

A cultura da gravação e as práticas de estúdio

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Marcos Edson Cardoso Filho

Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ – marcosfilhomusica@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho propõe uma reflexão acerca do ambiente de produção e recepção da fonografia. Nosso pressuposto parte da noção de que a fonografia é um sistema organizado de criação coletiva que envolve inúmeras singularidades. Dessa forma, nossa intenção é caracterizar o mundo de produção fonográfica, aqui denominado *cultura da gravação*. Pensar a produção fonográfica a partir da ideia de *cultura da gravação* pode nos auxiliar a compreender o sistema industrial de produção de uma canção, expandindo a noção tradicional de obra musical.

Palavras-chave: cultura da gravação, fonografia, práticas de estúdio.

The cultures and practices of recording studio

Abstract: This paper aims to discuss the environment of production and the reception of phonography, starting from the premise that phonography is an organized system of collective creation that involves numerous singularities. Our intention is to characterize the world of phonographic production, here denominated recording culture. By connecting the phonographic production with the idea of recording culture we can better understand the industrial system of production of a song, expanding the traditional notion of the musical artwork.

Keywords: recording culture, phonography, recording studio practices.

1. Introdução¹

Esse estudo dialoga diretamente com outros dois trabalhos apresentados nos Congressos da Anppom de 2010 e 2012, respectivamente: “A Fonografia Como Arte Sonora” e “A Fonografia como Arte Coletiva”. No primeiro trabalho propomos uma discussão conceitual em torno da fonografia na tentativa de caracterizar os aspectos que distinguem essa manifestação artística da performance musical ao vivo. No segundo estudo, abordamos os aspectos de criação essencialmente coletivos no ambiente do estúdio demonstrando “que o mundo da fonografia e a construção de um fonograma possuem uma cadeia organizada de produção, cujo trabalho do compositor/intérprete representa apenas uma singularidade em meio a um sistema de múltiplas colaborações” (CARDOSO FILHO, 2012). No presente trabalho propomos um olhar ampliado sobre todo o ambiente que cerca a fonografia aqui denominado de cultura da gravação.

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

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

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

a sala de gravação é pensada como um espaço criativo de manifestações diversas de expressão musical, percorrendo um caminho que vai da escolha da música e seu arranjo, até a utilização apropriada do aparato tecnológico a fim de obter o melhor resultado artístico (CARDOSO FILHO, 2010, p.804).

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

Todos esses quatro agrupamentos listados fazem parte do mundo próprio da fonografia que neste trabalho será definido por *cultura da gravação*.³ O termo foi inspirado no capítulo inicial do livro *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music* de Michael Chanan. Neste capítulo intitulado “Cultura do disco”, o autor discute de forma panorâmica o conjunto de relações sócio-culturais que passaram a existir no campo da produção musical com a chegada da gravação e sua indústria. A *cultura da gravação*,

ambiente de produção e recepção da fonografia, se tornará mais complexa ao longo do século XX, e sua complexidade estará diretamente ligada às relações entre as práticas produtivas e de escuta com a tecnologia de cada época. Portanto, a cada novo paradigma tecnológico — gravação mecânica, gravação elétrica, gravação em fita magnética, sistematização das velocidades (78, 45 ou 33 r.p.m.), gravação estereofônica, gravação multipista, edição não-linear, processamento digital e diversos aparelhos de reprodução sonora — houve uma nova negociação entre os diversos atores envolvidos na cultura da gravação, assim como readequação de suas práticas.

Como o conjunto de atividades presentes na *cultura da gravação* são muito amplos e extrapolariam a dimensão deste artigo, focaremos essencialmente nas práticas de estúdio, tanto por terem sido pouco abordadas, quanto pela capacidade de ampliação do olhar em relação à indústria fonográfica e seu sistema de produção de objetos simbólicos. As práticas de estúdio fazem parte do trabalho mais inegavelmente artístico da fonografia, pois concentram suas atividades em torno dos técnicos de estúdio, produtores, engenheiros, intérpretes, compositores e das suas obras a serem gravadas. Neste contexto, não só a fonografia, mas o estúdio de gravação deve ser pensado como um espaço de consagração e legitimação da produção intelectual de músicos e técnicos.⁴

Podemos dividir as práticas de estúdio na era elétrica em três momentos. O primeiro momento, chamaremos de *registro coletivo*, cuja forma de gravação se caracteriza pela presença de todos os músicos acompanhantes, maestro e intérpretes solistas na sala do estúdio durante a gravação. Essa forma de gravação aconteceu desde o início da era mecânica no Brasil (1902), passando pela chegada do sistema elétrico em 1927 e se mantendo até meados dos anos 1950. O segundo momento, aqui chamado de *registro coletivo parcial* aconteceu a partir da década de 1950 com a introdução do gravador de dois canais. Nesse sistema, a gravação acontecia em pelo menos duas etapas: primeiro se registrava uma base de acompanhamento (ou orquestra) e, por fim, gravava-se o cantor solista ou solos instrumentais. Esse sistema também é chamado de gravação com *playback* ou BG (*background*). Já o último momento tem início com a introdução do gravador de quatro ou mais canais em fins dos anos 1960 que possibilitou uma gravação pulverizada em várias etapas, ou seja, não seria mais necessário todos os músicos no estúdio no momento do registro. Por esse motivo, chamaremos esse terceiro momento de *registro fragmentado*. Nesse tipo de gravação multicanal, cada instrumento, naipes de instrumentos ou vozes são registradas em canais separados.

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

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

Esses processos são dinâmicos e não acontecem de forma sequencial. Por exemplo, no sistema de registro coletivo, a edição/mixagem acontecia antes de todo o processo de gravação, procedimento diferente do registro fragmentado, cuja edição acontecia na etapa de pós-produção, após toda a gravação.

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

Para ficar claro essas relações, tomemos como exemplo emblemático a gravação do samba *Jura*, composto por Sinhô em 1928 e gravada por Mario Reis. O compositor Sinhô, negro de origem humilde, era frequentador das festas da Casa da Ciata e foi um dos grandes criadores que auxiliaram na consolidação do samba amaxixado da região da Praça XI. O samba *Jura* havia sido sucesso um ano antes da gravação na voz da cantora Aracy Côrtes em atuação no teatro de revista. A gravação foi produzida no estúdio da Odeon, comandada pelo tcheco naturalizado brasileiro Frederico Figner e seu técnico de estúdio alemão que possuía grande resistência em permitir a utilização de instrumentos de percussão em seus registros. O arranjo e a regência, sem percussão, ficaram por conta de Simon Boutman, maestro e violinista russo, radicado no Brasil nos anos 1920. O intérprete, Mario Reis, formado em direito e oriundo da alta elite carioca, não tinha o canto como profissão e chegou ao estúdio graças a Sinhô, seu professor de violão que também o havia orientado em como cantar seus sambas. Desta forma, o fonograma de *Jura*, reuniu trocas e experiências diversas, aglutinando práticas que vão desde as performances de Aracy — que não participou diretamente da gravação, mas também produziu a sua versão — passando pelo estilo de canto polido do cantor Mario Reis, indo às intervenções do técnico e do maestro de formação clássica dentro da tradição conservatorial russa.

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

As primeiras décadas das práticas de estúdio representam ricas passagens da história da fonografia que ainda precisam ser melhor refletidas. No primeiro momento, o grande desafio dos primeiros artistas do estúdio era a definição do repertório a ser gravado e vendido. A obra musical deveria ser subserviente ao tempo disponível nos cilindros e discos de cera dos estúdios. Sinfonias e concertos, portanto, eram mais difíceis de serem registrados. Da mesma forma, o equipamento de gravação profissional ainda não podia ser facilmente transportado para outros espaços, assim, a quantidade de músicos deveria estar relacionado ao espaço disponível na sala de gravação. As obras também tinham de ser adaptadas pelo pessoal das práticas de estúdio. Obras muito grandes deveriam ser abreviadas e instrumentos com captação ruim, deveriam ser substituídos por outros mais eficientes, razão que levará ao

surgimento do arranjador de estúdio. Os próprios intérpretes, deveriam ser escolhidos, tanto pela fama que possuíam, quanto pela qualidade da sua performance gravada, ou seja, pela relação que mantinham com o aparato de gravação. Em alguns momentos como a passagem da gravação mecânica para a elétrica, a adaptação de certos artistas famosos acontecia de forma tão tensa, que o microfone passou a ser considerado um instrumento de performance tão importante quanto o próprio aparelho vocal humano. Ao longo do século XX, essas práticas foram se transformando e tornando a produção musical em estúdio uma verdadeira linha de montagem, assuntos que merecem ser detalhados em um outro estudo.

Referências:

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917–1971)*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2008.

_____. *A fonografia como arte sonora*. In: XX Congresso da Anppom, 2010, Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Música — UDESC, 2010.

_____. *A fonografia como arte coletiva*. In: XXII Congresso da Anppom, 2012, João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Música — UFPB, 2012.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis - RJ: Vozes, 2005. [L'invention du quotidien: 1a. arts de faire, Gallimard, 1990]

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

CRANE, Diane. Introduction: the challenge of the sociology of culture to sociology as a discipline. In: CRANE, D. (Org.). *The sociology of culture: emerging theoretical perspectives*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1994. p.1-19.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. [Il formaggio e i vermi: Il cosmo di un mugnaio del '500, 1976]

G1. Estúdio Abbey Road, usado pelos Beatles, será aberto para visitação, *G1, Pop & Arte*, 04/01/2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/01/estudio-abbey-road-usado-pelos-beatles-sera-aberto-para-visitacoes.html>>. Acesso em: 28/02/2012.

Notas

¹ A discussão presente neste trabalho   parte de uma pesquisa de doutorado intitulada *Memórias, discos e outras notas: uma história das práticas musicais na era elétrica*, em desenvolvimento no programa de Pós-Gradua o em História da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG sob a orienta o da Profa. Dra. Regina Helena

Alves da Silva. O estudo que estamos desenvolvendo visa mapear, através de uma perspectiva sócio-histórica, as práticas musicais na fonografia brasileira a partir do diálogo entre estas formas criativas de produção e a tecnologia de gravação. O recorte temporal da nossa pesquisa abrange um período que compreende o início da era elétrica no Brasil, em 1927 até o último disco do cantor Mario Reis em 1971, artista que através da sua trajetória, conduz nossa narrativa. Nossa intenção é identificar as relações existentes entre o desenvolvimento tecnológico da era elétrica e as possíveis transformações nas práticas sócio-musicais e sua influência na linguagem da música popular gravada.

² Para Michael de Certeau (2005, p.97–102), as “estratégias” partem dos poderes hegemônicos, racionalizantes. No contexto do nosso trabalho podemos relacionar com as estratégias de produção, vendagem e padronização da indústria fonográfica voltada para o comércio. As “táticas” seriam as formas de negociação travadas pelos mais fracos. Na fonografia, dizem respeito às ações criativas singulares no interior da cadeia produtiva industrial (Cardoso Filho, 2012).

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

⁴ Um exemplo dessa perspectiva do estúdio como espaço consagrador e dono de uma aura própria é o fato de importantes estúdios, como o Abbey Road, onde os Beatles gravaram maior parte de sua obra, serem tratados como monumentos de adoração e peregrinação dos fãs desses artistas. Cf. G1. Estúdio Abbey Road, usado pelos Beatles, será aberto para visitaçã, *G1, Pop & Arte*, 04/01/2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/01/estudio-abbey-road-usado-pelos-beatles-sera-aberto-para-visitacoes.html>>. Acesso em: 28/02/2012.

⁵ As práticas de arranjar, embora não sejam produzidas necessariamente dentro do estúdio, estão incluídas aqui devido ao fato de serem geradas de forma indissociada da prática do estúdio. Os arranjos eram feitos em função do espaço do estúdio, dos músicos disponíveis, do estilo da obra a ser gravada e dos recursos tecnológicos disponíveis para captação.