

Música e tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone

Marcos Edson Cardoso Filho
Escola de Música – UFMG
e-mail: marcosfilho@ufmg.br

Carlos Palombini
Escola de Música – UFMG
e-mail: palombini@terra.com.br

Sumário:

Com a chegada da tecnologia da gravação de sons, as manifestações musicais no Brasil tiveram que se adaptar constantemente aos novos procedimentos. A interação entre as tecnologias de gravação no início do século XX e as manifestações musicais no Brasil pode ter produzido sonoridades diversas e ter auxiliado na estruturação da linguagem da canção popular de massas. Assim, propomos investigar a sonoridade da canção popular nas eras mecânica e elétrica da gravação através da análise auditiva de registros sonoros antigos dos principais intérpretes dos períodos em questão, e da reflexão a partir de textos como Benjamin, Tatit, Giron, Garcia entre outros.

Palavras-Chave: canção popular, tecnologia de gravação, microfone, sonoridade.

A tecnologia da gravação, patenteada por Thomas Edison com o fonógrafo em 1877, trouxe para o mundo da música grandes transformações, inclusive na noção mesma de obra musical. A partir das gravações e do desenvolvimento do suporte tecnológico, pôde-se observar uma transformação constante da técnica e da linguagem da música popular. A instalação e consolidação das primeiras indústrias fonográficas no início do século XX no Brasil coincidiram com uma época de estruturação da música popular brasileira, sobretudo a canção. Desde então temos observado diferentes formas de interação entre o meio tecnológico e as manifestações populares no Brasil. Em 1927, com o advento da gravação elétrica e o aprimoramento das novas formas de captação do som, torna-se possível a utilização e a escuta de diversos instrumentos musicais e suas formas de execução. No que diz respeito ao canto popular, o surgimento do microfone elétrico (chamado de ortofônico em substituição ao antigo autophone mecânico) possibilita um novo estilo de cantar em língua portuguesa do Brasil (Giron, 2001).

Segundo Adorno (2002), 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. Maria Alice Resende de Carvalho (2004) mostra no artigo *O samba a opinião e outras bossas* como a indústria determinou algumas formações instrumentais em função do limitado espaço físico dos primeiros estúdios e também das melhores possibilidades acústicas de determinados instrumentos. Franceschi (2002) no livro *A Casa Edison e seu tempo* observa que instrumentos como o piano eram evitados devido às condições técnicas da gravação mecânica.

Luiz Tatit (1996) demonstra uma forte aproximação entre o canto popular do Brasil e a língua falada. Nossa forma de cantar mais se aproximaria da entonação da fala cotidiana do que de um instrumento musical, fato decisivo para a inteligibilidade do texto. Mário de Andrade (1939), ao se referir à canção erudita, afirma existir um conflito entre o canto e a língua nacional. O canto erudito — com sua técnica baseada no *bel canto* italiano — tende a aproximar a voz de um instrumento musical (Andrade, 1939, apud Tatit, 1996).

O estilo novo de cantar do intérprete Mario Reis (primeira gravação em 1928) é apresentado de maneira controversa pelo seu biógrafo Luiz Antônio Giron. O autor nos mostra que o estilo articulado e intimista do cantor não foi condicionado pelo microfone elétrico: existiam

cantores com “vozes menores”, tanto aqui como nos Estados Unidos, onde o *singer* deu lugar ao *crooner*, o sussurrante vocalista à boca do microfone (Giron, 2001). Notamos que, com o microfone elétrico, o estilo antigo de cantar até então utilizado por inúmeros cantores famosos da época foi aos poucos dando lugar ao estilo novo, mais adequado sonoramente ao novo meio elétrico. No entanto, é necessário um estudo que analise as controvérsias acerca das múltiplas relações entre os meios tecnológicos e a música popular brasileira com o objetivo de encontrar os reais fatores que levaram à construção de uma linguagem musical. Estas relações podem ter gerado elementos como a estruturação formal para a canção popular, formações instrumentais determinadas, standardização dos arranjos e questões no campo da interpretação e da articulação vocal, transformando através dos anos a sonoridade da música brasileira. Através da escuta de gravações de época e do estudo de documentos escritos, propomos uma reflexão acerca dos fatores que estruturaram a sonoridade da canção popular no início do século XX, tendo como catalisador o microfone elétrico.

O trabalho consiste numa análise comparada de gravações dos anos 10, 20 e 30 através da escuta e do cruzamento de dados obtidos tanto de partituras como de textos sobre canção popular brasileira, seus compositores e intérpretes. Buscamos assim obter um panorama da linguagem musical da época através de sua sonoridade. Escolhemos os intérpretes mais emblemáticos das épocas mecânica e elétrica da gravação com suas múltiplas possibilidades de entoação vocal e instrumental.

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 no site do Instituto Moreira Salles <www.ims.com.br>, 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 na Odeon (1935–40), além 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.

Escolhemos para análise auditiva as gravações dos principais cantores da era mecânica, como o Baiano, Eduardo das Neves, Fernando e Vicente Celestino, e da era elétrica, como Mario Reis, Francisco Alves, Araci Cortes e Carmen Miranda. O enfoque é, sobretudo, entoação vocal, repertório, arranjos, instrumentação. Verificamos em arranjos e composições da época, o uso do

material sonoro em suas relações com as possibilidades de gravação. Também foram utilizados textos acerca dos intérpretes, dos processos técnicos de gravação, dos arranjos e das composições.

Discussão e possíveis resultados

Qual é então, essencialmente, o efeito do microfone? Ele é demasiado simples para que alguém se dê o trabalho de o perceber, demasiado evidente para que alguém tenha tido a originalidade de destacá-lo: o microfone produz uma versão puramente sonora dos eventos — sejam concertos, comédias, rebeliões ou desfiles. Sem transformar o som, ele transforma a escuta. (Schaeffer, 1946, p. 54)

A cada invento tecnológico a arte musical reage de determinada maneira, ajustando a prática e a linguagem às possibilidades vigentes, na geração de um produto novo. A técnica é utilizada como um instrumento qualquer e passa a interagir de tal maneira com o objeto (no caso, a música) que já não se distingue mais um do outro. Segundo Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica do som “atingiu tal padrão de qualidade, de modo que não somente transformou em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, cujos efeitos submeteu a transformações profundas, como conquistou para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos” (Benjamin, 1985, p. 165).

Com a gravação, as obras musicais passam a portar uma marca sonora específica, construída em estúdio a partir da interação/fusão arte e tecnologia (Chanan, 1995). E o resultado dessa fusão é o “som”, ou a “sonoridade”. 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*: “uma organização de timbres, de ataques, de planos de presença (especialização), de ruídos utilizados 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).

Na gravação mecânica, iniciada oficialmente no Brasil em 1902 por Fred Figner na Casa Edison, o cantor ou os instrumentistas se dirigiam ao autofone. Tratava-se de um cone metálico, com a aparência física de um balde que podia estar fixado à parede ou suspenso por molas. Ele “conduzia os sons à sala contígua onde o engenheiro os fixava na cera” (Franceschi, 2002, p. 208). O registro, apesar de limitado em faixa de frequência (entre 168 e 2000 Hz), resultava numa sonoridade fiel à performance musical, ao equilíbrio (ou desequilíbrio) e ao espaço. Segundo Garcia (2004, p. 52, grifo nosso), “a eletrificação da gravação, ocorrida na década de 1920, permite o início do desenvolvimento de uma nova estratégia de representação: não mais a documentação, e sim a *construção* de um evento musical ‘original’”.

O esforço empreendido pelos músicos da era mecânica para a gravação dos dados sonoros na cera era grande. Este fato influenciava diretamente o equilíbrio entre os diversos instrumentos utilizados. No caso das primeiras canções gravadas (lundus, cançonetas e modinhas) era imprescindível o entendimento do texto. Geralmente as melodias eram simplórias e se repetiam de uma canção a outra (Franceschi, 2002). “A conquista do ar” (Zon-O-Phone X-621, 1902)¹ marcha interpretada pelo famoso cantor Baiano, mostra o piano muito mais como um pano de fundo no espaço sonoro do que um acompanhamento. A ausência de frequências graves, característica dos procedimentos técnicos da época, e o reforço de uma região de frequências médias auxiliam a empreitada vocal do intérprete, que tende a pronunciar as palavras com articulação exagerada. Essa era uma característica do Baiano, um músico de rua, verdadeiro trovador moderno. Provavelmente por isso fez tanto sucesso.² O mesmo percebemos em “O angu do Barão” (Odeon Record 121.136, 1902–3): piano muito ao fundo e canto declamado e pronunciado, sem a impositação do *bel canto*

¹ Parte das datas utilizadas nas canções da era mecânica são aproximativas.

² Estamos lidando com gravações que passaram por um processo de digitalização, provavelmente adaptando a sonoridade daquela época aos maneirismos auditivos atuais no que diz respeito à equalização das alturas.

erudito. Esta será uma constante na sonoridade das primeiras gravações da Casa Edison com piano e voz (sem imitação). Existiam cantores como Vicente Celestino que utilizavam uma técnica vocal eruditizada, menos articulada e com mais pressão sonora, porém o entendimento do texto ficava comprometido. Em “Alvorada das Rosas” (Odeon Record 40.051 RX-62, 1904–7) – peça para flauta com acompanhamento de piano interpretada por Patápio Silva – percebemos uma presença maior do piano como acompanhador e maior equilíbrio sonoro. Isso se deve a dois fatores: 1) acusticamente uma flauta na região aguda pode competir melhor com a potência sonora do piano; 2) sendo música instrumental, pode-se desconsiderar a necessidade de inteligibilidade do texto poético. Ao verificar as partituras presentes no acervo documental da Casa Edison, observamos que a escrita musical vai muito além das possibilidades de captação de frequências neste período.

Em “Isto é bom” (Odeon Record 108.076, 1907–12), lundu interpretado por Eduardo das Neves acompanhado por violão, percebe-se um grande equilíbrio na captação e na sonoridade de instrumento e voz. Apesar de possuir uma faixa de frequência não muito menor que o piano, o violão soa mais equilibrado, pois seu acompanhamento ocorre na região média, semelhante à voz, e sua potência é bem menor que a do piano, em equilíbrio com o canto popular. O mesmo percebe-se em canções como “Boceta de rapé” (Odeon Record 40.643, 1904–7), em que o cantor Mario Pinheiro utiliza um canto declamatório, também acompanhado por violão. Ao longo dos anos, vai ocorrendo uma padronização seletiva de formações: violão com voz; violões com cavaquinho e algum instrumento de sopro; bandas de sopros; e, posteriormente, cordas. O próprio posicionamento dos instrumentos na sala de gravação, no caso do piano ou de bandas de sopros, pode ter contribuído para a ausência de graves, pois com o violão – que era mais provável que ficasse próximo ao autôfone em razão de sua fraca potência sonora, percebe-se uma presença muito maior de graves.

A inteligibilidade do texto em formações com coro era pouca, ao contrário do que ocorrerá na era elétrica. Em “Bambo do bambu” (Odeon 122.962, 1921–26), embolada musical para voz solista, coro, violões e cavaquinho, e em “Pelo telefone” (Odeon 121.322, 1917), samba carnavalesco interpretado por Baiano com coro, violões, clarineta e cavaquinho é notável a diferença na percepção do texto com solista *versus* coro. O coro é uma formação mais complexa do ponto de vista sonoro e a ininteligibilidade do texto deve resultar do mau posicionamento daquele em relação ao solista, bem como do choque com a camada timbrística dos instrumentos acompanhadores. A era mecânica foi um período de sonoridades mutantes e que construiu um percurso rumo ao microfone elétrico. Não que as experimentações tenham cessado na era elétrica, mas percebemos que elementos como formações instrumentais e forma pronunciada de cantar o texto se estruturaram com base nos precários recursos tecnológicos da era mecânica.

Na escuta de gravações elétricas, iniciadas em julho de 1927 por Francisco Alves, nossa percepção é conduzida para uma experimentação do som em níveis muito diferentes em relação ao sistema antigo. A maior definição do timbre dos instrumentos e o reforço dos graves geram proximidade, uma relação mais intimista com o som. As articulações tornam-se mais definidas, bem como o ataque nos diversos instrumentos causando uma definição mais autêntica dos timbres. A partir deste ponto, a percussão passa a ser utilizada paulatinamente. Mudam também fraseados instrumentais e vocais. A técnica impostada do *bel canto* italiano, muito utilizada por cantores como Vicente Celestino e Araci Cortes, torna-se desnecessária. E o cantor Mario Reis, já iniciado na escola de cantores falantes como Eduardo das Neves, Baiano e, principalmente, Fernando, inicia o canto falado um ano após a primeira gravação elétrica. Trata-se de uma maneira nova de interpretar, baseando-se na fala cotidiana e num fraseado que torna mais amigável a relação entre letra e música, fundando o canto brasileiro (Giron, 2001).

Isso fica evidente ao ouvirmos as duas interpretações de *Jura*, samba de Sinhô, gravadas em novembro de 1928 por Mario Reis (Odeon 10.278-A, 11/1928) e Araci Cortes (Parlophon 12.868-B, 11/1928). Na primeira, articulação e fraseados curtos tornam o texto inteligível e equilibrado com o instrumental do arranjo. Já na gravação de Araci Cortes (cantora de teatro de

revista) a técnica impostada erudita e a forte pressão sonora no microfone elétrico tornam o texto ininteligível e uma sonoridade desequilibrada com o acompanhamento instrumental. Através disso percebemos em nossas análises auditivas que houve uma constante adaptação técnica desses cantores da antiga tradição vocal. Em *Tem francesa no morro* (Columbia 22.148-A) interpretado por Araci Cortes percebemos um certo “recuo” da técnica impostada e uma aproximação com as articulações trazidas por Reis. Neste samba percebemos uma mescla de ambas as técnicas. Cantores como Francisco Alves, que já possuía uma entoação mesclada entre a técnica impostada erudita e a articulada, não teve maiores problemas com a eletrificação, tanto que sua parceria com Reis funcionou muito bem. Quem explorará o “canto declamado” e o elevará à categoria visual será Carmen Miranda a partir dos anos 1930. Assim, a partir do microfone elétrico, verificamos com este trabalho a instituição significativa de uma sonoridade comum à música popular permeada pela estandardização dos estilos dos arranjos com mais instrumentos (i.e. cordas e percussão) e pelo novo paradigma do canto popular brasileiro, processo também facilitado pela ascensão do rádio.

Referências Bibliográficas*

- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer. A indústria cultural — o Iluminismo como mistificação das massas (2004). In: Adorno, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra. pp. 7-74.
- Andrade, Mario (1965). *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins.
- Benjamin, Walter (1985). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão, 1935). *Walter Benjamin: Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. pp. 165-196. Ensaio escrito originalmente em alemão. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- Carvalho, Maria Alice R. de (2004). O samba a opinião e outras bossas. In: Starling, Heloisa, Eisenberg, José, Cavalcante, Berenice. (Org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo. v. 1.
- Chanan, Michael (1995). *Repeated takes*. London: Verso.
- Delalande, François (2001). *Le son des musiques*. Paris: Buchet-Chastel.
- Franceschi, Humberto Moraes (2002). *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú. Livro contendo quatro CDs com registros sonoros das primeiras gravações feitas no Brasil pela Casa Edison. O livro contém também cinco fotoCDs (CD-ROMs com partituras manuscritas e editadas, arranjos manuscritos, documentos e fotos).
- Garcia, Sérgio Freire (2004). *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. PUC: São Paulo. Tese de Doutorado.
- Giron, Luiz Antonio (2001). *Mário Reis: o fino do samba*. Editora 34.
- Instituto Moreira Sales. <www.ims.com.br>. Acessado de 08/05/2006 a 26/05/2006.
- Schaeffer, Pierre (1990). Notes sur l'Expression Radiophonique (1946). In Schaeffer, Pierre. *Propos sur la Coquille*. Arles: Phonurgia Nova. pp 37–81.
- Tatit, Luiz (2001). *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo, Edusp.

*Todos os registros sonoros citados neste paper estão disponíveis para escuta *on-line* em <www.ims.com.br>.