gravada, temos diante de nós uma série de ajustes teórico-metodológicos a fazer. O primeiro elemento de adequação para o musicólogo treinado como músico na tradição artística clássico-romântica europeia que se dispõe a estudar a música popular é a questão formal. Enquanto que naquela a ênfase está na estruturação melódico-harmônica e no desenvolvimento temático, na música popular (e na canção em particular) a ênfase está na redundância e repetição de estruturas genéricas padronizadas. Assim, enquanto a estética artística favorece a diversidade de procedimentos musicais, a estética popular privilegia a conformidade com normas genéricas que são extrapoladas muito sutilmente, especialmente

³ Melodias em terraço possuem segmentos de âmbito reduzido que se repetem em níveis de altura próximos. Para uma introdução ao estudo do contorno melódico ver Adams (1976).

naqueles parâmetros pouco estudados pela musicologia tradicional, tais como estilo vocal, textura instrumental e microrritmo (o chamado groove, molejo, suingue, enfim, expressividade).

O segundo ajuste, talvez até mais significativo, é a percepção do impacto da tecnologia de gravação nas práticas musicais e não só da chamada “música popular”. Como menciona Katz (2004), a tecnologia de gravação tem catalisado novas maneiras (1) de ouvir música – inicialmente uma atividade social, depois audição individualizada e, novamente, uma nova escuta coletiva através do compartilhamento de arquivos na internet –, (2) de mudanças na própria prática musical - como a introdução do *vibrato* constante nas gravações de instrumentos de cordas friccionadas, como uma forma de intensificar e encorpar o som, compensando ainda pela ausência do aspecto visual da performance e a sensação de proximidade física e expressiva–, e também (3) do aparecimento de novos procedimentos composicionais e gêneros musicais – como o *loop* e o minimalismo; o *sampling* e o rap.

O fato é que a gravação modificou inclusive a forma principal de transmissão musical no século XX. Se nos séculos anteriores as pessoas aprendiam e escutavam música pela transmissão oral, quando não decifravam música através da escrita – tendo ou não a vivência prática daquela tradição de execução musical – no século XX o contato maior com música acontece por meio de gravações. Tanto que é possível se falar de uma “História da Música Aural”, ou seja, uma história da música cujas fontes primárias são registros fonográficos e não manuscritos ou partituras (LINEHAN, 2001).

A mudança de foco da musicologia da análise da música enquanto texto musical, enquanto partitura para o estudo sistemático da música enquanto evento, enquanto processo interpretativo foi gradual e só se intensificou nas vésperas do século XXI. Neste cenário a comparação de gravações é central. No entanto, assim como a partitura impõe limitações no que pode ser registrado e analisado – a notação musical privilegia o parâmetro altura, como mencionado por Randel (1992) no seu texto sobre o cânone musicológico –, as gravações, por sua vez trazem outras questões teóricas e metodológicas que acabam direcionando a pesquisa na área, seja

de música popular seja de música erudita. Enquanto a musicologia “tradicional” estava lidando preferencialmente com o parâmetro altura, como mencionado, os estudos de música gravada tem se concentrado em alguns aspectos ligados ao caráter e expressividade musicais, tais como andamento, *rubato*, *vibrato*, timbre, articulação, portamento, entre outros (BOWEN, 2003; CLARKE e COOK, 2003; PHILIP, 2004; LEECH-WILKINSON, 2009 e RINK, 2002).

Não estou dizendo que deva existir uma musicologia da música popular, no entanto. Como a musicologia é construída a partir de seu objeto, a sonoridade, fatalmente é dependente de seu suporte/meio de transmissão (oralidade, escrita, impressão, gravação, internet). E grande parte da energia do musicólogo é colocada na organização de suas fontes, até mesmo antes de poder se voltar para a análise de seu conteúdo musical. Assim, no caso de textos escritos, são elaborados catálogos e edições críticas de manuscritos e partituras; para o caso de gravações, são elaboradas discografias. Estas discografias, assim como os catálogos de obras, nos ajudam a selecionar nossos objetos de análise com mais propriedade. E as gravações, parafraseando Daniel Leech-Wilkinson:

... nos permitem ouvir como soava a música do passado — levando em conta as deficiências em cada tipo de suporte técnico — nos mostrando também como nossa concepção do que seja “musical” é radicalmente diferente da dos músicos que fizeram as gravações no passado. ... No entanto, o acúmulo de dados sobre as práticas musicais do passado registradas em gravações, aliado ao acesso a tecnologias digitais permitem a comparação dessas gravações e o avanço metodológico da musicologia: pensar sobre música ligada à sua escuta e sua performance na busca pela compreensão de o que são sua expressividade e seu significado. (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 1).

Nas seções a seguir será focalizada a discografia referente às gravações pioneiras de música popular no Brasil, apontando uma possibilidade para análise daquele repertório, tomando como exemplo duas gravações da modinha *Noite Serena*.

A pesquisa com gravações pioneiras no Brasil – o que nos diz a discografia.

O início de qualquer trabalho com gravações é a construção de uma discografia, pois é necessário, antes de tudo, estabelecer a viabilidade do trabalho

quanto às suas fontes primárias. A discografia contém várias informações essenciais. Entre elas, além do título da obra, autoria (se houver), intérprete, acompanhamento (se houver), a gravadora, o número de série e o número de matriz. O número de série é atribuído pela gravadora, sendo o elemento identificador de catálogo. Se a gravadora lança novamente um disco num outro formato ou é vendida, suas matrizes irão receber outro número de série, num outro rótulo. Por exemplo, para lidar com as gravações pioneiras da Casa Edison, temos que contemplar a perspectiva de investigar de 1902 a 1915, uma vez que ao fundar a fábrica da ODEON no Rio de Janeiro, Fred Figner recebeu de volta várias matrizes do início do século que tinham sido levadas para prensagem em fábricas europeias.

No Brasil a indústria fonográfica já começou sua existência com uma vitalidade grande, em parte porque Fred Figner (1866-1946), fundador e dono da Casa Edison e pioneiro das gravações no Brasil, percebeu, logo que aportou em Belém do Pará, que os brasileiros tinham uma preferência particular por gravações com os artistas ou pessoas locais. Figner foi o responsável pela maior parte das 7000 gravações conhecidas da fase mecânica de gravação no Brasil. Sua história é contada por Humberto M. Francheschi (2002) no livro *A Casa Edison e seu tempo*.

As cerca de 7000 gravações feitas no Brasil pelo sistema mecânico, entre 1902 e 1927, estão registradas no primeiro volume da *DISCOGRAFIA Brasileira em 78 rpm-1902-1964* organizada por Alcino de Oliveira Santos, Grácio Guerreiro Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez). O exame atento da discografia nos permite estabelecer um mapeamento dos vários agentes envolvidos no processo de produção dos fonogramas da época (gravadoras, produtores, cantores, grupos, arranjadores, instrumentistas), bem como identificar os vários gêneros musicais declarados.⁴

Uma das coisas mais difíceis de determinar — se não impossíveis, dado que as matrizes dos discos foram todas derretidas (FRANCESCHI, 2002, p. 105) e não existe uma sistematização do acervo remanescente da Casa Edison — é uma

⁴ Adicionalmente, é importante registrar a colaboração e consultoria generosa do pesquisador e um dos autores da DISCOGRAFIA, Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, que tem, com generosidade e paciência, complementado e corrigido as informações discográficas referentes às discografias de Mário Pinheiro e Bahiano discutidas neste texto.

cronologia precisa para os discos pioneiros gravados no Brasil. Segundo o pesquisador Humberto Franceschi, que teve acesso aos documentos pessoais e comerciais de Fred Figner, em 1902 vieram dois técnicos alemães para fazer as gravações a serem prensadas em Berlim, Hagen em janeiro e Pancoast entre abril e maio. Segundo Franceschi os discos da série 1500 e 1600 de 7 polegadas, bem como os da série X-1.000 de 10 polegadas foram os gravados inicialmente por Hagen, uma vez que as quantidades coincidem com os números mencionados em correspondência entre Figner e Prescott da ZON-O-PHONE de Berlim: “das 175 [ceras gravadas] em 7 polegadas, 174 foram lançadas no comércio correspondentes às séries 1.500 e 1.600; das 75 em 10 polegadas foram lançadas 51 correspondentes à série X-1.000” (FRANCESCHI, 2002, p. 91).

Já para os autores da *Discografia Brasileira* as séries 1500 (1500 a 1674) e X-500 (526 a 599 e 600 a 821) de 10 polegadas (25,4 cm) são posteriores às séries 10.000 (10.001 a 10.187), de 7 polegadas (17,78 cm) e X-1000 (X-1001 a 1051) de 10 polegadas. Deduzem isto pelo catálogo de 1902, onde não há qualquer referência a números menores que X-1000, no caso dos discos de 10 polegadas (DISCOGRAFIA, 1982, v. 1, p. 31).

Um indício que permite a identificação da época de gravação é a apresentação feita pelos próprios cantores ou por João Baptista Gonzaga (de sotaque português) ou pelo Bahiano (de sotaque “nortista”) nos discos instrumentais. Nas 500 gravações de 1902 há a apresentação do título da música e do intérprete seguido da expressão ‘Gravado para a Casa Edison do Rio de Janeiro, rua do Ouvidor 105 (ou 107)’. ⁵ A partir de 1904 a expressão usada no início das gravações passa a ser ‘Gravado para a Casa Edison, Rio de Janeiro’, forma de apresentação que permanece até 1912 (FRANCESCHI, 2002, p. 207). A partir de 1913, até os anos 1920 as apresentações eram somente ‘Discos da Casa Edison’ (FRANCESCHI, 2002, p. 208). Infelizmente, em muitos resgates digitais das gravações este início com o anúncio é cortado.

⁵ Entre aqueles 500 fonogramas o lundu *Isto é bom* recebeu o número 1 na série Zonophone 10.000, sendo, por isto equivocadamente identificado como a primeira música gravada no Brasil.

As ceras gravadas pelo técnico Hagen não ficaram com uma qualidade técnica boa, por conta da massa e do método de prensagem dos discos. Isto fez com que o técnico chefe da ZON-O-PHONE (Pancoast) viesse pessoalmente gravar as 187 ceras de 17 cm ou 7 polegadas (correspondentes à série 10.000) e 321 ceras de 25 cm ou 10 polegadas (correspondentes à série X-500).⁶ A grande maioria dessas gravações só foi prensada em 1904 sob a marca ODEON, lançadas pela *International Talking Machine*, em discos ligeiramente maiores: 7,5 polegadas (19 cm) e 10,63 polegadas (27 cm), nas séries 10.000 e 40.000 respectivamente. E, como veremos abaixo, não foi somente o técnico alemão quem foi substituído, mas também o cantor.

Como observa Francheschi, várias gravações prensadas em disco ZON-O-PHONE são as mesmas dos primeiros discos ODEON (FRANCESCHI, 2002, p. 96). Essas gravações são identificadas pela classificação RX nas ceras (matrizes). Tal classificação permanece até o disco ODEON 40.745, incluindo as cerca de 500 gravações iniciais.⁷ Em algumas séries a numeração foi contínua, como observa Franceschi em relação às matrizes R nos discos menores (de 17 e depois 19 cm), que só cessou no número 1.971, com a gravação do tango “Guaratibano” em 15 de março de 1914, ODEON 10.413 (FRANCESCHI, 2002, p. 105). Assim que foi iniciado o processo de gravação no Rio de Janeiro não houve mais numeração na cera, que passou a ser derretida e depois raspada para receber novos originais.

Adicionalmente, nem todas as gravações eram aproveitadas. Por exemplo, nos exemplares de páginas do livro de registro de gravações em CD de documentos anexado ao livro *A Casa Edison*, há uma anotação de 22 de outubro de 1912, sobre a gravação de 1911, onde de um total de 445 números, 363 discos grandes (XR) e 82 discos pequenos (R), apenas 318 foram aprovados. Abaixo, no quadro 1 é apresentada uma síntese das gravações mecânicas feitas pela Casa Edison, com identificação de Selo e Séries em ordem cronológica, entre 1902 e 1927, quando se inicia a gravação elétrica no Brasil. Quanto ao número de série, apesar de podermos observar a duplicação de músicas em formatos (cilindros e chapas) e tamanhos

⁶ Mais precisamente 17,78 cm a de 7 polegadas e 25,54 cm a de 10 polegadas.

⁷ Esta numeração passa a ser iniciada pelas letras XR no final de 1903, identificando assim as gravações feitas a partir do final de 1903 até setembro de 1911, quando a fabricação é interrompida na Alemanha e retomada na fábrica da ODEON do Rio de Janeiro em dezembro de 1912 (CE p. 103).

diferentes, podemos afirmar que indicam lançamentos no mercado. A referência aos artistas é indicada na totalidade para o selo ZON-O-PHONE, mas somente para os que são mencionados em dez ou mais registros para o selo ODEON.

ZON-O-PHONE de 7,5' (discos de 19 cm), série 10.000 – (gravadas em 1902). Artistas: Bahiano (55 itens), Cadete (45 itens), BCE (1 item, o Hino Nacional). Na DB, de um total de 187 gravações 86 números estão sem identificação.
ZON-O-PHONE de 7,5' (19 cm), série 1500 e 1600 (até 1674) - (gravadas em 1902). Artistas: BCE (15 itens), Bahiano (8), Senhorita Odete (3), Ator Veloso, Braga, Campos, Maestro Assiz, Peito de Prata e Senhorita Consuelo (1 cada). Na DB 142 itens sem identificação, num total de 174).
ZON-O-PHONE de 10,63' (27 cm), série X-1000 (até o nº 1051) - (gravadas em 1902). Artistas: Cadete (20 itens), Bahiano (19 itens), BCE (1 item, o Hino Nacional), sem identificação (11), num total de 51 itens.
ZON-O-PHONE de 10,63' (27 cm), série X-500 (na DB, do nº 526 a 599) - (gravadas em 1902). Artistas: BCE (13 itens), Ator Lino (8), Bahiano (7), Senhorita Odete (1), sem identificação (44) num total de 73 números de série.
ZON-O-PHONE de 10,63' (27 cm), série X-500 (na DB, do nº 600 a 821) - (gravadas em 1902). Artistas: Bahiano (23 itens), Senhorita Odete (10 itens), Senhorita Consuelo e Bahiano (8), BCE (7), Senhorita Consuelo (4), Banda do 1º Batalhão Infantaria da Brig. Policial (3), Campos (3) Grupo da Cidade Nova (3), Ator Veloso (2), Eduardo Leite, Maestro Antão, Os Geraldos, Peito de Prata, Srta Consuelo, Braga e Bahiano (1 cada), sem identificação (253), num total de 321 itens.
ODEON de 10,63' (27 cm), série 40.000 – Patente 3465 International Talking Machine (gravadas entre 1904 e 1907). Acoplagem desconexa. Artistas levando em conta apenas aqueles com mais de 10 itens: BCE (134), Mário Pinheiro (109), Banda do 1º Bat. Infantaria da Brig. Policial (36), Geraldo Magalhães (34), Barros (23), Os Geraldos (17), Emilia de Oliveira (14), Patápio Silva (Flauta) (12), Grupo do Malaquias (12), Artur Camilo (Piano) (11), Banda Odeon (11) e Artur Camilo (Piano) (11).
ODEON de 7,5' (19 cm), série 10.000 – (gravadas entre 1904 e 1911). Gravações dessa série também aparecem no catálogo de 1913. Discos com acoplagem desconexa. Artistas com 10 ou mais itens: Grupo do Malaquias (35), Bahiano (33), BCE (31), Mário Pinheiro (28), Banda Escudero (21), Banda do 1º Bat. Infantaria da Brig. Policial (15), Grupo do Honório (15), Barros (13), Irmãos Eymard (13), Pepa Delgado (11), Grupo do Novo Cordão (10). Mário Pinheiro aparece até o número 10.131 (que vai a 10.412), o que pode estar relacionado ao fato de ter feito contrato com a Columbia para ir gravar nos Estados Unidos.
ODEON de 10,63' (27 cm), série 108.000 – (gravadas entre 1907 e 1912). Acoplagem desconexa e tiragens com acoplagens diferentes. (DB V. 1, 115: 843). Segundo a fonte CE, as gravações são de 1904 a 1911. Artistas com 10 ou mais itens: BCE (204), BCB (82), Eduardo das Neves (77), Banda Escudero (77), Mário Pinheiro (47), Bahiano (40), Cadete (37), Os Geraldos (22), Geraldo Magalhães (20), Banda da Força Policial de São Paulo (13), Artur Camilo (piano) e G. de Almeida (flauta) (13), Barbosa (10), Banda do Maestro Veríssimo (10). Mário Pinheiro com gravações até o número 108.378.
ODEON 70.000 – 84 discos de 35 cm e 15 discos de 30 cm, (gravados entre 1908 e 1912). (DB V. 1, p. 123). Nenhuma gravação com o Bahiano; nenhum número de matriz registrado na DB; Muitos números sem indicação de série. Apenas a BCB com mais de 10 registros (19).
ODEON 137.000 - 107 discos de 25 cm, gravados entre 1912 e 1914. Acoplagem desconexa (ao contrário das séries 10.000 e 40.000). (DB V. 1, p. 129). Somente uma gravação de Bahiano. Aqui também as bandas de música se sobressaem com mais de 10 gravações: Banda Odeon (26) e Banda do 52º Batalhão de Caçadores (10).
ODEON 120.000 de 10,63' (27 cm) – (Gravadas entre 1912 e 1915). Acoplagem desconexa, variando a cada tiragem. Provável que tenha sucedido a série 108.000 (também de 27 cm). Fábrica começa a funcionar em 1913 (Rua 28 de setembro 50, Rio de Janeiro). (DB V. 1 p. 169).

ODEON 121.000 - 999 discos de 27 cm, acoplados com números de série seqüenciais [embora alguns números de matrizes possam estar ligeiramente diferentes, ex. B-6 seguido do B-4] (Gravados provavelmente entre 1915 e 1921). Catálogo de 1918 e 1919 não mencionam a série. (DB V. 1 p. 210). Artistas com 10 ou mais gravações: Bahiano (73), Giuseppe Rielli (Acordeão) (40), BCB (39), Orquestra Andreozzi (36), Banda do Batalhão Naval (35), Grupo Moringa (30), Mário Pinheiro (27), Eduardo das Neves (25), Orquestra Odeon (22), Grupo do Canhoto (20), Banda do 1º Batalhão da Polícia da Bahia (20), Banda 52 de Caçadores (19), Grupo dos Boêmios (18), Grupo Vienense (18), Grupo do Além (18), Vicente Celestino (16), Grupo do Louro (14), Grupo O Passos no choro (14), Grupo Francisco Lima (14), Grupo dos Chorosos (14), Grupo Carioca (12), Grupo Odeon (12), BCE (12), Orquestra Luiz de Souza (10), Grupo Odeon Paulista (10), Orquestra Pickman (10), Banda do Tiro nº 19 Rio Branco do Paraná (10), Grupo do Albertino (10).

ODEON 122.000 - 999 gravações em discos de 27 cm, acoplagem em seqüência direta, gravados entre 1921 e 1926. Fase de transição entre influência européia e norte-americana. Vozes de duas gerações: 1 - (Bahiano, Cesar Nunes [?] e Arlindo Real [?]) e 2 - (Francisco Alves, Araci Cortes e Patrício Teixeira). (DB V. 1 p. 251). Artistas com 10 ou mais registros: Bahiano (80), Jazz Band Sul-Americano Romeu Silva (56), Orquestra Eduardo Souto (34), Fernando e Coro (29), Orquestra Augusto Lima (28), Vicente Celestino (26), Fernando (25), Grupo do Pimentel (24), Harry Farmann (Violino) (24), José Rielli (acordeão) (23), BCB (21), Brandão (16), Grupo Escola (13), Carlos Lima (12), Orquestra Passos (10), Mesquita (violino) (10), Banda do 3º Batalhão da Polícia Militar (10), Orquestra Brasil-América (10), Orquestra Cícero (10), Del Negri (10).

ODEON 123.000 - 319 gravações na última série da Casa Edison. Gravadas entre dezembro de 1925 e julho de 1927, quando começa a gravação elétrica no Brasil. Discos de 27 cm até o número de série 123.029 e de 25 cm do número 123.30 ao 123.319. Acoplagem direta (seqüencial). (DB v. 1, p. 266). Artistas com 10 ou mais registros: Orq. PanAmerican do Cassino Copacabana (28), Artur Castro (21), Francisco Alves (21), Frederico Rocha (21), American Jazz Band Sílvio de Souza (18), Fernando (17), Pedro Celestino (15), Oscar Pereira Gomes (15), Pedro Celestino (14), Paraguassu (10).

Quadro 1 - GRAVAÇÕES DA CASA EDISON - (fonte: DISCOGRAFIA, 1982)

Interessante que os primeiros discos ZON-O-PHONE constantes da DB são predominantemente de Bahiano (Manuel Pedro dos Santos), do Cadete (Manoel Evêncio da Costa Moreira) e da Banda da Casa Edison (BCE). Há várias menções à Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (BCB) sob a regência de Anacleto de Medeiros no catálogo de 1902. Dentre os itens identificados no catálogo é possível atribuir, por exemplo, uma série de valsas executadas pela BCB em “Chapas Pequenas” com os números de série entre 10.171 e 10.177 (“Albertina”, “Uma noite de luar”, “Despedida”, “Marília”, “Cicilia”, “Diva”, “Hilda”) e 10.214 (“Muchacha”). No entanto a *DISCOGRAFIA* não as menciona. O motivo para esta discrepância é que os pesquisadores que fizeram a discografia partiram de informações nos discos dos vários acervos consultados — é provável que não hajam sobreviventes ao uso, considerando a popularidade da BCB.⁸ Outra possibilidade ventilada na literatura é

⁸ Dois dos acervos mais importantes (as coleções de Humberto Francheschi e José Ramos Tinhorão) estão disponíveis para escuta no sítio do Instituto Moreira Salles.

de que os músicos nas gravações com banda de música eram os mesmos, tanto da BCE quanto da BCB, mas quando havia a batuta de um regente (inicialmente Anacleto de Medeiros e posteriormente Albertino Pimentel) o nome constante no disco seria o da corporação militar.⁹

Algumas coisas podem ser inferidas a partir da simples observação dos dados. Por exemplo, das primeiras gravações em 1902 pelo selo ZON-O-PHONE, apenas cerca de pouco mais de um terço restaram (270 lançamentos dentre os 806 números de série). Os motivos pelos quais alguns destes sobreviveram (sendo possível escutá-los no Instituto Moreira Salles) variam desde a mera fragilidade das mídias até, conseqüentemente, sua deteriorização em função do uso frequente – discos mais populares estragavam mais.

Um outro cenário surge em relação aos artistas cantores, quando em 1904 se iniciam as gravações com o selo ODEON, e aparece, por exemplo, o nome de Mário Pinheiro, enquanto cantores como Bahiano deixam de gravar. Sabemos que nem todos intérpretes se adaptam à artificialidade da gravação. São habilidades distintas que o músico tem que aprender; ele tem que desenvolver certo talento, certa familiaridade com a prática do estúdio de gravação. Além disso, a própria gravação impõe certos limites em termos das características técnicas mais adequadas à impressão do som. Abaixo comentamos melhor sobre a qualidade técnica das gravações comerciais; a seguir tecemos algumas observações sobre a fase inicial das gravações mecânicas e comparamos a produção discográfica de Mario Pinheiro com a de Bahiano apresentada no quadro 2.

Observe-se que apesar de Mário Pinheiro ter um número maior de registros (424 gravações), na realidade gravou somente 353 títulos segundo a discografia elaborada no âmbito desse projeto. Por outro lado, confirmando a popularidade maior de Bahiano, dos 438 registros de gravações feitas, 433 são de títulos diferentes. Ou seja, o último tem uma discografia maior que a do primeiro. Observe-se que o quadro comparativo aponta os registros extraídos da DB, incluindo gravações feitas por Mário Pinheiro para a VICTOR RECORD e a COLUMBIA.

⁹ A produção de fonogramas pela BCB foi investigada por David Pereira de Souza através da escuta sistemática do repertório de bandas contidos nos acervos musicais disponíveis no Instituto Moreira Salles (RJ) (ver Souza 2006).

MÁRIO PINHEIRO				BAHIANO		
DATA LANÇAMENTO	GRAVADORA	SÉRIE	Nº	GRAVADORA	SÉRIE	Nº
1902				ZON-O-PHONE	10.000	51
1903				ZON-O-PHONE	X-1.000	6
				ZON-O-PHONE	X-500	39
				ZON-O-PHONE	1.500	10
1904	ODEON	10.000	14			
	ODEON	40.000	53			
1905	ODEON	10.000	18			
	ODEON	40.100	7			
1906	ODEON	40.000	105	ODEON	10.000	4
1907	ODEON	70.000	9			
1908	ODEON	108.000	18			
1909	ODEON	108.000	45			
1910	ODEON	108.000	7	ODEON	108.000	9
	VICTOR RECORD	98.000	77			
	VICTOR RECORD	99.000	24			
	COLUMBIA	11.000	38			
	COLUMBIA	12.000	2?			
1911						
1912	COLUMBIA	B	5	ODEON	10.000	16
				ODEON	108.000	31
				ODEON	120.000	2
1913	COLUMBIA	B	2	ODEON	10.000	10
				ODEON	137.000	1
				ODEON	120.000	51
1914				ODEON	120.000	6
1915				ODEON	120.000	6
				ODEON	121.000	28
1916				ODEON	121.000	4
1917	ODEON	121.000	14	ODEON	121.000	9
1918				ODEON	121.000	6
1919				ODEON	121.000	9
1920	ODEON	121.000	15	ODEON	121.000	19
1921				ODEON	121.000	7
1922				ODEON	121.000	13
				ODEON	122.000	34
1923				ODEON	122.000	40
1924				ODEON	122.000	18
1925				ODEON	122.000	9
TOTAL			453			438

Quadro 2 - Comparação da produção de Mário Pinheiro e Bahiano (Fonte: DISCOGRAFIA, 1982)

Mário Pinheiro (1880-1923) tentou cantar no circo, mas com a projeção vocal de sua voz de barítono e dicção clara, se adaptou melhor à gravação de canções e também a uma carreira na ópera. A discografia completa de Mário Pinheiro consta

de 424 registros e 353 títulos. Para a Casa Edison (Odeon) existem 276 registros de gravações feitas entre 1904 e 1910, quando inicia contrato com a Victor Record (81 registros na DISCOGRAFIA, 1982) e Columbia (41 registros). Posteriormente, há menção a apenas 29 gravações de Mário Pinheiro para a Odeon (em 1917 e 1920).

Bahiano, Manuel Pedro dos Santos (1870-1944), fez inúmeras gravações históricas para a Casa Edison, incluindo “Isto é bom” (1902) e “Pelo Telefone” (1916). Como cançonetista, participou do Teatrinho do Passeio Público e no Circo Spinelli. A discografia completa de Bahiano consta de 438 registros e 433 títulos gravados entre 1902 e 1925, 270 dos quais até 1915, todos para a Casa Edison, seja ZON-O-PHONE ou ODEON.

No extenso repertório gravado por ambos os cantores existem apenas onze títulos comuns: “Ave Maria”; “Cabocla bonita”; “Chegadinho”; “Gentil Maria”, “Isto é bom”, “Mulata Vaidosa”; “Noite serena”; “O fazendeiro”; “Perdão Emília”; “Pinica-pau”; “Sorvete Iaiá”. Faremos a seguir um estudo do estilo vocal dos dois cantores usando a modinha “Noite Serena”.

Musicologia e análise da canção/canto popular

Um modelo de análise da canção popular no Brasil foi estabelecido por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito em 1928.¹⁰ Na ocasião o conceito de popular se aplicava ao que hoje se conhece como música folclórica ou tradicional. No entanto devemos levar em consideração que o conceito de popular é dinâmico, e mesmo que para Andrade popular fosse sinônimo de folclórico, o que é importante reter é que as observações musicológicas feitas por Andrade continuam pertinentes.¹¹ A primeira questão apresentada pelo autor de *Macunaíma* sobre música “brasileira” diz respeito à discordância entre o ritmo grafado em documentos escritos e a performance das canções. O exemplo musical é “Pinião”, o qual o autor apresenta

¹⁰ Todas as edições subsequentes do *Ensaio* até o momento (2014) são reproduções da primeira por Chiarato & Cia., São Paulo. Segundo Oneyda de Alvarenga, no exemplar usado para a reedição da Martins de 1962, há anotações na folha de rosto feitas pelo próprio Mário de Andrade, mencionando que o exemplar do trabalho anotado fora roubado da biblioteca do autor em 1941.

¹¹ Para uma discussão sobre popular, nacional, popularesco em Mário de Andrade ver a dissertação de Juliana Pérez González (2012), intitulada *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*.

três versões escritas, sendo que a transcrição da versão gravada pelos Turunas da Mauricéia (Odeon 10067, 1927) seria a “mais verdadeira” porque “prosódica”.¹² Daí menciona “dicção” e a influência de “processos oratórios” na rítmica do cancionero discutido no *Ensaio*. E foi o próprio Mário de Andrade que chegou à conclusão que, para o musicólogo, a fonografia seria o “remédio de salvação”, uma vez que [os cantadores]:

Usam uma nasalação e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando (ANDRADE apud TONI, 2004, p. 264).

Ou seja, com o fonograma, a canção gravada se torna o documento ao qual o musicólogo pode se referir para identificar os elementos em análise. Entretanto, nunca é demais reiterar que a ferramenta mais importante do musicólogo sempre foi e continua sendo seu ouvido, sua escuta atenta de práticas musicais as quais ele ou ela conhecem bem. E assim como no caso de exemplos musicais escritos (em partitura ou transcrições) que são usados para ilustrar detalhes específicos das análises musicais, hoje são programas de computador – capazes de registrar o espectro e amplitude do som, bem como o ataque e corte das notas – que auxiliam na demonstração de fenômenos sonoros, inclusive dos aspectos mencionados por Mário de Andrade acima (o portamento, a “fantasia rítmica” e o canto “prosódico”).

Além disso, é necessário salientar que espectrogramas não substituem partituras; apenas registram aspectos não contemplados por elas. Na análise musical da canção popular, semelhante ao que acontece na análise musical tradicional, há todo um processo de identificação de vários aspectos estruturais da canção, no tocante à letra, versificação, esquema de rima, melodia, fraseologia, gênero musical, arranjo, entre outros, a maioria deles passíveis de ilustração através da partitura. A estes aspectos mais ligados à composição e produção musicais somam-se os que mencionamos acima, relacionados à expressividade do intérprete, que são mais “visíveis” pela leitura do software.

¹² Esta versão gravada mencionada por Mário de Andrade de “Pinião” pode ser escutada no acervo do Instituto Moreira Salles (existem duas versões de “Pinião”, uma gravada em 1927, matriz 1322, como samba e outra em 1954, matriz 9895, como embolada).

A primeira coisa que fazemos ao analisar uma canção é identificar seu gênero, pois só isto já diz muito sobre a mesma. A seguir observa-se sua forma mais geral, seus estribilhos e sua estrutura a partir da organização hierárquica de seus segmentos.¹³ Para este tipo de análise macro, os métodos tradicionais dão conta do recado. É no nível micro que os programas de computador são úteis.

Como comentei no trabalho sobre a pesquisa e análise da música popular gravada, apresentado em Havana no VII congresso da IASPM-LA em 2006:

Programas de edição tornam possível a comparação de gravações, bem como o isolamento de momentos particulares. Música pode ser escutada mais lenta sem mudança de altura, bem como podemos medir amplitude e duração de uma maneira bem mais precisa. Programas de espectro indicam a frequência sonora da onda sonora em eixos de altura e tempo, a amplitude sendo mostrada por cores (ULHÔA, 2006, p. 3).¹⁴

Na época da comunicação em 2006 estavam já em funcionamento desde 2004 os projetos relacionados ao CHARM -- AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music,¹⁵ incluindo o desenvolvimento de métodos para a análise de gravações e o software "Sonic Visualiser" (SV).¹⁶ A interface do SV

¹³ A estrutura fraseológica é construída a partir de incisos, motivos, membros de frase, frases e períodos.

¹⁴ É pertinente esclarecer uma leitura pouco atenta deste texto de 2006 por Cardoso Filho em seu mestrado, onde afirma alguns "equívocos na utilização dos processos computacionais de coleta de dados ... [uma vez que do] ponto de vista da acústica musical, a forma de onda e a somatória dos movimentos de amplitude representados por ela não traz (sic) informações relevantes para obter os dados que a pesquisadora se propôs (CARDOSO FILHO, 2008, p. 47)." De fato, o espectro de amplitude mostra a somatória de todos os elementos de uma gravação e não somente o canto. Por isto a necessidade de unir as duas coisas: o que o software registra e mais o que o analista identifica. Marcílio Lopes – o músico que testou a metodologia auxiliar para identificação da melodia da canção em análise mencionado no texto de 2006 – e eu trabalhamos sempre com a ajuda do ouvido, testando auditivamente o que não é possível identificar visualmente. Marcílio marcou manualmente no espectrograma tanto os tempos quanto os ataques das notas do canto; daí por comparação entre a escuta atenta e também comparando com a partitura do songbook conseguimos identificar as nuances da interpretação expressiva. Hoje, com o SV tudo fica mais simples, pois a ampliação do espectrograma mostra não somente a amplitude de cada momento, mas as frequências do espectro sonoro, permitindo, inclusive, uma transcrição mais fiel à natureza mais flexível da performance. (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 8, parágrafo 45-46). Mas, novamente insisto, sempre verificando e usando equilibradamente o que aparece na tela com o que se escuta.

¹⁵ O projeto CHARM (2004-2009) foi sediado pela Royal Holloway, University of London, em parceria com King's College, London e a University of Sheffield, com o objetivo de promover o estudo musicológico de gravações por uma gama vasta de perspectivas indo de análise computacional à história comercial. A partir de 2009 o foco do grupo mudou para o estudo da performance ao vivo. <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>, consulta em 30 Dez. 2013.

¹⁶ Ver tradução e adaptação do SV, exemplificado com versões de *Carinhoso*, de Pixinguinha, por Marcio da Silva Pereira nos documentos "Introdução ao Sonic Visualiser" e "Guia do Sonic Visualiser para musicólogos", com autorização dos autores Nicholas Cook e Daniel Leech-Wilkinson em

permite a execução de arquivos de áudio (MP3 ou WAV) em velocidades variáveis e a possibilidade de marcar a gravação em pontos específicos. Inclui também vários modos de visualização do mesmo arquivo, além da facilidade de sincronizar gravações diferentes para fins de comparação. O SV tem uma arquitetura aberta que permite a utilização de *plug-ins* de terceiros, o que amplia significativamente a capacidade do programa.

Um dos *plug-ins* lida com andamento, sendo possível anotar o início de cada tempo e observar a duração relativa deles no âmbito do compasso ou frase. Numa canção acompanhada, outro *plug-in* ajuda ao pesquisador identificar a linha do canto, podendo assim visualizar o que acontece em termos de sincronização, ou até mesmo investigar o que Mário de Andrade, na seção sobre ritmo do *Ensaio*, chamava de “moleza da prosódica brasileira”, ou “compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico” e eu identifico como métrica derramada – o canto é mais solto enquanto o acompanhamento instrumental mantém a regularidade métrica do compasso musical.

Usado em conjunto com o SV também o software livre Audacity, da Soundforge.¹⁷ O Audacity importa sons (no formato .wav, .aiff, .au, .ircam, .mp3 e .ogg), os quais podem então ser editados em preparação para a sua análise (nos procedimentos de corte, cópia, mixagem de som; além de mudança velocidade ou altura, sem mudança de frequência).

Abaixo depois de descrever em traços gerais a estrutura da canção e sua prosódia, passo a indicar alguns dos aspectos sonoros que, em conjunto com a discussão da discografia possibilitam escutas e leituras alternativas para a historiografia da canção popular no Brasil.

Estilo e técnica na canção: “Noite Serena”

<http://www4.unirio.br/mpb/sv/>. Consulta em 07 Nov. 2013. O retorno ao link www.unirio.br/mpb/sv/ está sendo providenciado pela DTIC da UNIRIO.

¹⁷ O Audacity (em 2013 na sua versão 2.0.5) pode ser facilmente encontrado na internet (<http://audacity.sourceforge.net/>).

“Noite Serena”, gravada tanto por Bahiano (Zon-o-phone 506, 1902-1904) quanto por Mário Pinheiro (Victor Records 98.928, 1908-1912) podem ilustrar bem alguns aspectos comentados acima. As duas gravações estão disponíveis on-line no Instituto Moreira Salles (Pesquisar “Noite Serena”). A melodia de contorno ondulado e o uso de saltos seguidos de movimento descendente caracterizam-na como uma modinha, gênero de canção sentimental muito popular nas serenatas do final do século XIX e início do XX.

A letra da canção (de autoria desconhecida) com modificações pontuais está transcrita abaixo. A canção está dividida em duas partes, cada uma com um ritmo próprio: a primeira mais irregular em redondilha maior (sete sílabas) e a segunda mais regular em redondilha menor (cinco sílabas). As sílabas acentuadas estão sublinhadas e o esquema rítmico das mesmas aparece marcado à direita de cada verso.

Men <u>ina</u> , <u>sinto</u> dese <u>jo</u>	7 (2 - 4 - 7)
De te <u>dizer</u> um <u>segredo</u>	7 (4 - 7)
Um <u>segredo</u> <u>do</u> meu <u>peito</u>	7 (3 - 5 - 7)
À <u>sombra</u> do <u>arvoredo</u>	7 (2 - 7)
Que <u>noite</u> <u>serena</u>	5 (2 - 5)
Que <u>lindo</u> <u>luar</u>	5 (2 - 5)
Que <u>linda</u> <u>barquinha</u>	5 (2 - 5)
Eu <u>vejo</u> no <u>mar</u>	5 (2 - 5)
Que <u>venha</u> meu <u>anjo</u>	5 (2 - 5)
Fu <u>ja</u> mos da <u>qui</u>	5 (2 - 5)
Que a <u>noite</u> está <u>bela</u> ,	5 (2 - 5)
Que a <u>noite</u> está <u>bela</u>	5 (2 - 5)
E o <u>amor</u> nos <u>sorri</u>	5 (2 - 5)

O andamento da modinha é *moderato* nas duas gravações. A gravação de 1902-1904 inicia-se com uma introdução ao piano, com a melodia da primeira estrofe. A seguir entra o canto de Bahiano e seu estilo vocal característico com um timbre meio estridente, nasal, emissão e andamento irregulares, fermatas frequentes. Na gravação posterior, com o acompanhamento de violão Mário Pinheiro, apresenta uma execução vocal um pouco mais contida, no seu timbre de barítono lírico, voz mais “de cabeça”, além de vibrato uniforme.

Neste momento é útil nos reportar para a indústria nascente do disco no Brasil. Como mencionado acima, Fred Figner percebeu logo que os brasileiros

gostavam de gravações dos artistas locais. Tanto que entre 1902-1904 pelo selo Zonophone gravou principalmente Bahiano (89 itens), Cadete (65 itens), além de 29 itens para banda de música. Estas primeiras gravações foram vendidas por todo o país, anunciadas pelos jornais, por encomenda através de catálogos e pela mão de vendedores praticistas. Por ser um produto comercial para ser distribuído amplamente, obviamente Figner se preocupava com a qualidade técnica dos fonogramas. Assim, fez vir um técnico da Alemanha para fazer novas gravações em maio de 1902, já que o primeiro conjunto de ceras não tinha atingido uma qualidade sonora boa. Estas segundas gravações foram prensadas somente em 1904 já sob o selo ODEON, e como é possível ver no Quadro 1 acima, Bahiano e Cadete não são mencionados na listagem da DB; em vez deles são majoritárias as gravações de Mário Pinheiro (com 109 itens na série, 78 dos quais gravados em maio de 1902, mas só lançadas posteriormente). Na série 40.000 Bahiano aparece uma única vez em dueto com Mário Pinheiro, num “arranjo” intitulado “Uma serenata no cemitério”.¹⁸

Pela observação da discografia e pela escuta atenta dos fonogramas existentes, além da integração do conhecimento acumulado sobre tecnologia de gravação e estilo de performance, é possível começar a perceber algumas nuances na história da música popular gravada no Brasil. Mário Pinheiro desenvolveu uma carreira como cantor de discos, por sua dicção clara, impostação e vibrato uniformes, em detrimento de cantores bem sucedidos no circo, no teatro de revistas e até mesmo nas feiras e bares de rua, como Bahiano, Cadete e Eduardo das Neves (1874-1919). Corrobora esta afirmação um fato curioso quando ouvimos estas gravações pioneiras pela internet: em geral, as gravações de Mário Pinheiro são as mais nítidas em termos de qualidade sonora, enquanto as gravações de Bahiano, em geral, nos chegam cheias de ruídos e chiados. Ou seja, os fonogramas do último na sua maioria já tinham sido usados e “arranhados” pelas agulhas antigas, verdadeiros pregos acrescidos de quase meio quilo de peso do braço do gramofone. Se os discos do Bahiano estão gastos e os do Mário Pinheiro em boas condições de conservação, podemos dizer que este é um indício da popularidade maior do Bahiano em comparação ao Mário

¹⁸ O IMS tem no seu acervo dois arquivos com este “arranjo” (na realidade uma cena cômica entre um “fantasma”, o “diabo” e um “bêbado”), ambos da Coleção de JRT (IMS registros 00024116 e 00024118).

Pinheiro! O último, como sugerimos, era apenas mais adequado para a impressão na cera da fase mecânica...

É senso comum considerar que o problema maior para a captação do som nas gravações mecânicas seja o volume sonoro. De fato, como o som é impresso por deslocamento de ar, quanto maior a densidade sonora melhor o resultado. Uma forma de aumentar a densidade sonora é produzir um vibrato estável. Mas isto não é tudo, pois além desta limitação há o âmbito de frequências registradas, que nas gravações mecânicas se encontram entre 168 e 2000 Hz. Isto implica que nem sempre os parciais do som possam ser impressos, comprometendo o registro do timbre das vozes e instrumentos. Mário Pinheiro, ao impostar a voz – ou seja, usar bem seus ressoadores naturais para ampliar o volume dos parciais e adensar sua emissão – e usar um vibrato constante e estável produzia um som de qualidade técnica mais adequado para a gravação mecânica. Abaixo um retrato do vibrato do Mário Pinheiro no “a” prolongado da frase “que noite serenaaa” ao lado do mesmo “a” emitido por Bahiano.

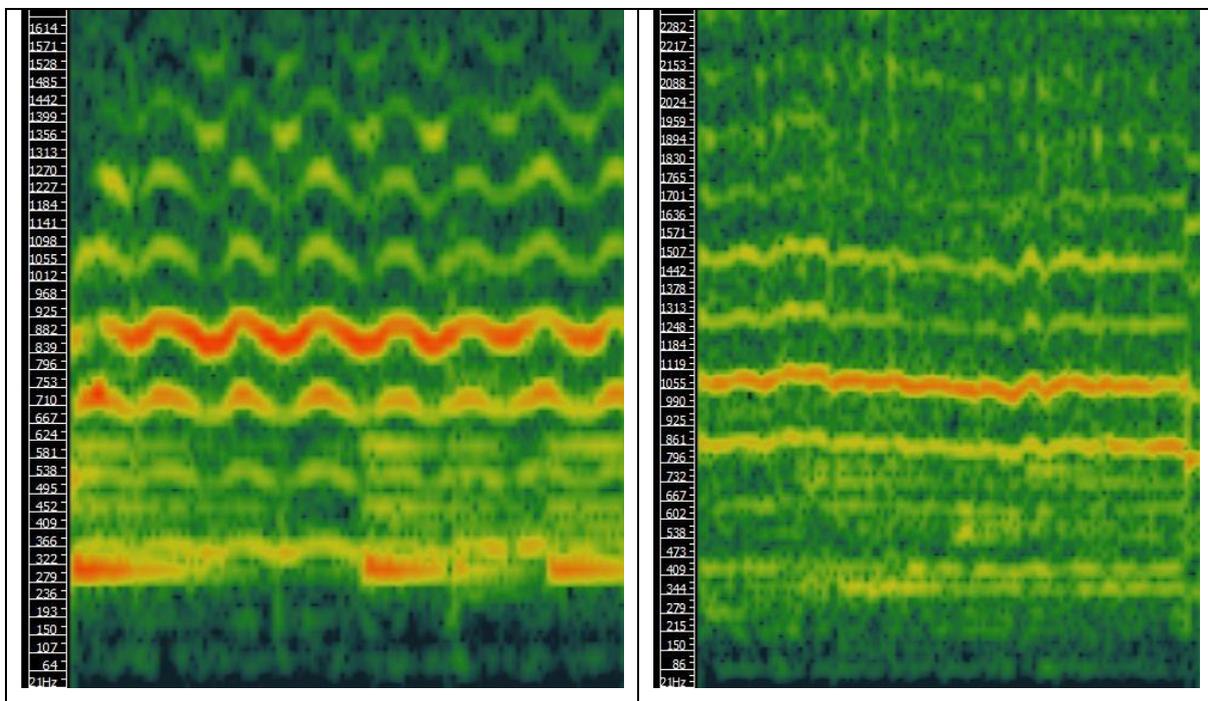
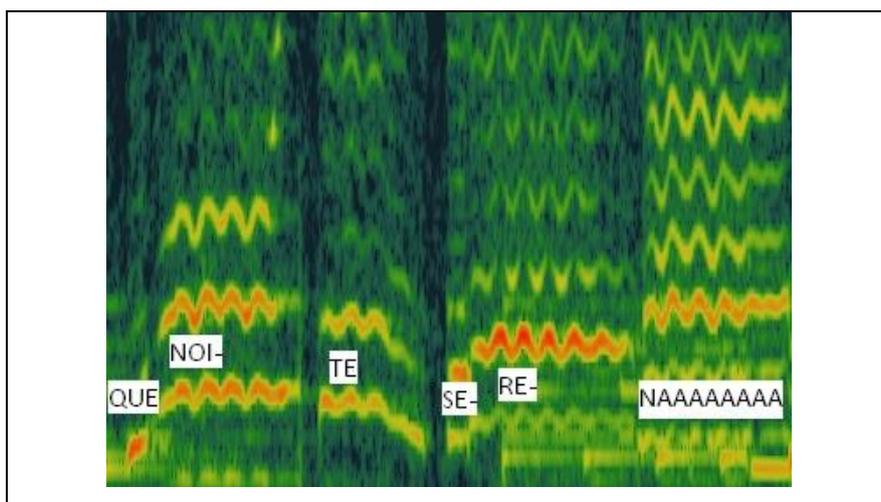


Figura 1 – Espectrograma da vogal A gravada por Mário Pinheiro (à esquerda) e Bahiano (à direita).

Chamo a atenção para o formato da(s) onda(s) independente de qualidade da mídia: é visível a estabilidade do vibrato de Mário Pinheiro na imagem da esquerda nos parciais mais fortes em torno de 700-800 Hz (no lado inferior da figura aparecem ataques do violão acompanhante). Especificamente sobre o vibrato no violino Mark Katz sugere que um vibrato constante possibilita uma outra maneira que não simplesmente tocar forte, de projetar o som para os cones captadores, ao produzir variações de pressão periódicas. Ao usar mais vibrato o artista “podia aumentar o volume efetivo de uma nota sem exagerar e sem [correr o risco de] esbarrar no cone” (KATZ, 2004, p. 93).¹⁹ No caso de cantores o vibrato pode “engordar” o som, torná-lo mais sonoro sem ser “gritado”. De fato, a forma de onda geralmente produzida por Bahiano é bem mais “lisa”, seu timbre tendendo a uma sonoridade áspera e gutural.

Mas então como explicar os discos “gastos” e arranhados de Bahiano ao lado dos discos limpinhos de Mário Pinheiro? Como o Bahiano conseguiu compensar por esta “falta de treino” lírico? Exatamente pelas qualidades apontadas por Mário de Andrade dos cantadores (sobretudo nordestinos) e que somente a gravação era capaz de registrar: a nasalização, o portamento “constante e sutil”, além dos rubatos rítmicos “surpreendentes e livres”. Apenas como ilustração nos detemos no portamento, como mostrado abaixo (figura 2).



¹⁹ Outra vantagem do uso do vibrato no violino é a possibilidade de mascarar a desafinação, pois “uma nota tocada com vibrato – não muito lento ou largo – é percebida como uma altura única...” (KATZ, 2004, p. 95).

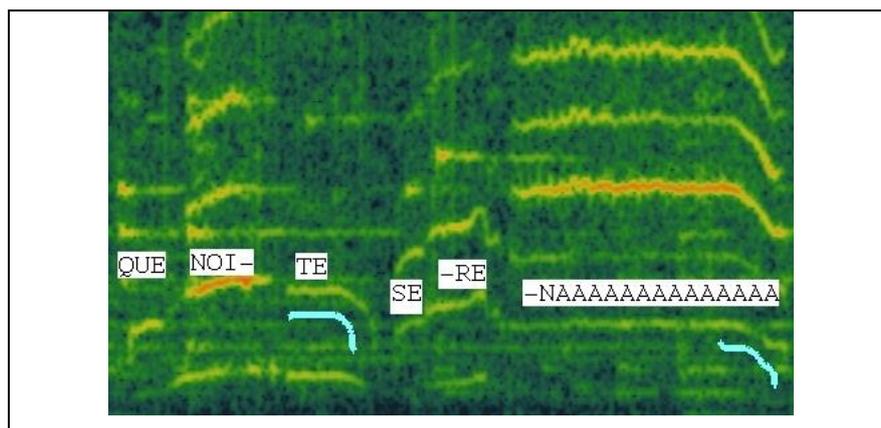


Figura 2 – A frase “Que noite serena”
por Mário Pinheiro (parte superior) e Bahiano (barra inferior).²⁰

Observe-se o registro da performance de Mário Pinheiro com alturas mais definidas e na parte inferior a performance de Bahiano da mesma frase, realçando mais que Mário a fluidez e continuidade da linha melódica. Além do portamento, Bahiano também se utiliza de certa variação de andamento constante, assim como o uso da fermata como elemento interpretativo. Mário de Andrade teria achado “delicioso” poder investigar em detalhe essas “maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário” (ANDRADE, 2006, p. 45).

Observações finais

A escuta de gravações do início do século XX, para ouvidos acostumados à clareza e precisão da gravação digital, envolve sons com uma camada extra de uma “poeira” ruidosa, acrescentando à qualidade precária do áudio mais estranheza, distanciando-os ainda mais do aqui e agora do século XXI. No entanto, como sabemos que são, na sua maioria, os próprios cantores populares a registrar na cera as modinhas, canções, lundus e cançonetas que costumavam cantar nos teatros e ruas de seu tempo, temos a sensação de estar escutando através da cortina da história apresentações tal e quais aconteciam nas apresentações ao vivo. O ruído e distância de estilo acrescentam à música certa “aura” de autenticidade.

²⁰ Agradeço a Lula Costa-Lima Neto pela elaboração das figuras do Quadro 2.

Somente ao refletir melhor não só sobre a evidência sonora, mas também na percepção de que não podemos ouvir sons registrados no início do século XX através da tecnologia de gravação mecânica com o mesmo ouvido com que escutamos sons gravados digitalmente, começamos a aprender a escutar melhor aquelas gravações. O fato é que os sons que saem dos fonogramas pioneiros são tão artificiais quanto, por exemplo, uma partitura de uma canção do século XIX. Esta sonoridade tem que ser decifrada, compreendida no seu contexto de produção e somente então, talvez possa ser apreciada esteticamente.

O que se consolidou no imaginário atual é que o estilo predominante no início do século XX seria o estilo lírico, da voz de peito, com energia suficiente para imprimir na cera o som. Hoje, com mais conhecimento sobre as propriedades acústicas do som, compreendemos que a questão não era apenas de volume, mas também uma emissão estável numa certa faixa de frequência o elemento responsável por uma gravação tecnicamente “de qualidade”.

E o que era uma exigência técnica — a necessidade de um som “limpo” e “estável”, um som adequado para uma impressão na cera cuja reprodução fosse “nítida” o bastante para que pudesse ser valorizada e desejada como um produto a ser comprado — passa a ser um padrão estético que, no Brasil, só foi desafiado e superado com a Bossa Nova na década de 1960. Minha tese é que o modelo de canto lírico que supostamente era o mais popular no início do século XX se tornou hegemônico mais por uma deficiência do processo de gravação — e, portanto, uma imposição da indústria — do que a constatação de uma prática apreciada pela maioria da população.

Referências

ADAMS, Charles R. Melodic Contour Typology. *Ethnomusicology*, Indiana, vol. 20, n. 2, p. 179-215, mai. 1976.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. [A íntegra do texto (sem paginação) está disponível graças ao projeto de Zilá Bernd, *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano/CNPq/2001* em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/index.htm>. Acesso em 07 set. 2012].

BOWEN, José A. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: Cook, Nicholas e Mark Everist. (Eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 424-452;

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)*. Programa de Pós-Graduação em Música, Mestrado. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/GMMA-7XPLCM>
Acesso em: 26 jan. 2014.

CLARKE, Eric e COOK, Nicholas. (Eds.). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DISCOGRAFIA brasileira em 78rpm, 1902-1964. Coautoria de Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 5v.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

KATZ, Mark. *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley: University of California Press, 2004.

KLEINE, Michael; GALE, Fredric G. The Elusive Presence of the Word: An Interview with Walter Ong. *Composition FORUM* 7.2 (1996): 65-86. Disponível em: WALTER, John. Tertiary Orality, Secondary Literacy, and Residual Orality. In: *Machina Memorialis* [Blog] http://www.jpwalter.com/machina/?p=325#identifider_0_325
posted July 16, 2006. Acesso em: 18/02/2011.

LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM, 2009, capítulo 1. Disponível em: www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html Acesso em: 7 set. 2012.

LINEHAN, Andy. *Aural History: Essays on Recorded Sound*. London: British Library; Book & CD edition, 2001.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita – A tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. [original inglês de 1982] Campinas: Papirus, 1998.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. 2012. 276 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23072012-083606/pt-br.php>. Acesso em: 6 nov. 2013.

PHILIP, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press, 2004.

RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In: Katherine Bergeron e Philip Bohlman, (Eds.) *Disciplining Music – Musicology and its Canons*. Chicago. University of Chicago Press, 1992.

RICE, Timothy. Transmission. In: Sadie, Stanley e Tyrrell, John (eds.). *Grove Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com.ez39.periodicos.capes.gov.br>. Acesso em 25 set. 2013.

RINK, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SOUZA, David Pereira de. A valsa Terna Saudade: implicações técnicas para a análise de fonogramas históricos. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro: UniRio, 2006, p. 1-13. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/126/95> Acesso em: 30 dez. 2013.

TONI, Flávia Camargo (Org.) *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SESC São Paulo, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. 2005. Pontos de Escuta. In: Ulhôa, Martha and Ana Maria Ochoa (Org.) *Música Popular na América Latina – Pontos de Escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. A pesquisa e análise da música popular gravada. In: *VII Congresso da IASPM-AL*, Casa de las Américas – Havana, Cuba, Junho de 2006, p. 1-8. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MarthaUlloaMPgravada.pdf> Acesso em: 30 dez. 2013.