

# Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil

Marcos Edson Cardoso Filho\*

## **RESUMO:** *Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil*

Uma discussão acerca da presença feminina na indústria fonográfica brasileira no começo do século XX tendo como base a participação e a adequação das vozes femininas aos aparatos de gravação da era mecânica. No primeiro momento, o estudo terá como base a participação feminina nos catálogos das gravadoras, na discografia brasileira de 78 r.p.m. e reflexões com autores que trataram do assunto em contextos externos ao Brasil. Na seqüência foi proposta uma análise de algumas gravações das principais cantoras das eras mecânica e elétrica da fonografia brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** gravação musical; era mecânica; canção popular; cantoras.

## **ABSTRACT:** *Voices without its bodies: the sound of songs recorded by women singers in the early twentieth century in Brazil*

A discussion about the presence of women in Brazilian phonography in the early 20<sup>th</sup> century. Both the way how they participate and the adaptation of her voices to the apparatuses of recording in acoustic age are considered. The first part of the study is based on women's participation in the catalogs of the recording industry in Brazilian 78s discography and also reflections on different authors that treat with this subject in other countries. The second part consists of an analysis of recorded songs done by some of the main singers of both the acoustic and electric ages of the Brazilian phonography.

**KEYWORDS:** recording; acoustic age; Brazilian popular song; women singers.

*A gravação transformou a música alterando a experiência da escuta.*  
(CHANAN, 1995, p. 9).

## **Introdução**

As pesquisas envolvendo a história da gravação de músicas populares no Brasil de um modo geral, não se diferenciam das demais narrativas apresentadas por autores estrangeiros. A falta de informações acerca dos processos de produção musical nos estúdios do começo do século XX deve-se muito a intenção explícita de se manter sigilo em relação aos sistemas de fixação sonora. Desenvolvidos de forma empírica pelas gravadoras internacionais, tais processos ficavam restritos aos técnicos estrangeiros que, no início das gravações feitas no Brasil, se encarregavam da captação sonora na cera virgem, numa sala contígua a de gravação.

Outro fator que pode ter sido determinante em relação à escassez de informações é a própria simplicidade do processo de gravação mecânica, que inicialmente era apresentado publicamente (CHANAN, 1995; DAY, 2000; EISENBERG, 2005 e FRANCESCHI, 2002).

O primeiro catálogo de discos e cilindros gravados no Brasil e lançado em 1902 trouxe uma amostra significativa da diversidade da nossa música popular, tais como: valsas, lundus, modinhas, maxixes, tangos solos de flauta, choros nas diversas formações, e bandas de sopros

---

\* Mestrando em Música pela UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais e é Bolsista pela Capes. <marcosfilho@ufmg.br>.

(como a do Corpo de Bombeiros do maestro Anacleto de Medeiros), até as canções mais simples interpretadas por vozes famosas e acompanhadas ao violão ou piano.

Mesmo sem o intuito de contribuir com a memória cultural do país, essas gravadoras registraram obras que teriam se perdido por completo devido à inexistência e/ou ineficácia dos sistemas de notações tradicionais para a música popular. Sendo assim, essa música gravada por elas nos apresenta 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. E a produção fonográfica brasileira após o empreendedorismo de Fred Figner alcançou um avanço significativo na sua produção da era mecânica.

A música popular urbana na segunda metade do século XIX, era realizada nos salões onde eram exibidos polcas, habaneras, mazurcas, gavotas, tangos, dentre outros gêneros e também nas salas de convivência dos lares burgueses onde a presença de um piano e um membro da família para tocá-lo era símbolo de status social. De modo genérico, essa prática musical era restrita às moças, cujas manifestações artísticas limitavam-se ainda sob um contexto privado.

A metodologia utilizada no presente trabalho constituiu-se de três eixos básicos: 1) pesquisa feita junto aos catálogos da principal gravadora na era mecânica – Casa Edison, bem como um levantamento de todas as intérpretes de música popular cantada que atuaram em todas as gravadoras brasileiras nas três primeiras décadas e presentes no primeiro volume da Discografia Brasileira em 78 r.p.m. (originando um arquivo de 21 páginas com todas as informações possíveis – matriz, gênero, autores, intérpretes, gravadoras e discos); 2) Leituras de textos de autores que trataram da questão da mulher nas gravações mecânicas; e 3) Seleção das intérpretes mais representativas (tendo como base a quantidade de fonogramas produzidos por elas) e a análise de algumas obras escolhidas de forma aleatória ou de intérpretes que gravaram em ambas as eras (mecânica e elétrica).

## **As mulheres nos discos**

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. 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 têm 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 se tem referência na literatura consultada, o 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 (SEVERIANO, 1997).

Na verdade o primeiro volume da Discografia Brasileira de 78 r.p.m. 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 Discografia 78 r.p.m. Dos 13 selos existentes,<sup>1</sup> 9 gravaram músicas populares com mulheres como solistas ou formando duos, sendo 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 Areda, 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.<sup>2</sup>

Foram analisados também os catálogos da Casa Edison dos anos: 1902, 1913, 1914, 1915, 1918, 1919, 1920, 1925 e 1926.<sup>3</sup> 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 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 documento, a 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 são 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 de tais cantoras que, como foi dito, eram em sua maioria atrizes, se dava, sobretudo nos periódicos especializados de teatro (Fig. 1).

Já o catálogo de 1926 traz, pela primeira vez, fotos de intérpretes femininas e uma divulgação mais ativa 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.

---

<sup>1</sup> Zon-o-Phone, Odeon, Odeonette, Faulhaber, Favorite Record, Victor Record, Columbia, Brazil, Popular, Jurity, Imperador, Phoenix, Gaúcho.

<sup>2</sup> É 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 um trabalho árduo em sites e enciclopédias de música, mas sem grandes resultados.

<sup>3</sup> Os únicos catálogos existentes da primeira e maior gravadora brasileira no começo do século XX e disponibilizados nos fotoCDs do livro *A Casa Edison e seu tempo* de Humberto Franceschi, 2002.



Fig. 1 - Medina de Souza – Extraído da Pág. 48 – *Almanack dos Theatros* com o seguinte dizer: “Actriz cantora de real merecimento. Cada vez canta melhor. É um elemento indispensável em qualquer companhia de primeira ordem”.

A produção de música erudita feita no Brasil, presente nos catálogos das gravadoras no período mecânico é ínfima. Geralmente a 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 as celebridades. 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). Na Discografia Brasileira em 78 r.p.m. notamos também a presença de um número bem reduzido de mulheres instrumentistas.

Em seu livro *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, na escuta e na cultura como um todo e ainda, nas músicas eruditas e populares.

Na era mecânica um fato que é consenso entre os estudiosos é em relação à necessidade de projeção da energia sonora para o cone de captação ou o autophone, como foi conhecido aqui no Brasil. Outro fato também já abordado em relação a esse assunto diz respeito à significativa mudança de paradigmas estéticos que a gravação elétrica proporcionou para músicos e cantores (Cf. GIRON, 2002; EISENBERG, 2005; CHANAN, 1995; FRANCESCHI, 2002; CARDOSO FILHO et al, 2006; DAY, 2000).

Evan Eisenberg em seu livro *The Recording Angel*, reflete acerca de dois tipos de artistas: os extrovertidos e os introvertidos. Sendo os extrovertidos os românticos recitalistas como Rubinstein e, do lado oposto, os introvertidos 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. Para ele, os dois exemplos máximos da fonografia na era mecânica foram Caruso e Armstrong que conseguiram gravações substancialmente boas. Claro que ambos utilizavam instrumentos tradicionalmente projetivos: a voz e o trompete, respectivamente.

Já Adorno, nos apresenta uma passagem bastante curiosa no seu artigo de 1927 *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 pobre e incompleto (ADORNO, 2002, p. 274).

Para Adorno, apenas em casos onde a fonte sonora é facilmente remetida ao som reproduzido pelo gramofone – i.e. como uma verdadeira identidade sonora – este encontra seu domínio de validação. O exemplo que ele nos apresenta é o caso do cantor lírico Caruso. Em contraposição, casos em que o som é separado do corpo – como os instrumentos musicais e a voz feminina – estes requerem o corpo como complemento tornando a reprodução fonográfica problemática.

Esta citação apesar de ter sido uma das grandes questões que motivaram esta pesquisa, é extremamente confusa para nós. Adorno não explicita claramente a real diferença entre corpos que necessitam se remeter a sua fonte sonora, e os que não necessitam. O autor deixa claro que o problema não é de origem acústica. Isso nos leva a inferir que tal afirmação não deixa de representar certo preconceito em relação à posição feminina nos contextos de produção musical. Uma diferenciação inerente ao papel da mulher nas diversas formas de participação social no começo do século XX, sobretudo no que diz respeito ao mercado de trabalho. Tal afirmativa também pode representar uma posição 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.

Apesar de o artigo ter sido escrito em 1927 – portanto já passados dois anos de gravação elétrica – Adorno provavelmente estava se referindo às produções da era mecânica de considerável privilégio masculino. Isto fica claro quando ele refere à faixa de frequências (no caso da reprodução da flauta). De fato, as frequências agudas não eram um problema para a gravação e a reprodução mecânica. Muito pelo contrário, o problema consistia na captação dos sons graves (fagotes e tubas substituindo os contrabaixos em orquestrações), entre outros exemplos. Verificando os catálogos da Casa Edison e a Discografia Brasileira, 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 nos catálogos, a fama de seus instrumentistas e número de produções. Os maiores destaques estão para 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 1902-1926; Discografia Brasileira em 78 r.p.m, 1982).

A faixa de frequências e as dinâmicas também não atendiam a todos os gêneros ou estilos de interpretação. O *Prelude l'apres 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 frequência e a intensidade exigida para as gravações elétricas 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 da parte de trás do Hackney Empire em uma noite de sábado, eram melhores para gravar claramente no cone de metal e sobrepor o ruído de superfície do cilindro ou disco. O cantor era capaz de executar muito perto do cone metal, e muitas vezes, ele tinha que frequentemente colocar a sua cabeça dentro do cone. No entanto esta maneira de executar causaria dificuldades imediatamente para os acompanhadores. Como ele poderia se comunicar com o cantor, como um deles havia indicado, se tudo que ele podia ver, como frequentemente acontecia, eram suas nádegas?

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 revista, ambientes em que a projeção sonora e o entendimento do texto eram uma necessidade latente. Para as gravações, a explicação é muito simples: a agulha gravadora necessitava de muita energia sonora para fixar os sons na cera.

Para a música de concerto, o problema da projeção e da energia sonora era minimizado, sobretudo pela função da voz em tais contextos. Uma função que era estritamente musical, pois a voz tendia a nos remeter a um instrumento musical, fato proporcionado pela imitação do *bel canto* italiano. Paralelamente temos a canção popular, cujo entendimento do texto torna-se quase uma obrigação estética. Neste quesito, a partir das gravações, percebemos a voz dos cantores masculinos, mais facilmente captadas pelo aparato mecânico. Para as mulheres, tinha-se a necessidade de uma pequena imitação para aumentar a projeção, fato que levava conseqüentemente a um menor entendimento do texto.

A estes fatores, somam-se os problemas de cunho social, metaforicamente demonstrados por Adorno e que, Márcio Ferreira de Souza afirma haver no começo do século XX no Brasil, uma questão social que ditava um padrão representativo da mulher dita “honesta” como àquela circunscrita ao espaço doméstico e havia ainda uma questão tecnológica (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 permite reduzir a participação feminina exclusivamente a questões tecnológicas, uma vez que estas não eram um problema generalizado. Muitas das gravações femininas no período mecânico são tão qualitativamente boas quanto as masculinas.

## **Uma tentativa de análise**

Esta comunicação faz parte de uma pesquisa de mestrado a ser concluída no início do próximo ano. Portanto, metodologias eficazes para análise de música popular gravada ainda estão em processo de formulação. Inicialmente estamos partindo das propostas apresentadas por Tupinambá de Ulhôa (2006) e das pesquisas feitas pelo CHARM – Centre for the History and Analysis of Record Music (vide referências bibliográficas). Foram utilizados monitores

de áudio de alta resolução Studiophile BX8 da M-Audio, placa de som M-Audio Firewire 1814 e os softwares Sound Forge, Sonic Visualizer e Acousmographie.

Antes de iniciar as análises espectrográficas, tentou-se fazer um levantamento dos seguintes dados de cada obra a ser analisada: nome da canção, gênero, formação, autoria, intérpretes, data-provável, disco-gravadora, disposição espacial no estúdio, tipo de acompanhamento, solo e estilo do canto. Foram utilizadas fontes bibliográficas e análise auditiva.

Iniciaremos com *A borboleta Gentil* – valsa interpretada pela Srta. Odette gravada provavelmente entre 1902-1904 – Disco Zon-O-Phone de nº X-537. O acompanhamento desta música é feito pelo piano que se encontra muito ao fundo, distante espacialmente da cantora. O perfil do acompanhamento segue um padrão bem delimitado dos tradicionais acompanhamentos de valsa. A técnica vocal da intérprete é uma mesclagem entre a impostação eruditizada e o canto falado muito utilizado por cantores como, por exemplo, o Bahiano. O equilíbrio entre a voz da cantora, enquanto solista e o piano, em muito se assemelha com outras canções gravadas na mesma série de discos Zon-O-Phone. A utilização do prenome Srta. – constante tanto no selo quanto no início da gravação – tanto servia para caracterizar que se tratava de moça solteira como também para representar um padrão já utilizado por cantoras francesas que também adotaram o *Mademoiselle* (cf. Catálogos da Casa Edison).

Em *E durma-se com um barulho deste* – disco Zon-O-Phone de nº X-680 – dueto interpretado pela Srta. Consuelo e Bahiano com acompanhamento de piano, percebemos uma sutil diferença na captação das vozes dos intérpretes. O piano muito ao fundo - especialmente -, possui um perfil de acompanhamento baseado na dobra das melodias cantadas pelos solistas. Pode-se perceber também uma diferenciação na técnica vocal utilizada pelos cantores (Fig. 2 e

Fig. 3).

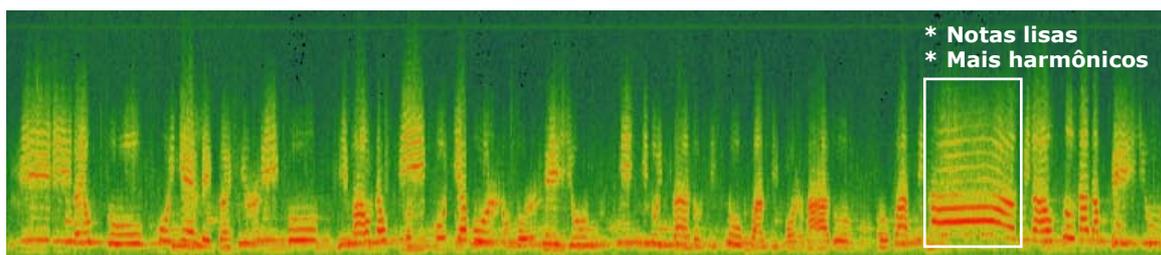


Fig. 2 - E durma-se com um barulho deste – compassos iniciais cantados pelo Bahiano.

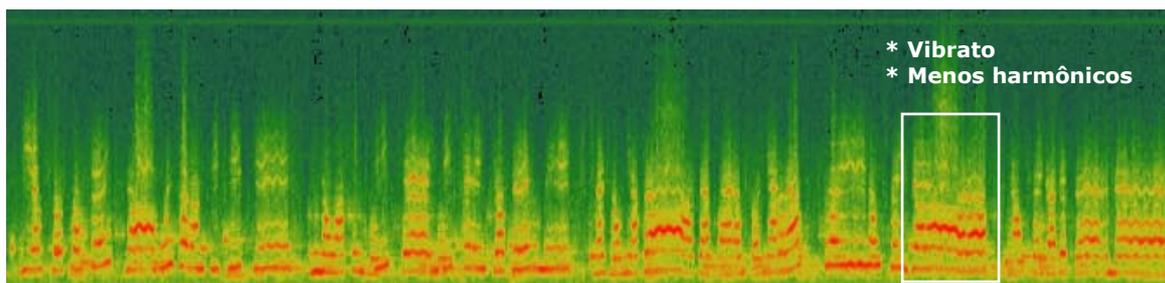


Fig. 3 - E durma-se com um barulho deste – Sequência cantada por Srta. Consuelo.

Outra importante intérprete da era mecânica é Júlia Martins. Atriz de teatro de revistas gravou pela Victor Record, Odeon e Phoenix. Nas gravações atuou muito em duetos. O maxixe A capital federal 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 (algo semelhante a palmas). Se atermos nossa escuta em níveis hierárquicos, num plano espacial de texturas percebemos respectivamente: voz masculina, voz feminina, percussão e banda. Podemos ver nas ondulações dos espectrogramas (

Fig. 44,

Fig. 5 e

Fig. 6) que ambos possuem técnica vocal semelhante utilizando o vibrato. A voz de João Barros possui um número mais expressivo de harmônicos agudos.

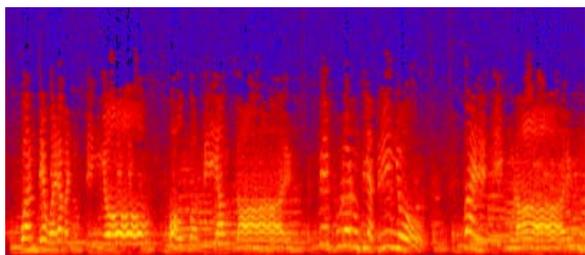


Fig. 4 – João Barros – segunda estrofe da canção.

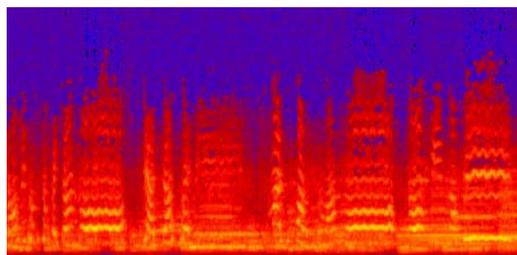


Fig. 5 – Júlia Martins – continuação da segunda estrofe.

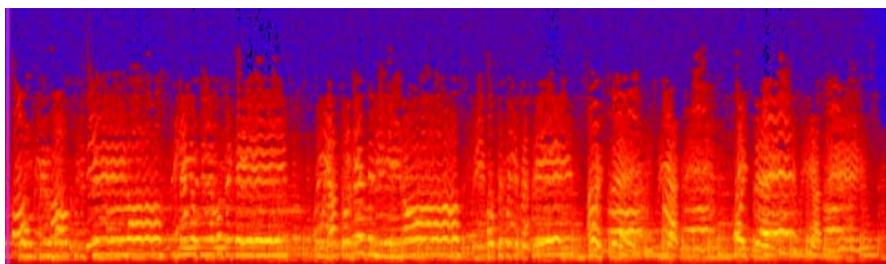


Fig. 6 – Refrão – João Barros e Júlia Martins.

Já as gravações de Aura Abranches, representam um fato importante na fonografia brasileira: a participação de atrizes portuguesas em passagem pelo Brasil. A única informação sobre essa artista veio de um blog sobre teatro português encontrado no Google. Trata-se de uma atriz e autora portuguesa nascida em Lisboa cujas peças foram estreadas no Brasil. Aura

Abranches veio de uma família de atores e atrizes portugueses. O mesmo ocorreu com Delfina Victor também atriz portuguesa presente nos catálogos brasileiros.

Em *Toada popular* – cançõeta gravada com voz e piano aproximadamente entre 1907-1912 em disco Odeon 120814. Percebemos o piano em excelente equilíbrio com a voz solista. O acompanhamento é leve e o piano quase sempre dobra a voz solista na mesma região ou oitava a baixo (

Fig. 7). Acompanhamento característico de modinha. A voz feminina está em um nível aceitável de presença e de hierarquia textural em relação ao piano sem apresentar saturação nas frequências agudas. A técnica vocal utilizada não é totalmente impostada, funciona como uma mesclagem entre a impostação e o canto falado. O texto é inteligível para nossos ouvidos exceto pelo forte sotaque português.



Fig. 7 – Aura Abranches – *Toada Popular*

Uma das cantoras que mais se destacará a partir dos anos 1920 será Araci Cortes. A partir de nossas análises percebemos que a técnica vocal da cantora passou por diferentes formas de adaptação aos meios tecnológicos nos anos 1920 e 1930. Se escutarmos três gravações como, por exemplo, *A casinha* (1921-1926), *Jura* (1928) e *Tem francesa no Morro* (1933), observamos que na primeira, a técnica é voltada para a impostação do *bel canto*, muito utilizada pela atriz no teatro de revista onde mais se destacou. Em *Jura* (Parlophon 12.868-B, 11/1928), observamos certa incompatibilidade entre a técnica da máxima pressão vocal do teatro de revista e o novo processo de gravação elétrica, iniciado um ano antes. Já em *Tem francesa no morro* (Columbia 22.148-A), percebemos um “recuo” da técnica impostada e uma aproximação com as articulações trazidas entre outros por Mario Reis, mais adequadas à gravação elétrica (Fig. 8, 9 e 10).

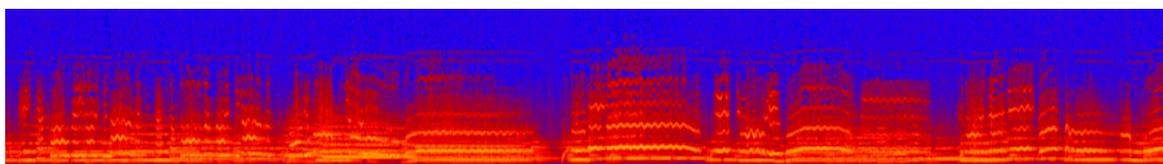


Fig. 8 – *A Casinha* (excerto) – Araci Cortes (1921-1926)

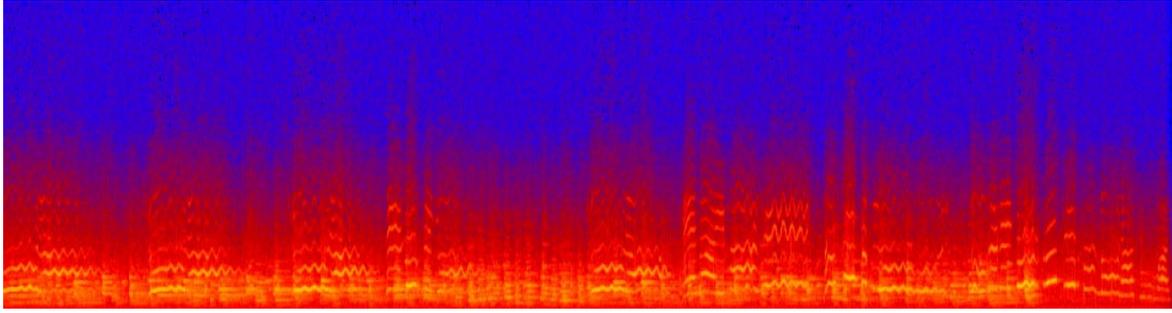


Fig. 9 – *Jura* (excerto) – Araci Cortes

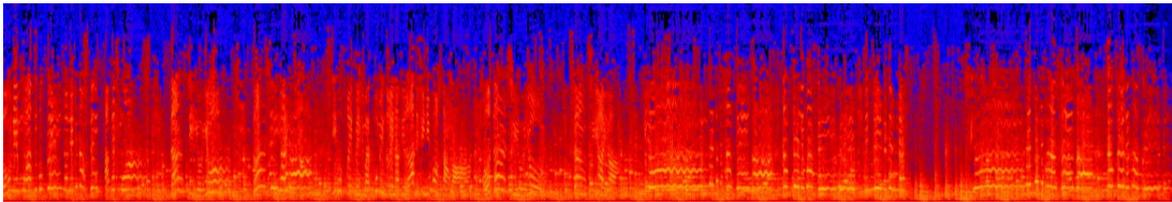


Fig. 10 – *Tem francesa no morro* (excerto) – Araci Cortes

Concluir este estudo torna-se um trabalho demasiadamente complexo tendo em vista a gama de possibilidades de análises de canções das diversas intérpretes que foram excluídas por falta de tempo e de espaço. Foi possível perceber as questões acústicas não necessariamente impediram as cantoras de participarem da fonografia brasileira. Vimos a possibilidade de conseguir gravações substanciais com a voz feminina em conjunto com piano ou instrumentos de sopros. Os resultados das comparações com gravações de cantores também não foram suficientes para colocá-los esteticamente em superioridade em relação às mulheres. Questões de cunho sócio-cultural relevantes para a relativa exclusão feminina nos discos também foram observadas. Resta-nos realizar análises musicológicas mais precisas das gravações, para podermos afirmar com precisão se houve uma real causa acústica das gravações femininas não terem tido participação representativa nos catálogos e nas discografias brasileiras até 1930.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. (1927). *The Curves of the Needle*. In *Essays on Music*. (Susan H. Gillespie et al., Trans.). Berkeley: University of California Press, 2002.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson; PALOMBINI, Carlos. *Música e tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone*. Anais do XVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Brasília: UNB, 2006.

CHANAN, M. *Repeated takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso, 1995.

LEECH-WILKINSON, Daniel e COOK, Nicholas. *Techniques for analyzing recordings: an introduction*. CHARM - Centre for the History and Analysis of Record Music. Disponível em

<[http://www.charm.rhul.ac.uk/content/svtraining/analysing\\_recordings.html](http://www.charm.rhul.ac.uk/content/svtraining/analysing_recordings.html)>. Acessado em 10/06/2007.

DAY, T. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven - London: Yale University Press, 2000.

EISENBERG, E. *The Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa* (2ª Edição ed.). New York: Yale University Press, 2005.

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

GIRON, Luiz Antonio. *Mário Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001.

INSTITUTO MOREIRA SALES. <[www.ims.com.br](http://www.ims.com.br)>. Acessado de 08/05/2006 a 26/05/2006.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M. A. (Nirez). *Discografia Brasileira 78 r.p.m. 1902-1964, vols. I e II*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SEVERIANO, J. MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (Vol.1:1901-1957)*. 4ª ed. Vol1. São Paulo: Editora 34, 1997.

SOUZA, Márcio Ferreira. “*Ô Abre Alas*”: *as mulheres em cena no nascente mercado fonográfico brasileiro*. Anais do Seminário Fazendo Gênero 7. Florianópolis: UFSC. Disponível em: <<http://www.fazendogenero7.ufsc.br/simposios.html>>. Acessado em 12/06/2007.

TUPINAMBÁ DE ULHÔA, Marta. *A pesquisa e análise da música popular gravada*. Anais do VII Congresso Latinoamericano IASPM-AL. La Habana: Casa de las Americas, 2006. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/actaslahabana.html>>. Acessado em: 15/06/2007.