



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Processos Fonográficos e Música de Tradição Oral em
Pernambuco**

André Vieira Sonoda

João Pessoa
Outubro/ 2008



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Processos Fonográficos e Música de Tradição Oral em Pernambuco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Etnomusicologia, linha de pesquisa: Música, Cultura e Performance.

André Vieira Sonoda

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

João Pessoa
Outubro/ 2008

S699p *Sonoda, André Vieira.*
Processos fonográficos e música de tradição oral em
Pernambuco/ André Vieira Sonoda. – João Pessoa, 2008.
149f. :il.
Orientador: Carlos Sandroni.
Dissertação (Mestrado) – UFPb - CCHLA

1.Música oral . 2. Produção fonográfica. 3.Etnomusicologia.

UFPb/BC

CDU: 78 (043)

Responsável pela catalogação: Maria de Fátima dos Santos Alves-CRB -15/149



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: "Processos Fonográficos e Música de Tradição Oral em Pernambuco"

Mestrando: André Vieira Sonoda

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Sardotai
Orientador/UFPA

Prof. Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz
Membro/UFPA

Prof. Dr. Fábio Lisboa Romalho
Membro/UFPA

João Pessoa, 21 de outubro de 2008.

Dedico este trabalho à Sra. Odete de Melo
Vieira e seu filho o Sr. José Vieira Neto.

Agradecimentos

Agradeço a Deus pela vida e pelo trabalho que nos possibilita desfrutar. À minha esposa Manuela e ao meu filho Andrezinho pela compreensão de tantas horas distante em função da conclusão deste pleito, a meu pai Paulo da Cruz Ribeiro Sonoda pela paciência em me ensinar a matemática que ainda hoje sei e à minha mãe, professora e historiadora Especialista em História do Nordeste, Maria do Rosário Pompéia Vieira Sonoda, que tanto influenciou minha vida profissional nas áreas de artes e ciências humanas. À grande contribuição do biólogo MSc. Ivan Vieira Sonoda, da geóloga MSc. Maria Auxiliadora de Melo Vieira nas conversas sobre nossas pesquisas e do Sr. Paulo Vieira Sonoda, pela habilidade de conviver comigo nos mundos da música, da tecnologia de áudio e da eletrônica durante a vida toda.

Agradeço ao SESC - Serviço Social do Comércio pela liberação dos respectivos horários de trabalho e em especial à Sra. Célia Corrêa, à Sra. Ana Paula Cavalcanti, ao Sr. José Manoel Sobrinho e ao Sr. Josias de Albuquerque. Tais pessoas contribuíram fundamentalmente para a realização desta pesquisa, fato pelo qual serei eternamente grato. Gostaria ainda de mencionar a importante contribuição da Sra. Sônia Guimarães no convívio mais próximo e frutífero do ponto de vista conceitual e filosófico sobre o tema abordado.

Agradeço também aos Professores do Mestrado em Etnomusicologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) com atenção especial aos amigos Dr. Carlos Sandroni (orientador) e ao Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz, bem como a outros dois verdadeiros amigos e mecenas o Sr. José Vieira Neto e o Sr. Fernando Salomão Deud. Sem suas respectivas colaborações eu não teria concluído esta tarefa. Espero um dia poder retribuir-lhes em iniciativa de semelhante importância.

Agradeço ainda aos alunos do Curso de Tecnologia de Áudio do SESC – Casa Amarela, com especial atenção ao Sr. João Menezes e ao Sr. Isaac Salustiano, assim como aos alunos do Curso de Áudio Profissional - André Sonoda pelo esforço em me suportar como professor. Vale lembrar que esta atitude me incentiva ao trabalho, aos estudos e pesquisas. Agradeço ainda aos entrevistados, com ênfase na figura de Hugo Pordeus por suas considerações acerca do tema. Finalmente, é desnecessário dizer que fico extremamente feliz em poder contar com tantos amigos. Gostaria, ainda, de salientar que este trabalho não existiria sem a importante contribuição de cada uma dessas pessoas.

RESUMO

Durante todo o século XX a tecnologia de áudio contribuiu muito para o desenvolvimento da etnomusicologia. Inicialmente com a criação do fonógrafo e de técnicas de registro sonoro, possibilitando o desenvolvimento dos arquivos fonográficos e, posteriormente, com a criação de tecnologias que apresentassem melhor qualidade sonora, menor custo e conceitos mais adequados aos novos paradigmas da disciplina, mesmo sabendo que até meados do século XX a etnomusicologia não apresentava esta denominação, orientação metodológica ou abordagem científica. Apesar da importante contribuição da tecnologia de áudio para a etnomusicologia, observa-se que os processos fonográficos podem influenciar os resultados acústicos de tradições musicais gravadas. Este trabalho busca compreender como diferentes conceitos e procedimentos de produção fonográfica podem influenciar o resultado acústico dos fonogramas e, conseqüentemente, a estrutura estético-musical de manifestações transmitidas por tradição oral no Estado de Pernambuco. Para tanto, é composto de pesquisa bibliográfica sobre as principais produções científicas em tecnologia de áudio na etnomusicologia, pesquisa de campo com técnicas de entrevistas, questionários e observação direta de contextos e pessoas importantes da produção musical e da música de tradição oral no Estado. Outro aspecto importante para a realização da pesquisa foi a experiência adquirida ao longo de alguns anos de trabalho em etnomusicologia e tecnologia de áudio, além do trabalho diário no Estúdio do Centro de Difusão e Realizações Musicais do SESC - Casa Amarela (PE - Brasil), voltado, principalmente, para música erudita brasileira e música brasileira de tradição oral. Este trabalho demonstrou que o processo de produção fonográfica pode influenciar os resultados acústicos de manifestações de tradição oral, propiciando diferenças entre a sonoridade do contexto de performance e a sonoridade da mídia. Assim, conceitos impróprios para a produção deste tipo de música parecem contribuir, indiretamente, para a ocorrência de mudanças nas estruturas sociais destas manifestações. Dessa forma, os processos fonográficos representam um importante tópico de estudos para a etnomusicologia alertando para questões de mudanças na música após um processo de produção, além de evidenciar lacunas na disciplina sobre questões de poder e pertinência relacionadas à produção musical. Finalmente, foi possível concluir que fatores físicos ou conceituais do processo de produção da música de tradição oral a influenciam, por vezes, de forma irreversível tanto do ponto de vista artístico-cultural quanto sócio-político e filosófico.

Palavras-chave: Música de tradição oral; produção fonográfica; etnomusicologia; Pernambuco.

ABSTRACT

Throughout the twentieth century audio technology has contributed greatly to the development of ethnomusicology. Initially with the creation of the phonograph and techniques of sound recording, enabling the development of phonographic archives and later with creation of technologies that provide better sound quality, lower cost and more appropriate concepts to new paradigms of the discipline, even knowing that until the middle of the twentieth century ethnomusicology not had this name, scientific approach or methodological orientation. Despite the important contribution of audio technology for ethnomusicology, seem that phonographic processes can influence the results of acoustic musical traditions recorded. This study attempts to understand how different concepts and procedures of production music can influence the acoustic outcome of the sound recordings and, consequently, the musical-aesthetic structure of events transmitted by oral tradition in the state of Pernambuco. Thus, it is composed of bibliographic research on the main scientific productions of audio technology in ethnomusicology, field research with techniques of interviews, questionnaires and direct observation of contexts and important people in music production and oral tradition music in the State. Another important aspect for research was the experience gained over many years of work in ethnomusicology and audio technology, in addition to daily work in the Centro de Difusão e Realizações Musicais SESC - Casa Amarela (PE - Brasil) aimed mainly to Brazilian classical music and Brazilian oral tradition music. This study showed that the phonographic production process can influence the acoustic outcome of oral tradition music, providing differences between the sound of performance context and the sound recorded on media. Inappropriate concepts for the production of this type of music seems to contribute, indirectly, to the occurrence of changes in social structures of these events. Thus, the phonographic processes constitute an important topic of study for ethnomusicology calling attention to issues of changes in music after a production process beyond show gaps in the discipline about issues of power and relevance related to music production. Finally, it was possible to conclude that physical or conceptual factors in the production process of the oral tradition music influence it, sometimes in irreversible form in both artistic and cultural as socio-political and philosophical point of view.

Keywords: Oral tradition music, phonographic production, ethnomusicology, Pernambuco.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Espectro Sonoro (valores aproximados)	30
Figura 02 – Espectro Eletromagnético. Valores aproximados	31
Figura 03 – Padrão Polar Omnidirecional	36
Figura 04 – Padrões Polares Unidirecionais (Cardióide e Hiper-Cardióide)	36
Figura 05 – Padrão Polar Bidirecional (<i>Figure-Of- Eight</i>)	37
Figura 06 – Resposta de Frequências de Microfones (Dinâmico e Capacitor ou Condensador)	38
Figura 07 – Par Coincidente (XY)	41
Figura 08 – Par Coincidente (Blumlein)	42
Figura 09 – Par Coincidente (MS)	43
Figura 10 – Par Espaçado (AB)	43
Figura 11 – Par Espaçado (ORTF - Office de Radio-Television Française)	44
Figura 12 – Par Espaçado (NOS)	44
Figura 13 – Par Espaçado (RAI)	44
Figura 14 – Par Espaçado (DIN)	45
Figura 15 – Par Espaçado (OLSON)	45
Figura 16 – Padrão OMNI's Espaçados	45
Figura 17 – Par Espaçado <i>Jecklin Disc</i>	46
Figura 18 – Características da imagem dos Padrões <i>Stereo</i> de captação de áudio.....	47
Figura 19 – Curva de resposta de frequências do microfone Sennheiser MKH 8020.....	53
Figura 20. Padrão AB Coincidente. Pequenas diferenças de tempo e amplitude entre os microfones esquerdo (onda superior) e direito (onda inferior).....	69

Figura 21. Padrão AB – Espaçado 40cm entre cápsulas. Diferenças de tempo e amplitude um pouco mais acentuadas que o padrão AB Coincidente	69
Figura 22. Padrão XY Coincidente. Pequenas diferenças de tempo e amplitude entre as cápsulas da esquerda (onda superior) e da direita (onda inferior)	70
Figura 23. Padrão ORTF (17cm entre cápsulas). Diferenças acentuadas de tempo e amplitude entre o microfone esquerdo (onda superior) e o direito (onda inferior)	70
Figura 24. Gráfico de Música Gravada I – Alto nível de semelhança entre canais direito e esquerdo	72
Figura 25. Gráfico de Música Gravada II – Nível intermediário de semelhança entre canais direito e esquerdo	72
Figura 26. Gráfico de Música Gravada III – Baixo nível de semelhança entre canais direito e esquerdo	73
Figura 27. Microfone Neumann KU 100 Dummy Head com gráfico de Resposta de Frequências apresentando possíveis cortes de baixa frequência (HPF).....	75
Figura 28 – Curva de resposta de frequências do microfone Shure SM 58	77
Figura 29 – Curva de resposta de frequências do microfone Shure Beta 58A.....	78
Figura 30 – Exemplo de correção de fase por atraso de tempo (valores aproximados)	82
Figura 31 – Posicionamento de caixas acústicas em padrão <i>stereo</i>	86
Figura 32 – Gráfico da produção de alguns estúdios da Cidade do Recife-PE.....	91
Figura 33 – Gráfico da Produção do Estúdio do CDRM/ SESC.	94
Figura 34 – Notação musical do violão. Afinação erudita.	114
Figura 35 – Notação musical do violão. Afinação Paraguassú.....	114

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 - Tópicos abordados na análise do processo de pré-produção.	59
Tabela 02 - Tópicos abordados na análise do processo de produção.	67
Tabela 03 - Tópicos abordados na análise do processo de pré-produção.	85
Tabela 04 - Produção dos estúdios analisados com os respectivos percentuais de projetos de música de tradição oral	90
Tabela 05 - Detalhamento da amostragem do Questionário de Pesquisa	96
Tabela 06 - Detalhamento da amostragem das Entrevistas	105

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

1. AB – Padrão *stereo* de captação sonora
2. ABD PB - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DOCUMENTARISTAS - SECÇÃO PARAÍBA
3. BA – Bahia (Brasil)
4. ADAT – Analog Digital Áudio Tape
5. ADPM – Ação de Desenvolvimento de Pesquisa Musical
6. CD – Compact disc
7. CDRM – Centro de Difusão e Realizações Musicais
8. CRM – Centro de Realizações Musicais
9. DAT – Digital Audio Tape
10. dB - deciBell
11. d.d.p – Diferença de Potencial
12. DN – Departamento Nacional
13. DVD – Digital Video Disc ou Digital Versatile Disc
14. Hz – Hertz (Unidade de Frequência no Sistema Internacional de Unidades)
15. ONG – Organização Não Governamental
16. PE – Pernambuco (Brasil)
17. PB – Paraíba (Brasil)
18. SESC – Serviço Social do Comércio
19. S-VHS – Super-VHS / (Super-Video Home System)
20. TV – Television
21. UNIRIO – Universidade do Rio de Janeiro
22. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
23. UFPE – Universidade Federal de Pernambuco
24. UFPB - Universidade Federal da Paraíba
25. UHF – Ultra High Frequency
26. V - Volt
27. VHS – Video Home System
28. XY – Padrão *stereo* de captação sonora

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. DEFINIÇÃO DOS CONCEITOS CENTRAIS.....	19
2.1. Relação Histórica da Etnomusicologia com as Tecnologias de Áudio	23
3. ASPECTOS ACÚSTICOS E TÉCNICOS	30
3.1. Ondas Sonoras	30
3.2. Ouvido Humano	34
3.3. Microfones	35
3.3.1. Direcionalidade de Microfones	36
3.3.2. Princípios de Funcionamento de Microfones	37
3.3.3. Resposta de Frequências de Microfones	38
3.4. Padrões de Captação Sonora	39
3.4.1. Padrões <i>Stereo</i> Pares Coincidentes	41
3.4.2. Padrões <i>Stereo</i> Pares Espaçados	43
4. FATORES DO PROCESSO FONOGRÁFICO QUE EXERCEM INFLUÊNCIA NOS RESULTADOS ACÚSTICOS DA MÚSICA GRAVADA.....	48
4.1. Fatores conceituais	48
4.1.1. Conceito Padrão de Produção Fonográfica do Mercado Musical.....	48
4.1.2. Conceito Etnográfico de Gravação de Áudio	51
4.1.3. Adequação de Conceitos à Pesquisa de Campo Etnomusicológica	58
4.1.3.1. Conceito e Significado de Música para Diferentes Culturas	58
4.2. Análise de Opções Dentro de um Processo Fonográfico.....	59
4.2.1. Pré-Produção	59
4.2.2. Produção	66
4.2.3. Pós-Produção.....	84
5. ETNOGRAFIA DAS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA DE TRANSMISSÃO ORAL E GRAVAÇÕES EM PERNAMBUCO: O QUE ELES DIZEM/ O QUE ELES FAZEM.....	89
5.1. Questionários Sobre Influência da Produção Fonográfica	

na Música de Transmissão Oral	96
5.2. Entrevistas com Produtores e Músicos	104
5.2.1. O segredo do caboclo, mas eu <i>num</i> posso contar.....	106
5.2.2. Nesta afinação não dá!	113
5.2.3. Um cavalo marinho pegado de sete horas da noite à seis da manhã, tem 76 personagens, viu?	116
5.2.4. [...] quem respondia não eram os <i>backings</i> , era o próprio povo que estava na roda!	120
5.2.5. O Aspecto “Positivo” da Questão e a “Questão” do Aspecto Positivo.....	123
5.2.6. Olha aqui o selo!	128
5.2.7. Aqui, não estamos incomodados se a música gravada tem dois minutos ou cinco!	135
5.2.8. O registro não tem nenhum objetivo artístico. O objetivo é apenas etnográfico	138
6. CONCLUSÕES	140
7. REFERÊNCIAS.....	141
8. ANEXOS	148
8.1. ANEXO I (Arquivos de Áudio)	148
8.2. ANEXO II	148

1. INTRODUÇÃO

Desde o início do século XX, com os primeiros trabalhos de pesquisa significativos da musicologia comparativa, a tecnologia de áudio tem figurado como subsídio ou ferramenta auxiliar para pesquisadores no sentido de possibilitar uma análise aprofundada e sistematizada da música (PINTO, 2004; RHODES, 1956; SILVA, 2001). Ao longo de todo o século passado, foi possível constatar o quanto esta tecnologia contribuiu para o desenvolvimento da etnomusicologia enquanto área científica (PINTO, 2004; RHODES, 1956), sobretudo após a importância que o trabalho de campo assumiu na disciplina devido à influência da antropologia nas versões de Boas e Malinowski.

Contudo, conforme veremos em mais detalhe adiante, uma gravação de áudio nem sempre retrata acusticamente uma expressão musical mantendo suas características. Esse processo, antes de ser apenas uma forma de registro sonoro com uma conseqüente apresentação daquela música para a sociedade pode ser, em muitos casos, uma via de modificação cultural pautada na veiculação de uma sonoridade diferente, mas consagrada (pelo fato de estar gravada talvez!) e, portanto, passível de ser entendida como “melhor” ou mais “atual” já que os parâmetros comerciais assim a consideram, apesar de se tratar, em muitos casos, de algo “diferente” sob o ponto de vista daqueles que a criaram.

Segundo Roque de Barros Laraia “o comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos endoculturação” (LARAIA, 2006. p. 19-20). Neste caso, podemos pensar a música gravada, e modificada pelo processo de gravação, como algo novo que pode determinar um comportamento também novo entre os indivíduos, ou seja, o de predileção dos parâmetros e características da música modificada em detrimento daqueles característicos da música antes do processo de gravação. Consequentemente, a apresentação de um resultado acústico divergente do original nos meios de divulgação conduz, entre outras coisas, a uma possível mudança de características estéticas e acústicas na manifestação musical em questão, além de possíveis influências também sobre o contexto extra-musical.

Evidentemente, diferentes culturas musicais relacionam-se com tais processos de gravação de formas diferentes. Um padrão de produção musical em estúdio, por exemplo, pode ser adequado para um mercado de consumo da música em sociedades ocidentais sem, contudo, se mostrar igualmente apropriado para culturas com conceitos diversos sobre aquilo que se costuma

chamar de música ou acerca dos usos e funções desta (MERRIAM, 1964), a exemplo de muitos casos de música de tradição oral.

Neste trabalho, a expressão música de tradição ou transmissão oral será entendida como todos aqueles aspectos sonoros que apresentam organização humana (BLACKING, 1974) em torno de conceitos estético-filosóficos próprios de cada cultura e transmitidos entre gerações mediante o convívio do indivíduo com o contexto social.

Não seria, portanto, uma ousadia afirmar que a música de tradição oral conhecida fora do universo daqueles que a produzem é aquela decorrente de diferentes conceitos e processos de produção utilizados na ocasião da transferência do contexto de performance para o da mídia. Tais processos são responsáveis pela constituição da imagem desta música para a sociedade, apesar de, como veremos adiante, esta imagem nem sempre corresponder acusticamente àquela escutada em seu contexto original ou mesmo àquela aceita, por quem compõe a música ou desenvolve a performance, como digna de representação da sua música na grande maioria dos casos.

Vale frisar, também, que a mudança e o tipo de mudança nos resultados acústicos da tradição oral, decorrentes dos processos de gravação de áudio, quase nunca estão numa esfera de decisões daqueles que criam a música. Eu diria ainda que nem os que produzem esta música estão com um controle completo das variáveis que favorecem tais mudanças entre a sonoridade da manifestação musical (auditivamente falando), a sonoridade do produto resultante (gravação) e as repercussões destas mudanças na sociedade. Obviamente, os conceitos empregados no processo de produção desta música são importantes na constituição destas influências, sejam elas estéticas ou sociais.

Este aspecto das mudanças na música de tradição oral em decorrência de processos fonográficos foi observado em Pernambuco-PE, apesar de haver grande probabilidade de constituir um quadro situacional deste tipo específico de música na maior parte do país. Vale mencionar também que este contexto decorre não apenas de diferentes aplicações das técnicas de gravação de áudio mas, principalmente, do emprego de conceitos de produção fonográfica desenvolvidos no campo da música popular urbana e profissional que surgiu, justamente, com o uso comercial, em larga escala, das descobertas fonográficas de Edison e de seus desenvolvimentos posteriores. Entretanto, tais conceitos não são nem os únicos tecnicamente possíveis, nem obrigatoriamente os mais indicados para outros tipos de produção fonográfica. Assim, é perceptível a necessidade de avanço da tecnologia de áudio no sentido de um

desenvolvimento conceitual apropriado ao trabalho etnomusicológico. Avanço este que, em parte, já se observa nas produções fonográficas voltadas para etnografias.

O objetivo deste trabalho é compreender como diferentes conceitos e procedimentos de produção fonográfica podem influenciar o resultado acústico dos fonogramas e, conseqüentemente, a estrutura estético-musical de manifestações transmitidas por tradição oral no Estado de Pernambuco

Para a realização deste trabalho, foram empregadas técnicas como questionários e entrevistas com profissionais que lidam com produção fonográfica no Estado de Pernambuco. Técnicas de observação direta também foram empregadas ao longo de todo o período de pesquisa em relação aos aspectos comportamentais em produções e registros fonográficos em estúdio ou em campo. Além disso, análises bibliográficas relativas às influências que a música sofre com processos fonográficos representaram outro importante subsídio de pesquisa neste caso. Vale ainda lembrar que um fator fundamental da pesquisa foi a convivência diária com processos de produção em estúdios e unidades móveis de gravação de áudio. Neste sentido, o estúdio do Centro de Difusão e Realizações Musicais (CDRM) do SESC de Casa Amarela (Pernambuco - PE), onde trabalho diariamente, teve importância particular.

Vejamos agora alguns pontos que foram fundamentais no desenvolvimento desta pesquisa.

Em primeiro plano, a impossibilidade já mencionada de registro de uma “realidade acústica” em gravações. Acreditamos que esta realidade acústica é, fundamentalmente, contextual e, no caso de gravações, depende, no mínimo, da consideração de fatores físicos, performáticos e fonográficos. Acerca dos fatores físicos, as características acústicas de qualquer ocasião musical são relacionadas a uma circunstância física singular, seja de temperatura, distâncias, dimensão do ambiente, reflexões sonoras, etc. Sobre a questão da performance, cada experiência tem suas características próprias que dependem, entre outros fatores, da execução musical, do arranjo, do estado emocional dos músicos, etc. Por fim, fatores fonográficos como o tipo de equipamento, os conceitos de gravação, os conceitos musicais de quem realiza a gravação, etc. favorecem diferenças entre os possíveis resultados acústicos. Além disso, esta realidade acústica parece variar entre indivíduos devido, também, às diferenças entre seus respectivos legados culturais, possibilitando percepções diversas acerca desta realidade acústica não em termos auditivos, mas de interpretação desses sons segundo uma organização cultural particular que, para este indivíduo, apresenta algum sentido lógico.

Por outro lado, apesar de não podermos negar este caráter contextual da realidade acústica, é pertinente também admitirmos uma variação normal entre percepções auditivas humanas, o que torna plausível considerarmos a possibilidade de uma similaridade acústica entre o ambiente sonoro da performance e o resultado acústico do fonograma. Resumidamente, portanto, apesar de ser impossível o registro sonoro de uma realidade acústica com total fidelidade, ao considerarmos as limitações auditivas do ouvido humano, tais variações entre performances e gravações podem ser desprezíveis.

Um segundo ponto é a consciência de que o resultado de uma produção ou registro fonográfico deriva, em grande parte, da influência do indivíduo que define as características do fonograma (produtor, pesquisador, técnico, etc.), além da performance dos técnicos e/ou pesquisadores envolvidos no processo. Como é comum entre produtores fonográficos o desconhecimento de detalhes dos processos técnicos de gravação de áudio, muitas vezes, a figura do técnico ou engenheiro de gravação exerce influência direta no resultado acústico obtido. Por fim, a interpretação deste resultado (música gravada) depende dos conceitos ou pré-conceitos do ouvinte que a assimila e interpreta de forma singular.

Outro aspecto importante para a análise foi a idéia de que os conceitos de uma cultura só existem, em plenitude, entre os indivíduos dessa cultura (*insiders*). Algumas vezes, quando não existe uma familiaridade, daqueles que produzem o fonograma, com a cultura em questão, ocorrem variações estéticas importantes no material resultante. Entretanto, algumas formas alternativas, neste caso, seriam uma maior familiarização dos técnicos e/ou pesquisadores com a cultura em gravação ou os próprios nativos tomando as principais decisões no processo fonográfico, mesmo admitindo alguma espécie de assessoria técnica de não nativos. Contudo, não seria sensato desconsiderarmos também a possibilidade dos próprios nativos realizarem suas produções segundo seus próprios conceitos estéticos ou mesmo técnicos. Neste aspecto, poderíamos imaginar como seriam tais produções, pós-produções, etc. se realizadas por estes nativos. Provavelmente, muito mais pertinentes para eles e mais adequadas para representar os ambientes sonoros e os contextos sociais destas músicas, embora não possamos descartar a possibilidade de produções que não apresentassem relação direta com a cultura em pauta. Neste caso, questões de dificuldades técnicas poderiam também representar algum tipo de empecilho,

apesar de serem, dificilmente, insuperáveis. Como exemplo, poderíamos citar a experiência do Vídeo nas Aldeias¹

Finalmente, mais um ponto importante seria a análise do que é considerado essencial em música. Para um indivíduo qualquer, certos parâmetros são essenciais para o reconhecimento de determinada sonoridade como “sua música”. Portanto, a ausência desses parâmetros estéticos e culturais, no fonograma, assim como pequenas diferenças nestes, pode possibilitar constatações equivocadas sobre a cultura em questão. Dessa forma, ao menos em registros etnográficos, estes parâmetros parecem pontos imprescindíveis de consideração, sobretudo se tais registros visam manter alguma fidelidade a estas características estético-culturais.

Não obstante a importância que o desenvolvimento prático da tecnologia de áudio representou para a etnomusicologia no passado, um desenvolvimento conceitual desta tecnologia no presente poderá evitar prejuízos para a disciplina no sentido aqui mencionado. Assim, a investigação da influência da tecnologia de áudio sobre a música de tradição oral, deverá se mostrar relevante para o estabelecimento de uma linha metodológica para o trabalho de registro fonográfico em etnografias, possibilitando análises musicais e etnomusicológicas mais precisas em relação aos objetos tratados. O presente trabalho também poderá possibilitar uma maior compreensão das mudanças musicais e sociais em tradições orais em decorrência de processos fonográficos.

Na estruturação da escrita, quatro capítulos constituíram o presente trabalho. O primeiro, apresenta uma revisão de literatura e uma análise cronológica do desenvolvimento das tecnologias desde as últimas décadas do século XIX até a atualidade, contemplando tópicos do desenvolvimento conceitual da etnomusicologia neste mesmo período. O segundo capítulo trata das considerações acústicas e técnicas necessárias para um melhor entendimento das análises posteriores. No terceiro capítulo, são analisados alguns fatores do processo fonográfico que exercem influência nos resultados acústicos da música gravada, sendo uma análise principalmente pautada nas opções e consequências que constituem a produção musical. No último capítulo, a discussão se volta para a influência que a música gravada exerce nas tradições musicais apresentando análises dos questionários e entrevistas realizados durante a pesquisa. Por fim, a conclusão expõe os resultados do processo investigativo, alertando, ainda, para algumas implicações destes resultados para a área da etnomusicologia.

¹ (Ver: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>).

2. DEFINIÇÃO DOS CONCEITOS CENTRAIS

Para evitarmos incoerências frente aos termos e expressões utilizadas no decorrer do texto é imprescindível uma abordagem anterior no sentido de esclarecer os respectivos significados de termos e expressões, bem como estabelecer limites de interpretação adequados às abordagens e análises.

A expressão “conceitos de produção fonográfica”, designa aqui diferentes pontos de vista relacionados aos procedimentos que constituem um processo fonográfico. Nas análises que seguem, serão tratados dois casos opostos, embora seja pertinente considerar a existência, entre estes extremos, de uma diversidade de conceitos de produção fonográfica. São eles:

I – Conceito Comercial (Padrão de produção em estúdios) – Característico do mercado musical ocidental. Tratado aqui sob este rótulo devido ao seu emprego em produções musicais voltadas para a “indústria cultural” (ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. 1997), isto é, para o mercado de consumo musical organizado em torno do disco, do rádio e do espetáculo ao vivo dirigidos às grandes massas urbanas.

II – Conceito Etnográfico (Registro) - Característico do âmbito de pesquisas científicas etnográficas. Este conceito objetiva, sobretudo, produzir materiais fonográficos como registro sonoro, primando por sonoridades mais realistas frente às características estético-acústicas dos objetos tratados, os quais servirão, na grande maioria dos casos, para estudos científicos que fornecerão informações sobre as pessoas que os produzem, o contexto em que são produzidos e, fundamentalmente, porque, para que e de que forma o são. Helen Myers resume o exposto de forma simples e objetiva no livro *Ethnomusicology: an introduction*, citando também a expressão “gravação comercial”, ou seja: “O objetivo não é produzir gravações comerciais, mas garantir a melhor apresentação do material para colegas e estudantes, facilitar transcrição e análise e preservar a versão mais fiel da música para a posteridade” (MYERS, 1992. p. 50) (tradução minha)².

Embora possamos considerar que para facilitar processos de transcrição e análise, necessitamos, às vezes, de gravações de um único instrumento ou gravações fora do contexto característico da tradição, devemos lembrar que outras vezes estes mesmos processos de transcrição ou análise necessitam de gravações com características de registro, onde a garantia dos

² *The goal is not to produce commercial records, but to ensure the best presentation of material for colleagues and students, facilitate transcription and analysis and preserve the most faithful version of the music for posterity* (MYERS, 1992. p. 50).

aspectos acústicos do contexto prévio de performance no fonograma é imprescindível como menciona a autora citada.

Assim, entendendo as palavras de Helen Myers como suficientes para resumir os significados das expressões mencionadas, passemos a uma contextualização da expressão “resultados acústicos”. Esta designa um conjunto de características acústicas que qualquer objeto (fonte sonora) ou conjunto de objetos pode conter, formando sua sonoridade específica. Tais características são tratadas na física, na engenharia de áudio e mesmo na música como: amplitude, frequência, timbre, série harmônica, distorção harmônica, etc. (CALÇADA, 1998; VALLE, 2007). Elas são sempre combinadas, constituindo resultado acústico particular de cada contexto específico, os quais podem ser ainda entendidos como “sonoridade”, em uma acepção menos técnica e específica.

Outra delimitação importante é sobre a expressão “tradição oral”. Segundo a enciclopédia Encarta On Line, a expressão “tradição oral” significa “[...] Preservação de história pessoal e cultural na comunicação oral de histórias, canções e poemas. Recontando ou restabelecendo uma narrativa aprendida de outro, esta é mantida viva para uma nova geração³” (http://encarta.msn.com/encyclopedia_761585975/Oral_Tradition.html) (Tradução minha).

Entretanto, é evidente que a transmissão de culturas musicais entre gerações não se limita exclusivamente a um processo oral como prenuncia a expressão em pauta. As experiências orais, provavelmente, ocupam um lugar de importância similar aos demais meios de transmissão de culturas entre gerações. No caso de transmissões musicais, a audição, a visualização, o convívio, a repetição, a memorização, normas sociais, hierarquias, etc. constituem meios igualmente importantes. Portanto, neste aspecto, algumas expressões mais adequadas seriam, por exemplo, música de transmissão não literal ou não textual, as quais não resumem a questão definitivamente, mas me parecem menos problemáticas. Neste caso, entendamos quaisquer destas expressões como indicativas de culturas transmitidas sem o emprego direto ou obrigatório da escrita.

Ainda neste aspecto, é bom lembrar que muitas vezes neste trabalho se fez necessário a utilização de termos com significados incompatíveis com a complexidade dos contextos abordados. No caso da expressão “realidade acústica”, por exemplo, somos forçados a admitir

³ *Preservation of personal and cultural history in the oral communication of stories, songs, and poems. By retelling or reenacting a tale learned from another, it is kept alive for a new generation.* (http://encarta.msn.com/encyclopedia_761585975/Oral_Tradition.html)

uma variação normal desta consideração. Assim, ao mencionarmos esta expressão, estaremos fazendo referência aos limiares ou níveis que apresentam uma faixa de variação comum para a maioria dos indivíduos com capacidade físicas normais. Como exemplo, podemos citar o limiar de audibilidade dos seres humanos, ou seja, um nível de intensidade sonora mínimo capaz de propiciar a audição, sendo convencionalmente e aproximadamente 10^{-12}W/m^2 no caso de uma frequência pura de 1000Hz (VALLE, 2007).

Finalmente, esclarecemos que os termos “original”, “origem”, etc., quando relacinados com tradições por exemplo, serão usados aqui para fazer menção às formas e características observadas desta tradição em seu contexto próprio (terreiro, festa popular, localidade característica, etc.) em contraposição ao estado desta após seu processo de gravação.

Ao tratarmos do embasamento teórico desta pesquisa, constata-se que poucos são os trabalhos anteriores associando pesquisa sobre tecnologia de áudio e etnomusicologia. Como exemplos, podem ser citados, inicialmente, a pesquisa de Dimitrije Buzarovski⁴ sobre a influência da tecnologia de computação na musicologia e na etnomusicologia, onde utiliza uma classificação baseada em três diferentes níveis do fenômeno da música, ou seja:

I) Nível Acústico – Som observado independentemente de nossa escuta. O som pode ser registrado por meios técnicos para gravações e processamento do som.

II) Nível Perceptual – É elaborado por diferentes disciplinas teóricas (teoria musical, harmonia, psicologia, sociologia, notação e dinâmica musical, etc.) que são ajustadas para nossas características perceptuais e correspondem relativamente ao status acústico real. Trata-se da organização da percepção em nossa consciência.

III) Nível Semântico – É o nível mais inacessível para análises com máquinas. Nível onde a conotação específica do material acústico e perceptual é criado. Trata-se de nossa experiência e o significado da sensação aural organizada.

Como segundo exemplo, o artigo de Tiago de Oliveira Pinto intitulado *Som e música. questões de uma antropologia sonora*⁵ que trata, entre outros aspectos, do emprego da tecnologia de áudio em etnografias. Sugerindo dois enfoques para realização de registros musicais em contexto performático, ou seja:

I) Abordagem musicológica - fenômeno musical enquanto texto e estrutura está em primeiro

⁴ <http://www.mmc.edu.mk/Strugaconf2002/Strugatext/Buzarovskitext.htm>

⁵ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_astext&pid=S0034-77012001000100007

plano. A gravação do acontecimento musical é de fundamental importância, pois a avaliação posterior deste aspecto depende exclusivamente do registro musical. Este registro deve servir, igualmente, para compor arquivos especializados, portanto existe a preocupação de uma gravação "limpa", sem maiores interferências (OLIVEIRA PINTO, 2001).

II) Abordagem antropológica - a investigação de campo caracteriza-se pela postura do pesquisador, que vê a música inserida no seu contexto cultural. Dá-se importância ao todo, isto é, à "música na cultura" e à "música enquanto cultura" (MERRIAM, 1964; 1977). O registro do áudio e de imagens ultrapassa o puramente musical (OLIVEIRA PINTO, 2001).

Neste artigo o autor apresenta, ainda, dois tipos de direcionamentos que o processo de gravação pode tomar, ou seja:

I) Gravação no contexto – Segundo o autor:

O registro do acontecimento sonoro na pesquisa de campo procura, idealmente, fazer jus à situação e ao contexto encontrados. Mesmo que se dirija os microfones para que aprem, da melhor forma possível, a sonoridade da fonte musical (cantores, instrumentistas), o pesquisador procura não fazer intervenção na *performance* que encontra. Não vai pedir a músicos que mudem de posição, que dêem início à sua atuação fora do momento previsto, porque assim lhe convém melhor etc. O registro que é feito desta forma tem a vantagem de documentar a sonoridade geral do evento, sendo fiel também ao desenvolvimento da *performance* no seu tempo real. (OLIVEIRA PINTO, 2001. p. 252).

II) Gravação analítica – Posterior a um projeto de pesquisa definido pelo pesquisador. Este tipo apresenta três formas básicas:

- a) Captação Sonora do que é de interesse da pesquisa, isolando exclusivamente o que é necessário se gravar desta música.
- b) Captação Sonora de um ponto fixo. Dessa forma, é a procissão que passa pelo microfone imóvel (OLIVEIRA PINTO, 2001).
- c) Captação Sonora como projetos de gravação em estúdio, ou seja, de acordo com as indicações do pesquisador. Além desta forma incluir a técnica de gravação em *playback* para produção de material de transcrição (OLIVEIRA PINTO, 2001).

Um terceiro exemplo é a tese de doutorado de Sérgio Freire Garcia, intitulado: Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical⁶, o qual aborda questões das mudanças de escuta e prática musical decorrentes de rupturas espaciais, temporais e causais vividas pela percepção auditiva frente aos novos meios de reprodução, transmissão e produção de

⁶ Ver: http://www6.ufrgs.br/infotec/teses-03-04/resumo_2475.html

sons (discos, rádio, gravadores, sintetizadores, computadores, etc.) a partir do século XIX.

Outros autores importantes no âmbito das relações da tecnologia de áudio com a etnomusicologia são:

a) MEINTJES, 2003 - *Sound of Africa: Making Zulu in a South African Studio*. Aborda a relação de um processo de gravação da música zulu com a situação política e social da África do Sul na ocasião da passagem do *Apartheid* para a democracia, adentrando, dentre diversas outras, em questões específicas da influência do produtor musical, do estúdio, do músico e da ocasião na música gravada.

b) CHANAN, 1995 - *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music*. Abordagem sobre o desenvolvimento histórico da tecnologia de produção e reprodução musical com enfoque na influência da indústria musical na sociedade.

2.1. Relação Histórica da Etnomusicologia com as Tecnologias de Áudio

Ao abordarmos a questão principal deste trabalho é imprescindível, inicialmente, uma pequena análise histórica da tecnologia de áudio relacionando-a com a trajetória da musicologia comparativa até chegar à classificação atual, ou seja, etnomusicologia.

Desde seus primeiros passos a etnomusicologia tem a tecnologia de áudio como elemento chave e de grande importância para o seu desenvolvimento. Mesmo após o importante trabalho de Guido Adler (1855-1941), tratando formalmente a música não ocidental como objeto de estudos da musicologia sistemática em 1885 (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 104), algumas descobertas ainda estariam por acontecer para delinear as bases fundamentais do trabalho musicológico comparativo que, posteriormente, se chamaria etnomusicologia.

A conclusão de Alexander John Ellis, no final do século XIX, de que o sistema sonoro ocidental não era um “padrão natural” mas uma “concepção cultural” (BLACKING, 1974, p. 56), conduziu à constatação de Carl Stumpf de que a “desafinação”, se concebida em termos absolutos, seria um conceito etnocêntrico por pressupor um “erro” do outro em relação a uma “verdade” sua (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 107). Tais acontecimentos, contudo, além de reconhecidamente importantes para a estruturação da etnomusicologia, apresentavam uma relação direta com o fonógrafo de Thomas Edison que neste fim de século já se configurava como uma importante tecnologia em pesquisas antropológicas.

O fonógrafo de cilindro mecânico de Thomas Edison foi o primeiro dispositivo prático de gravação e reprodução sonora. Tendo sido inventado em 1877 chegando ao Brasil em 1879 (SILVA, 2001, p. 1-2), este dispositivo utilizava cilindros de cera como mídia para registro dos sons em forma de cavidades.

O registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone de metal que tinha em sua extremidade um diafragma. Este comandava a agulha que cavava os sulcos na cera. Portanto, era necessária potência sonora para se ter certeza de que houve a gravação do som. [...] (CAZES, 1998, p. 41. Apud SILVA, 2001).

O cilindro de cera foi a principal mídia para consumidores em larga escala entre 1890 e 1910, sendo utilizado no Brasil para gravações etnográficas até 1937 (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 119). Em 1902, inicia-se a gravação de discos comerciais no Brasil dando início à “era mecânica” (CARDOSO FILHO; PALOMBINI, 2006), devido ao princípio de funcionamento desse processo de gravação e reprodução sonora. Esta durou aproximadamente até o final da década de 1920 (1928-1929) quando os gravadores de fita magnética começaram a se disseminar. Vale ainda salientar a existência de casos que não se enquadram nessas datas como a Missão de Pesquisas Folclóricas organizada por Mário de Andrade em 1938 que ainda realizou gravações com discos no Norte e Nordeste do Brasil.

No início do século XX, com os norteadores artigos de Hornbostel (1905) para a musicologia comparativa, evidencia-se a utilidade desta tecnologia para os arquivos fonográficos e, conseqüentemente, para a disciplina que já delineava uma história paralela à dos gravadores de áudio. A criação de tais arquivos, possibilitada sobretudo pela criação e desenvolvimento do fonógrafo, passa a representar, na história da musicologia comparativa, uma era marcada por registros musicais de todos os pontos do planeta mesmo que realizados por pessoas externas ao campo desta disciplina. Sob a influência do evolucionismo, busca-se representar uma história da musicalidade da humanidade como um contínuo se estendendo desde seus “primeiros estágios de desenvolvimento”, ou seja, sociedades economicamente não desenvolvidas, até estágios tidos por “mais evoluídos” como sinônimo de sociedades ocidentais econômica e politicamente dominantes.

Ao observar a história do fonógrafo por esta ótica, parece razoável concluir que durante o século XX o desenvolvimento de equipamentos de gravação de áudio para trabalhos em campo foi influenciado de alguma forma pela crescente demanda dessa tecnologia entre pesquisadores e interessados em gravação etnográfica. Contudo, supondo a veracidade dessa hipótese, se durante

a época dos arquivos fonográficos observa-se um aumento de interesse por gravadores de campo, vale lembrar que um fato posterior parece ter sido ainda mais responsável por este aumento de demanda tecnológica, ou seja, a definitiva mudança de paradigma na musicologia comparativa dando ênfase ao trabalho de campo, fato este que terminaria por aproximar a disciplina dos novos direcionamentos antropológicos distanciando-a, cada vez mais, das características musicológicas “comparativas” nos moldes conhecidos da musicologia “de gabinete” (MERRIAM, 1964) praticada do final do século XIX aos anos 1930.

Outro fato característico desta nova musicologia, e imprescindível de se lembrar nesta abordagem, é a assimilação das novas tecnologias como indício de renovação da disciplina que, com isso, passava a se aproximar dos moldes das ciências exatas e se contrapor às tradições filológicas das ciências humanas que, desde a segunda metade do século XIX, buscavam, sem nenhuma unanimidade, um modelo ou metodologia de pesquisa científica mais adequado à sua condição. Modelo este, classificado de “qualitativo” ou “visão idealista/subjetivista” (QUEIROZ, 2006, p. 88). Aliás, a assimilação de novas tecnologias na etnomusicologia como ferramentas auxiliares se tornaria, durante todo o século XX, uma espécie de característica na disciplina (BOHLMAN, 2003, p. 03). Neste aspecto vale lembrar a ótica visionária de Hornbostel, já em 1905, realçando a importância da tecnologia de gravação de imagens em movimento nos registros etnográficos, o que se chamaria mais tarde na antropologia de “*performance studies*” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 113).

Com a invenção da gravação elétrica (1927) e o conseqüente desenvolvimento dos gravadores de fita magnética na década de 1930, seguidos pela popularização desta tecnologia na década de 1940 com a difusão do gravador *Ampex*, diminuíram os custos e inconvenientes para a realização dos processos de gravação além, evidentemente, do aumento da qualidade de áudio imposta por esta nova tecnologia. Nesta época, surgem consagrados gravadores de fita magnética equipados com baterias e específicos para trabalhos de campo a exemplo dos conhecidos *Nagra* e *Stellavox* (MYERS, 1992, p. 54).

O desenvolvimento da gravação elétrica simultaneamente ao da tecnologia de gravação de imagens tornaria possível, alguns anos mais tarde, a criação do filme como o conhecemos hoje, associando duas importantes dimensões da percepção humana, o som e a imagem. Esta nova possibilidade configurou um grande avanço para análises científicas e, conseqüentemente, para a área da antropologia e musicologia. A partir dessa época (últimos anos da década de 1930), o

registro de imagens em movimento na produção de etnografias se tornaria mais comum, fato que vem sendo observado até a atualidade com consecutivos avanços tecnológicos.

Como exemplos de célebres trabalhos utilizando imagem, podemos citar a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 organizada por Mário de Andrade com objetivo de realizar gravações sobre a música do Norte e Nordeste do Brasil⁷; as gravações de Jean Rouch na “Mission Niger 1950-1951 de L’Institut Français de L’Afrique Noire” e “Les Maitres Fous (1956)”, além de muitos outros trabalhos desenvolvidos por pesquisadores e etnomusicólogos em todo o planeta com a mesma tecnologia.

Por volta da década de 1950, a musicologia comparativa sofre um realinhamento conceitual e paradigmático, o que resultou na mudança do termo para “etno-musicologia” e, posteriormente, etnomusicologia. O novo termo além de simbolizar este realinhamento disciplinar, coincidiu cronologicamente com outras mudanças durante as primeiras décadas que seguiram a segunda guerra mundial, a exemplo da mudança do centro de gravitação da disciplina da Europa para os Estados Unidos da América; da maior afinidade disciplinar da etnomusicologia com a antropologia cultural e social por conta de etnomusicólogos americanos; de uma maior aproximação de práticas etnográficas por parte da etnomusicologia asiática e européia; da mudança de método científico; do acompanhamento das revoluções tecnológicas por pesquisadores desta área, etc. (BOHLMAN, 2003, p. 01-03). Outro importante fato da segunda metade do século XX foi a criação do transistor, facilitando o desenvolvimento das tecnologias e possibilitando sobretudo o desenvolvimento e aprimoramento dos computadores e equipamentos eletrônicos.

Durante a segunda metade do século XX, o direcionamento do enfoque etnomusicológico, no sentido de constituir uma imagem mais abrangente de fenômenos relativos à música, termina por distanciar a disciplina dos velhos objetivos, observados até os anos de 1950, que privilegiavam investigações minuciosas de uma única cultura musical (BOHLMAN, 2003, p. 03). O fenômeno global do conceito de estado nação favorece então o desenvolvimento da pesquisa musical intensiva e extensiva, conduzindo à adaptação das práticas políticas e institucionais da etnomusicologia (BOHLMAN, 2003, p. 03).

No âmbito das tecnologias de gravação de áudio e vídeo, após a segunda guerra, vimos o surgimento do cassete em 1963 como tecnologia holandesa da Phillips; o VHS (Video Home

⁷ Ver: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>.

System), criado em 1976 pela JVC; o DAT (Digital Audio Tape) criado pela SONY em 1977; o CD (Compact Disk) em 1977 (GOHN, 2001); o desenvolvimento dos computadores pela IBM durante a década de 1980; o ADAT (Alesis Digital Audio Tape) com 8 canais simultâneos desenvolvido pela empresa Alesis em 1991; o DV (Digital Video) em 1996, além de tecnologias como o MD (Mini Disk), Mini DV, formatos compactados de arquivos digitais de áudio e vídeo, os conhecidos MP3, MP4, etc. Todos estes subsídios tecnológicos contribuíram e ainda contribuem para a realização de etnografias e pesquisas em diversas áreas científicas.

Apesar de todo este desenvolvimento tecnológico, associado à diversificação dos objetos, objetivos e abordagens nas pesquisas etnomusicológicas, o emprego dessas tecnologias ainda representava apenas um subsídio auxiliar para estudos e pesquisas, seja porque o áudio isoladamente não fornece informações suficientes para se constatar algo sobre uma cultura, seja porque geralmente a música em contextos de transmissão oral apresenta-se como elemento indissociável de outros aspectos humanos e sociais como, indiretamente, afirma Bohlman “[...] ao contrário das bases etnográficas dos anos 1950, baseadas em tecnologias de gravação sonora, nos anos 1990 tais conceitos etnográficos baseavam-se raramente só em gravações” (BOHLMAN, 2003. p. 3).

Ainda para corroborar a idéia central, buscando demonstrar que algumas culturas tem a música como elemento indissociável de outros aspectos humanos, Rafael José de Menezes Bastos, se referindo especificamente à música indígena, afirma: “A música, nas terras baixas da América do Sul, não é simplesmente um veículo para dizer-se algo, mas o cerne do dizer. [...] está congenitamente ligada à dança, à poesia e a outros universos de sentido, não necessariamente auditivos [...]” (BASTOS, 2005. p.11).

Neste novo contexto temático mais abrangente, as pesquisas passam a abordar questões outras que envolvem, por exemplo, os usos e funções da música para aqueles que a produzem (MERRIAM, 1964); interpretações de contextos culturais variados (GEERTZ, 1978); música popular (CAZES, 1998; KUBIK, 1981; SANDRONI, 2001); música indígena americana (SETTI, 1985; TRAVASSOS, 1986); contextos religiosos (BRAGA, 1998); relações entre vida musical, regras sociais e sistema musical (NETTL, 2003); mito e hierarquia na música (BLUM, 1991); abordagens etnomusicológicas macro e microcós mica sobre músicas variadas (BASTOS, 2005; NETTL, 2003); análises sobre a música culta ocidental (NETTL, 2003); relação da música com a violência ou como arma (CUSICK, 2006); etc., ou seja, no final do século XX, os etnomusicólogos se voltam para a constituição de uma imagem tão completa quanto possível dos

diversos fenômenos que constituem a música, indo em direção quase completamente oposta aos objetivos dos anos 1950 de investigação detalhada de uma única cultura musical.

Esta diversificação de objetos e objetivos, abrangendo, inclusive, o que poderia ser considerado “não étnico” em interpretações anteriores, surge como uma incompatibilidade ao rótulo “etnomusicologia”. Fato que conduziu a Sociedade de Etnomusicologia (SEM) a discutir uma substituição para esse termo em 1990 só vindo, contudo, a enfatizar a disciplinar revolução de 1950 (BOHLMAN, 2003, p. 03-04).

Outro aspecto de grande relevância no século XX, foi o ambiente digital. Sem dúvida, foi um importante passo no âmbito das tecnologias criadas, sobretudo para a música. Com o ambiente digital os processos de edição sonora deixaram a complexidade característica dos cortes e colagens de fitas, possibilitando um rápido avanço das técnicas de produção fonográfica. Após o desenvolvimento dos sistemas de gravação de áudio para computadores, ocorreu uma disseminação de estúdios de gravação passando a constituir um novo cenário da produção fonográfica no final da década de 1980 em muitos países.

No âmbito da etnomusicologia, uma das importantes ferramentas para gravação de campo foi o DAT, que se popularizou facilitando as gravações, até então, realizadas com gravadores de fita magnética (MYERS, 1992). Fato que possibilitou o fim de inúmeros inconvenientes da gravação analógica com fitas, sobretudo, da baixa qualidade das gravações de fitas cassete. Outro benefício das tecnologias digitais na área de etnomusicologia, foi possibilitar gravações em campo com técnicas similares às encontradas em estúdios, facilitando gravações multipistas em contextos apenas registrados com gravadores *stereo* em sua grande maioria. O considerado aumento das unidades móveis de gravação, principalmente no âmbito de pesquisas em música e etnomusicologia foi, em parte, uma consequência deste desenvolvimento da tecnologia digital.

Simultaneamente ao aprimoramento desta tecnologia digital, a etnomusicologia continuava sendo influenciada por conceitos antropológicos. Ao pensarmos nas mudanças conceituais ocorridas na antropologia, traçando uma nova lógica para entender o ser humano sobretudo com base na importância que o trabalho de campo assumiu no século XX, podemos imaginar um paralelo desta área com a etnomusicologia. Esta última tratou de trazer para a área da música uma dimensão cultural nunca antes experimentada. Estudos de educação musical, performance, teoria musical, etc. não mais poderiam ser encarados da forma como eram antes do que poderíamos chamar de fase de reconhecimento da condição étnica da música.

Neste aspecto, vale lembrar que se a etnomusicologia realmente foi responsável por esta revolução na área da música, internamente permaneceu sem uma abordagem convincente de alguns âmbitos importantes. Se, por um lado, assuntos relacionados às mudanças na música foram abordados exaustivamente na disciplina (BLACKING, 1997; SANDRONI, 2001; NETTL, 2006), outros como as consequências da utilização de tecnologias de áudio em gravações de tradições não escritas parecem ainda não terem sido abordadas com profundidade, apesar de ser uma forma de influência que, em muito, contribui para mudanças na música. Pouco discutiu-se sobre a influência que um processo de gravação pode causar em uma cultura, ou seja, mesmo considerando os trabalhos sobre temas similares, é imprescindível lembrar a importância de uma investigação desta natureza para a área.

Como ficou evidente, a influência de todas as tecnologias e de outras disciplinas na etnomusicologia ao longo do século XX foi determinante para a formação de uma consciência antropológica e filosófica; uma abrangência dos métodos e objetos tratados; uma ética profissional e, principalmente, o respeito às diferenças entre culturas de que agora desfrutamos na área. Uma das tarefas que nos resta é desenvolver um parâmetro conceitual de utilização da tecnologia de áudio em nossa área que seja mais adequado às características e necessidades inerentes à mesma. Este passo, certamente, abrirá um novo horizonte para tais pesquisas, tornando mais evidente não apenas a necessidade de maiores conhecimentos sobre acústica e engenharia de áudio na disciplina, mas, principalmente, de utilização desses conhecimentos de forma específica e direcionada para contextos etnomusicológicos segundo uma perspectiva de produção fonográfica mais pertinente em relação às sonoridades peculiares de cada cultura.

3. ASPECTOS ACÚSTICOS E TÉCNICOS

Antes de adentrarmos no cerne das análises realizadas na presente pesquisa é imprescindível mencionarmos, como ponto inicial, uma abordagem sucinta sobre o som, o ouvido humano, microfones, padrões de captação sonora e técnicas de gravação para, finalmente, adentrarmos na relação entre os processos fonográficos e a música.

Esta abordagem expõe diversos conceitos que constituem conhecimentos desenvolvidos ao longo da história da tecnologia de áudio, os quais são empregados em processos de gravação na maior parte dos registros sonoros. Como a presente análise recai sobre a influência dos processos de gravação na música de tradição oral, torna-se essencial a menção de tais técnicas e conceitos para tratarmos a relação destes com a música, de forma adequada. Tal procedimento facilitará a compreensão das análises que utilizem termos técnicos específicos da engenharia de áudio.

3.1 Ondas Sonoras

Ondas são séries de pulsos produzidos por uma fonte vibrante. Estas necessitam de um meio elástico e inercial para serem transmitidas. Pode-se também entender onda como “uma perturbação de um meio material elástico que ao se transmitir através desse meio, transporta energia e quantidade de movimento” (CALÇADA, 1998. p. 307). Além dessa importante informação, é bom lembrar que existem ondas de diferentes frequências, classificadas como pertencentes a diferentes espectros, ou seja:

a) Espectro Sonoro (Fig. 01) - infrasom, som, ultra-som e, mais recentemente, hiper-som⁸.

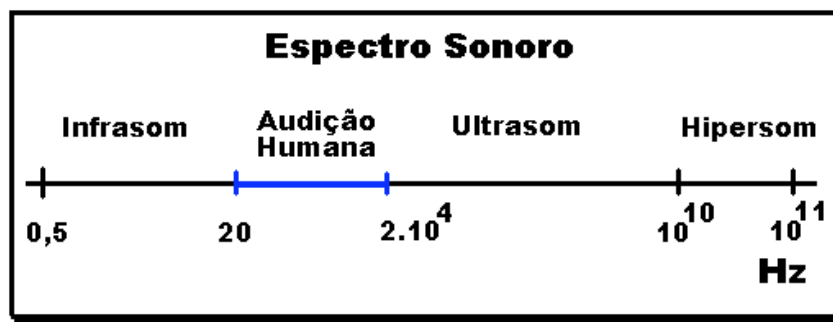


Figura 01 – Espectro Sonoro (valores aproximados).

⁸ Ver: <http://www.madsci.org/posts/archives/2001-07/995147273.Eg.r.html>

b) Espectro Eletromagnético (Fig. 02) - luz, raio x, ultravioleta, ondas de rádio, VHF, UHF, microondas, etc.

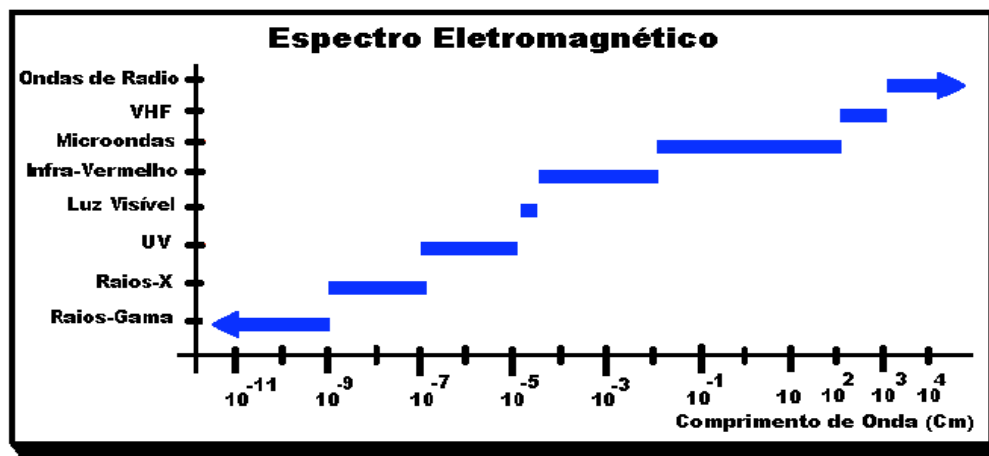


Figura 02 – Espectro Eletromagnético. Valores aproximados.

Cabe também lembrar aqui de alguns conceitos científicos:

Hertz (Hz) - Unidade de frequência constante no Sistema Internacional de Unidades (SI) desde o final da década de 1960. Denominação em homenagem ao físico alemão Heinrich Rudolf Hertz em substituição ao conceito de ciclos por segundo⁹. “Em vez de *ciclos por segundo*, utilizamos o Hertz, unidade de frequência que corresponde a 1 ciclo por segundo. Esta unidade foi assim denominada por Heinrich Hertz (1857 – 1894) descobridor das ondas de rádio, também chamadas *ondas hertzianas*” (VALLE, 2007. p. 10).

Para representarmos milhares de Hertz utilizamos o símbolo KHz (kilohertz) e para milhões de hertz emprega-se MHz (Megahertz).

Bell (B) – Unidade de razão logarítmica usada para determinar variação de potência e tensão surgida por volta de 1920 em homenagem a Alexander Graham Bell (inventor do telefone, 1847-1922). “O logaritmo decimal da razão entre duas potências surgiu, então, como primeira alternativa para expressar de uma maneira “humana” a grandeza da variação. Como unidade de medida o nome de Alexander Graham Bell foi escolhido e assim nasceu o Bell, abreviado B” (VALLE, 2007. p. 41).

⁹ Ver: <http://chem.ch.huji.ac.il/history/hertz.htm> (Acesso em 17/07/2008)

Como esta unidade apresenta uma dimensão inadequada para aplicações de áudio, é comum a utilização do submúltiplo decibel (dB) em engenharia elétrica, eletrônica e de áudio¹⁰. O decibel é usado para representar variação de amplitude. “[...] logo se percebeu que o uso do bel (*Sic.*) era um pouco inconveniente, produzindo números muito pequenos. Era como expressar o comprimento de uma folha de papel em metros: muitas vezes, o resultado seria um número menor que 1” (VALLE, 2007. p. 41).

Acerca do som, classifica a *Encyclopedia Britannica*:

Distúrbio mecânico que se propaga como uma onda longitudinal através de um sólido, líquido ou gás. Uma onda sonora é gerada por um objeto vibrante. As vibrações causam alternâncias de compressões (regiões de aglomeração) e rarefações (regiões de escassez) nas partículas do meio. As partículas se movem para trás e para a frente na direção da propagação da onda [...] (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/555255/sound>)¹¹.

Com esta consideração inicial já é possível percebermos a necessidade de alguns elementos essenciais para que se possa considerar a existência do som, ou seja:

- a) Um meio material elástico (ar, água, etc.);
- b) Um corpo vibrante ou fonte sonora que vibre com frequência compreendida entre os limiares do espectro sonoro que um dado sistema auditivo pode perceber. Por exemplo, o sistema auditivo humano percebe frequências entre 20Hz e 20KHz, aproximadamente¹² (VALLE, 2007. p. 51);
- c) Um transdutor¹³, ou seja, um dispositivo que codifica vibrações mecânicas em sinal elétrico, podendo ser o ouvido (que transforma ondas sonoras em impulsos elétricos transmitidos por neurônios) ou um microfone (que produz impulsos elétricos transmitidos por cabos de áudio) por exemplo.

Segundo Paul White, “qualquer dispositivo projetado para converter alguma forma de energia física para energia elétrica (ou vice-versa) é conhecido como um transdutor¹⁴” (WHITE, 1999. p. 11. Tradução minha); e

¹⁰ Ver: <http://br.geocities.com/alvaroneiva/tutdb.htm> (Acesso em 17/07/2008)

¹¹ *Mechanical disturbance that propagates as a longitudinal wave through a solid, liquid, or gas. A sound wave is generated by a vibrating object. The vibrations cause alternating compressions (regions of crowding) and rarefactions (regions of scarcity) in the particles of the medium. The particles move back and forth in the direction of propagation of the wave [...]* (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/555255/sound>).

¹² É imprescindível saber que tais limiares são variáveis entre diferentes seres humanos, sobretudo em função do gênero e da faixa etária. Mais além, existem diferentes considerações sobre o limite inferior de percepção de frequências para o ouvido humano. Sobre frequências (Hertz) e espectro auditivo humano, ver: VALLE, 2007.

¹³ Ver: EVEREST, F. Alton. *Master Handbook of Acoustics*. McGraw-Hill Companies Inc., 2001.

¹⁴ *Any device designed to convert some form of physical energy to electrical energy (or vice versa) is known as a*

d) Um sistema psíquico que interprete tais impulsos elétricos como som, afinal. Sendo, neste caso, o cérebro de um ser humano ou animal.

Apesar desta explicação resumir de forma bastante sintética o fenômeno conhecido como som, é sensato reafirmar que o som é a percepção, por um sistema psíquico, de um impulso elétrico decorrente de uma onda (oriunda de uma fonte vibrante) que se propaga em um meio material elástico.

Quando uma fonte sonora vibra, produz compressões e rarefações de moléculas em sua volta. Estas variações de pressão se propagam pelo ar de forma a movimentarem nosso tímpano com movimentos análogos aqueles da fonte, ou seja, com mesma frequência dessa fonte e amplitude variável de acordo com alguns fatores diferentes como distância e interferências. Portanto, resumidamente, o que escutamos é o resultado das movimentações do tímpano que funciona como transdutor quando ondas de variadas frequências são transmitidas pelo ar (ou água se estivermos submersos) até atingirem nosso ouvido externo. Daí a existência de pequenas variações entre sistemas auditivos, ou seja, cada estrutura física do ouvido é ligeiramente diferente de outra, resultando em pequenas diferenças acústicas e, conseqüentemente, em percepções auditivas diferentes.

Outros dois casos que podem ser citados são:

- a) A comparação entre sistemas auditivos de seres de diferentes espécies. Neste caso, as estruturas físicas dos sistemas auditivos em questão diferenciam-se muito mais que entre sistemas auditivos de uma mesma espécie, daí as grandes diferenças entre os limiares auditivos do cachorro, do golfinho e do homem.
- b) Casos de captações utilizando microfones, onde as características de resposta tanto de frequência como de amplitude destes dispositivos interferirão diretamente no resultado acústico alcançado. Este aspecto será mais detalhadamente abordado em capítulo específico, constituindo um dos principais fatores de influência em gravações musicais.

Neste trabalho necessitaremos também de conhecimentos de acústica como os que seguem abaixo:

Reflexão – Quando uma onda sonora atinge uma superfície qualquer, parte da energia desta onda é refletida com ângulo que depende do ângulo da onda incidente. Como nos diz Caio Sérgio Calçada: “As leis da reflexão são: 1) o raio incidente, a normal e o raio refletido estão contidos

num mesmo plano e 2) o ângulo de reflexão é igual ao ângulo de incidência” (CALÇADA, 1998. p. 375). Por exemplo, se uma onda sonora incide sobre uma superfície de forma perpendicular, seu reflexo terá ângulo reto em relação à superfície, ou seja, será um reflexo perpendicular à esta.

Se uma onda incidir em uma superfície plana com ângulo de incidência de 45°, seu reflexo será também com ângulo de 45°.

Refração – É a capacidade da onda de ser transmitida de um meio A para outro meio B, a exemplo de uma transmissão do som do ar para a água. Para se verificar este fenômeno, é necessário que a velocidade de transmissão da onda nos meios A e B sejam iguais. Em casos de meios com velocidades de transmissão diferentes, apenas parte da energia será transmitida, sendo a outra parte refletida (CALÇADA, 1998. p. 364).

Em casos como este, o ângulo da onda refratada sofrerá um desvio angular que dependerá das respectivas densidades dos meios A e B, ou seja, passando de um meio A de menor densidade para um meio B de maior densidade o ângulo da onda refratada será menor que o ângulo da onda incidente. Em casos onde a densidade do meio A é maior que a do meio B, verifica-se que o ângulo da onda refratada é maior que o da onda incidente.

Difração – É a capacidade das ondas de contornar obstáculos em sua trajetória de propagação, ou seja, “[...] Podemos definir a difração como sendo a capacidade que uma onda apresenta de contornar um obstáculo colocado em seu caminho” (CALÇADA, 1998. p. 408).

Sobre as propriedades das ondas sonoras, vale a pena também ressaltar conhecimentos gerais talvez já implícitos nas linhas anteriores, ou seja, ao escutarmos um som em um ambiente qualquer, estamos escutando uma comunhão de sons diretos (provindos da fonte até nosso ouvido externo em linha reta) e sons indiretos decorrentes de reflexões de paredes, teto e piso, por exemplo. Além disso, quaisquer fatores como pessoas, animais, superfícies de diferentes densidades, etc. interferem diretamente nas reflexões e, conseqüentemente, no resultado acústico aparente para o nosso ouvido.

3.2. Ouvido Humano

O ouvido humano é composto por três partes bem definidas do ponto de vista da percepção auditiva¹⁵. Segundo Sólon do Valle, em seu *Manual Prático de Acústica*, temos:

¹⁵ Ver: http://telecom.inescn.pt/research/audio/cienciaviva/constituicao_audicao.html

a) Ouvido Externo – Formado pela orelha e pelo canal auditivo externo finalizando na membrana chamada tímpano.

b) Ouvido Médio – Formado por três ossículos (martelo, bigorna e estribo) que acoplam o tímpano na membrana da janela oval que dá início ao ouvido interno.

c) Ouvido Interno – Formado pelo órgão chamado cóclea (órgão em formato de tubo enrolado) que apresenta os órgãos de *Corti* (sensores conectados ao nervo auditivo) (VALLE, 2007. p. 49).

Contudo, para nosso estudo é imprescindível saber as limitações do ouvido em termos de frequências e amplitude, ou seja, trataremos como padrão uma variação de frequência entre 20Hz e 20KHz, como já mencionado e como variação de amplitude a diferença entre 10^{-12}W/m^2 , intensidade sonora conhecida como limiar de audibilidade¹⁶ e 1W/m^2 intensidade sonora conhecida como limiar de dor, onde o primeiro representa 0dB-SPL¹⁷, ou seja, o valor mínimo de amplitude que o ouvido é capaz de ouvir e o segundo representa 120dB-SPL, ou seja, o valor de maior amplitude que o ouvido pode perceber antes de apresentar sensação de dor. A variação entre os limiares de audibilidade e de dor constitui o limite de audibilidade ou campo de audibilidade¹⁸

3.3. Microfones

Microfones são transdutores que convertem energia mecânica em energia elétrica de forma similar ao processo que nosso sistema auditivo realiza, ou seja, a membrana (diafragma) se movimenta de forma análoga às compressões e rarefações (variações de pressão) produzidas pela fonte possibilitando uma variação no campo magnético do microfone. Estas são enfim, amplificadas e emitidas por outros transdutores (alto-falantes) para que possamos escutar o material gravado.

Como as análises posteriores serão, em grande parte, baseadas em constatações que envolvem especificidades dos microfones, trataremos este tópico de forma um pouco mais detalhada e subdividida.

¹⁶ Sobre audibilidade ver: <http://www.celuloseonline.com.br/imagembank/Docs/DocBank/ss/ss005.pdf>

¹⁷ Segundo EVEREST, 2001. SPL representa Sound Pressure Level, ou seja, Nível de Pressão Sonora.

¹⁸ Ver: <http://www.celuloseonline.com.br/imagembank/Docs/DocBank/ss/ss005.pdf>

3.3.1. Direcionalidade de Microfones

Neste trabalho será preciso focar algumas características dos microfones para podermos elaborar as análises posteriores com base nestes conhecimentos. Assim, temos inicialmente a necessidade de entender o que se costuma chamar de direcionalidade ou padrão polar (*pollar pattern*) dos microfones (WHITE, 1999. p. 12), ou seja, cada tipo de microfone tem uma resposta de captação específica para sons provindos de cada um dos lados da cápsula, o que podemos acompanhar de forma resumida abaixo:

a) Omnidirecional (Fig. 03) – Capta sons provindos de todas as direções com mesma amplitude, aproximadamente (WHITE, 1999. p. 13).

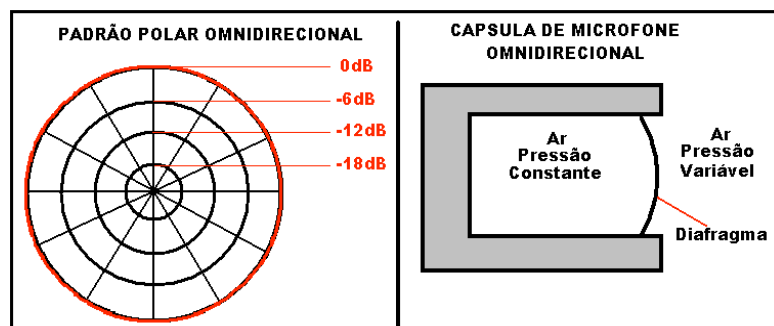


Figura 03 – Padrão Polar Omnidirecional.

b) Unidirecional (Fig. 04) – Também chamado cardióide, este padrão capta sons provindos principalmente da frente, tendo uma captação menor para os lados e quase nenhuma para sons vindos de trás do microfone. Este padrão apresenta algumas variações (hiper-cardióide ou super-cardióide), com alguma captação para sons provindos de trás e menor captação de sons laterais que os cardióides (WHITE, 1999. p. 15).

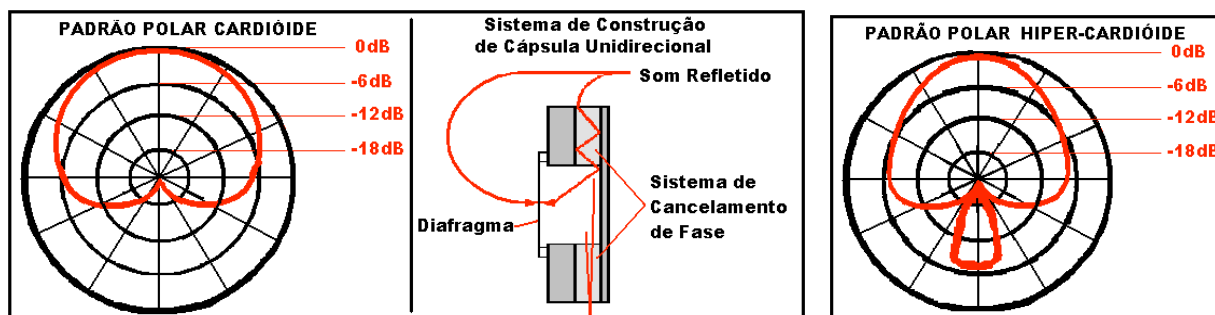


Figura 04 – Padrões Polares Unidirecionais (Cardióide e Hiper-Cardióide).

c) **Bidirecional** (Fig. 05) – Também conhecido como figura-do-oito ou figura-oito em virtude de seu padrão polar captar sons provindos da frente e de trás sem apresentar qualquer captação lateral (WHITE, 1999. p. 14).

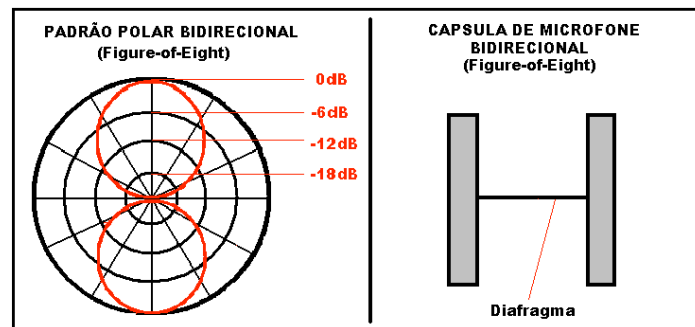


Figura 05 – Padrão Polar Bidireccional (*Figure-Of- Eight*).

3.3.2. Princípios de Funcionamento de Microfones

Outra importante constatação sobre os microfones diz respeito aos diferentes tipos de princípios utilizados em sua construção. Vejamos resumidamente:

- a) Princípio de Carvão - Apresenta um diafragma unido à uma câmara com carvão granulado por onde passa uma corrente contínua (*Direct Current - DC*). A variação do diafragma comprime os grânulos de carvão fazendo variar a resistência elétrica.
- b) Princípio de Bobina Móvel (Microfone Dinâmico) – Princípio de utilização de bobina móvel e ímã fixo. Com a variação da cápsula do microfone associada à bobina, ocorre o movimento desta gerando uma variação no campo magnético do ímã. Esta variação é análoga às variações de pressão geradas pela fonte sonora (WHITE, 1999. p. 19-20).
- c) Princípio de Fita – Apresenta princípio similar ao do microfone dinâmico, com a particularidade de apresentar uma fita metálica desempenhando o papel do diafragma e da bobina simultaneamente (WHITE, 1999. p. 23-24).
- d) Princípio de Cristal – Um determinado cristal piezoelétrico (Sal de Rochelle) apresenta uma característica singular quando submetido à pressão, ou seja, gera uma diferença de potencial elétrico (d.d.p) entre duas de suas faces. Com a variação de pressão decorrente da vibração da fonte sonora é gerada uma corrente alternada (*Alternating Current - AC*) análoga ao som produzido pela fonte.

e) Princípio de Capacitor (Conhecido como Condensador) – Princípio de utilização que emprega um capacitor. Apresenta uma placa fixa e outra móvel, geralmente associada ao diafragma do microfone. A placa fixa recebe uma alimentação elétrica (*Phantom Power +48v*¹⁹) gerando um campo magnético ao seu redor. Com a variação do diafragma associado à placa móvel, gera-se uma movimentação de aproximação e distanciamento desta placa em relação à fixa, gerando uma variação do campo magnético e, conseqüentemente, da tensão elétrica. Esta variação elétrica representa o sinal de áudio resultante na saída do microfone (WHITE, 1999. p. 25-26).

Atualmente, esta tecnologia apresenta melhor resposta de freqüências que as demais e é capaz de captar pequenas variações de pressão. Outras tecnologias são variações destas a exemplo dos princípios do eletreto, do *back-electret* e do capacitor de rádio freqüência (*rf capacitor*) (WHITE, 1999. p. 29-31). Além disso, os microfones que apresentam múltiplos padrões polares constituem uma outra parte desse estudo que não abordaremos aqui por se tratar de algo que diz menos respeito às necessidades desta investigação.

3.3.3. Resposta de Freqüências de Microfones²⁰

A curva de resposta de um microfone é um gráfico usado para determinar a capacidade de captação deste em relação a cada freqüência do espectro sonoro (Fig. 06).

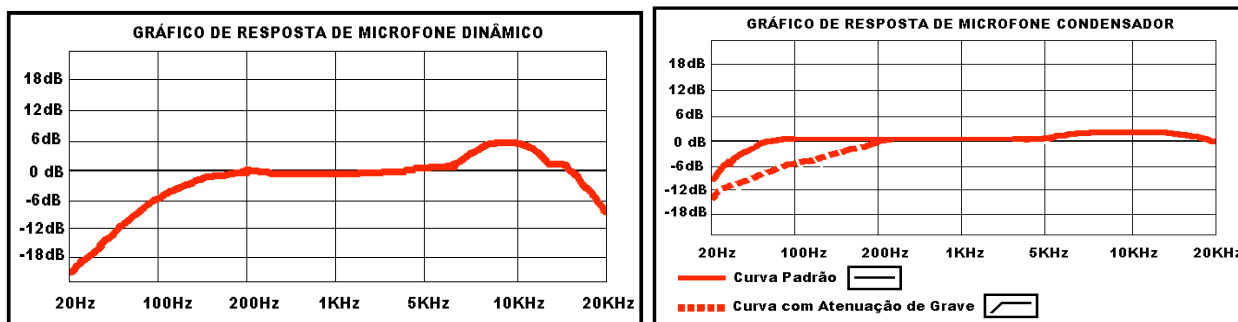


Figura 06 – Resposta de Freqüências de Microfones (Dinâmico e Capacitor ou Condensador).

Ou seja:

¹⁹ Ver: http://www.epanorama.net/circuits/microphone_powering.html

²⁰ Também conhecida como curva (*curve*) de resposta de freqüências do microfone.

Resposta de frequência refere-se à forma como um microfone responde a diferentes frequências. É característica de todos os microfones que algumas frequências sejam exageradas e outras atenuadas (reduzidas) (In: <http://www.mediacollege.com/audio/microphones/frequency-response.html>.) (Tradução minha)²¹.

Quanto mais plana a curva de resposta do transdutor, maior sua capacidade em retratar um ambiente sonoro como este se apresenta, ou seja, se o gráfico de resposta de frequências apresenta uma linha plana, o microfone produz um sinal elétrico de mesma amplitude para cada uma das frequências do espectro sonoro, embora seja algo extremamente raro. Ainda na página da mediacollege, temos:

Uma resposta de frequência ideal *flat* (plana) significa que o microfone é igualmente sensível para todas as frequências. Neste caso, nenhuma frequência seria exagerada ou reduzida [...] resultando em uma representação mais precisa do som original. Portanto, dizemos que uma resposta *flat* produz o mais puro áudio²² (In: <http://www.mediacollege.com/audio/microphones/frequency-response.html>.)

Para determinar a resposta de um microfone, este é submetido a sons de frequências variadas com mesma intensidade. Com a catalogação dos vários níveis de saída elétrica resultante, o gráfico (curva²³) é estabelecido como uma relação entre amplitude (ordenada) e frequência (abscissa).

3.4. Padrões de Captação Sonora

Para uma melhor compreensão dos tópicos posteriores, trataremos de explicar as técnicas de captação sonora desenvolvidas até hoje. Apesar de se tratar de uma breve apresentação dos padrões de utilização de microfones em captação de áudio, as análises dos capítulos seguintes farão uma abordagem mais diretamente relacionada à influência que tais padrões apresentam na música gravada, sobretudo nas que são transmitidas segundo práticas orais.

Inicialmente, vejamos alguns conceitos utilizados em áudio:

²¹ *Frequency response refers to the way a microphone responds to different frequencies. It is a characteristic of all microphones that some frequencies are exaggerated and others are attenuated (reduced)* (In: <http://www.mediacollege.com/audio/microphones/frequency-response.html>.)

²² *An ideal "flat" frequency response means that the microphone is equally sensitive to all frequencies. In this case, no frequencies would be exaggerated or reduced [...] resulting in a more accurate representation of the original sound. We therefore say that a flat frequency response produces the purest audio* (In: <http://www.mediacollege.com/audio/microphones/frequency-response.html>.)

²³ Curva (Curve) resposta de frequências.

a) Captação MONO (*Monophonic*)²⁴ – Faz referência a uma unidade em contraposição ao conceito de *stereo* (mais de uma unidade). Por captação MONO, entende-se captação sonora realizada com um único microfone. O conceito de captação MONO atualmente é tido, na grande maioria dos casos, como prática complementar das captações *stereo*, advento observado a partir do desenvolvimento das técnicas de captação multipistas (*multitrack*).

b) Captação STEREO (*Stereophonic*)²⁵ – Inicialmente, o conceito de *stereo* fazia referência a algo não MONO. Contudo, atualmente, costuma-se empregar o termo para captações e emissões com duas vias ou dois canais simultâneos. Um primeiro com panorama voltado para o transdutor (caixa de som) da esquerda e um segundo com panorama voltado para o transdutor da direita.

c) Captação *Sorround*²⁶

(Ver: <http://www.acoustics.hut.fi/asf/bnam04/webprosari/papers/o48.pdf>) – Tecnologia que emprega vários canais simultâneos para captação de áudio. Na reprodução, emprega-se uma via classificada efeito de frequência grave (LFE) e cinco ou mais vias de médio e agudo (5.1, 7.1, 8.1, etc.).

d) Captação Multipista (*Multitrack*) – Por multipista ou *multitrack* entende-se captação em vários canais (EVEREST, 2001. p. 435-457). Este padrão de captação teve seu maior desenvolvimento após a difusão dos gravadores digitais, onde as inconveniências dos gravadores de fita magnética não mais existiam. Contudo um adendo é oportuno, sobretudo, no caso específico desta pesquisa, ou seja, é extremamente necessário estabelecermos uma divisão entre dois tipos de gravação *multitrack* onde teremos uma primeira consideração de gravação *multitrack* como sugerido por F. Alton Everest e uma outra se tratando de gravação *multitrack* simultânea, ou seja, onde os músicos realizam a gravação em um mesmo momento apesar do emprego de canais separados.

Como veremos adiante, o tipo de gravação *multitrack* mais utilizado atualmente não é a gravação simultânea. Entretanto as gravações *multitrack* simultâneas são analisadas nesta pesquisa como uma opção importante de captação sonora em relação a materiais musicais de transmissão oral. Apesar disso, vale salientar que gravações *stereo* representaram até o final do século XX a principal forma de captação de áudio utilizada por etnomusicólogos.

Como mencionado, após a utilização do padrão MONO de captação que caracterizou uma importante fase da história da tecnologia de áudio, surge a consideração *stereo* fazendo menção a

²⁴ Ver: EVEREST, F. Alton. *Master Handbook of Acoustics*. McGraw-Hill Companies Inc., 2001.

²⁵ Ver: EVEREST, F. Alton. *Master Handbook of Acoustics*. McGraw-Hill Companies Inc., 2001.

²⁶ Ver: VALLE, 2007. p. 363 e/ou <http://www.filmebase.pt/Schoeps/index.html>

algo não MONO, ou seja, mais de um canal. Entretanto, com o desenvolvimento da tecnologia *surround* (que também é algo não MONO) no final do século XX, a classificação *stereo* passa a representar dois canais, diferenciando-se do padrão *surround* que apresenta seis ou mais canais ou vias.

Como a captação *stereo* é hoje uma das formas mais difundidas e utilizadas na tecnologia de áudio, é imprescindível tratarmos as subdivisões deste padrão de captação, o que possibilitará, inclusive, uma melhor compreensão das análises seguintes.

3.4.1. Padrões Stereo Pares Coincidentes²⁷ – Apresentam cápsulas de microfones situadas em um mesmo ponto espacial em relação à fonte sonora. Tais padrões evitam cancelamentos de fase pelo fato de ondas de diferentes direções alcançarem ambas as cápsulas, aproximadamente, em um mesmo momento, ou seja, ondas “em fase”. Estes padrões constituem parte importante das captações *stereo*, podendo ser de três tipos básicos.

a) Par Coincidente XY (Fig. 07) - Consta de dois cardióides dispostos em ângulo de 90° entre si. Para um melhor aproveitamento deste padrão é necessário a utilização de microfones idênticos (WHITE, 1999. p. 55-56).

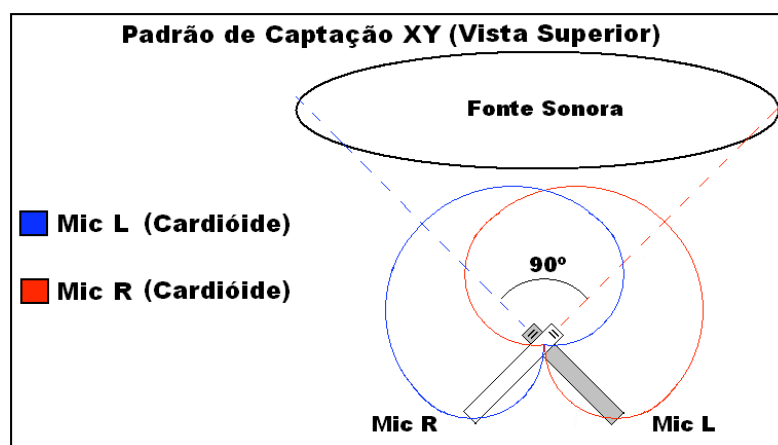


Figura 07 – Par Coincidente (XY).

b) Par Coincidente Blumlein (Fig. 08) - Padrão *stereo* desenvolvido e patenteado por Allan Blumlein. Consta de dois microfones com padrão polar figura-oito dispostos em ângulo de 90°

²⁷ Ver: <http://www.acoustics.hut.fi/asf/bnam04/webprosari/papers/o48.pdf>

entre si e posicionados um acima do outro de forma que as cápsulas permaneçam mais próximas quanto possível. Este padrão apresenta uma imagem *stereo* mais realista por capturar sons da frente e de trás de sua posição, ou seja, sons provindos da fonte sonora e sons refletidos.

O par *Blumlein* é um dos mais precisos e famosos arranjos *stereo* de microfones nomeado após seu inventor, Alan Blumlein, ter trabalhado na indústria do filme na década de 1930 buscando uma imagem *stereo* com boa precisão para som de filme. Por causa da natureza da parte de trás dos projetos de microfones, ele esteve trabalhando com microfones de fita que têm um padrão de captação figura-oito e descobriu que se você estabelece dois microfones figura-oito como par coincidente formando um ângulo reto entre eles, você tem uma imagem *stereo* mais realista²⁸ (In: <http://www.recording-microphones.co.uk/Blumlein-pair-stereo.shtml>) (Tradução minha).

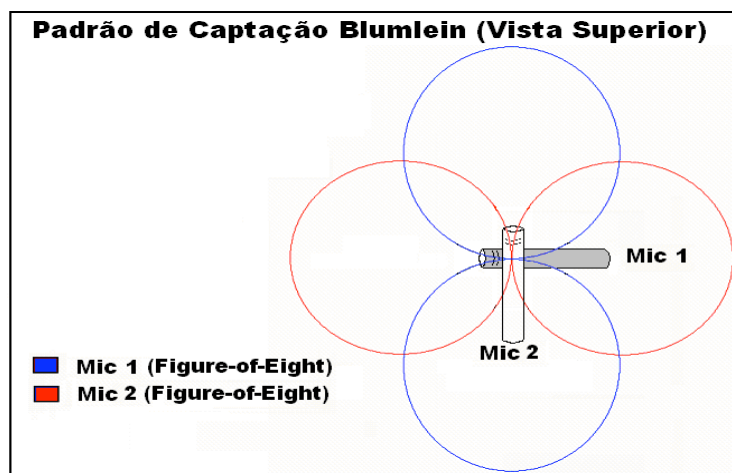


Figura 08 – Par Coincidente (Blumlein).

c) Par Coincidente MS (Mid and Sides) (Fig. 09) - A denominação deste padrão (MS) deriva da expressão inglesa “*Mid and Sides*”, ou seja, se trata de uma disposição de microfones para captação de sons provindos tanto do centro como dos lados. Considerações de fase e panorama ainda complementam o funcionamento deste padrão, contudo não aprofundaremos este tópico em função dos objetivos deste trabalho (WHITE, 1999. p. 57-58).

²⁸ *The Blumlein pair is one of the most accurate and famous stereo microphone arrangements named after its inventor Alan Blumlein who was working in the film industry in the 1930s and wanted a good accurate stereo image for Film sound. Because of the nature of microphone design back then he was working with ribbon mics which have a figure 8 pick up pattern and Blumlein discovered that if you set up two figure 8 mics as coincident (close) as possible at right angles to each other you get a very realistic stereo picture* (In: <http://www.recording-microphones.co.uk/Blumlein-pair-stereo.shtml>).

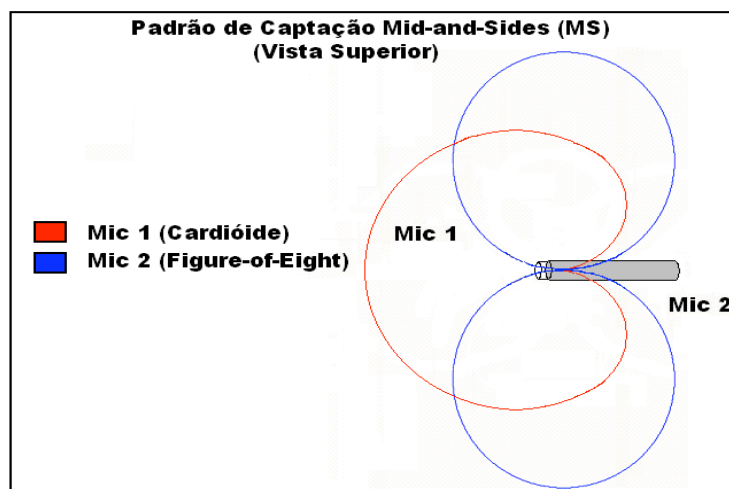


Figura 09 – Par Coincidente (MS).

3.4.2. Padrões Stereo Pares Espaçados – Apresentam cápsulas de microfones situadas em pontos espaciais distintos em relação à fonte sonora. Tais padrões são mais suscetíveis à cancelamentos de fase, contudo, proporcionam uma imagem *stereo* melhor em relação ao posicionamento quando da configuração do panorama (WHITE, 1999. p. 60-61).

a) Par Espaçado AB (Fig. 10) – Microfones paralelos, com mesma distância para a fonte sonora e espaçados alguns centímetros (WHITE, 1999. p. 60-61). Uma variação deste padrão é possível com cápsulas coincidentes (AB Coincidente), ou seja, sem espaçamento entre as cápsulas.

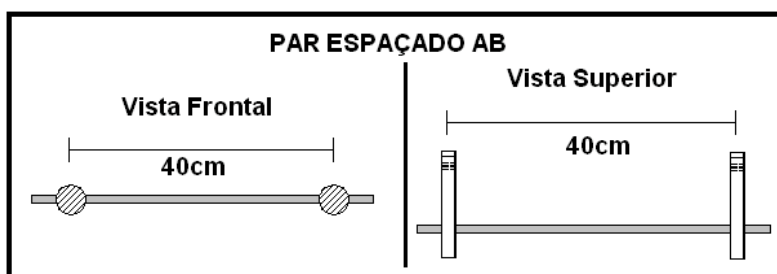


Figura 10 – Par Espaçado (AB).

b) Par Espaçado ORTF (*Office de Radiodiffusion Television Francaise*) (Fig. 11) – Também conhecido como aproximado ao XY coincidente (*near-coincident XY*) é formado por microfones com cápsulas afastadas 17cm e apresentando ângulo de abertura frontal de 110°. Foi muito utilizado por instituições européias de radiodifusão em décadas anteriores (WHITE, 1999. p. 60).

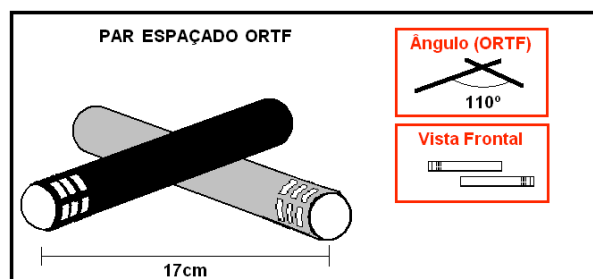


Figura 11 – Par Espaçado (ORTF - Office de Radio-Television Française).

c) Par Espaçado NOS (Fig. 12) – Variação do padrão ORTF utilizado pela *Dutch Broadcast Organisation*, constando de 30cm de espaçamento com ângulo de 90° (WHITE, 1999. p. 60).

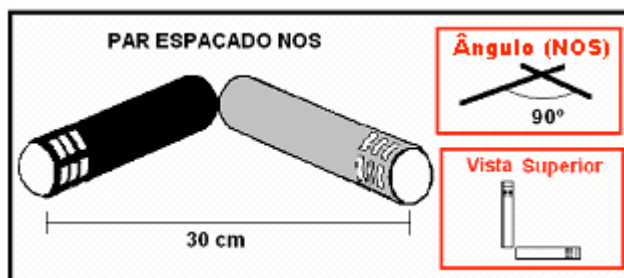


Figura 12 – Par Espaçado (NOS).

d) Par Espaçado RAI (Fig. 13) - É bastante similar ao ORTF. Foi desenvolvido pela corporação de radiodifusão italiana e consta de dois cardióides espaçados 21cm e com ângulos de 100 graus entre eles, ou seja, “(Corporação de Radiodifusão Italiana) A técnica RAI é similar ao ORTF, contudo os microfones cardióides são distantes 21cm a um ângulo de 100 graus²⁹” (Tradução minha) (In: <http://www.recordinglair.com/record/location/micplace.htm>).



Figura 13 – Par Espaçado (RAI).

²⁹ (Italian Broadcasting Corporation) The RAI technique is similar to ORTF, however the cardioid microphones are 21cm apart and at an angle of 100 degrees (In: <http://www.recordinglair.com/record/location/micplace.htm>).

e) **Par Espaçado DIN³⁰** (Fig. 14) – Padrão alemão também similar ao ORTF com cardioides separados 20cm e ângulo de 90°.



Figura 14 – Par Espaçado (DIN).

f) **Par Espaçado OLSON** (Fig. 15) - Também derivou do ORTF, apresentando 20 cm de distância e 135 graus entre as cápsulas.



Figura 15 – Par Espaçado (OLSON).

g) **Padrão OMNI's Espaçados** (Fig. 16) – Este padrão utiliza dois microfones omnidirecionais em frente à fonte (WHITE, 1999. p. 60).

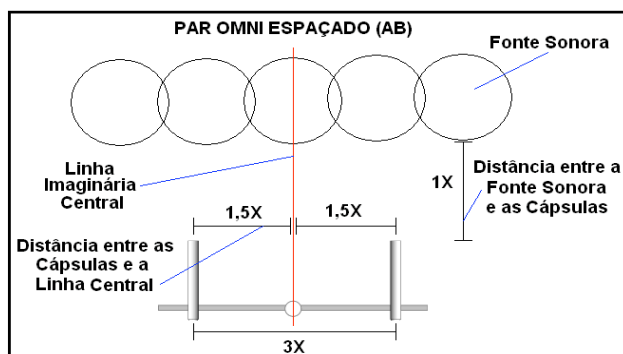


Figura 16 – Padrão OMNI's Espaçados.

³⁰ Ver: <http://www.recordinglair.com/record/location/micplace.htm>.

h) Par Espaçado *Jecklin Disk* (Disco de Jekclin) (Fig. 17) - Disposição formada por um disco de material absorvente de 20cm de diâmetro no centro do par de omnidirecionais em disposição AB e espaçados 17cm. Este padrão simula o efeito psicoacústico da audição humana, apresentando boa imagem estereofônica.

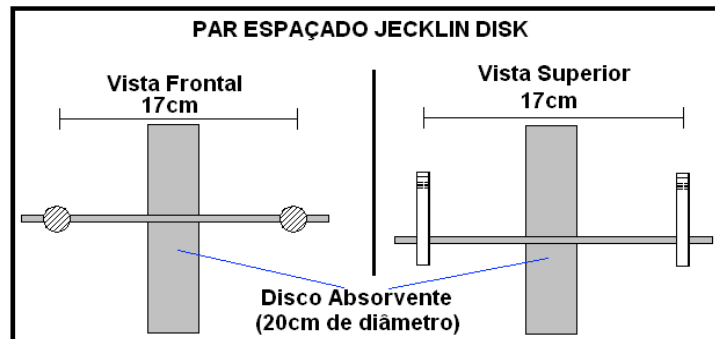


Figura 17 – Par Espaçado *Jecklin Disk*.

Baffled stereo é um termo genérico para um número de diferentes técnicas stereo que usam um difusor acústico entre um par de microfones próximos para enriquecer a separação de canais do sinal stereo. Pode-se usar um difusor em todos os principais padrões stereo, em stereo AB espaçado ou coincidente, ORTF, stereo DIN ou NOS e o efeito sombra do difusor tem um marcado efeito na atenuação de fontes sonoras fora de eixo, enriquecendo a separação de canais³¹ (Tradução minha) (In: <http://www.recording-microphones.co.uk/Jecklin-Disk.shtml>).

Existem ainda outros padrões stereo bastante conhecidos, como o *Decca Tree* e padrões binaurais. Entretanto, a presente abordagem é satisfatória para a compreensão dos capítulos que constituem este trabalho³².

Vale ressaltar que todos estes padrões de captação constituem um contínuo na representação da imagem *stereo*, podendo variar desde um tipo de captação com menor separação entre canais, enfatizando o centro da imagem *stereo*, até outro com separação entre canais mais acentuada (Fig. 18).

³¹ *Baffled stereo is a generic term for a number of different stereo techniques which use an acoustic baffle in between a pair of matched microphones to enhance the channel separation of the stereo signals. You can use a baffle in all the main stereo set ups, in spaced or A-B stereo, ORTF, DIN or NOS stereo, and the shadow effect from the baffle has a marked effect on the attenuation of off-axis sound sources, enhancing the channel separation* (In: <http://www.recording-microphones.co.uk/Jecklin-Disk.shtml>).

³² Para detalhes acerca de padrões *stereo* ver: <http://www.tufts.edu/programs/mma/mrap/StereoMicTechniques.pdf>

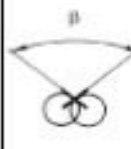
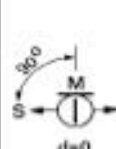
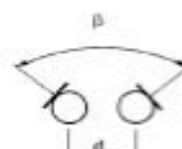

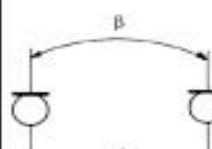
Stereo recording principle	coincident microphone placement		level differences + minor arrival-time differences	microphones separated by an acoustically opaque object	major arrival-time differences
Name	X/Y	M/S	ORTF (for example)	Jecklin disk (for ex.)	A/B
Geometry					
Distance (d) between microphones	0 cm usually vertically aligned		5 cm – 30 cm distance and angle are interdependent	depends on the object between them	40 cm – 80 cm or greater (up to several meters)
Angle between the main axes of the microphones	70° – 180°	90°	0° – 180°	typically 20°	0° – 90°
Acoustic operating principle of the microphone	pressure-gradient transducer (e.g. SCHOEPS cardioid MK 4 or CCM 4)			usually pressure transducers* (e.g. SCHOEPS MK 25 or CCM 25)	
Sonic impression	_____ depending on the microphones used _____ clean, clear, often brightbig, spacious; especially good low-frequency reproduction when omnidirectional condenser microphones are used				
Spaciousness	often rather limited	satisfactory	good	very good →	
Localization	← potentially very good, except that the center of the stereo image can be over-emphasized (not a problem with figure 8s)	good	adequate	indistinct (potentially unstable) →	
* These recording methods can also employ pressure gradient microphones, though this is not often done.			**The appropriate angle between microphones depends on their directional pattern and the recording angle (the range within which the sound sources should be placed, as "seen" by the microphone.)		

Figura 18 – Características da imagem dos Padrões Stereo de captação de áudio. Fonte: <http://www.tufts.edu/programs/mma/mrap/StereoMicTechniques.pdf>

4. FATORES DO PROCESSO FONOGRÁFICO QUE EXERCEM INFLUÊNCIA NOS RESULTADOS ACÚSTICOS DA MÚSICA GRAVADA

Neste capítulo analisaremos algumas formas de influência na música gravada relacionadas ao processo de produção fonográfica. Numa primeira parte, trataremos de fatores de ordem conceitual e filosófica. Na segunda parte do capítulo, faremos uma análise de opções práticas existentes durante um processo de produção fonográfica.

4.1. Fatores conceituais

4.1.1. Conceito Padrão de Produção Fonográfica do Mercado Musical

Ao analisarmos as palavras de Helen Myers, já podemos perceber um desenvolvimento de dois direcionamentos conceituais sobre processos fonográficos, aqueles mercadológicos e os etnográficos, possibilitando deduzirmos que antes mesmo desta publicação em 1992, esta distinção já se fazia presente.

Para o presente estudo, porém, é inadequado considerar tais classificações como únicos direcionamentos possíveis. Existem também outros formatos de projetos que, quando relacionados a estas duas opções, se mostram intermediárias. Assim, longe de uma possível associação de valores a cada uma destas classificações, devemos entendê-las, neste caso, apenas como representativas de pontos de partida conceituais e teóricos para análises que as consideram como extremos dentro de um contínuo de possibilidades. Mesmo porque, apesar da clara problemática inerente a tais classificações, não se pode negar a possibilidade de existência de projetos essencialmente comerciais ou fundamentalmente etnográficos. Como complementação deste quadro composto por diferentes conceitos de produção, Tiago de Oliveira Pinto (2001) nos lembra que seria pertinente incluirmos um outro direcionamento conceitual, os processos fonográficos de pesquisa científica. Nestes, técnicas e conceitos de gravação apropriadas para modelos mercadológicos ou etnográficos, nem sempre se mostrariam apropriadas.

É perfeitamente possível encontrarmos produções que objetivem, unicamente, a comercialização da música e seus consecutivos ganhos financeiros. Por outro lado, existem produções ou registros que visam apenas viabilizar estudos ou mesmo a difusão da música, via distribuição do material, por exemplo. Além disso, eventualmente, gravações com formatos mais

próximos de padrões mercadológicos podem abordar estilos musicais considerados étnicos, ao passo que registros fonográficos com intuitos etnográficos podem, normalmente, ser comercializados ou tratarem, como tema de análise, um estilo de música extremamente comercial.

Cientes destes parâmetros, portanto, consideremos, no presente trabalho, os significados das expressões “mercadológica”, “comercial”, “etnográfica”, etc., quando relacionadas aos processos fonográficos, apenas como forma de diferenciação entre aqueles mais voltados para um mercado fonográfico (discos, filmes, propagandas, etc.) ou mais próximos de intuitos etnográficos, tanto em sua forma de elaboração quanto e, principalmente com objetivos de possibilitar análises ou estudos.

Com o desenvolvimento das tecnologias de gravação na primeira metade do século XX, vimos o surgimento da fita magnética possibilitando uma evolução no sentido de se realizar processos de edição nos materiais gravados, como menciona Sérgio Freire Garcia, ou seja:

A construção (ao invés da documentação) de um evento supostamente original é prática comum no cinema desde seus primórdios; a gravação de música passa a realizar esse tipo de construção bem mais tarde ao explorar não apenas o corte e a montagem de gravações em fita, mas principalmente as possibilidades abertas pela gravação em múltiplos canais (GARCIA, 2004. p. 47-48).

Tais desenvolvimentos resultaram em inúmeras possibilidades de utilização e comercialização de sons de instrumentos ou vozes não naturais, mas elaborados segundo processos de edição musical³³, conceitos estéticos variados e, em grande parte, interesses econômicos, favorecendo o surgimento de padrões estéticos para o mercado da música em contraposição aos registros etnográficos de performances musicais que, com o emprego de captações *stereo*, tendiam a salientar a estética musical do objeto tratado além de características da performance.

Sobre o conceito característico do mercado da música, vale destacar que os resultados do processo fonográfico, na maioria dos casos, exprimem o ponto de vista do produtor, além de poderem, em alguns casos, exprimir a ótica dos demais integrantes do processo, como músicos, técnicos, etc., embora possamos considerar também as influências da acústica do local de gravação, dos equipamentos, dos procedimentos, etc.

³³ Processos de cortes, colagem, repetição, etc. de partes gravadas surgidos, mais especificamente, após a popularização da fita magnética.

Esse processo é compreensível devido aos objetivos de uma produção musical padrão (mercadológica) que, em última análise, busca uma comercialização da música gravada. Portanto, embora este seja composto de pequenas contribuições artísticas de vários atores (compositores, artistas, técnicos, etc.), representa, mais precisamente, a obra ou o resultado do trabalho do produtor enquanto figura que detém o poder de decisão sobre as características do produto final.

Evidentemente, existem inúmeras exceções para esta afirmação, a exemplo de possíveis consensos entre os participantes do processo fonográfico sobre decisões acerca das características desse fonograma. Contudo, apesar das exceções, fonogramas com características estéticas decorrentes de decisões, principalmente, do produtor, parecem representar a maior parte dos casos de produções com intuítos mercadológicos.

Louise Meintjes, tratando sobre a música *mbaqanga* em seu livro *Sound of Africa*, nos explica indiretamente a idéia exposta no parágrafo anterior, ou seja:

Mbaqanga também vem a ser o que é através do discurso metacultural e metamusical que articula e define a substância de *mbaqanga* dentro do contexto de formas específicas de expressão. No estúdio, artistas, produtores e engenheiros estão empenhados no processo de contar uma história para um outro sobre o que eles acham que *mbaqanga* é [...] ³⁴
(Tradução minha) (MEINTJES, 2003. p. 69.)

Como afirma Meintjes, os atores citados encontram-se envolvidos em um processo de mostrar o que “eles acham” que a música tratada é, independente do que esta represente para seus criadores ou para a sociedade da qual derivou. Portanto, o processo de produção fonográfica comercial ou mercadológico, não necessariamente, objetiva informar aspectos musicais desta arte segundo a estética daqueles que a criaram, podendo ocultar, modificar ou acrescentar outras características ao fonograma.

Caso este fonograma apresente características estéticas diversas das que constituem a cultura da qual a música se originou, a difusão desta “nova” música pode proporcionar diferentes significados para quem a escuta sem conhecer suas formas e significados culturais peculiares, favorecendo uma lenta modificação do estilo musical que, em parte, decorre da veiculação da

³⁴ *Mbaqanga* also comes to be what it is through the metacultural and metamusical discourse that articulates and defines *mbaqanga*'s substance within the context of specific forms of utterance. In the studio artists, producers, and engineers are engaged in a process of telling a story to one another about what they think *mbaqanga* is [...] (MEINTJES, 2003. p. 69.)

forma gravada nos mecanismos de difusão musical. Esta “modificação” de estilo pode, em alguns casos, vir a influenciar a sociedade em aspectos variados.

Quando a música de tradição oral de um determinado grupo étnico oriundo de uma localidade pouco conhecida é, inicialmente, gravada e distribuída pelos mecanismos de difusão musical para a sociedade maior, passa a ser conhecida na sociedade envolvente pelas características do material gravado, e não pelas características próprias da música como é escutada em seu contexto de criação. Se este material difundido diverge em conceitos estéticos, acústicos ou outros quaisquer da música original, configura-se então uma difusão de características diversas desta manifestação e, sobretudo, em um mecanismo difusor com possibilidades infinitamente superiores às pequenas festas e situações características em que esta música é levada ao público em seus mecanismos tradicionais de exposição musical, ou seja, terreiros, festas regionais de santos, cortejos, etc.

Não entendamos, porém, o emprego do adjetivo comercial neste estudo como capaz de prenunciar um caráter pejorativo de um tipo de música qualquer, ou seja, em comunhão com as palavras de Merriam, consideremos que a música é, sobretudo, uma forma de interação social (MERRIAM, 1964, p. 27) que pode ser expressa de formas variadas.

4.1.2 Conceito Etnográfico de Gravação de Áudio

Como já mencionado, considerar uma subdivisão de conceitos de produção fonográfica baseada nas classificações “comercial (mercadológico)” ou “etnográfico” faz muito pouco sentido, justamente, pela possibilidade de existência de uma pluralidade de formatos intermediários entre os dois primeiros.

Tiago de Oliveira Pinto no artigo "Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora" menciona:

Como arte do tempo, a música por si representa um evento. É singular, porque mesmo que se repita uma peça musical, ela nunca se faz ouvir de maneira idêntica à execução anterior. Se assim não fosse, não se justificariam as diversas versões das sinfonias de Beethoven gravadas pela Filarmônica de Berlim [...] Permanece idêntica na repetição apenas a concepção sobre a peça de música, ou seja, a composição musical enquanto idéia, e não sua realização no tempo, um tempo que também sempre será outro (OLIVEIRA PINTO, 2001. p. 231).

A música nunca é a mesma em termos de performance, o que permanece inalterado é sua concepção filosófico-estrutural, portanto, em uma gravação de áudio só é registrado um desenvolvimento acústico durante um determinado espaço de tempo que informa, além de características estético-musicais fixas ou inerentes à música, algumas outras de ordem contextual da ocasião da performance gravada. Assim, em processos de gravação de áudio com finalidades etnográficas, dá-se importância tanto às características fixas da música como também às de ordem contextual, sobretudo quando se trata de material para estudos específicos de performances e as relações destas com fatores como a platéia, os músicos, as partes de um ritual, etc.

Como citado no início deste trabalho, Tiago de Oliveira Pinto menciona dois enfoques básicos em processos de documentação da música em contexto performático, as abordagens musicológicas e antropológicas, onde a primeira enfoca, principalmente, a importância do processo de gravação do fenômeno musical em si, enquanto a segunda vê a performance com atenção, também, para suas implicações sócio-culturais. Neste texto, o autor aborda três maneiras de registro.

A primeira é a gravação no contexto, onde a captação de sons (ou imagens) busca revelar aspectos da performance sem intervenção do pesquisador no processo musical, embora este possa adequar seus equipamentos (microfones, câmeras, etc.) para a captação que melhor lhe convier (OLIVEIRA PINTO, 2001). A segunda é a gravação analítica, que enfoca características exclusivamente musicais, desconsiderando, por completo, as relações da música com o contexto, tendo o microfone como ponto referencial, o qual pode ser disposto segundo três objetivos, ou seja, como função de “lupa”, como ponto fixo de análise da performance ou como ponto focal da sessão de gravação organizada pelo pesquisador, ou seja, da forma como é utilizado em estúdio (OLIVEIRA PINTO, 2001). A terceira maneira é a gravação como bloco de anotação, onde esta se dá:

[...] sem preocupação com tempo, espaço, coordenação dos sons e das imagens gravadas. Capta-se todo o possível de maneira imprevista. Obtém-se os primeiros “rabiscos” registrados, não no caderno de campo, mas na fita de vídeo ou áudio da câmera ou do gravador (PINTO, 2001. p. 253).

Vale destacar que ao mencionarmos gravações de áudio em etnografia, estamos indubitavelmente no universo das abordagens antropológicas sugeridas pelo autor citado e quando tratamos de produção fonográfica em etnografia, adentramos na primeira das três

maneiras de registro mencionadas, ou seja, gravação no contexto. Neste caso, segundo a classificação deste autor, os objetivos de uma gravação de áudio podem variar em função das diferentes necessidades que temos em relação aos sons gravados.

Em etnografias, gravações de áudio, geralmente, primam pela captação da acústica característica do contexto de performance analisado. Tais gravações, em muitos casos, possibilitarão estudos e pesquisas sobre a cultura em pauta. Portanto, modificações acústicas entre a performance e o fonograma podem proporcionar constatações equivocadas ou incoerentes sobre o objeto em estudo.

Por exemplo, vale lembrar que entre as percepções do ouvido e de microfones, existem algumas diferenças. O que um microfone, especialmente à capacitor, pode perceber, dificilmente será percebido por um ouvido humano.

Um som de frequência 10Hz pode ser perceptível para um microfone sem, contudo, o ser para um sistema auditivo humano normal, por exemplo. Esta frequência, claramente, se encontra fora da região do espectro sonoro compreendida como som por seres humanos (20Hz – 20KHz).

Para melhor demonstrarmos tal exemplo, analisemos o gráfico de resposta de frequências do microfone Sennheiser MKH 8020 (Fig. 19), disponível na página do fabricante.

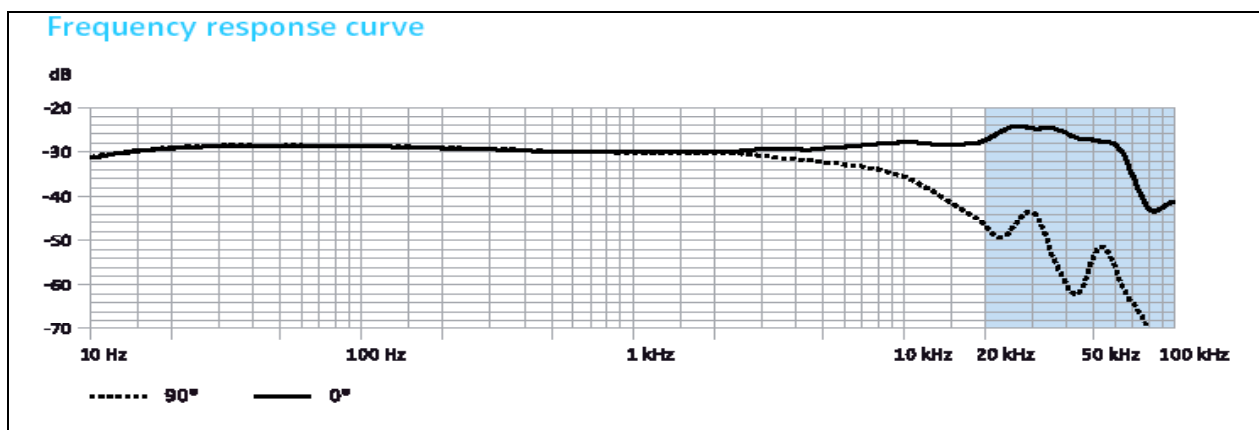


Figura 19 – Curva de resposta de frequências do microfone Sennheiser MKH 8020. Fonte: http://www.sennheiser.com/india/home_en.nsf/root/professional_wired-microphones_studio-recording-mics_mkh-8000_500965?Open&row=2

Segundo o gráfico anterior (Fig.19), a capacidade de captação deste microfone claramente excede o limite de frequências do espectro auditivo humano, tanto para baixas frequências como para as altas.

Apesar das diferenças de percepção entre ouvido humano e microfone serem constatações gerais para seres humanos normais, é importante considerarmos, também, as diferenças de interpretação sobre aspectos da música entre culturas distintas. Portanto, no caso desta pesquisa é sensato considerarmos que o real em termos acústicos pode ser, apenas, referencial em termos culturais e vice-versa. Assim, a exemplo do que escreveu Blacking (1974) sobre escalas musicais, divergências culturais podem elaborar diferentes interpretações sobre um mesmo objeto acústico. “Em 1885, Alexander John Ellis, o homem que é geralmente considerado pai da etnomusicologia, demonstrou que escalas musicais não são naturais, mas altamente artificiais e que leis de acústica podem ser irrelevantes na organização humana do som³⁵” (Tradução minha) (BLACKING, 1974. p. 56).

O conceito de afinação é um bom exemplo disso, um som pode ser considerado afinado em uma cultura e desafinado em outra, indicando, justamente, as diferenças mencionadas no parágrafo anterior.

Processos fonográficos voltados para etnografia buscam menores índices de influência dos atores envolvidos (técnicos, produtores, pesquisadores, etc.). Portanto, em geral, deveriam considerar tanto as diferenças de interpretações entre ouvido e microfone, quanto as diferenças de interpretações entre culturas, minimizando possibilidades de influências na música gravada. Como escreveu Tiago de Oliveira Pinto (2004), um material mais “limpo”. Embora este termo não seja muito adequado ou mesmo preciso do ponto de vista do seu significado.

Entretanto, como não é possível mensurar o nível de influência em um material de áudio, alguns procedimentos são tidos como específicos para processos de gravação com objetivos etnográficos, os quais constituem também práticas de produção fonográfica da música de tradição oral, na grande maioria dos casos.

Neste aspecto, uma questão sobre este ponto é pertinente. Quando aceitamos a consideração de que existem diferenças entre gravações mercadológicas e etnográficas, as quais possibilitam classificações desses fonogramas com um desses rótulos, estamos indiretamente considerando a existência de parâmetros de classificação. Contudo, qual o limite que diferencia uma gravação de áudio mercadológica de outra etnográfica?

³⁵ *In 1885, Alexander John Ellis, the man who is generally regarded as the father of the ethnomusicology, demonstrated that musical scales are not natural but highly artificial, and that laws of acoustic may be irrelevant in the human organization of sound* (BLACKING, 1974. p. 56).

Como vimos nas considerações anteriores, questões inerentes ao universo da gravação de áudio em processos etnográficos necessitam de parâmetros norteadores que possibilitem considerar coerentes tanto procedimentos técnicos e conceituais, quanto as próprias delimitações desses processos em função dos objetivos.

Sem dúvida, muitos pontos ainda são incógnitas para a constituição de um quadro mais adequado que possibilite uma análise detalhada da questão, ou seja, entendendo que influências de diferentes níveis sempre existirão, como tratar, por exemplo, a questão da imparcialidade do pesquisador frente às captações de áudio em etnografias? Será que, apenas, adequando seus equipamentos (posicionamento, microfones, filtros, etc.) para a captação que melhor lhe convier, o pesquisador não estará influenciando o material resultante? Mesmo considerando a convivência social que o pesquisador possa apresentar para com a cultura em estudo, a própria performance não será modificada com sua presença? Será que a escolha dos equipamentos de gravação já não é um fator de influência do pesquisador no resultado acústico do processo? Será coerente confiarmos a escolha dos equipamentos e realização das gravações a um técnico de áudio sem conhecimentos etnomusicológicos quando em registros fonográficos? E as constatações sobre a música gravada seriam as mesmas caso o resultado acústico fosse diferente? O que pode ser considerado diferença e o que pode ser relevado entre dois materiais gravados, por pessoas diferentes, em uma mesma performance musical? Quais os parâmetros que utilizamos quando classificamos uma gravação “boa” e outra “ruim”? Será que nossas referências acústicas já não estão impregnadas de costumes ou padrões questionáveis?

Em uma gravação que realizei no ano de 2007 no estúdio do CDRM, um músico solicitou “[...] mais agudo!” em seu triângulo. Na ocasião, pensei nos parâmetros em que ele poderia estar se baseando para solicitar tal modificação no som. Não sabia se ele tinha em mente que o som de seu instrumento era ou deveria ser mais agudo, se ele apenas queria o som do seu instrumento diferente, se eu e ele escutávamos de forma diferente ou se ele tinha algum significado para o termo “agudo” que divergia daquele que eu conheço.

Em uma entrevista que realizei com a Sra. Célia Maria de Oliveira Correia, conhecida como “Célia do Coco” (coquista pernambucana) no estúdio do CDRM em outubro de 2004 durante a gravação do CD *Brincando com Arte*, do grupo Tecendo Nossos Ritmos, ela leva o foco da conversa para as mudanças na formação instrumental da sua música, afirmando que a inclusão de outros instrumentos como as congas, tornaram o coco semelhante à macumba, além de reclamar das mudanças feitas pelo produtor:

O coco mesmo, na minha época era o zabumba e o ganzá. O pandeiro botaram agora há pouco, eu já mocinha! [...] Hoje em dia botam conga, alfaia, [...] terminam mudando o ritmo do coco [...] e eu não gosto não! De negócio de macumba eu não gosto não! [...] o povo diz assim: mas Célia, teu coco tá parecendo uma macumba! Eu digo: um dia eu ainda hei de gravar [...] como seja um coco mesmo! [...] Agora mesmo eu tava dizendo, mas tem um (coco) aqui (no repertório), que Beto (Diretor Musical do CD) vai botar as congas! (Célia do Coco. Entrevista concedida a André Sonoda no Estúdio do CDRM. Outubro de 2004)(Grifos meus).

Nas palavras da coquista, percebe-se que ela ainda não conseguiu gravar um coco com a formação instrumental que acredita ser característica desta tradição. Embora não fique claro na entrevista, não é difícil imaginar que as causas para esta situação tem relação direta com a figura de um produtor (ou as exigências deste), esteja ele realizando uma produção artística ou executiva.

Em etnografia, a definição dos subsídios técnicos e conceituais é sempre uma questão polêmica. A influência do pesquisador em contextos de pesquisa de campo se revela um bom exemplo. A presença, o comportamento, seus conceitos, etc. constituem uma forma de influência direta, apesar de ser tratada como inevitável, de pouca importância ou mesmo desconsiderada em muitos casos. Portanto, vale lembrar que mesmo empregando parâmetros considerados menos intrusivos ou influentes na cultura em estudo, é inevitável uma influência daquele pesquisador nos materiais de áudio, de vídeo ou outros quaisquer que derivem de suas atividades de pesquisa sobre uma cultura diversa da sua.

Ao analisarmos a influência da tecnologia utilizada no processo de captação de informação em uma pesquisa etnográfica, pequenos detalhes possibilitam constatar que qualquer variação, seja ela de mecanismos, ferramentas, conceitos, etc., é capaz de modificar definitivamente os dados adquiridos e, portanto, as análises decorrentes.

Se um pesquisador utiliza lápis e papel, certamente registra dados diferentes daqueles que, porventura, possam resultar de um processo de registro empregando gravação de vídeo. Mesmo considerando que seu interesse sobre o objeto esteja voltado apenas para determinado aspecto deste, as informações decorrentes dos dois tipos de mecanismos (papel e vídeo), mesmo que eficientes para o objetivo, seriam capazes de informar coisas diferentes sobre o mesmo ponto.

Sabendo disso, entendo que qualquer indivíduo com o mínimo de coerência, conhecimentos de acústica e das respostas do equipamento que esteja usando para gravar uma música, é capaz de realizar um registro sonoro mantendo as características acústicas do contexto de performance. O problema, portanto, pode ser (e na maioria dos casos é, realmente!) de falta de

interesse em fazê-lo dessa forma. Os conceitos estético-musicais e culturais daqueles envolvidos com gravações de áudio, apenas muito raramente, buscaram sonoridades semelhantes aos respectivos contextos das performances.

Após a análise de questões como as mencionadas anteriormente, podemos perceber incoerências em textos e considerações que tratam equipamentos como se estes não influenciassem o material, como afirmou Schaeffer na primeira metade do século XX:

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. Apud. CARDOSO FILHO, Marcos Edison; PALOMBINI, Carlos).

No recorte acima, a afirmação final deixa claro a influência do microfone na escuta sem, contudo, influenciar ou transformar o som. Apesar de considerar o pouco desenvolvimento técnico sobre microfones da época em que este texto foi produzido, podemos constatar que uma afirmação deste tipo é, no mínimo, fruto de uma investigação que despreza a análise da resposta de frequência como fator essencial para se entender o funcionamento de um microfone de forma mais detalhada. Portanto, vale lembrar que diferentes microfones captam sons de formas diferentes, "transformando o som", indiscutivelmente.

Esta rápida exposição, apesar de demonstrar apenas que no processo de escolha dos microfones, estamos interferindo no resultado acústico do material gravado, nos possibilita pensar que, em geral, esta influência se estende aos demais equipamentos utilizados em uma gravação, portanto, podemos ressaltar neste parágrafo, ou mesmo neste capítulo, duas principais observações:

- a) A influência em materiais de áudio decorrente da escolha dos aparatos técnicos é fato; portanto:
- b)** Um processo de gravação de áudio está sujeito, sempre, às influências dos atores envolvidos no processo técnico de produção deste material.

4.1.3. Adequação de Conceitos à Pesquisa de Campo Etnomusicológica

Considerando que cada tipo de conceito se adequa melhor a um determinado objeto ou contexto de estudo e que nenhum procedimento pode ser entendido como ideal para todos os casos, passo a abordar algumas questões básicas da etnomusicologia que apresentam relação direta com a produção musical da música de tradição oral.

4.1.3.1. Conceito e Significado de Música para Diferentes Culturas

Mesmo considerando a música de tradição oral como uma das principais áreas de interesse da etnomusicologia, questões relacionadas a processos fonográficos não parecem ocupar lugar de destaque na lista de temas de pesquisa na etnomusicologia. Helen Myers, já em 1992, havia mencionado este fato, se referindo, especificamente, à questão da qualidade dos materiais de áudio:

Em trabalho de campo, os resultados de gravação de música com fitas *cassette* são na melhor das hipóteses, desapontadores. Mas em cerca de 20 anos eu nunca escutei qualquer comentário sobre a qualidade de uma gravação de áudio em um encontro da Sociedade para a Etnomusicologia (SEM) ou do Conselho Internacional para a Música Tradicional (ICTM). Esta insensibilidade para com sons gravados na nossa profissão é difícil de explicar³⁶ (Tradução minha) (MYERS, 1992. p. 52).

Ao pensarmos mais detalhadamente nas diferenças culturais e suas relações com processos de registros sonoros, dificilmente concluiríamos que não são relações importantes para a etnomusicologia.

Em música, conceitos tidos por comuns para determinada cultura se mostram inadequados para outra que não compartilha dos mesmos pontos de vista filosóficos, políticos, comportamentais, etc. Ao optar por registrar aspectos importantes em uma consideração sua, um pesquisador pode deixar de considerar aspectos importantes segundo uma consideração de um nativo, fato este que pode constituir uma forma de influência sobre os conhecimentos que se produz a respeito de uma determinada manifestação cultural com base nos materiais coletados em

³⁶ *In fieldwork the results of cassette recordings of music disappointing at best, but in some 20 years I have never heard anyone comment about the quality of an audio recording at a meeting of the society for ethnomusicology or the International Council for Traditional Music. This insensitivity to recorded sound in our profession is difficult to explain* (MYERS, 1992. p. 52).

campo. Dessa forma, como sempre corremos o risco de deixar os aspectos mais importantes da música tratada fora de nossos registros, estamos sempre sujeitos a constatações equivocadas sobre o real significado daquela música para os membros da sociedade que a produz.

É comum, em uma situação de pesquisa de campo etnomusicológica com processo fonográfico, observarmos, no mínimo, duas óticas diferentes. Uma primeira do nativo sobre sua própria música e um segundo olhar do pesquisador, voltado para aspectos diversos daqueles observados por um nativo. Assim, convém atentarmos para a questão das diferenças entre culturas.

4.2. Análise de Opções Dentro de um Processo Fonográfico

“A passagem da manufatura para a produção industrial modifica não somente a técnica de distribuição, mas também aquilo que é distribuído” (ADORNO, 1927, citado por GARCIA, Sérgio Freire, 2004).

De forma similar ao trecho citado de Theodor W. Adorno, pode-se admitir que, na ocasião da passagem da música de um contexto de performance para um outro da mídia, ocorrem modificações não apenas na forma de distribuição desta música, mas, sobretudo, na própria música que será distribuída.

Nesta segunda parte do capítulo, vamos esboçar uma análise das opções existentes dentro de um processo fonográfico, e dos resultados acústicos correspondentes na música gravada, sobretudo no que se refere ao "realismo" desta última.

Esta análise será estruturada segundo uma divisão em três fases do processo de gravação da música, ou seja, a pré-produção, a produção e a pós-produção.

4.2.1. Pré-Produção

Na tabela 01, constam os tópicos tratados em relação ao processo de pré-produção.

Tabela 01 - Tópicos abordados na análise do processo de pré-produção, Recife – 2009		
Pré-Produção	Local de Gravação	Campo
		Estúdio
	Familiaridade com a cultura	Mais Familiaridade

		Menos Familiaridade
	Definição de Repertório	Por Nativos
	Definição de Conteúdo	Por Produtor/ Pesquisador
	Definição de Arranjos	Por Ambos (Nativos e Produtor/ Pesquisador)
	Definição de músicos e técnicos	Da própria Cultura
		De outra cultura
		Apresenta mais familiaridade com a cultura
		Apresenta menos familiaridade com a cultura
	Tipo de projeto	Produção Fonográfica (Padrão)
		Registro Fonográfico
		Processo Fonográfico de Pesquisa
	Objetivo principal	Econômico
		Registro
		Pesquisa
		Difusão Cultural

Fonte: André Sonoda

Local de Gravação

Na pré-produção, o primeiro ponto importante de análise é o local de gravação. Neste caso, duas foram as opções analisadas, cada uma com algumas consequências específicas: a primeira em campo e a segunda em estúdio.

Gravações em campo possibilitam captações de áudio que contemplam características do ambiente ou paisagem sonora local, embora exista alguma possibilidade de captação que não evidencie este detalhe. Por exemplo, captações de detalhe (*spot*) com microfones dinâmicos, geralmente, se mostram mais livres de sonoridades ambientes e evidenciam os sons diretos dos instrumentos e vozes, enquanto captações de ambiências ou distantes das fontes sonoras (*ambience*) e com microfones à capacitor, proporcionam maior percepção do ambiente sonoro.

Outro aspecto das gravações de campo diz respeito ao tipo de sonoridade, geralmente, livre de reflexões características de salas. Aspecto bastante comum em estúdios de gravação convencionais onde a ocorrência de paredes próximas é quase característica geral. Por outro lado, o controle de variáveis como vento, temperatura, densidade do ar, etc., é bastante reduzido em relação à maioria das salas de gravação.

Embora estes fatores sejam importantes para etnografias e para a etnomusicologia, provavelmente a principal característica que o local de gravação pode proporcionar ao material musical gravado é a similaridade acústica com a performance musical quando observada em seu contexto característico, ou seja, o local de gravação é, em grande parte, responsável pela similaridade entre a performance característica da cultura em pauta e o resultado acústico registrado na mídia.

Em estúdio, além das características mencionadas, vale citar a questão do isolamento sonoro e, por vezes, eletromagnético. A possibilidade de separação dos músicos (em tempo e espaço) também favorece formas de gravação diversas daquelas em campo, sobretudo, com possibilidade de isolamento total entre as diferentes sonoridades que compõem a música. Técnicas de captação de detalhe e de ambiência de cada instrumento isoladamente também diferem esta opção de gravação daquela em campo, já que, nesta última, são raras as produções multipistas não simultâneas.

Em contrapartida, as gravações em estúdios (principalmente de música de tradição oral), podem proporcionar grandes diferenças entre as performances prévias e a música gravada, quando há pouca familiaridade dos músicos com estes ambientes de gravação.

Familiaridade com a Cultura

A familiaridade com a cultura é outro ponto importante de influência no material resultante, ou seja, produções ou registros musicais realizados ou dirigidos por pessoas que dispõem de conhecimentos mais aprofundados sobre a cultura em gravação, são, normalmente, menos propícios a incoerências estéticas ou musicais. Portanto, em projetos de gravação que admitem esta variável como um ponto de importância, provavelmente, terão maiores probabilidades de alcançar seus objetivos frente às considerações culturais do tipo de música tratado.

Definição do Repertório

A definição do repertório é outro aspecto curioso. Esta etapa pode representar um direcionamento para um objetivo específico de projeto fonográfico, mesmo indiretamente, ou seja, como existe a possibilidade desta decisão ser daqueles que criam a música ou realizam a

performance musical, o fato de algum produtor, diretor musical ou pesquisador definir o repertório, pressupõe uma influência no resultado do processo fonográfico. Apesar disso, vale lembrar que alguns objetivos de pesquisa, por exemplo, podem exigir do pesquisador um posicionamento sobre o repertório em gravação para fins de análise de um determinado ponto da música, como nos explica Tiago de Oliveira Pinto no artigo “Som e Música. Questões de uma antropologia sonora” (OLIVEIRA PINTO, 2001).

Ao tratarmos a questão da definição de repertório como decisão dos compositores ou músicos nativos daquela cultura em processo de produção, estamos, certamente, mais próximos de resultados acústicos representativos dos anseios e posicionamentos estéticos destas pessoas. Evidentemente, o diálogo entre músicos, compositores, produtores e/ou pesquisadores em busca de um consenso sobre que repertório se deve gravar, é outra possibilidade muito comum e que, em muitos casos, tendem a ser menos influentes sobre os resultados do fonograma ou mesmo sobre a manifestação musical.

Conteúdo Musical

A questão do conteúdo musical a ser tratado em um fonograma também segue a lógica da definição do repertório: existem, no mínimo, estas três possibilidades (decisão nativa, decisão produtor, consenso nativo/produtor) bem definidas. Uma definição nativa do conteúdo musical possibilita maiores índices de representatividade dos aspectos da cultura em pauta, ao passo que uma definição de um produtor ou pesquisador *outsider* (NETTL, 2003), que não compartilhe com os preceitos culturais observados na manifestação, pode distanciar o produto destas características. O diálogo para uma solução intermediária e compartilhada por ambas as partes (nativos e produtores), no entanto, pode proporcionar tanto um meio-termo entre estes pontos, quanto um produto que se mostre lógico para todos aqueles envolvidos no processo de produção musical, mesmo com maior semelhança para com uma ou outra concepção sobre a música.

Arranjo Musical

Os arranjos constituem outro aspecto similar neste sentido. Ao se escutar um arranjo de uma música qualquer, não se pode ter plena certeza de como a música é ou era quando composta ou em outras circunstâncias. Embora tenhamos certeza de como aquela versão específica é.

Questões de arranjo musical podem representar tópico de grande importância na cultura ocidental sem, contudo, apresentar considerações similares em outras culturas. Assim, apesar de ser um procedimento familiar para culturas ocidentais, o arranjo, em processos fonográficos de culturas de tradição oral, pode não ser considerado um aspecto adequado ou mesmo admissível, sobretudo, se considerarmos parâmetros culturais diversos daqueles ocidentais.

Este fator, pressupõe ainda outra dimensão de análise importante para este trabalho quando admite a co-participação na obra de arte, ou seja, um contexto onde a alteridade da ótica sobre a arte é, exatamente, a questão em pauta. Este ponto me parece importante quando possibilita visões distintas sobre uma obra artística, neste caso, musical. Visões estas que podem ser entendidas e, até certo ponto, consideradas pertinentes, dependendo de quem as analisa. Portanto, a questão de pertinência ou não, sobre diversas possibilidades de apresentação de uma obra, parece residir em parâmetros, fundamentalmente, culturais. Neste caso, os aspectos novos associados à música durante processos fonográficos, assumem uma nova dimensão quando passam a ser considerados, exatamente, os aspectos principais do fonograma, como em muitos casos de *world music*.

Um bom exemplo é o caso da música *Sweet Lullaby* (Ver: ZEMP, 1996), onde um elemento musical originário de uma cultura é utilizado para uma composição que fez sucesso em outra cultura. Obviamente, tal sucesso acontece após a inserção de características que tornarão a referida música reconhecível pelos indivíduos deste último contexto cultural que, na maioria dos casos, poucas semelhanças mantêm com a cultura da música inicialmente.

Assim, definir um arranjo para uma música no processo de produção fonográfica pode representar uma interferência de ordem musical no resultado acústico do fonograma. Em contrapartida, deixar a responsabilidade de arranjo para aqueles que criam ou tocam a música, em geral, possibilita garantir características peculiares à própria cultura da qual a música faz parte. Há ainda a possibilidade de existência de arranjos que representem uma comunhão de pontos de vista sobre a questão. Assim, para a análise de questões de arranjo no processo fonográfico, de forma a representar coerentemente este ponto, não se pode desconsiderar a existência de opiniões intermediárias entre aquelas nativas e de produtores/pesquisadores, a exemplo de acordos entre estas partes.

Definição de Músicos e Técnicos

Quando tratamos da questão da familiaridade dos músicos e técnicos com a manifestação musical em gravação, podemos considerar uma espécie de escala, evidentemente, para fins teóricos. Esta escala teria seus extremos representados, de um lado, por profissionais do mesmo sistema cultural (*insiders*) e, de outro, por profissionais de um sistema diverso da cultura em gravação (*outsiders*). Em uma consideração desta natureza, contudo, somos obrigados a admitir opções intermediárias a exemplo de profissionais com mais familiaridade ou menos familiaridade com esta cultura.

Cada uma destas possibilidades representa consequências diversas para o resultado acústico de um fonograma, ou seja, é mais provável que técnicos ou músicos de uma cultura específica tenham parâmetros estéticos mais apropriados para julgar a representação de características dessa cultura no fonograma em produção. Em contrapartida, profissionais que desempenham tais funções, mas compartilham de modelos culturais diversos daquele em gravação podem, justamente por falta de parâmetros, contribuir para uma maior inserção de características outras que não aquelas que constituem previamente a música em pauta.

Evidentemente, os exemplos mencionados trataram mais especificamente os extremos da questão. Contudo, de forma menos polarizada, entrariam duas outras opções de profissionais, aqueles com mais familiaridade ou com menos familiaridade com a cultura em gravação. Assim, considerar este ponto dessa forma é, sobretudo, admitir a existência de profissionais (músicos ou técnicos) que podem não ser oriundos do mesmo modelo cultural, mas apresentem certa familiaridade com os parâmetros estéticos deste modelo de forma que possibilitem alcançar o objetivo do projeto.

Tipo de Projeto

Outro importante aspecto nesta análise do processo fonográfico é sobre a definição inicial do tipo de projeto que será realizado. Nesta parte, três opções foram analisadas de acordo com suas respectivas consequências. Vale lembrar ainda que tais opções estão diretamente ligadas aos respectivos objetivos de cada tipo de projeto fonográfico.

Inicialmente o processo fonográfico padrão tal como realizado em estúdios profissionais seguem uma lógica de produção onde técnicas de edição ou processamento de áudio são

empregadas de forma a viabilizar os objetivos do projeto. Neste caso, a similaridade com a performance pode ou não ser observada no fonograma. Também é perfeitamente possível se modificar aspectos da cultura musical visando desde variações estéticas ou de timbre na música, até novas estruturas que podem apresentar características muito distintas das previamente verificadas.

Outra possibilidade de análise dos processos fonográficos é entendê-los como registros, voltados para fins etnográficos, de pesquisa ou de difusão cultural. Nestes tipos de projetos, garantir uma similaridade acústica e estética com as performances prévias parece uma necessidade básica, já que os mesmos servirão para estudos sobre a cultura ou para constituírem acervos sobre sonoridades características dessas manifestações.

Finalmente, vale a pena mencionar os projetos fonográficos de pesquisa. Estes podem objetivar desde gravações de partes da música ou instrumentos isolados desta, até ambientes sonoros completos de manifestações musicais, a exemplo de projetos de pesquisa etnomusicológicos. Tais projetos, muitas vezes, visam evidenciar aspectos acústicos, estéticos ou culturais variados de uma manifestação musical por meio do estudo das características desta música.

Na análise destes três tipos de projetos fonográficos (projetos padrões de mercado, registros musicais etnográficos ou projetos de pesquisa) em relação às respectivas consequências, vale lembrar que uma opção por um destes tipos, de certa forma, delimita as características acústicas e estéticas do resultado da gravação.

Objetivo principal

Tratando agora do objetivo principal do projeto, isoladamente, podemos dividir a análise em quatro tipos.

Aqueles objetivos econômicos possibilitam emprego de técnicas e conceitos de produção fonográfica sem a necessidade de manter características iniciais da música inalteradas. O que pode, ou não, vir a acontecer. Nestes casos, o aspecto econômico é de importância principal. A produção visa principalmente o lucro, embora possamos considerar que cada profissional envolvido no processo possa apresentar objetivo ou objetivos diferentes deste.

Assim, ao optar por um projeto com tais características, aspectos como parâmetros culturais podem não apresentar importância qualquer no sentido de definir algum aspecto do material em gravação.

Os projetos com objetivos de registro musical visam uma demonstração da música com características culturais e performáticas inalteradas. Buscando, justamente, informar aspectos variados da cultura em questão assim como da performance. Neste caso, tanto a performance quanto o ambiente sonoro característico desta é considerado importante. Tais projetos são muito empregados em etnografias, onde o estudo da sonoridade resultante pode proporcionar constatações sobre a cultura em pauta. A opção por um projeto com este objetivo, geralmente, proporciona sonoridades mais realistas em relação à música tratada.

Os projetos fonográficos de pesquisa, podem apresentar objetivos voltados para qualquer aspecto em estudo. Uma opção por um objetivo deste tipo, pode proporcionar sonoridades que não apresentem sentido lógico em relação a outros objetivos, por exemplo. Embora, espera-se que tal sonoridade resultante se mostre importante para o objetivo da pesquisa, evidentemente.

Projetos fonográficos com objetivos de difusão da música podem desconsiderar o aspecto econômico em parte ou completamente, adotando formas alternativas de disseminação do produto musical como distribuição da mídia em instituições de pesquisa e ensino, por exemplo.

Na análise de projetos que desconsideram, apenas em parte, o aspecto financeiro, só não me parece adequado tratá-los como essencialmente mercadológicos quando a parte econômica que se objetiva conseguir com a comercialização do produto é, completamente, destinada para a realização da produção. Neste caso, a opção por um projeto com este objetivo, ao menos teoricamente, independe do tipo de música tratado. Apesar de, muitas vezes, privilegiar estilos musicais característicos de culturas ou contextos sociais com algum tipo de particularidade em estudo.

4.2.2. Produção

Na parte do processo fonográfico classificado como produção, serão tratados os tópicos descritos na tabela 02. Vejamos.

Tabela 02 - Tópicos abordados na análise do processo de produção, Recife - 2009			
Produção	Tipo de Captação de Áudio	Stereo	
		Multipista (<i>Multitrack</i>)	
	Posicionamento Característico do grupo	Manter	
		Não manter	
	Escolha de equipamentos e Técnicas	Microfones	Tipos de Microfones
			Padrões Stereo
			Padrões Polares
			Resposta de Frequências
	Processos de Captação de Áudio	Posicionamento de microfones	de ambiência
			de detalhe (Spot)
			Ambos
		Correção de Fase por atraso de tempo	Com correção de Fase
			Sem correção de Fase
	Performance	Simultânea	Em mesmo ambiente
			Em ambientes distintos
		Não Simultânea	
		Com presença de público	
		Sem presença de público	

Fonte: André Sonoda

Tipo de Captação de Áudio

Nesta parte do processo fonográfico, a definição do tipo de captação de áudio (*Stereo/Multitrack*) constitui outra forma, mais direta inclusive, de influência sobre o resultado acústico do fonograma.

No âmbito das diferenças entre os padrões de captação abordados neste tópico (*stereo X multitrack*), podemos analisar como fator principal a questão da similaridade com a audição humana.

O efeito estéreo foi descoberto por volta de 1930 quando se utilizando dois canais de gravação (dois microfones) descobriu-se poder adicionar um efeito “tridimensional” à gravação, agradável à sensação de espacialidade. O efeito claramente explorava as diferentes indicações temporais (atrasos) entre a recepção de um ouvido em relação ao outro, e a partir disso diversas técnicas de gravação estéreo foram propostas que permitem

(Sic.) a captura do som por cápsulas espaçadas entre si e apontadas para planos vizinhos no espaço de gravação. O intuito era poder direcionar os microfones imitando o padrão de diretividade dos ouvidos humanos numa audição de frente para o palco sonoro (FARIA, 2001. p.12).

Neste caso, percebe-se que uma gravação com par *stereo*, mesmo apresentando pequenas variações acústicas entre os diversos padrões existentes (Ver capítulo 2), tende a uma representação mais "realista" da paisagem sonora da performance musical quando comparada a arranjos de vários microfones em gravações *multitrack* simultâneas.

Como afirma (FARIA, 2001), os padrões *stereo* foram, inicialmente, elaborados para possibilitar gravações de áudio que se assemelhassem à audição humana. Um par de microfones com alguma distância entre os dois, apresenta pequenas diferenças de tempo e amplitude quando capta uma onda sonora. Este processo é similar aquele que ocorre com a audição humana, ou seja, dois tímpanos com alguma distância entre eles.

Esta separação física, em alguns padrões *stereo*, é similar à distância entre os dois tímpanos humanos (como o padrão ORTF, por exemplo) e, em outros padrões, apresenta distância bem diferente daquela existente entre os tímpanos (como no padrão XY). Portanto, as diferenças acústicas entre as percepções dos ouvidos direito e esquerdo, assim como entre duas cápsulas de um mesmo padrão *stereo*, proporcionam sonoridades ligeiramente diferentes em considerações de tempo (pequenas defasagens) e amplitude. Este resultado acústico, com pequenas diferenças entre o lado direito e o lado esquerdo, é o que constitui a “imagem” *stereo*.

Nas figuras que seguem, constam pequenos trechos de gráficos de ondas sonoras decorrentes de captações realizadas por mim com alguns tipos de pares *stereo*. Todas derivaram de gravações de um locutor localizado em frente a cada par *stereo* e distante 1m (um metro) destes. A sala e o ponto da sala em que cada par de microfones permaneceu foram os mesmos e todas as gravações foram realizadas com o mesmo tipo de microfones (Sennheiser K6). Estes exemplos apresentam durações de 6 milisegundos e nos possibilitam perceber as diferenças de tempo e amplitude mencionadas anteriormente. As imagens foram retiradas do *software Pro Tools LE 7.4.2* e as linhas verticais vermelhas indicam inícios de ciclos em um dos canais (cápsula que captou primeiro a onda sonora). Note-se que, em padrões *stereo* coincidentes, ocorrem diferenças de tempo e amplitude menores que em padrões espaçados.

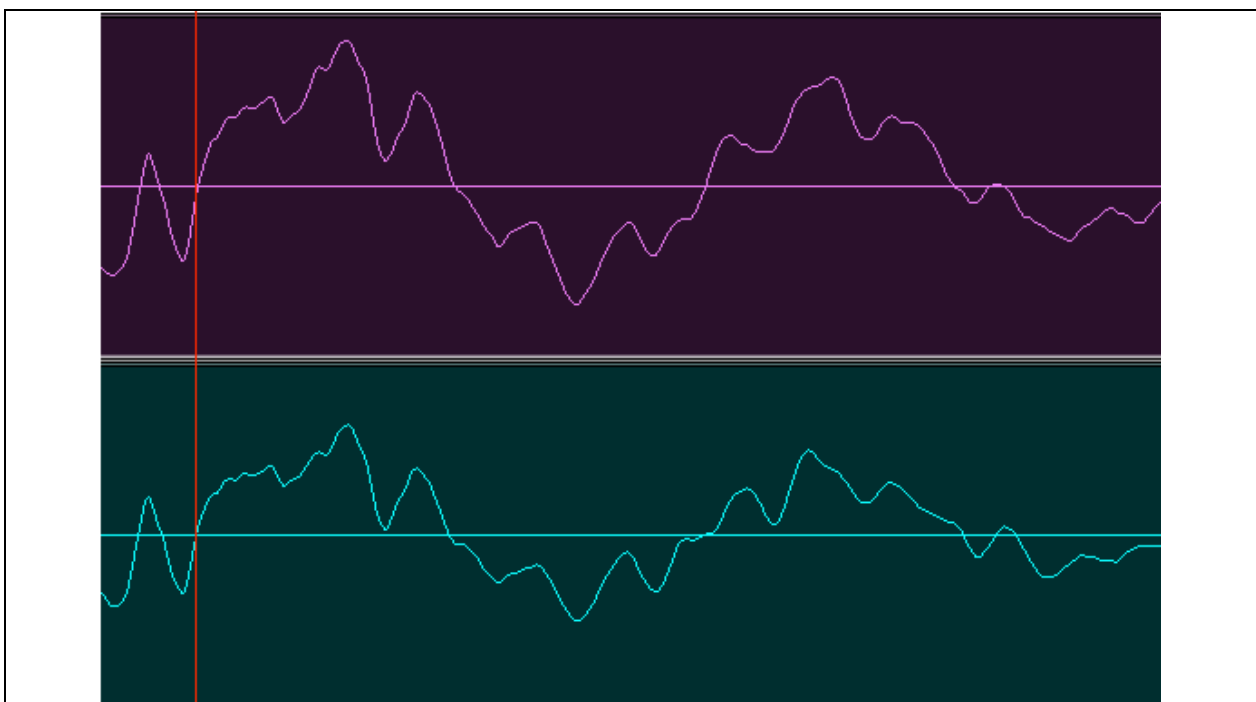


Figura 20. Padrão AB Coincidente. Pequenas diferenças de tempo e amplitude entre os microfones esquerdo (onda superior) e direito (onda inferior).

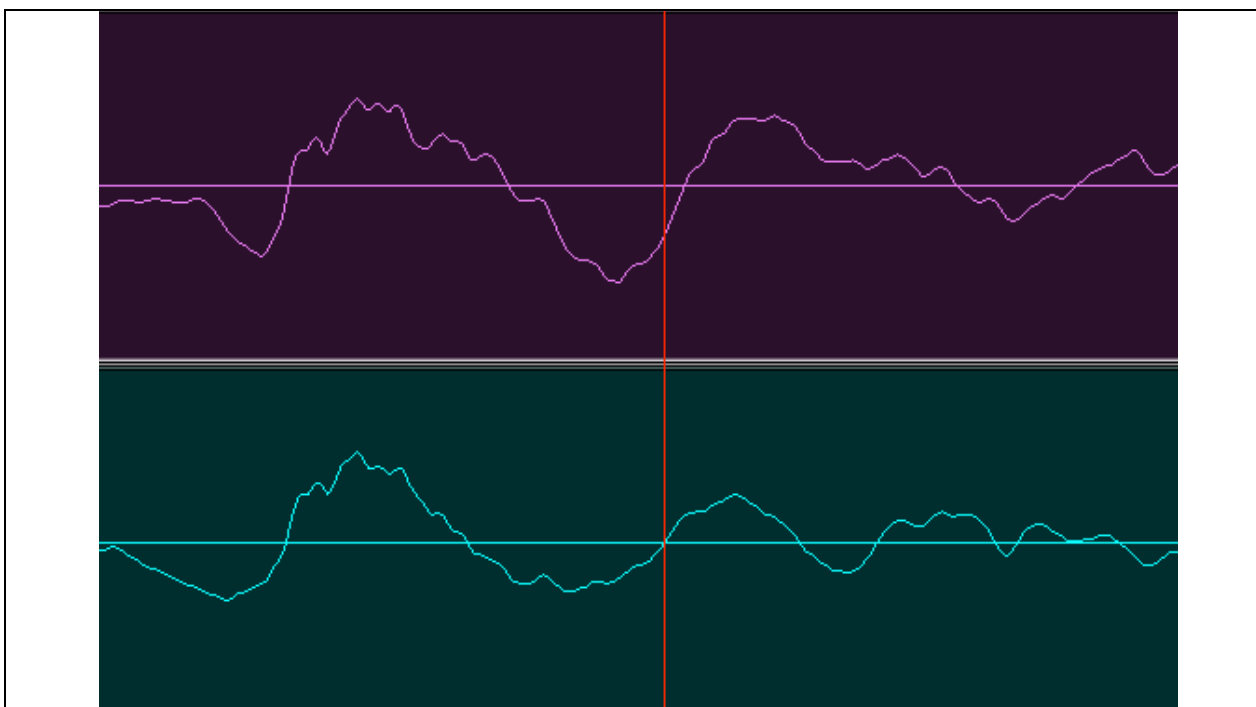


Figura 21. Padrão AB – Espaçado 40cm entre cápsulas. Diferenças de tempo e amplitude um pouco mais acentuadas que o padrão AB Coincidente.

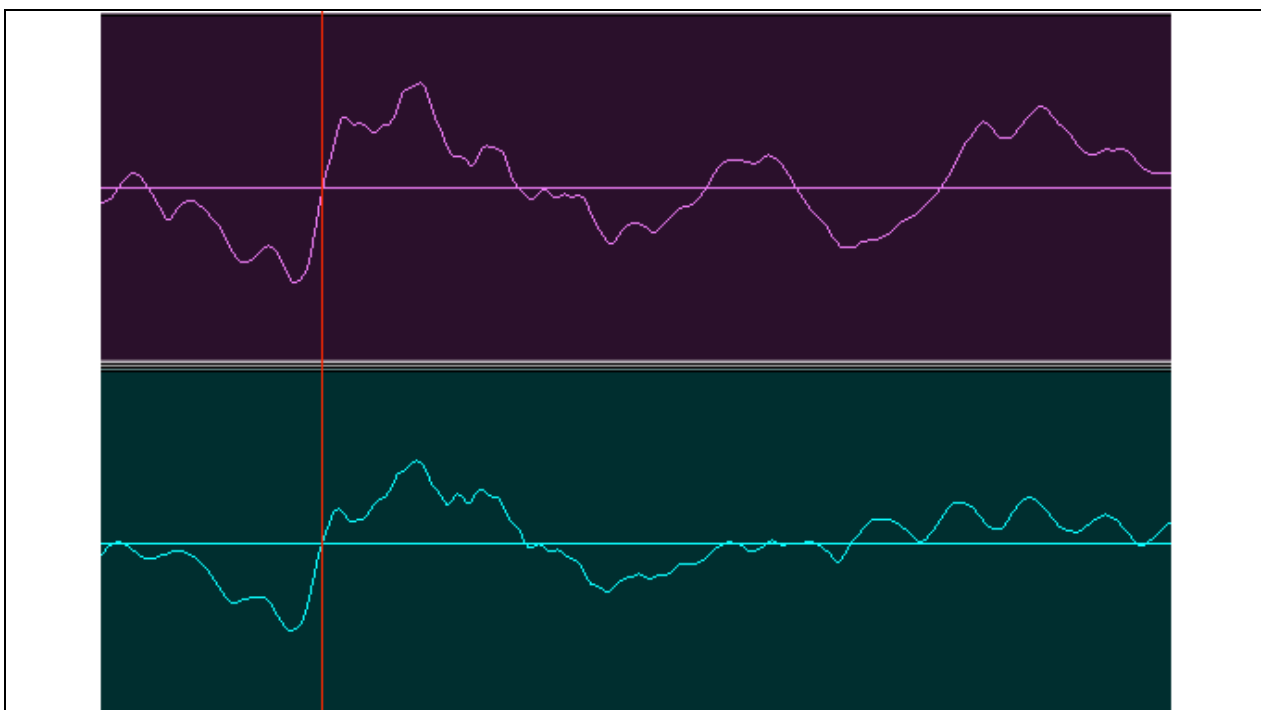


Figura 22. Padrão XY Coincidente. Pequenas diferenças de tempo e amplitude entre as cápsulas da esquerda (onda superior) e da direita (onda inferior).

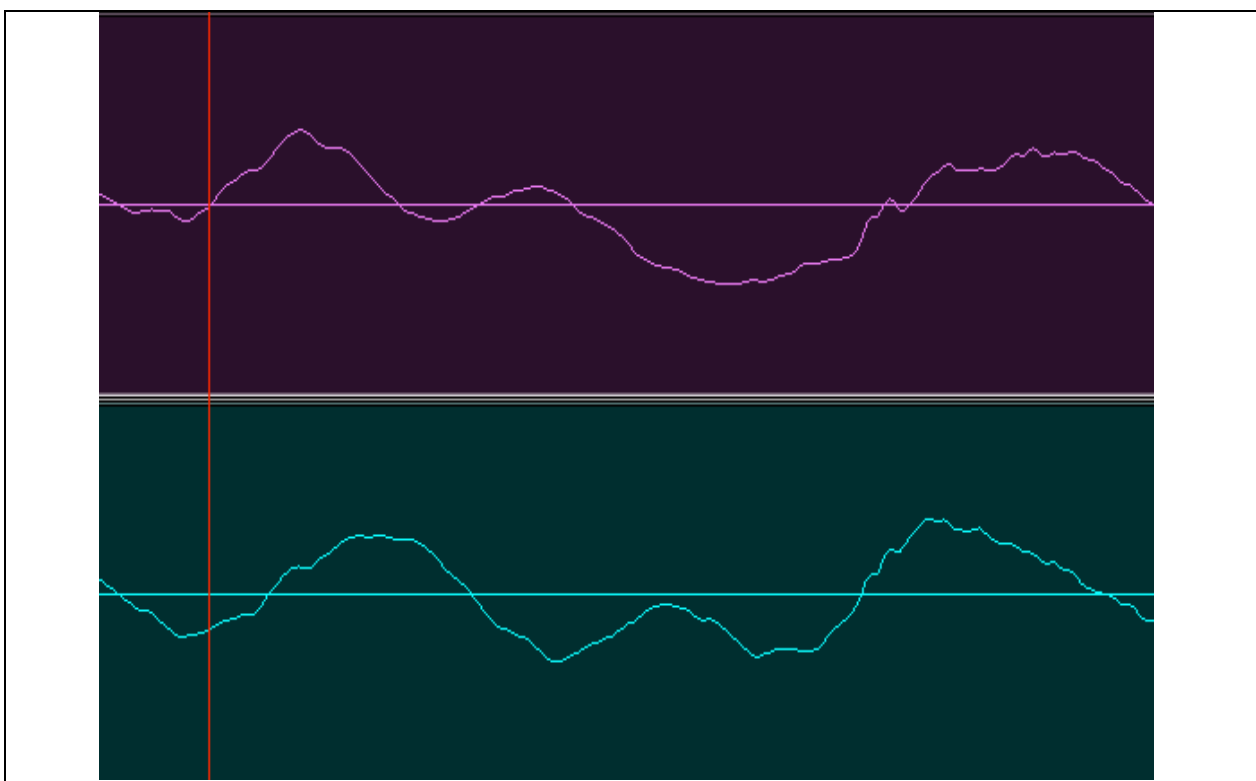


Figura 23. Padrão ORTF (17cm entre cápsulas). Diferenças acentuadas de tempo e amplitude entre o microfone esquerdo (onda superior) e o direito (onda inferior).

Neste caso, como vimos nas figuras sobre trechos de gráficos de ondas, podemos concluir que padrões *stereo* apresentam menores defasagens (diferenças de tempo) entre as ondas esquerda (superior nos exemplos) e direita (inferior nos exemplos), caso tenham menores distâncias entre as duas cápsulas. Contudo, podemos considerar que tais padrões *stereo* serão mais "realistas", em termos de similaridade com a percepção auditiva humana, quando apresentem distâncias entre cápsulas mais parecidas com aquela existente entre os tímpanos de um ser humano normal. Evidentemente, somos obrigados a considerar alguma variação em função das diferenças físicas observadas entre indivíduos.

Em todos os casos acima, analisamos exemplos de captações *stereo*, portanto, são observados gráficos com grandes similaridades entre os canais direito e esquerdo. Contudo, outra possibilidade de análise é acerca dos gráficos da música gravada com captações *multitrack* (multipista), que empregam diversos microfones.

Nestes casos, diversas variáveis entram em questão na constituição do gráfico, a exemplo de respostas de microfones diferentes; relações entre estes microfones; processo de mixagem; masterização, etc., as quais contribuem para a constituição da imagem *stereo*, resultando em sonoridades com diferenças maiores entre os canais esquerdo e direito que aquelas observadas em pares *stereo*, na maioria dos casos.

Nas figuras que seguem, três possibilidades de gráficos que representam variações possíveis em resultados sonoros de gravações *multitrack* são apresentados. O primeiro (Fig. 24) com um alto nível de semelhança entre os canais esquerdo e direito, o segundo (Fig. 25) com um nível intermediário de semelhança entre canais e um terceiro gráfico (Fig. 26) com um nível menor de semelhança entre canais.

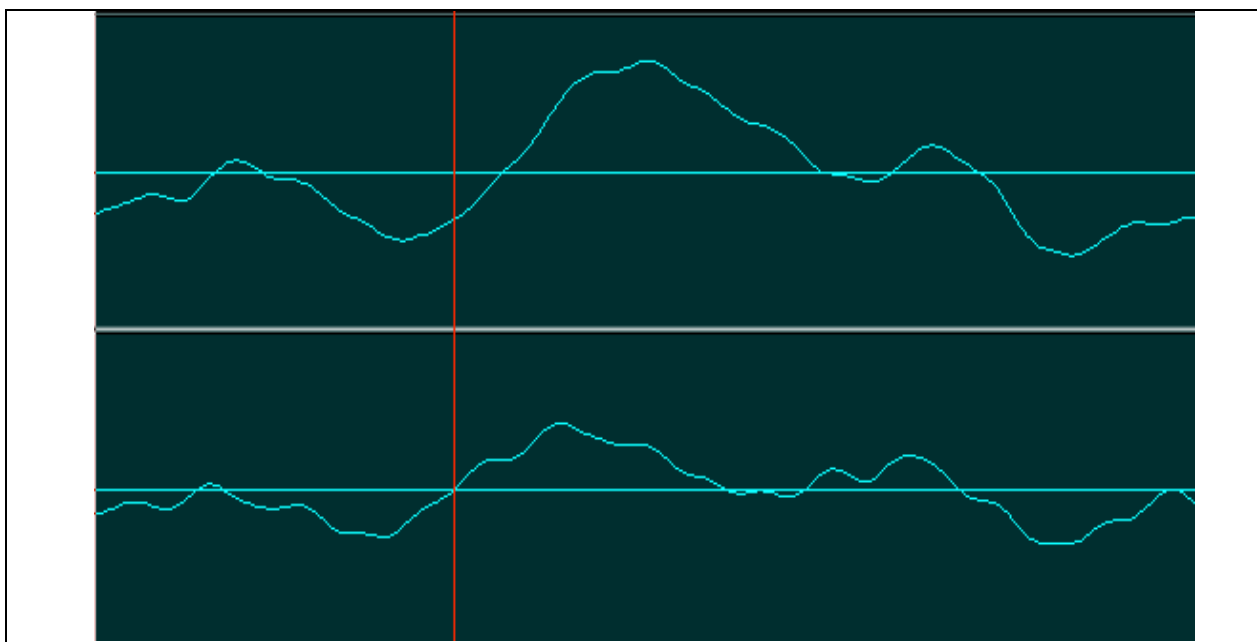


Figura 24. Gráfico de Música Gravada I – Alto nível de semelhança entre canais direito e esquerdo.

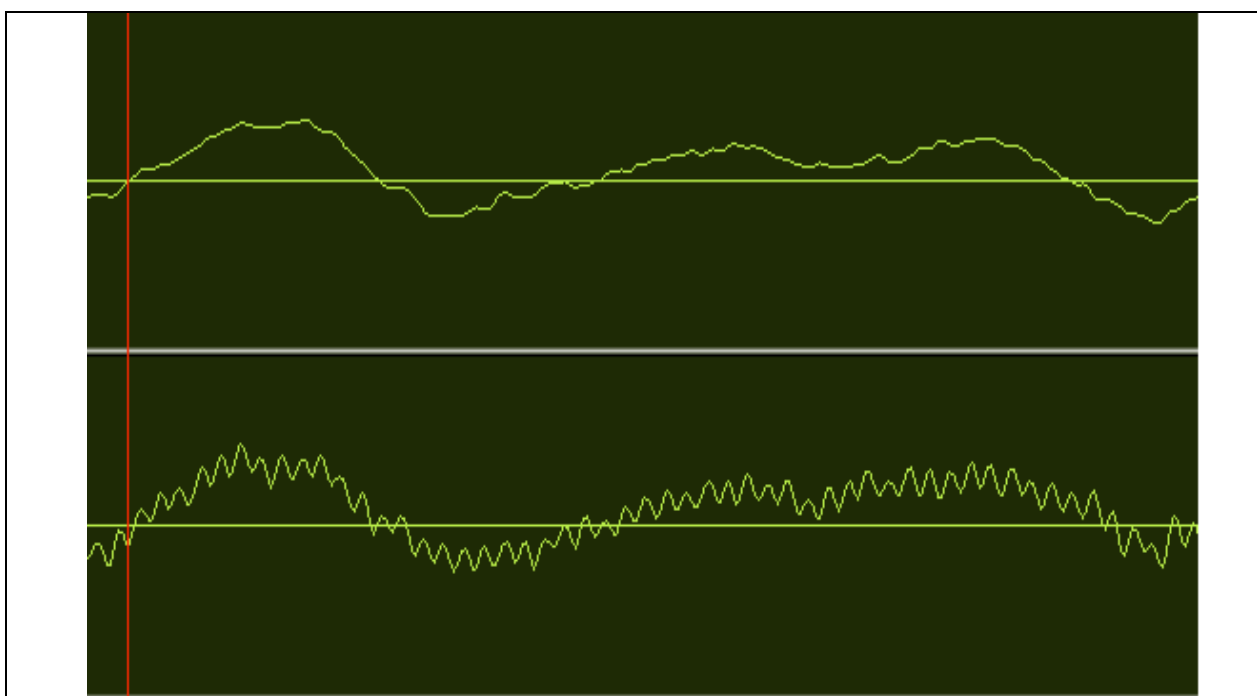


Figura 25. Gráfico de Música Gravada II – Nível intermediário de semelhança entre canais direito e esquerdo.

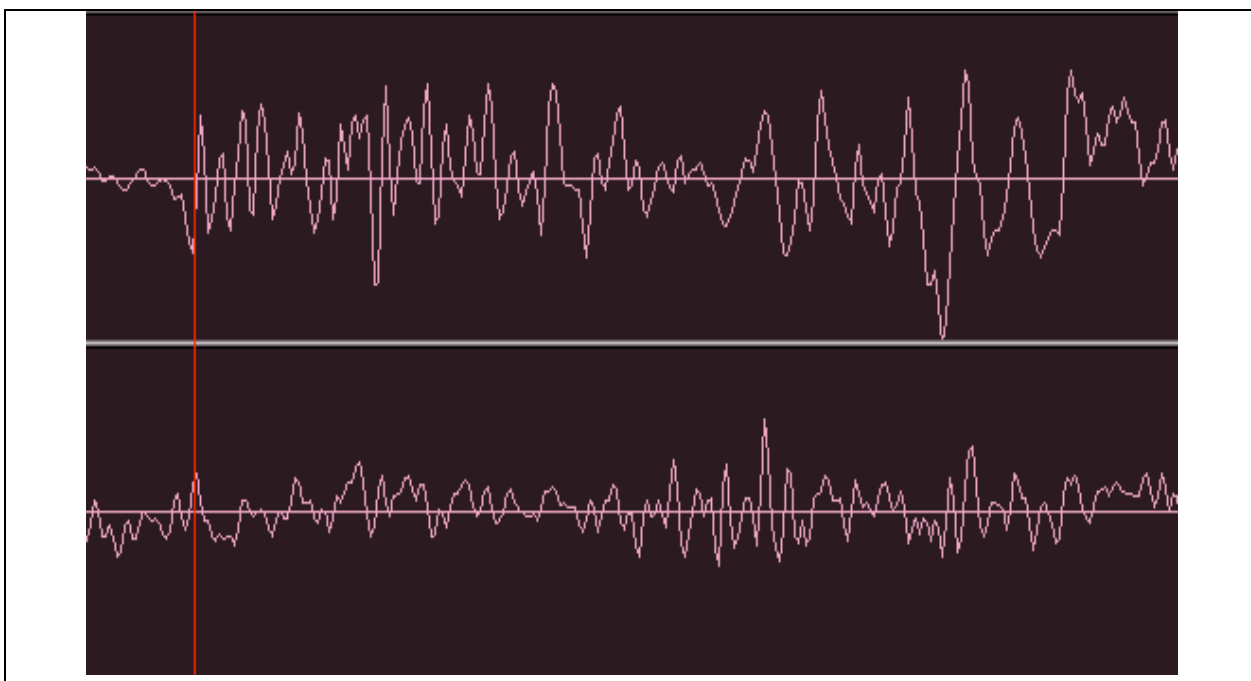


Figura 26. Gráfico de Música Gravada III – Baixo nível de semelhança entre canais direito e esquerdo.

Assim, com base nas demonstrações gráficas de padrões *stereo* e da música gravada, pode-se concluir que entre gravações *multitrack* e *stereo*, estas últimas apresentam, em geral, resultados mais realistas em relação à audição humana. Contudo, ao considerarmos uma comparação entre pares *stereo* coincidentes ou espaçados, aqueles padrões com distâncias entre cápsulas mais semelhantes à distância entre tímpanos humanos, parecem ser mais realistas frente à audição do homem.

Disposição Espacial dos Músicos

Outro aspecto de grande influência sobre os resultados acústicos de processos fonográficos é a disposição do grupo na ocasião de gravação. Este fato, muitas vezes, é considerado de pouca importância, já que gravações simultâneas são menos frequentes atualmente. Entretanto, manter a disposição característica do grupo musical significa garantir características importantes da música tratada no resultado do fonograma. Este posicionamento pode ou não ser representado na estrutura de panorama³⁷ do fonograma.

Performances com posicionamentos de instrumentos ou grupos de instrumentos característicos da cultura musical em pauta, tendem a representar com mais fidelidade os

preceitos culturais que orientam artisticamente esta música. Além disso, este fator, muitas vezes, é definido por convenções culturais e tratado como essencial para que a performance daquele tipo específico de música aconteça da forma como é.

O posicionamento dos grupos de instrumentos em uma orquestra sinfônica, a organização dos músicos em um banco de cavalo marinho ou o destaque de um solista frente ao grupo que o acompanha, denotam características hierárquicas e culturais difíceis de serem desconsideradas em processos de produção fonográfica, seja em estúdio ou em campo. Assim, não considerar este ponto como importante para a performance em gravações seria equivalente a entender como normal uma orquestra sinfônica se apresentando de costas para o público, por exemplo. Evidentemente, em gravações *multitrack* não-simultâneas, tais considerações não podem ser aplicadas, justamente pela natureza do processo, onde cada instrumento é gravado em tempo (e, algumas vezes, lugar) diferente.

Algumas consequências deste aspecto para o resultado acústico do fonograma podem variar desde uma descaracterização do contexto cultural da manifestação até uma compreensão das mudanças como inovações culturais. Como seria, por exemplo, para um indivíduo ocidental, participante de uma cultura musical de tradição de escolas de música européias e acostumado a apreciar gravações de orquestras, escutar um fonograma onde, aparentemente, os violinos se encontram de “lugares trocados” com os contrabaixos?

Equipamentos para Captação

De forma similar às diferenças entre padrões *stereo* e *multitrack*, diversos tipos de microfones podem proporcionar influências no fonograma devido às suas características de resposta. Neste caso, questões como tipos de microfone, padrão polar e resposta de frequências parecem principais nesta discussão.

Os padrões *stereo* já foram demasiadamente abordados na parte anterior, entretanto, tal abordagem primava por uma relação entre o uso, em gravações, de padrões *stereo* ou multipistas (*multitrack*). Outra forma de analisar a influência dos padrões *stereo* nos fonogramas diz respeito à escolha do padrão.

³⁷ Distribuição dos diversos canais ao longo dos 180° de caracterizam a imagem *stereo*.

Apesar do fato de padrões *stereo* coincidentes apresentarem defasagens menores que padrões espaçados, como demonstrado com os gráficos anteriores, estas diferenças nem sempre são perceptíveis no fonograma. Contudo, padrões *stereo* que empregam microfones omnidirecionais podem representar sonoridades mais próximas daquelas escutadas pelo ouvido durante a performance e isso é perfeitamente perceptível mediante uma escuta do fonograma. Sobretudo, se os microfones são dispostos segundo a técnica de 3:1 (três para um) (WHITE, 1999), ou seja, para cada distância entre microfones e fonte sonora, o emprego de três vezes esta distância entre os microfones. Esta técnica garante menores possibilidades de defasagens entre os sinais de um e outro microfone. Além disso, técnicas que empregam algum material como discos ou materiais absorventes de forma esférica com dimensões aproximadas às da cabeça humana entre microfones omnidirecionais parecem representar muito bem as sonoridades que escutamos de uma performance musical.

A empresa Neumann desenvolveu um tipo de microfone *stereo* que já dispõe destas características, ou seja, dois microfones omnidirecionais separados por obstáculo em forma esférica entre os mesmos. Este dispositivo pode alcançar níveis altos de realismo em relação à audição humana.

Apesar de possuir microfones de pressão constante (omnidirecionais) simulando os tímpanos, seu padrão de direcionamento é o resultado de uma estrutura externa em forma de orelha (Fig. 27).

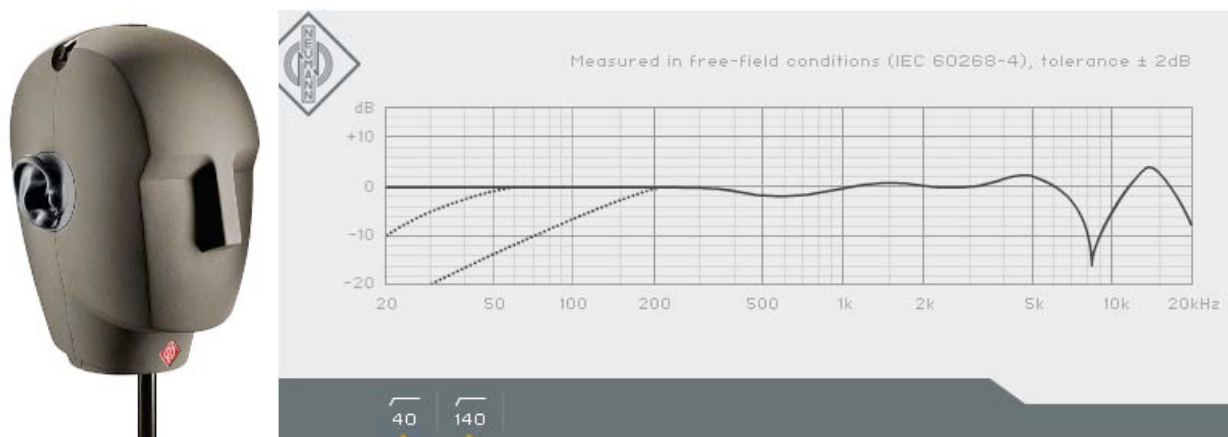


Figura 27. Microfone Neumann KU 100 Dummy Head com gráfico de Resposta de Frequências apresentando possíveis cortes de baixa frequência (HPF). Fonte:

http://www.neumann.com/?lang=en&id=current_microphones&cid=ku100_data

Assim, verifica-se que diferentes padrões polares *stereo* respondem diferentemente no que diz respeito ao realismo. Para obter resultados mais próximos daqueles percebidas pelo ouvido humano, indica-se uso de pares *stereo* que empreguem microfones omnidirecionais. Em contrapartida, diversos outros tipos de projetos fonográficos necessitam de características acústicas diferentes desta. Nestes casos, os demais padrões polares do par *stereo* apresentam características específicas para cada situação de gravação.

Sobre os tipos de microfones, os dinâmicos e os capacitores são mais frequentes em gravações de estúdio, atualmente. Apesar de bons microfones de fita serem, também, empregados em gravações de cordas (WHITE, 1999. p.24). Para aplicações gerais, é comum o uso de microfones dinâmicos para gravação de detalhe em caso de fontes sonoras com altos níveis de pressão sonora e microfones a capacitor para sonoridades com níveis mais baixos de pressão sonora ou captações de ambiência. Entretanto, é bastante comum o uso de capacitores também para captação de detalhe em casos de instrumentos ou vozes com baixa pressão sonora. O emprego em comum desses dois tipos de microfones é, talvez, a técnica mais frequente, embora sejam necessários cálculos de atraso de tempo para correção de fase entre captações de detalhe e de ambiente.

Em relação aos padrões polares, podemos encontrar uma variação entre microfones com maior ou menor direcionalidade para sons provenientes de sua frente. Esta direcionalidade, entretanto, se apresenta em sentido contrário a uma representação do ambiente sonoro de uma performance, ou seja, quanto mais direcional for o microfone, menos “plano geral” este poderá captar e vice-versa.

Para uma representação acústica mais próxima da audição humana, captações de áudio que privilegiem o ambiente sonoro (gravações *stereo*) são mais apropriadas que captações de detalhe. Contudo, se compararmos gravações com microfones direcionais a outras empregando microfones omnidirecionais (não direcionais), perceberemos uma maior similaridade dessas últimas com a audição humana.

Neste caso, em termos de padrões polares, priorizar o uso de microfones omnidirecionais ocasiona maiores índices de similaridade com a sonoridade característica da manifestação musical da forma como a escutamos. Por outro lado, priorizar o uso de microfones com características direcionais, possibilitam sonoridades da fonte ou das fontes sonoras com menores índices de interferências de sons indiretos como sons ambientes ou de outros instrumentos, por exemplo.

Vale lembrar também que a maioria dos casos de produções fonográficas faz uso de diversos tipos de microfones com variados padrões polares, os quais serão adequados de acordo com os objetivos de cada parte do processo.

Até aqui vimos que a escolha de um tipo de padrão polar determina um resultado acústico específico daquele tipo de equipamento em termos de direcionalidade de captação. Entretanto, variações de frequências e amplitudes entre respostas de diferentes modelos de microfones também são resultados que decorrem de nossas escolhas técnicas.

Tomemos por exemplo dois tipos semelhantes de microfones dinâmicos (específicos para vozes) para gravar um mesmo material de áudio com as mesmas condições acústicas. O Shure SM 58 (Fig. 28) e o Shure Beta 58A (Fig. 29) indicados pelo fabricante como microfones para voz. Agora analisemos os respectivos gráficos de resposta de frequências destes microfones.

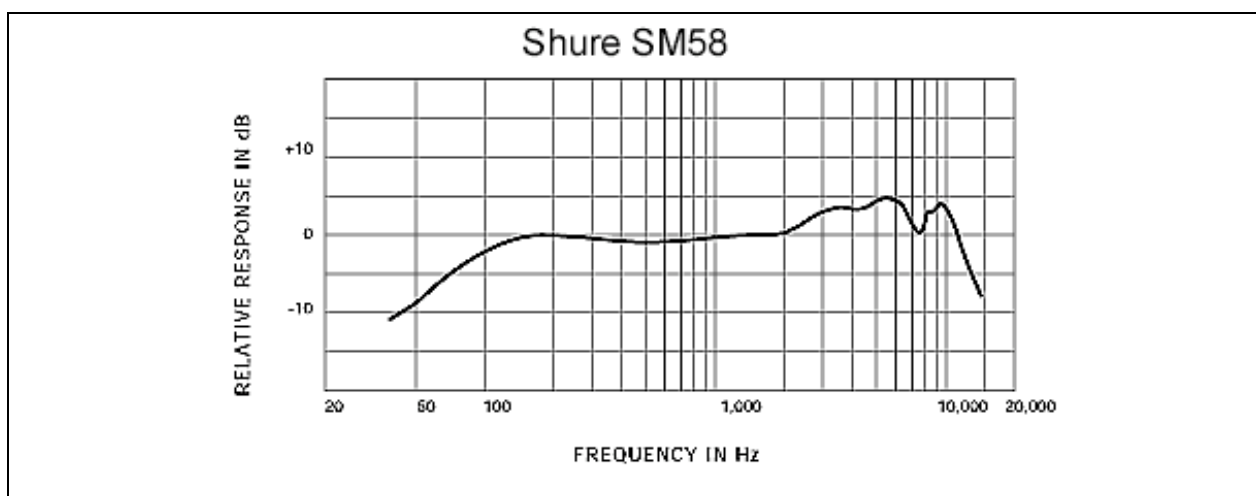


Figura 28 – Curva de resposta de frequências do microfone Shure SM 58. Fonte: http://www.shure.com/stellent/groups/public/@gms_gmi_web_us/documents/web_resource/site_img_us_rc_sm58_large.gif

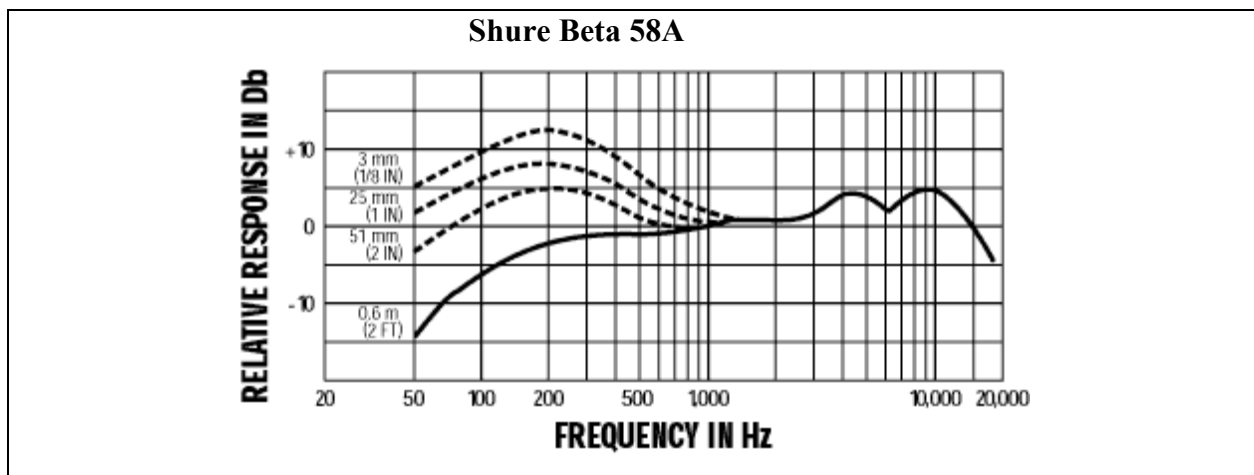


Figura 29 – Curva de resposta de frequências do microfone Shure Beta 58A. Fonte: http://www.shure.com/stellent/groups/public/@gms_gmi_web_us/documents/web_resource/site_img_us_rc_beta58a_large.gif

Na análise dos gráficos, fica evidente uma pequena diferença entre as respostas dos dois modelos em todo o espectro sonoro (20Hz a 20KHz). Se considerarmos as diferentes respostas de frequências abaixo de 100Hz do Beta 58A em relação ao posicionamento angular com a fonte, podemos ter, até mesmo, grandes diferenças de resposta de frequências entre os dois modelos analisados. Consequentemente, o material gravado pode apresentar maior amplitude de determinadas frequências, resultando em diferenças acústicas em relação à sonoridade gravada.

Percebamos ainda que, no caso acima, são analisados dois modelos similares e de um mesmo fabricante, apresentando, apenas, diferenças de versões. Normalmente, se confrontarmos diferentes modelos de microfones e de diferentes fabricantes, obteremos grandes diferenças na resposta de frequências, o que indica grandes variações acústicas nos materiais gravados.

Sobre a resposta de frequências, o emprego de microfones com resposta mais estreita termina por possibilitar apenas a captação das frequências contidas naquele intervalo de espectro, ao passo que microfones com resposta mais extensa, possibilitam gravações de sonoridades em extensões maiores do espectro sonoro.

Por exemplo, um microfone com resposta de frequências entre 100Hz e 16KHz, não poderá captar uma boa parte da sonoridade característica de um instrumento que apresente frequências abaixo de 100Hz, assim como frequências acima de 16KHz.

Portanto, pode-se considerar mais apropriados para gravações de sonoridades ambientes, onde diversos instrumentos ou vozes soam simultaneamente, microfones que captem a maior extensão do espectro sonoro (20Hz – 20KHz). Para a gravação de determinado instrumento

musical ou voz, um microfone com capacidade de cobertura do mesmo intervalo de espectro sonoro em que o instrumento soa, seria o bastante para representar tal sonoridade. Entretanto, em casos de gravações de ambientes com diversos sons, uma opção por um microfone com uma cobertura mais estreita em relação ao espectro sonoro pode não garantir uma representação completa desta sonoridade. Nestes casos, talvez a única lógica para uma possível escolha por microfones com respostas de frequência mais estreitas seria minimizar a possibilidade de captação de ruídos de baixa frequência, ruídos decorrentes de rede elétrica (em torno de 60Hz e seus harmônicos) ou mesmo sibilâncias (WHITE, 1999).

Para tratarmos dos processos de captação sonora, devemos atentar para o fato de que diferentes tipos de projetos de gravação exigem diferentes técnicas de captação. Neste aspecto, é comum percebermos tanto o emprego de captação mono, quanto de captação *stereo* ou *multitrack* para gravações de música (FARIA, 2005). As captações *surround* ainda são empregadas em poucos casos de captações de áudio para filmes, não sendo, portanto, tratadas neste tópico.

Apesar de ser uma técnica ainda muito empregada atualmente, as captações mono representam, em sua grande maioria, partes de processos que serão finalizados em modo *stereo* ou *surround*. Captações *stereo* ainda constituem a forma mais empregada para finalizações de música, embora, para filmes, o modo *surround*, talvez, já se apresente mais frequentemente.

Para captações mono de uma única fonte sonora, é comum definirmos o tipo de microfone de acordo com a pressão sonora da fonte, além do tipo de sonoridade que se deseja, por exemplo, som de detalhe ou de ambiência. Outro fator que possibilita uma decisão por um ou outro modelo de microfone seria em relação à similaridade com a audição humana, como já mencionado.

As captações *stereo*, quando usadas isoladamente, são mais frequentemente empregadas em produções ou registros em etnografias, filmes (som direto), entrevistas e, menos frequentemente, música. Com este tipo de captação, as opções existentes dizem respeito aos tipos de microfones e padrões *stereo* de captação de áudio, as quais já nos permite uma grande diversificação de resultados acústicos.

As gravações *multitrack* podem ser classificadas em dois tipos bastante diversos entre si, gravações *multitrack* simultâneas e não simultâneas.

No caso de gravações *multitrack* não simultâneas é comum, no início do processo de gravação, a realização de uma guia com todos os músicos tocando ao mesmo tempo. Após este primeiro momento, cada instrumento é gravado isoladamente escutando a referida guia para um posterior processo de mixagem desses sons (canais). Este modelo parece representar a maior

parte dos projetos atuais de produção musical em ambiente profissional voltado para o mercado da música (rádio, discos, televisão, etc).

Por fim, em projetos *multitrack* simultâneos, temos ainda duas possibilidades de variações onde, a primeira seria uma gravação utilizando várias salas e captação de instrumentos e vozes separadamente, embora de forma simultânea. A segunda forma seria uma gravação do grupo musical completo disposto em um único ambiente. Neste caso, é comum o emprego de par *stereo* associado à captação de detalhe dos diversos instrumentos ou vozes durante a performance. Assim, de forma diferente dos projetos não simultâneos, as características da performance grupal podem ser mantidas na sonoridade do fonograma. Neste, as opções são de definição tanto de pares *stereo* para captação do som ambiente do contexto de performance, quanto para os grupos de instrumentos e/ou instrumentos que necessitam de captação *stereo* para uma melhor representação de suas características acústicas, como no caso de piano, percussão, violão, etc. Para estes tipos de projetos, é comum a utilização de cálculos de atraso de tempo para correção de fase entre os diversos canais e o par *stereo*.

Na análise das consequências de cada um destes tipos de gravações para o resultado final do fonograma, pode-se concluir que projetos não simultâneos são impossibilitados de apresentar características da performance musical coletiva, enquanto projetos simultâneos podem apresentar estas características, se assim estabelecer o objetivo do projeto.

Processos de Captação de Áudio

O posicionamento dos microfones é outro fator de influência direta nos resultados acústicos do fonograma. É certo que, neste âmbito, algumas técnicas são padonizadas e outras são características de cada profissional. Contudo, para abordar apenas o que pode ser considerado procedimento técnico (em contraposição ao que pode ser considerado artístico), a questão das distâncias entre microfones e fontes sonoras parece ser uma das mais complexas, ou seja, qual a distância que separa uma captação de detalhe de outra de ambiência? Evidentemente, este é um limite difícil de se determinar e, principalmente, contextual. Assim, sabendo que, em cada caso específico, a sonoridade normalmente será reconhecida com uma dessas classificações, podemos pensar nos resultados. Assim, em casos de captações próximas da fonte, a sonoridade tende a representar melhor as características da fonte sonora e pior a sonoridade do ambiente, sendo classificada de captação de detalhe ou de ponto. A outra possibilidade é captar sons guardando

certa distância para a fonte sonora. Neste caso, quanto mais distante dessa fonte, maior o nível de representação acústica do ambiente e menor de sons diretos. O que costuma-se classificar de som ambiente.

Na maioria dos casos, uma comunhão entre os dois tipos de sonoridades se faz necessário para uma maior similaridade com a audição humana. Entretanto, em muitos casos, são realizadas apenas captações de som direto (detalhe), os quais serão processados com reverberação digital para simulação de sonoridades características de diversos tipos de ambientes.

Analisando agora a correção de fase por atraso de tempo, podemos considerar este procedimento como um subsídio técnico usado para evitar diferenças de tempo entre sons captados por microfones localizados em pontos diferentes, em relação à fonte sonora, em gravações *multitrack* simultânea. Evidentemente, se existirem tais diferenças de distâncias entre fonte sonoras e microfones.

Imaginemos uma gravação de um violão onde se objetiva utilizar captação de detalhe e de ambiência simultaneamente. Para captar sons de detalhe do instrumento, optamos por dois microfones, um distante 33cm das cordas e outro distante 66cm do cavalete. Para captar a sonoridade ambiente, empregamos um par stereo AB coincidente, distante 1,32m do violão.

No momento em que o instrumento vibra, uma onda sonora é gerada e se propaga para longe da fonte. Após algum espaço de tempo, os quatro microfones terão captado a onda, contudo, existem diferenças de tempo dos momentos de chegada da onda em cada microfone.

Para a devida correção de fase, o par *stereo* (ponto de captação mais distante da fonte) será entendido como ponto de referência, já que a onda o atingiu por último. Os microfones de detalhe devem ser atrasados alguns milissegundos para se apresentarem em fase com os canais do par *stereo*, evitando cancelamentos de fase na ocasião da mixagem. Assim, cada canal de microfone de detalhe deverá sofrer um atraso equivalente à distância observada entre o respectivo microfone e o ponto de referência (par *stereo*), ou seja, em cada canal de microfone de detalhe aplicaremos um atraso de tempo relativo à distância do respectivo microfone de detalhe para o par *stereo* seguindo uma proporção aproximada de 3 milissegundos por metro de distância (tempo aproximado para o som percorrer 1m a 16°C). Dessa forma, os primeiros microfones atingidos pela onda (microfones de detalhe mais próximos da fonte sonora), sofrerão os maiores atrasos em relação ao(s) último(s) microfone(s)(neste caso, o par *stereo*).

O processo de correção por atraso de tempo possibilita melhorias na mixagem por evitar cancelamentos de fase, como afirma Paul White, ou seja, “[...] Alguns engenheiros preferem

atrasar os microfones de detalhe (ponto) para ter o sinal em fase com os microfones mais distantes³⁸ (WHITE, 1999. p.70).

Por exemplo, dois microfones com distância de um metro entre eles, geram cancelamentos em torno de 170 Hz e frequências próximas quando os sinais são mixados. Com diversos microfones em distâncias diferentes, teremos vários cancelamentos ao longo do espectro sonoro. Neste sentido, a correção de fase por atraso de tempo parece representar melhorias acústicas imprescindíveis em gravações *multitrack* simultânea, apesar de alguns engenheiros não optarem pelo emprego desta técnica.

A imagem que segue (Fig. 30), descreve graficamente outra situação de correção de fase por atraso de tempo. Neste caso, trataremos uma situação que necessite de mais de dois tempos de atrasos entre os microfones. Esta situação é muito comum em estúdio, representando grande parte dos materiais profissionais produzidos por grandes estúdios.

Note que existe uma mesma distância entre o par *stereo* e cada músico do quarteto vocal (T1), uma segunda distância entre o piano e o par *stereo* (T2), uma terceira distância deste par *stereo* para o oboé (T3) e, por último, a maior distância do par *stereo* para a percussão (T4). Assim, serão necessários quatro tempos de atraso diferentes.

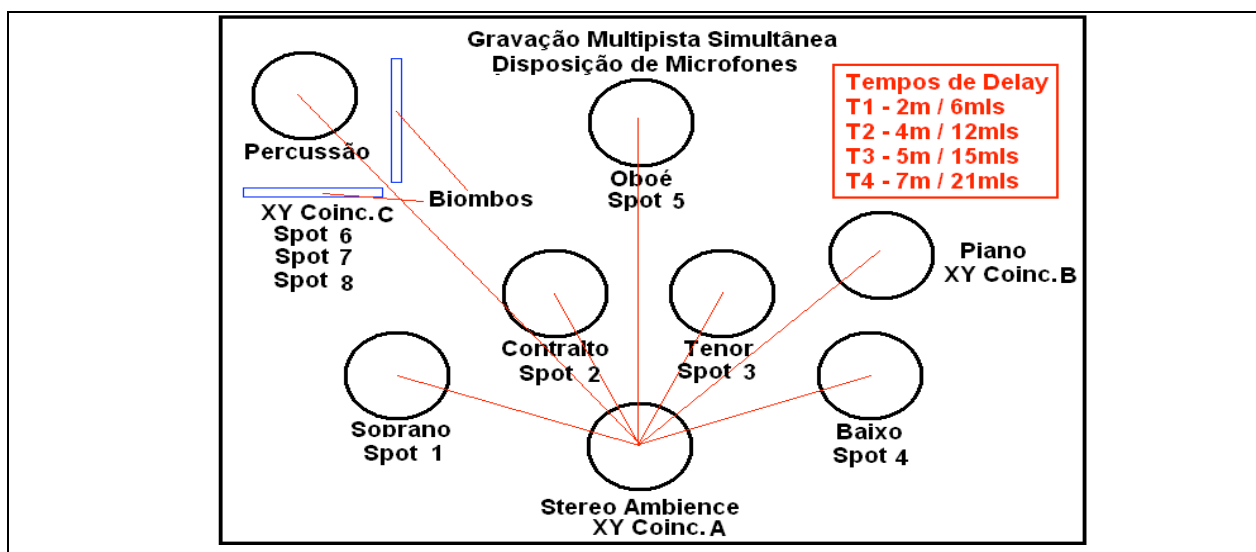


Figura 30 – Exemplo de correção de fase por atraso de tempo (valores aproximados).

³⁸ Some engineers prefer to delay de close mics so as to get the signal in phase with the more distant mics (WHITE, 1999. p.70).

Como, em casos de distâncias reduzidas entre microfones, os cancelamentos ocorrem em frequências mais altas, com a correção, as melhorias se mostram pouco perceptíveis. Contudo, em gravações com distâncias maiores entre microfones a percepção desta mudança é maior em virtude dos cancelamentos ocorrerem em regiões de frequência mais baixas do espectro sonoro.

Como consequências do emprego deste tipo de correção, podemos ter gravações simultâneas, teoricamente, sem cancelamentos de fase ou, considerando as aproximações, com muito pouco cancelamento. Entretanto, não empregar esta técnica pode representar uma diminuição do controle sobre as considerações de fase das diversas ondas sonoras que compõem uma performance musical, ocasionando perdas de amplitude em diversas regiões de frequência de forma descontrolada.

Opções de Performance

A performance é um dos fatores de maior influência sobre o resultado da produção fonográfica. Na análise das opções e consequências sobre a performance musical, podemos tratar quatro pontos importantes.

No caso de performances simultâneas em ambientes distintos, o tipo de contato entre os músicos determinará, em parte, as relações estabelecidas entre estes, caracterizando, conseqüentemente, o fonograma. Para este contato em estúdios, é comum a utilização de *headphones*, embora o emprego de comunicação visual por vídeo ou janelas com vidros também seja possível em alguns casos. Nesta opção, as características de uma performance musical coletiva são garantidas no fonograma, podendo apresentar, apenas, algum tipo de dificuldade de comunicação entre os músicos, a qual pode se refletir em uma performance com características diversas daquilo que se escuta durante uma apresentação ao vivo.

Em um mesmo ambiente, as relações entre músicos não necessitam de um meio técnico para comunicação (*headphone* ou vídeo), neste caso, acredito que a performance tende a possibilitar o registro de todas as suas características musicais no fonograma, o que pode, ou não, acontecer devido a diversos motivos.

Nos casos de gravações *multitrack*, não simultâneas. A performance registrada, em geral, apresenta uma diminuição da interatividade entre músicos considerável, se comparada à performance simultânea. Neste caso, pode ocorrer uma maior influência dos processos de edição musical no fonograma.

Quanto à presença do público, a performance para um processo fonográfico possibilita outras formas de interação que extrapolam aquelas entre músicos. Apesar de serem mais raras em estúdios, é bastante comum a ocorrência de processos fonográficos em teatros, palcos, ruas, etc., onde este tipo de situação é verificada.

Nestes casos, as relações entre músicos e audiência podem favorecer modificações importantes no fonograma. As quais, em geral, são de ordem estética e performática, embora possam existir modificações de outros tipos.

O emprego de unidade móvel para gravação em campo garante uma apresentação dessas características de performance (ao vivo) no fonograma, solucionando, em parte, os problemas decorrentes de gravações de tradições musicais em estúdios. Tradições estas que, normalmente, ocorrem em ambientes com a presença do público.

Com unidades móveis é possível realizar gravações fora de estúdio, onde outras variáveis entram em consideração, a exemplo da sonoridade característica do ambiente de performance. Evidentemente, espera-se que o local de gravação (neste caso, o campo) seja um ambiente comum para o tipo de música em questão.

Após a análise destes pontos, é possível perceber que gravações em estúdio, nem sempre são a melhor opção do ponto de vista da performance. Apesar de o ser do ponto de vista do controle de variáveis como ruídos ou sons ambientes, etc.

Em processos fonográficos sem a presença de público, a performance também pode ser influenciada, caso o tipo específico de música, naturalmente, aconteça em um contexto onde o público é levado a participar da performance musical. Nestes caso, contextos como gravações em estúdio (onde não é comum a presença de público) são, exatamente, algo pouco lógico para a cultura musical em pauta.

Como consequência de gravações deste tipo, pode-se mencionar uma grande possibilidade de diferenciação acústica e, principalmente, estética entre a música observada em seus respectivos contextos de performances e o material musical registrado no fonograma.

4.2.3. Pós-Produção

Na análise do processo de pós-produção foram abordados os tópicos descritos na tabela 03.

Tabela 03 - Tópicos abordados na análise do processo de pré-produção, Recife - 2009			
Pós-produção	Mixagem	Estrutura de Panorama	Manter panorama do Contexto de Performance
			Não manter panorama do Contexto de Performance
		Estrutura de Ganho	Busca similaridade com contexto de performance
			Não busca similaridade com contexto de performance
		Processos de Edição	Com Edição
			Sem Edição
		Processadores de dinâmica	Projeto emprega
			Projeto Não emprega
		Processadores de efeitos	Projeto emprega
			Projeto Não emprega
	Masterização	Mais voltada para padrões de mercado	
		Mais voltada para sonoridade da performance	

Fonte: André Sonoda

Mixagem

No processo de mixagem diversos procedimentos podem influenciar o material fonográfico. Dentre eles, os mais influentes são abordados nos próximos parágrafos.

O primeiro caso é a estrutura de panorama. Este processo é uma forma de distribuição dos diversos materiais gravados em cada canal para pontos específicos do panorama *stereo* (180°). Naturalmente, em emissões *stereo*, pode-se distribuir percentuais diferentes de cada canal (instrumento musical ou voz) para reprodução pela caixa acústica da esquerda (*Left - L*) ou da direita (*Right - R*), por meio do recurso de panorama. Esta distribuição percentual de cada canal proporciona uma aparente localização acústica do instrumento em posições que podem variar de um ponto central (entre as duas caixas), até um dos dois extremos esquerda (L) ou direita (R).

Ponderando-se a intensidade de sinal relativa entre as caixas pode-ser sugerir um efeito de “imagem sonora” entre as caixas. Este efeito é perdido sensivelmente quando o ângulo de abertura entre as caixas excede 60° (*Fig. 31*), e também quando o ouvinte não mais se encontra equidistante de ambas as caixas. A correta região de audição deve estar em um ponto do eixo entre as caixas que atravessa o nariz do ouvinte (Grifos Meus) (BAMFORD, 1995. In: FARIA, 2001. p.13).

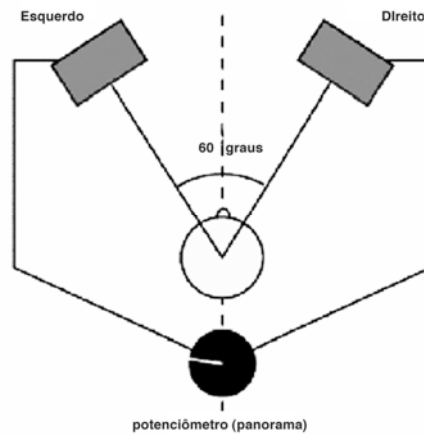


Figura 31 – Posicionamento de caixas acústicas em padrão *stereo*. Fonte: FARIA, 2001. p.13.

Em gravações com pares *stereo*, a distribuição do panorama já se encontra registrada pela ocasião da captação do áudio. De forma similar à audição humana, um par *stereo* percebe a localização espacial de uma fonte sonora devido às diferenças de tempo de chegada da onda sonora entre as cápsulas direita e esquerda (ou tímpanos direito e esquerdo nos seres humanos).

Em gravações *multitrack*, simultâneas ou não, temos condições de simular esta distribuição dos canais ao longo do panorama por controle de percentuais diferentes de intensidades de cada canal para cada um dos caixas (L ou R). Porém, é possível distribuímos os canais de uma gravação de forma diversa do posicionamento instrumental ou vocal observado na ocasião da gravação. Neste caso, o fonograma apresentará diferenças que podem ser consideradas esteticamente adequadas ou inadequadas de acordo com os objetivos do projeto e/ou das convenções culturais que norteiam o tipo de música em questão.

Para analisarmos esta questão com vistas às consequências deste processo, podemos imaginar que uma opção por manter a estrutura de panorama verificada na performance permite uma apresentação, no fonograma, das características de posicionamento instrumental ou vocal oriundos da manifestação musical gravada, ao passo que desconsiderar a estrutura de panorama da performance, invariavelmente, proporcionará uma outra estrutura que pode se mostrar coerente ou não em relação aos preceitos estéticos da cultura musical em produção. Evidentemente, de acordo com os objetivos de uma produção musical, tais considerações culturais podem não fazer sentido. Além disso, é bastante pertinente considerarmos as

possibilidades de existência de acordos entre os envolvidos no processo de produção da música em busca de uma decisão intermediária dentre estas possibilidades.

As considerações mencionadas para a estrutura de panorama se mostram pertinentes também para a estrutura de ganho. Esta última pode ser entendida como a determinação das diferentes intensidades sonoras de cada canal na ocasião da mixagem.

Na análise dessa estrutura e suas consequências para o resultado sonoro, verifica-se que considerar o ponto de vista daqueles que fazem a música (compositores ou intérpretes), em geral, possibilita garantir uma coerência estética com seus preceitos culturais. Entretanto, em caso de gravações ou mixagens onde não dispomos da opinião nativa sobre a música tratada, buscar uma similaridade com o contexto de performance parece a opção mais coerente. Neste caso, a análise do par *stereo* referencial pode denotar tanto características da estrutura de panorama quanto da estrutura de ganho, as quais podem ser aplicadas nos demais canais.

Processos de edição, efeitos e processamento da dinâmica musical representam influências diretas no fonograma. Evidentemente, as decisões sobre tais procedimentos são formas de alcançar os objetivos do projeto no caso de produções fonográficas. Entretanto, mesmo considerando que tais procedimentos são comuns para a maioria dos projetos, vale mencionar que estes podem vir a influenciar de forma inadequada um material musical. Inadequação esta, principalmente, em parâmetros estéticos, os quais podem variar entre diferentes culturas ou mesmo entre diferentes considerações em uma mesma cultura.

Portanto, atentar para os objetivos do processo com alguma consideração sobre a estética cultural do tipo de música em questão, possibilita garantir as características culturais que qualificarão a produção como pertinente entre os que criaram e perpetuam essa música, além de informar para a sociedade em geral características específicas daquela estética particular. Apesar disso, vale lembrar que alguns objetivos de produção primam por estéticas difundidas e entendidas como padrão, principalmente, em relação ao mercado musical (discos, filmes, rádio, etc.).

Masterização

No âmbito da masterização, pode-se optar por duas lógicas diretamente relacionadas a diferentes tipos de projetos de produção fonográfica. A primeira mais voltada para padrões de

mercado e uma segunda mais relacionada às características da performance. Ambas apresentando consequências diversas para o fonograma.

Por exemplo, o primeiro caso (características padrões do mercado) podendo ocasionar, desde uma simples apresentação de características diversas do modelo cultural ao qual a música pertence, até uma estética diferente que, se aceita e disseminada, pode vir a ser considerada um novo estilo.

O segundo caso (características da performance), tende a garantir a difusão das características peculiares da estética própria da manifestação em pauta. Entretanto, não podemos considerar tais pontos de vista como representativos da totalidade das possibilidades. Portanto, outras consequências também ocorrem ou podem ocorrer em decorrência do emprego de um ou outro direcionamento do processo de masterização. Além disso, vale lembrar que é possível existir outras possibilidades de direcionamentos que se mostrem intermediários entre aqueles apresentados.

5. ETNOGRAFIA DAS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA DE TRANSMISSÃO ORAL E GRAVAÇÕES EM PERNAMBUCO: O QUE ELES DIZEM/ O QUE ELES FAZEM

A consideração de que a etnomusicologia teria como um de seus objetivos o registro da música folclórica ou de tradição oral (Ver: REINHARD, 1962), enquanto um elemento etéreo que, se não documentado, tenderia ao desaparecimento, foi durante algum tempo sustentada na literatura etnomusicológica. Não obstante este ponto de vista de importantes pesquisadores como Hornbostel que, já em 1905, apresentava este argumento, devemos lembrar que as mudanças na música, e em qualquer música aliás, são características inerentes à própria condição desta forma de expressão.

Alan Merriam, já em 1964, chamava atenção para a questão da inevitabilidade de mudanças nas culturas musicais, assim como para o estudo destas mudanças como pontos importantes e de interesse da etnomusicologia. Em seu livro, *The Anthropology of Music*, o autor cita, como uma das quatro abordagens sobre objetivos e propósitos da disciplina, a questão do medo no desaparecimento das culturas folclóricas, o que justificaria em parte os registros sonoros como forma de preservação cultural (MERRIAM, 1964. p. 8).

Vale salientar que não estou aqui tratando sobre a pertinência ou não de registros musicais em relação à culturas que se perpetuam segundo um processo de oralidade. Antes disso, meus interesses nesta pesquisa se voltam para as influências que os processos fonográficos exercem sobre a música, especificamente, a música de transmissão oral.

Na análise desta influência, as relações entre estúdios profissionais e música de tradição oral na Cidade do Recife (principal parte do Estado de Pernambuco voltada para produção fonográfica) demonstram informações importantes para a compreensão do comportamento do mercado fonográfico frente a este tipo de música.

No momento da delimitação do tema deste trabalho, alguns fatores ainda não eram evidentes o bastante para possibilitar conclusões específicas acerca deste universo. Com o desenvolvimento da pesquisa, questões diretas e indiretas se mostraram mais facilmente compreensíveis a exemplo do pouco interesse de estúdios de gravação da Cidade do Recife por produção de música de tradição oral.

Buscando constituir um quadro situacional da atividade dos estúdios de áudio em Recife no tocante à música de tradição oral, analisei as informações dos *sites* de alguns dos principais

estúdios de áudio da Cidade. Com base nestes dados criei quadros e gráficos para melhor visualizar o comportamento destas instituições frente às culturas de transmissão oral.

Mediante esta análise, verifica-se que o estúdio do CDRM do SESC é o mais direcionado para o contexto da música de transmissão oral. Os demais estúdios só desenvolvem trabalhos dessa natureza quando estes fazem parte de projetos de produtores musicais que optam por estas empresas para a realização do trabalho de gravação ou pós-produção (mixagem, masterização, etc.), onde são tratados, na maioria dos casos, sem qualquer diferenciação conceitual, técnica ou artística em relação aos demais trabalhos que tais empresas costumam realizar. Este fato, implica, muitas vezes, na utilização de procedimentos inadequados para a música de transmissão oral, favorecendo modificações que decorrem dos processos de produção.

Assim, a inexistência de estúdios voltados exclusivamente para este tipo de música, ou mesmo de procedimentos adequados para produções desta natureza, representa um dado importante para a análise das relações que a música tradicional, se assim a podemos classificar, mantém com o mercado fonográfico no Estado.

No análise realizada sobre a produção de quatro estúdios da Região Metropolitana do Recife, verifica-se que a música de transmissão oral não representa mais que 30% (trinta por cento) do montante dos trabalhos destes estabelecimentos. Para a análise dos percentuais levantados nesta abordagem, seguem a tabela 04 e uma representação gráfica da dinâmica desta produção (Fig. 32).

Tabela 04 - Produção dos estúdios analisados com os respectivos percentuais de projetos de música de tradição oral, Recife – 2009

Estúdio	Início de Atuação no Mercado	Total de Trabalhos Fonográficos	Percentual de Trabalhos em Música de Transmissão Oral
SOMAX	1983	120	0,83%
Fábrica	1999	104	11,53%.
Carranca	2006 (aproximadamente)	20	10%
CDRM/ SESC	2002	57	29,82%

Fontes: <http://www.somax.com.br/>

<http://www.fabricaestudios.com.br/estudio/site/estudios.php>

<http://estudiocarranca.com.br/hotsite/index.html>

Fonte: André Sonoda

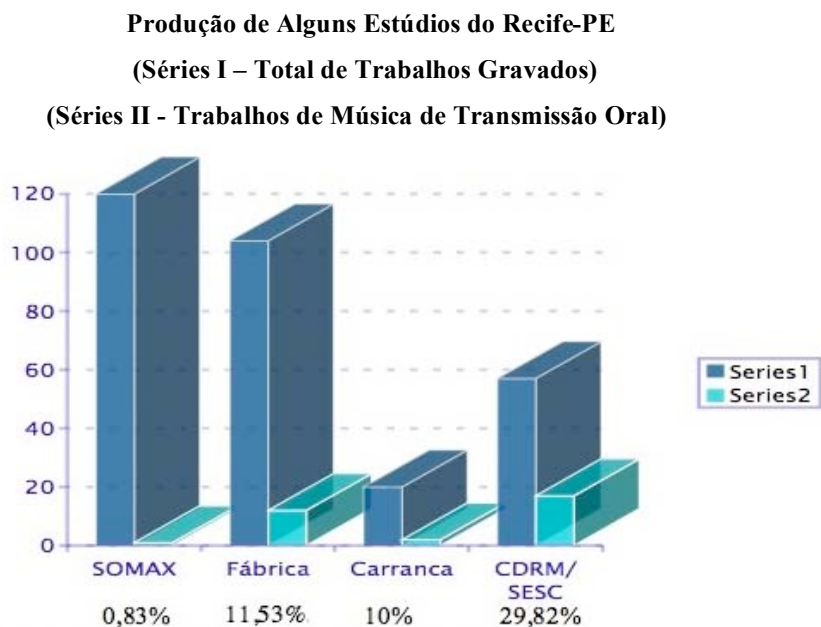


Figura 32 – Gráfico da produção de alguns estúdios da Cidade do Recife-PE.

Na coleta de informações e nas etapas de classificação e análise dos projetos fonográficos, levei em consideração parâmetros idênticos para diferentes tipos de música produzidos nos estúdios.

Na coleta, analisei as respectivas listas de projetos de gravação dos diversos estúdios dispostas em suas páginas (*home page*) na internet, com exceção do estúdio onde trabalho (CDRM SESC - Casa Amarela) o qual tenho acesso direto às listas de materiais gravados.

Sobre as considerações acerca do tipo de música dos grupos, entendí como de tradição oral, neste caso, todo grupo que utiliza procedimentos específicos de transmissão de conhecimentos musicais entre gerações mediante convivência entre seus membros. Conhecimento este herdado de uma geração anterior por protagonistas que mentêm tais tradições em seus contextos característicos segundo suas respectivas orientações culturais, filosóficas e sociais tradicionalmente conhecidas.

Uma dificuldade, entretanto, surgiu com o grande número de grupos urbanos que trabalham estilos musicais com algumas características de transmissão oral, apesar de constituídos por indivíduos que não fazem parte destas culturas e seus respectivos contextos característicos. Nestes casos, além destes grupos não apresentarem características de transmissão cultural entre gerações, o caráter artístico (e, por vezes, mercadológico) destes grupos se

apresentava como principal frente aqueles culturais, desvirtuando-os de uma possível classificação como culturas perpetuadas pelo processo de oralidade. Além disso, nestes casos, a respectiva cultura não havia sido herdada de seus antepassados e, provavelmente, não seria transmitida para seus sucessores nos moldes descritos.

Como exemplo, imaginemos um maracatu formado por estudantes universitários da UFPE (Universidade localizada na Região Metropolitana do Recife), os quais, em sua maioria, são indivíduos de classe média com formação educacional nos moldes ocidentais convencionais e com interesses em torno da música (para não mencionar os religiosos ou espirituais), muito diversos daqueles de indivíduos que compõem um maracatu tradicional de nação, por exemplo.

Embora os membros deste grupo possam se valer de processos orais para transmitir seus conhecimentos musicais, é evidente que outras vias de transmissão também são empregadas para tal objetivo. Vias estas que inviabilizam uma consideração deste tipo de transmissão (ou tradição) como oral. Mais ainda, quando empregamos a expressão “transmissão oral” ou “tradição oral”, somos indiretamente condicionados pelo senso comum a entender e considerar diversos outros parâmetros de conduta social, moral, estética, contextual e mesmo musical que não apenas diferenciam como também, e principalmente, definem uma sociedade diversa da ocidental em alguns pontos específicos, apesar de idêntica a esta em outros. Neste caso, um grupo como o maracatu de estudantes citado, parece apresentar intuítos, essencialmente, artísticos.

Longe de considerações de valores raciais, mas em uma simples análise estética de quem tem alguma familiaridade com uma tradição deste tipo e, principalmente, com nativos desta cultura, a percepção inicial de um maracatu composto, apenas, por estudantes brancos de classe média alta parece denunciar uma discreta incoerência. Não apenas pela ausência do elemento negro (tão característico neste caso) e da visível distinção de classe social entre tais estudantes e aqueles que tradicionalmente mantêm esta cultura, mas, sobretudo, pela sutil diferença na coesão rítmica dos contratempos e síncopes regulares, parecendo não conseguir se impor com o vigor característico daquele tipo de música. Vigor, aliás, denominado *dendê* ou *axé* pelos reais integrantes de tradições deste tipo. Nestes casos fui, pela lógica, obrigado a considerar tais estilos musicais como essencialmente artísticos, portanto, não sendo de tradição oral.

Apesar da tendência dos dados, não me pareceu pertinente constatar, apenas com base nestas informações, que o pouco direcionamento para culturas de tradição oral decorre unicamente da inviabilidade econômica que esta atividade parece representar para os estúdios.

Neste sentido, considere-se que outros fatores também influenciam as opções destas empresas em relação ao tipo de produção fonográfica que priorizam como foco de trabalho.

É curioso pensar que o pouco prestígio da música de tradição oral na sociedade ocidental moderna parece representar um dos principais fatores de geração destes quadros, ou seja, como esta música, em geral, não favorece o desenvolvimento de uma cultura ocidental capitalista que prioriza o lado econômico da arte, não é veiculada pelos mecanismos de difusão fonográfica, na maioria dos casos. Consequentemente, a demanda de produção deste tipo de música é consideravelmente menor que outros estilos musicais. Fato explícito na análise sobre a produção dos estúdios mencionada anteriormente.

Além disso, como os estúdios geralmente são empresas que visam lucros sobre o processo de produção da música (neste caso, qualquer tipo de música!), ocorre uma tendência natural de direcionamento do trabalho destes estúdios para estilos musicais mais disseminados na sociedade, gerando quadros situacionais como este.

Vale ainda ressaltar que os estúdios de Pernambuco, em geral, não escolhem o tipo de projeto que produzirão. Sendo portanto, na maioria absoluta dos casos, estúdios onde qualquer estilo musical é bem vindo como projeto, uma vez que a atividade, indiscutivelmente, gerará lucro para a referida empresa.

Neste aspecto uma exceção deve ser mencionada, justamente, em relação ao estúdio do CDRM. Neste caso específico, vale lembrar que os 70,18% da produção deste estúdio que não se enquadram na consideração de música de transmissão oral, são compostos por música erudita brasileira, música antiga brasileira, estilos e expressões musicais contemporâneas do Brasil, projetos educacionais e produções de apoio a projetos da própria Instituição (SESC-PE), ou seja, a música de mercado ou de um entretenimento desvinculado de objetivos e conhecimentos histórico-filosóficos ou educacionais não tem espaço neste tipo de empreendimento.

Na análise deste dado, percebe-se ainda que os poucos estúdios que lidam com a música de tradição oral não dependem, essencialmente, dos resultados econômicos advindos deste direcionamento de trabalho. Estes estúdios dispõem de outras fontes econômicas, a exemplo do estúdio do CDRM. Neste caso, é comum que uma parte da produção deste estúdio seja material fonográfico de apoio a projetos da Instituição como mencionado anteriormente.

Como pode ser percebido na figura abaixo (Fig. 33), a maior parte da produção do estúdio do CDRM decorre realmente de projetos e iniciativas da Instituição. No quadro abaixo, resolví

delimitar o que era oriundo de iniciativas do SESC DN (Departamento Nacional) e do SESC PE (Pernambuco), para termos uma idéia mais apropriada desta dinâmica de produção.

Produção Estúdio do CDRM/ SESC

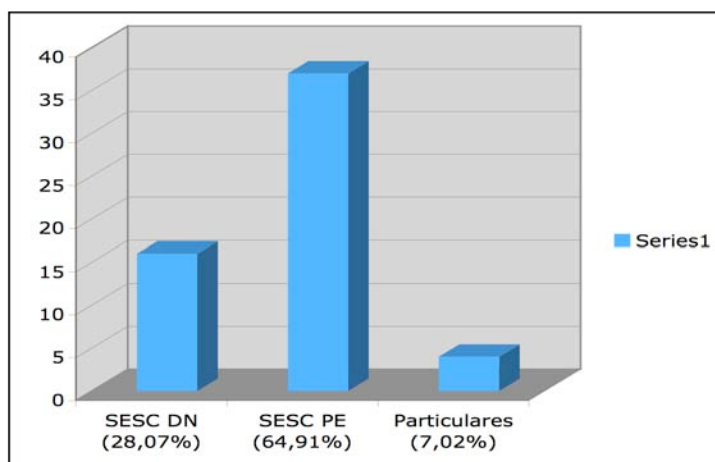


Figura 33 – Gráfico da Produção do Estúdio do CDRM/ SESC.

Portanto, apesar de considerarmos que outros fatores também contribuem para a reduzida quantidade de estúdios voltados para a música de transmissão oral, devemos lembrar que o fator econômico é primordial neste tipo de questão. Evidentemente, outro tipo de consideração poderia eleger fatores anteriores aos econômicos e, até certo ponto, causadores destes como responsáveis maiores do pequeno interesse no tipo de música em questão.

Apenas para citar um exemplo, poderíamos pensar na influência de culturas hegemônicas sobre as particulares de cada região de países em desenvolvimento, ou seja, nestes casos a cultura dominante termina por estabelecer padrões de forma indireta na sociedade que, após determinado período, serão entendidos como próprios daquela cultura e, até mesmo, priorizados em relação aos costumes oriundos da própria região (AYALA, 2000. p. 64). Padrões estes que coincidem com os propósitos hegemônicos de culturas dominantes e, portanto, desfrutam de apoio de mecanismos como mídia televisiva e fonográfica, além de ambientes sociais favoráveis para sua disseminação, a exemplo de baixos níveis educacionais das sociedades destas regiões e do desconhecimento, quase total, de seus legados históricos e culturais.

Outros resultados importantes decorreram da parte do processo de pesquisa constituído por entrevistas e questionários com agentes do processo fonográfico do Estado a exemplo de

músicos, produtores, técnicos, etc. Da análise destes dados resultaram constatações sobre a influência do processo de produção, não apenas na música, mas também nas comunidades onde tais manifestações são encontradas.

As principais influências sobre a música se concentraram nos aspectos estéticos, acústicos, instrumentais e de performance. Influências estas que apresentam variações entre diferentes estilos musicais e de acordo com os conceitos de produção fonográfica empregados pelos produtores. Por outro lado, as principais influências sobre a sociedade de onde se origina a música em gravação foram de ordem econômica, o que representa implicações indiretas de ordens social, política, comportamental e, por fim, cultural. Neste caso, vale ressaltar que estas influências sobre a sociedade representam outro tipo de influência na música, o que pôde ser percebido nas afirmações de entrevistados, mencionando que a música sempre se modifica na comunidade após um registro sonoro ou de vídeo.

O aumento das atenções sobre ritmos pernambucanos e música de transmissão oral nas últimas décadas, observado pelo crescente investimento dos governos do Estado de Pernambuco e da Cidade do Recife neste tipo de cultura, claramente coincidiu com o surgimento das unidades móveis no meio profissional dos estúdios de gravação. Embora não seja pertinente afirmar que um fato tenha relação direta com o outro, esta mudança no enfoque cultural pode ter contribuído para o aumento de unidades móveis no patrimônio de estúdios que, até pouco tempo atrás, eram compostos, apenas, por estruturas convencionais (estúdios fixos).

Evidentemente outros propósitos podem justificar estes investimentos uma vez que, como já mencionado, o percentual de projetos de produção fonográfica da música de transmissão oral ainda é inexpressivo entre os estúdios profissionais de Pernambuco.

Sem dúvida, este tipo de investimento possibilita um desenvolvimento no estúdio que o torna mais competitivo no mercado, já que a possibilidade de captação de performances ao vivo chama atenção para outro tipo de negócio onde grupos musicais visam uma produção alternativa como uma versão ao vivo; um projeto acústico; gravações em salas de concerto ou mesmo uma produção de música de transmissão oral em campo.

Além disso, com o estabelecimento desta nova possibilidade no mercado dos estúdios de Pernambuco, muitos produtores de música de transmissão oral passaram a priorizar esta novidade em função dos fatores positivos que decorrem desta opção, ou seja, mediante análises dos dados da pesquisa, grande parte dos projetos de gravação de músicas de transmissão oral produzidos no

Estado, nos últimos anos, foi gravada com estas unidades móveis apresentando, em geral, excelentes resultados.

5.1. Questionários Sobre Influência da Produção Fonográfica na Música de Transmissão Oral

Elaborado de forma a proporcionar respostas sobre aspectos de interesse da pesquisa e respondidos por pessoas específicas da área de produção fonográfica do Estado de Pernambuco, a técnica de questionário possibilitou um mapeamento do pensamento de diferentes produtores em relação a produção de música de transmissão oral.

Mesmo não sendo possível verificar a veracidade destes relatos, supõe-se serem confiáveis em virtude do compromisso que tais informantes, penso eu, mantêm com suas respectivas reputações profissionais. Além disso, em muitos casos a observação dos produtos elaborados por tais produtores musicais já denota se suas atitudes em torno da produção fonográfica condizem com suas opiniões sobre o assunto, principalmente, aquelas que decorrem da aplicação do questionário.

Das seis pessoas que responderam o questionário, três são produtores que lidam com música de transmissão oral, um é técnico de gravação e os dois últimos são pesquisadores que trabalham ou trabalharam com pesquisa em música ou etnomusicologia nos últimos anos.

Na tabela abaixo temos um detalhamento da amostragem.

Tabela 05 - Detalhamento da amostragem do Questionário de Pesquisa, Recife – 2009

Entrevistado	Atividade Profissional	Área de Atuação Profissional	Vínculo Institucional
Daniela Bastos	Produtora Cultural e Etnomusicóloga	Produção Cultural de Culturas Tradicionais	Ponto de Cultura Coco de Umbigada, Grupo Corpos Percussivos e Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros – UFPE
Gustavo Rocha	Diretor em Arte e Mídia	Direção de Som em cinema e Vídeo/ Arte Sonora	ABD-PB, Moinho de Cinema – PB, Sétima Multimídia, FURNE – Orquestra Sinfônica de Campina Grande – Sivuca (Centro de Documentação e Mídia)

Paloma Granjeiro dos Santos	Jornalista/ Produtora	Produção fonográfica, produção executiva cultural em diversas áreas, comunicação social	Sambada Comunicação e Cultura
Pablo Lopes	Engenheiro de Som	Produção Fonográfica	Fábrica Estúdios – Recife – PE
Hugo Pordeus Dutra Pires	Funcionário Público - Assistente Técnico/ Musicólogo/ Músico/ Professor de Música	Musicologia, Acústica Musical, Etnomusicologia, Administração Pública em Música	FUNDARPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco)/ Coordenadoria de Música
Sônia Guimarães	Professora (Artes/Música) atuando como responsável pelo CDRM	Centro de Difusão e Realizações Musicais – CDRM – SESC-PE	Serviço Social do Comércio- SESC Casa Amarela

Fonte: André Sonoda

As respostas da primeira questão que tratava dos interesses do entrevistado em termos de resultado acústico em produções de música de transmissão oral obtiveram diferentes abordagens.

Os produtores, abordaram um ponto de vista mais conceitual que aqueles dos músicos ou técnicos. Para eles, a manutenção das características da manifestação era fator primordial na produção, seja em termos de sonoridade e similaridade acústica para com a manifestação, seja em termos de essência, emoção e sentimento dos brincantes. Vale lembrar que os produtores envolvidos neste caso lidam com música de transmissão oral.

Nos demais casos de entrevistados obtive respostas com variações de acordo com as especificidades de cada sujeito, ou seja, no caso do engenheiro de gravação, era necessário analisar o que o cliente estava esperando do produto final, além de informações técnicas de escolha do equipamento mais adequado, etc. Sua análise pessoal, entretanto, prezava por uma sonoridade geral (captação de ambiência via par *stereo*) ou que oferecesse menor índice de influência na sonoridade da manifestação, indicando uma similaridade em relação às opiniões dos produtores em manter as características das sonoridades.

No caso de pesquisadores, observa-se certa influência de suas respectivas linhas de pesquisa em suas respostas, ou seja, para Hugo Pordeus que lida com análises de medições

acústicas dos exemplos musicais, “[...] era necessário se obter registros musicais livres da interferência dos ruídos e de efeitos sonoros de edição” (PORDEUS, 2008). Para Sônia Guimarães, que coordena as atividades do CDRM e trabalha com educação e música, a maior preocupação é permitir que o *etos* (*ethos*) relacionado aos grupos ou manifestações, possa ser registrado com a qualidade sonora com a qual é praticada fora do estúdio de gravação respeitando suas características e maneiras particulares de atuar musicalmente” (GUIMARÃES, 2008).

A segunda questão, que solicitou informações mais precisas sobre o processo, perguntou como isso acontece ou aconteceu na experiência dos entrevistados. Neste sentido, três aspectos distintos foram levantados como imprescindíveis entre os produtores:

- a) Não interferir nos sons que acontecem no entorno da performance quando em gravações em campo (espectadores, animais, etc.).
- b) Buscar melhores estúdios e profissionais para a realização da produção³⁹.
- c) Realizar experiências com distintas formas de captação, inclusive com técnicas que simulam a escuta humana (binaural).

No caso do engenheiro de gravação, obtive uma resposta em torno dos procedimentos técnicos, ou seja, o entrevistado tomou como exemplo uma gravação do CD da família do Mestre Salustiano. Nesta, o grupo foi posicionado na sala do estúdio com a mesma disposição com que este grupo realiza apresentações musicais. Cada um dos instrumentos teve um microfone próximo (microfonação de ponto) para captação de detalhe, além de utilizarem ainda um par *stereo* para captação de ambiência (sonoridade geral da sala). Neste caso, o par *stereo* foi utilizado como som principal para a mixagem.

Vale ressaltar que este tipo de produção fonográfica é, no meu entendimento, aquele que oferece maiores condições de manutenção das características da música de transmissão oral, seja em estúdio ou nos contextos específicos onde esta é encontrada. Sobretudo, se lidamos com procedimentos específicos e necessários deste tipo de produção acerca da correção de fase entre canais, os quais não foram mencionados na resposta do entrevistado. O que pode ter ocorrido em função do tipo de técnica de pesquisa utilizada (questionário).

No caso dos pesquisadores novamente se vê uma influência de suas respectivas áreas de trabalho nas respostas. Sônia Guimarães, afirmou ter passado a observar e acompanhar os processos desenvolvidos por mim no estúdio do CDRM, para atingir estes resultados, que

³⁹ Citando um dos quatro estúdios que abordamos na análise sobre a produção destes na Cidade do Recife, ou seja, o Estúdio Carranca.

também vão passando de uma descoberta a outra, devido à difícil quebra que tais procedimentos técnicos formalizam em relação às práticas da indústria fonográfica. Como já mencionado, tenho aplicado algumas técnicas de gravação de música de tradição oral também para projetos de produção de alguns estilos de música popular com excelentes resultados em relação a similaridade acústica para com a performance, apesar da resistência inicial dos músicos e produtores, por vezes, acostumados a procedimentos largamente empregados em estúdios comerciais.

Hugo Pordeus, lembrou que fazer um registro livre de ruídos acústicos em campo é uma tarefa difícil de se conseguir.

A terceira questão perguntava se o entrevistado achava que a música sofria mudanças na transição do seu lugar de origem para a mídia (Disco, CD, etc.), solicitando ainda um comentário neste sentido relacionado à experiência do entrevistado. Neste ponto, os três produtores concordaram que ocorriam mudanças, embora dois deles atribuíssem as mesmas aos profissionais e equipamentos inadequados, geralmente utilizados em projetos desse tipo. Um terceiro sustentava a opinião de que as mudanças eram uma decorrência do próprio processo de produção, alegando, inclusive, que só se pode escutar este tipo de música, como ela realmente é, no local onde ocorre a performance. Neste caso específico, a possibilidade de uma produção que conseguisse retratar, em uma mídia, uma música de transmissão oral com fidelidade acústica e estética foi considerada impossível.

As opiniões dos demais entrevistados também mantiveram este ponto de vista, ou seja, para eles na ocasião da mudança entre os dois contextos (performance e mídia), a música indubitavelmente sofria mudanças.

É curioso notar que os argumentos utilizados apresentam diferenças de percepção entre os vários entrevistados no tocante às mudanças entre a música em seu contexto de performance e após gravada. Segundo este questionário, poderíamos relacionar os seguintes tópicos como pontos que proporcionam mudanças na música quando da transição da performance para a mídia:

- a) Qualidade dos equipamentos da gravação
- b) Profissionais incapazes de lidar com o áudio neste tipo de produção
- c) O próprio processo de produção
- d) Diferenças entre os deslocamentos de ar decorrentes de performances ao vivo em contraposição às de alto-falantes quando reproduzindo as gravações.

Evidentemente, não podemos considerar tais fatores como únicos a proporcionarem tais mudanças. Neste tipo de análise, temos que considerar fatores não mencionados na pesquisa, seja porque há sempre a possibilidade de algum fator não ser mencionado devido ao tipo de abordagem realizada (questionário), seja pelo fato de algumas informações se mostrarem incluídas naquelas obtidas e, portanto, sem menção direta. Mas, sobretudo, pelo fato deste trabalho não ter considerado uma amostragem mais significativa dos indivíduos que lidam com este universo no Estado de Pernambuco.

A quarta questão buscou saber como o entrevistado vê as mudanças entre o contexto de performance e o contexto da mídia, sugerindo três opções (positivas, negativas ou sem opinião), caso este concordasse que tais mudanças realmente existiam. Esta questão foi seguida por outra que solicitava uma avaliação do entrevistado sobre o fato.

Entre os produtores, dois declararam se tratar de mudanças negativas, onde não eram condizentes com a realidade sonora da manifestação ou por tais mudanças desconsiderarem relações destas músicas com as religiosidades, histórias, etc. da respectiva sociedade. Além disso, tais mudanças poderiam ser definitivas para chamar a atenção de um ouvinte mais criterioso. Apenas um dos produtores achou que são mudanças necessárias, portanto, nem negativas nem positivas.

Sobre as opiniões destes entrevistados, foram obtidas respostas sobre tais mudanças que, por um lado, as tratavam como fatores importantes, com base no argumento de que tudo se transforma independente de nossa tentativa de preservação (Gustavo Rocha) e, por outro lado, tratando-as como processos complicados, já que tais mudanças, como mencionado acima, desconsideravam o fato de que a música de tradição oral tem profunda ligação com o contexto social, cultural e/ou religioso de quem a faz e, portanto, não deveria sofrer um processo de mudança que desconsiderasse tais legados históricos, religiosos, etc. (Daniela Bastos).

Outro fator levantado foi sobre a causa destas mudanças, ou seja, para Paloma Granjeiro estas se devem à falta de um bom planejamento prévio sobre o que se quer mostrar com aquela música antes da gravação.

A resposta do engenheiro de som sobre estas mudanças considerou que podem ser negativas ou positivas de acordo com a forma como tais mudanças serão utilizadas no produto final da produção.

Sobre as respostas dos educadores e pesquisadores Hugo Pordeus e Sônia Guimarães, alguns pontos são dignos de análise mais detalhada, ou seja, para Sônia Guimarães a única

mudança que pode ou deve estar contida na música de tradição oral quando em registros sonoros é aquela considerada impossível de se evitar, ou seja, a presença daquele que realiza o processo.

Neste mesmo sentido, Hugo Pordeus levanta um aspecto que, de certa forma, perpassa pela influência do pesquisador em campo, para ele “as mudanças na música são inevitáveis e o principal sobre estas é saber se são dignas” (PORDEUS, 2008), ou seja, se respeitam os contextos sócio-cultural, histórico, econômico, estratégico, institucional, técnico, etc.

Uma observação é válida neste sentido, ou seja, todos concordaram que as mudanças ocorrem e a maioria concorda ainda que tais mudanças são inevitáveis, apesar de alguns considerarem a possibilidade destas serem negativas ou positivas de acordo com os propósitos da produção.

Evidentemente, mudanças podem ser consideradas tanto positivas quanto negativas. Contudo, vale salientar que em se tratando de produções de música de transmissão oral, uma mudança estética proposital pode ser motivada por uma possível lucratividade sobre a produção, enquanto um registro sonoro que objetiva influenciar menos a cultura em processo de gravação, geralmente, visa uma difusão de aspectos culturais, históricos, etc.

A sexta questão, buscava levantar informações sobre outras formas de produção fonográfica que não influenciassem ou oferecessem menor influência sobre o material gravado quando da passagem do contexto de performance para o contexto da mídia.

Dentre as respostas dos produtores, Daniela Bastos acredita que

[...] alguns procedimentos são capazes de minimizar a influência sobre a música gravada a exemplo de maiores investimentos na formação dos profissionais que pretendem investir nesse campo; consideração de conhecimentos históricos, culturais, sociais e antropológicos que permitam um entendimento mais amplo sobre essa musicalidade; parcerias ou pesquisas com mestres e brincantes das manifestações, etc. (BASTOS, Daniela. 2008).

Paloma Granjeiro afirma que com os novos recursos de captação de áudio, equipamentos, softwares e bons microfones pode-se chegar a uma gravação honesta. Ela ainda observa que equipamentos mais antigos podem oferecer resultados mais realistas em processos de produção fonográfica citando, como exemplos, os gravadores de fita magnética e equipamentos valvulados.

Gustavo Rocha menciona que processos de produção semelhantes aos de Jean Rouch⁴⁰, classificando-os de produção fonográfica direta, podem amenizar as modificações no estilo musical, contudo, conclui:

[...] mas apenas amenizar, não podemos ser deterministas ao ponto de dizer que existe uma técnica de gravação que evita completamente as ‘modificações’ no estilo musical (impossível dadas as diversas variantes), e não sou purista ao ponto de ver essas ‘modificações’ como algo assombroso! (ROCHA, 2008).

Hugo Pordeus reafirma seu posicionamento da resposta anterior, lembrando que “sempre haverá interferências, edições, mudanças e modificações, porque é algo inevitável nas interações humanas” (PORDEUS, 2008). Neste sentido, reafirma que a questão principal é “se o interventor realiza isto de forma digna”, ou como já mencionado, respeitando o contexto sócio-cultural, histórico, econômico, estratégico, institucional, técnico, etc.

Pablo Lopes afirma que a melhor forma para uma menor influência do processo de produção sobre a música seria o emprego de captação simulando a audição humana, ou seja, um par de microfones em padrão *stereo*.

E, finalmente, para Sônia Guimarães, “[...] não tem que ter modificação no estilo, não é o estilo que muda, é a maneira ou o espaço de ouvi-lo dependendo, como sempre, do que se quer com esta produção” (GUIMARÃES, 2008). Neste ponto, lembra que:

[...] todos os registros da Missão de Mário de Andrade, as edições dos Cadernos de Folclore, iniciativas particulares e privadas através de instituições como o SESC, tentando sinalizar e escrever, através desses registros, nossa história sócio-cultural, não modificaram nenhum estilo” (grifos meus) (GUIMARÃES, 2008).

E finaliza, “quem modifica o estilo é quem precisa dele para ter algum retorno financeiro, comparável ou à altura do produto massificado pela indústria de massa”.

A sétima questão foi sobre autorização para utilização de tais informações na pesquisa, obtendo, em todos os casos, respostas positivas e, finalmente, a oitava questão buscou levantar, com os entrevistados, possíveis tópicos relacionados ao tema que não foram mencionados no questionário.

Neste aspecto, muitos pontos importantes foram levantados, por exemplo:

⁴⁰ Ver: http://www.indiana.edu/~wanthro/theory_pages/Rouch.htm

a) “De que forma estou contribuindo para não alimentar a relação modista e destrutiva com que as boas intenções de produtores interessados neste tipo de música tem fomentado sua apreciação?” (GUIMARÃES, 2008).

b) Formação dos profissionais e exigências do mercado fonográfico (BASTOS, 2008).

d) “O que os brincates tem a dizer aos produtores fonográficos que, com o intuito único de realizar uma pesquisa etnomusicológica, vão a campo, captam sons e imagens e não convertem isso em benefícios diretos às fontes de pesquisa, ou seja, aos próprios brincantes?” (SANTOS, 2008).

f) Que estamos num constante processo de adaptação, evolução e transformação (ROCHA, 2008).

Analisando mais detalhadamente cada um desses pontos percebo que, embora seja oportuno considerá-los importantes, temos sempre que lembrar as delimitações que orientam a pesquisa, assim como os propósitos de cada técnica de coleta de dados, como por exemplo o questionário empregado. Neste caso, meu objetivo principal se voltou para uma tentativa de percepção do ponto de vista de agentes da produção fonográfica (produtores, músicos, técnicos, etc.) sobre a questão da influência que processos de produção exercem sobre o tipo de música em pauta.

Evidentemente, os pontos destacados pelos entrevistados mantêm relação mais ou menos direta para com o tema da presente pesquisa. Contudo, analisando um a um, podemos perceber que a primeira questão levantada assume que há uma relação “modista e destrutiva” entre produtores e música, o que eu não poderia assumir enquanto buscava coletar dados sobre esta relação. Inclusive, no próprio questionário consta uma pergunta sobre a consideração do entrevistado neste aspecto, ou seja, se ele considera que há uma modificação na música, além de questioná-lo se esta é positiva, negativa ou se o entrevistado não tem opinião formada neste sentido.

Incluindo o segundo tópico levantado (formação dos profissionais e exigências do mercado fonográfico), como questionamento em um questionário de pesquisa eu também estaria considerando que este ponto já exerce influência sobre a música. Optando por não mencioná-lo este surge naturalmente, como realmente ocorreu, embora não tenha sido percebido em todas as opiniões como um ponto de influência relevante. Devo mencionar, entretanto, que este aspecto pareceu pairar sobre a maioria das opiniões de forma latente, ou seja, qualquer discurso sobre produção fonográfica presume um mercado e suas exigências. O único detalhe que percebo, além

disso, é que, no caso da música de transmissão oral, as exigências do mercado podem ser interpretadas, no mínimo, de duas formas distintas, aquela em que tais exigências favorecem mudanças na música em prol de um aumento nas vendas da música e uma outra onde se valoriza uma sonoridade mais realista do ponto de vista da tradição, buscando apresentá-la como esta é compreendida quando em seu local de performance comum (terreiro, rua, carnaval, etc.), independente de resultados financeiros.

Sobre o questionamento seguinte, (o que os brincates tem a dizer aos produtores fonográficos...) eu, realmente, não consigo ver uma eficiência desta questão em um questionário destinado principalmente a produtores, diretores, técnicos, etc., apesar desta se enquadrar perfeitamente em uma entrevista com brincantes de tradições orais. Uma exceção, porém, se encontra em um caso onde o produtor também é um brincante. Portanto, é sensato lembrar que, no caso dos músicos, esta questão seria importante para possibilitar uma observação detalhada das relações de poder inerentes aos processos de gravações musicais, ou seja, até onde vai o poder de decisão do músico em relação ao tipo ou estética do produto final que decorre da gravação de sua música?

E, sobre a última questão levantada (que estamos num constante processo de adaptação, evolução e transformação) eu concordo plenamente. Contudo, acho que buscar compreender a influência do processo de produção fonográfica na música só possibilitará uma visão mais aprofundada desta mudança. Além disso, devemos lembrar do ponto levantado por Hugo Pordeus, ou seja, a questão da dignidade da mudança. Sabemos todos que qualquer música ou cultura está em um constante processo de mudança. Contudo, isso não nos impossibilita de compreender melhor estes processos para constatar se há dignidade ou não nos mesmos.

Apesar destas questões apenas alertarem para a inexistência destes pontos no questionário, torno a mencionar a importância de cada uma delas para os estudos dos processos de mudanças na cultura. Respostas para tais questões, certamente, contribuirão para o desenvolvimento de um campo de estudos vasto e pouco pesquisado, principalmente nas áreas de antropologia, sociologia e etnomusicologia.

5.2. Entrevistas com Produtores e Músicos

As entrevistas realizadas com pessoas ligadas ao processo de produção da música de transmissão oral em Pernambuco foram orientadas visando explanações que variavam das

produções particulares de cada entrevistado até o ponto de vista destes sobre as influências que o processo de produção exerce sobre a música de transmissão oral.

Sobre o ponto de vista dos protagonistas desta música, outro formato de entrevista foi empregado. Neste, o processo de produção foi abordado de forma espontânea pelo entrevistado. Tais entrevistas, consideradas não estruturadas (BAUER; GASKELL, 2002), permitiram a abordagem de assuntos igualmente importantes para o aspecto geral da pesquisa.

A tabela abaixo descreve os entrevistados com suas respectivas atividades profissionais representando o universo da amostragem no tocante às entrevistas.

Tabela 06 - Detalhamento da amostragem das entrevistas, Recife – 2009

Entrevistado	Atividade Profissional	Local da Entrevista	Mês/ Ano
Sr. Luís Gonzaga dos Santos (Mestre Negoinho)	Mestre de Maracatu Rural	Condado –PE	Jul/ 2006
Sr. Manoel Henrique Genovês (Seu Né)	Violeiro do Distrito de Inhanhum (Santa Maria da Boa Vista – PE)	Inhanhum – PE	Ago/ 2004
Sr. Manoel Pereira	Rabequeiro do Município de Ferreiros – PE	Estúdio do CDRM – SESC Casa Amarela - Recife – PE	Ago/ 2007
Sra. Célia Maria de Oliveira Correia (Célia do Coco)	Coquista Pernambucana	Estúdio do CDRM – SESC Casa Amarela - Recife – PE	Ago/ 2004
Sra. Marcia Sena	Produtora Cultural e Etnomusicóloga	Estúdio do CDRM – SESC Casa Amarela - Recife – PE	Set/ 2008
Sra. Daniela Bastos	Produtora Cultural e Etnomusicóloga	Estúdio do CDRM – SESC Casa Amarela - Recife – PE	Out/ 2008
Sra. Sônia Guimarães	Professora (Artes/Música) atuando como responsável pelo CDRM	Estúdio do CDRM – SESC Casa Amarela - Recife – PE	Out/ 2008
Sra. Cirinea do Amaral	Professora do Colégio de Aplicação – UFPE	Estúdio do CDRM – SESC Casa Amarela - Recife – PE	Out/ 2008

Fonte: André Sonoda

Sobre os tópicos abordados nas entrevistas com produtores, estabeleci sete pontos principais como orientação básica, são eles:

- 1 - Conceitos de produção fonográfica
- 2 - Produções já feitas
- 3 - Música de transmissão oral
- 4 - Música em estúdio
- 5 - Estúdio do CDRM (nos casos em que o produtor já conhecesse o trabalho deste centro)
- 6 - Unidades móveis
- 7 - Influência de Processos de Gravação sobre a Música de Transmissão Oral Gravada

Vejamos.

5.2.1. O segredo do caboclo, mas eu *num* posso contar

No mês de Julho de 2006, fui convidado para fazer a gravação de um maracatu rural no Município de Condado-PE. Esta gravação serviria como base para um projeto sobre a dança desta manifestação. O maracatu em questão era o Leão de Ouro de Biu Alexandre, um senhor que comprara os instrumentos musicais do terno⁴¹, as roupas e objetos característicos daquela tradição e instalara, em uma pequena casa, a nova sede desta manifestação dando continuidade a um outro maracatu que antecedeu o Leão de Ouro com tais objetos.

As gravações seriam realizadas em frente à sede atual do maracatu. Assim, resolvemos analisar anteriormente as condições que enfrentaríamos em campo, além de podermos conversar com os integrantes da manifestação para entendermos mais um pouco sobre a forma de tocar ou cantar tanto do terno e do coro, como dos mestres.

Uma semana antes das gravações, tive a oportunidade de fazer uma rápida entrevista com o Mestre Luís Gonzaga dos Santos (Mestre Negoínho) sobre aquela tradição além de conversar com alguns músicos que compunham o termo.

Ao chegarmos na semana anterior à gravação por volta das 21:00h, já havia um terno de maracatu e dois mestres (Cajú e Negoínho) que cantavam fazendo versos em desafio, além de uma série de crianças, jovens e adultos dançando ao som do terno que alternava sua seção rítmica com os versos dos mestres (Anexo de Áudio 01).

⁴¹ Diz-se do conjunto instrumental do maracatu rural, composto por bombo, caixa, agogô, mineiro e *poica* (porca).

A formação do terno constituía um círculo onde cada músico se encontrava muito próximo do outro (ombros encostados). Evidentemente, uma captação daquele grupo musical de forma que não influenciasse o posicionamento dos músicos seria muito aquém das necessidades do projeto onde, muitas vezes, o som de cada instrumento seria utilizado individualmente para compor uma parte específica da dança, por exemplo.

Ao questionarmos alguns músicos do terno se existia alguma possibilidade destes tocarem mais afastados uns dos outros na semana seguinte, obtive resposta positiva em quase todos os casos, com exceção do músico da *poica* (cuíca). Este me avisou que tinha que tocar perto do bombo, me explicando o porque, mesmo não sendo possível entender sua explicação naquela ocasião, devido ao pouco costume que eu apresentava para com sua pronúncia.

Tais versos eram criados na hora e qualquer motivo era o bastante para servir de incentivo para mais um novo verso, apesar destes se voltarem, vez por outra, para uma espécie de disputa entre os dois mestres onde se objetivava “vencer” o adversário na cantoria.

A rua de barro, apesar de larga, ficou apertada devido à quantidade de pessoas se acumulando nos cantos para apreciar a manifestação com o terno e os mestres ocupando um dos lados da rua e os caboclos fazendo evoluções no centro desta. Uma pequena platéia masculina cercava de perto o terno e os mestres, além de cantar a resposta formando um pequeno coro que acompanhava os versos como se estes fossem uma história com seqüência lógica. Eu mesmo me envolvi dessa forma por algum tempo tentando entender os versos, no início, e depois acompanhando-os para ver como o outro mestre iria responder às provocações do verso anterior.

Passamos a noite estudando as possibilidades da gravação e observando as curiosidades daquela tradição, que por vezes me fazia lembrar das classificações de Merriam (1964) sobre os usos e funções da música. Neste sentido, algumas coisas pareciam bastante evidentes como o uso daquela música pelos que a praticavam. Contudo, algumas outras constituíam um verdadeiro enigma para mim, ou seja, ao pensar nas funções que tal música poderia ter para aquelas pessoas, comecei a imaginar que elas poderiam não perceber a mesma função que eu perceberia. Certamente nossos pontos de vista (meu e deles) sobre o conceito de função divergiam acarretando, portanto, compreensões diferentes sobre as funções que a referida manifestação poderia apresentar.

Todos, inclusive os mestres, fumavam e bebiam muito durante toda a festa, assim, durante uma pausa dos mestres para tomar uma bebida sem estarem cantando, pude conversar um pouco com Mestre Negoíno, como era chamado.

Este era um senhor negro com aproximadamente 50 anos que trabalhava no corte da cana recebendo uma remuneração de “um salário” (como dizia) e, nas horas de diversão, era mestre de maracatu.

Nesta ocasião, em virtude do curto espaço de tempo que dispunha, não tive possibilidade de abordar especificamente a questão das influências que a música pode ou não sofrer quando em processo de produção, portanto, perguntei inicialmente sobre a origem daquela tradição que, para mim, tinha uma nítida relação com o cultivo da cana devido, principalmente, às características agrárias⁴² daquele povo. Minha surpresa foi escutar uma resposta que se tratava de uma relação político-trabalhista e não de uma derivação de tradição buscando uma continuidade, como na maioria dos casos de tradições musicais do Nordeste (ANDRADE, 1982).

Negoínho explicou que, na época do corte da cana, os trabalhadores exigiam um aumento salarial e o dono de engenho se negava, propondo, apenas, metade do valor solicitado. Esse impasse favorecia a reunião dos trabalhadores em frente à casa grande e a consequente paralisação dos trabalhos de colheita da cana (greve). Entretanto, com a manutenção da proposta do senhor de engenho de apenas 50% da reivindicação, os trabalhadores realizavam um maracatu rural que durava dias, submetendo o patrão à sonoridade característica desta festa e, indiretamente, o obrigando a conceder o aumento já que ninguém na referida casa agüentava mais a tal “manifestação barulhenta”.

Neste caso, as funções que eu imaginara inicialmente segundo os conceitos de Merriam (1964), já não tinham uma aplicação única para todas as épocas, ou seja, de acordo com o período histórico estudado, as considerações sobre funções podiam ser variáveis. Assim, aquilo que, na época do surgimento do maracatu rural, era um meio de reivindicação de direitos trabalhistas, atualmente é tratado como cultura tradicional tendo, inclusive, perdido a conotação inicial. Evidentemente, considerando que o relato do Mestre Negoínho fosse realmente condizente com a história da referida manifestação.

Mestre Negoínho também falou da guiada⁴³ dizendo ser, anteriormente, uma forma de defesa usada pelo caboclo e que, atualmente, só representa uma alegoria, uma vez que as disputas físicas entre estes personagens já não existem. Neste aspecto, pensei no porque destes personagens ainda manterem uma certa cautela em relação a um possível confronto físico quando em um novo encontro com outros caboclos. Fato que poderia demonstrar a força de uma tradição

⁴² Vestes de trabalhadores rurais, modo de falar, estilo de vida humilde, religiosidade aparente, etc.

⁴³ Espécie de lança usada pelo caboclo.

frente às mudanças que pode sofrer ao longo do tempo. Com razão a guiada é uma lança pontiaguda e, portanto, perigosa se utilizada como arma. Contudo, qual a razão do receio se tais disputas já não existem mais, segundo mestre Negoínho? Obviamente uma tradição não é tão fácil de ser superada ou esquecida.

É importante mencionar que estas disputas entre caboclos citadas pelo Mestre Negoínho derivavam de desavenças pessoais, sendo o momento da dança do maracatu uma ocasião onde, socialmente, era permitido descontar, revidar ou mesmo desferir uma pancada em outro caboclo por motivo qualquer. Isso demonstra que tais culturas são constituídas não apenas por uma, mas por diversas tradições onde a música é, talvez, o elo comum que as mantêm indissociáveis. Assim, regras sociais, dança, hierarquia, estruturas de poder, simbologias, crenças, sincretismos, condutas entre outras tantas tramas constituem, juntamente com a música, as características da tradição.

Outro aspecto curioso é a relação destes integrantes do maracatu com o xangô e a jurema, manifestações muito comuns nas proximidades da sede do maracatu e entendidas, pelos que participam destas, como algo comum. Como afirmou o próprio Negoínho: “[...] quase todos tem relação com o xangô, inclusive eu!” (SANTOS, 2006).

Negoínho explicou ainda a questão do seu apito e bengala como sendo espécies de amuletos da sorte que o ajudavam a vencer os oponentes nas cantorias. Tais objetos ele mesmo batizara e, portanto, o acompanhariam até a ocasião da sua morte. Fato que deixava transparecer um sincretismo religioso comum entre aqueles que compunham a manifestação. Neste caso, assim como nos versos cantados, a religiosidade era muito presente tanto em partes referentes a Deus como a Jesus e aos Santos, mesmo que de forma, aparentemente, descompromissada. Tais exemplos aparecem, algumas vezes, em seus versos, quando em disputa com Mestre Cajú.

Eu dou no pau e na bandeja

Tô na vida, na **igreja**

Tô sentado no batente

Cum neguim do samba quente

É da cultura brasileira

É do jeito que eu queria

E vale **Santa Maria**

Meu sangue nem se espalhava

Quem era **cristão** chorava
Quando **Jesus** parecia [...]

Você não sabe o que eu sou
Já disse eu digo de novo
Tem **fê** eu *tem* confiança
Canto samba e bato a conta
de todo o Leão de Ouro

(Mestre Negoíinho) (Grifos Meus) (Anexo de Áudio 02).

Outro ponto de importância para a análise desta manifestação é a predominância masculina. Não lembro de ter presenciado nenhuma mulher desenvolvendo alguma atividade neste maracatu, com exceção da Sra. Maria Paula Costa Rêgo, que estava desenvolvendo a sua pesquisa além de ter contratado o maracatu para a realização da festa. Esta também participou dançando em alguns momentos. Outras participações femininas foram da senhora que preparava alguma comida na sede do maracatu para servir aos músicos e mestres assim como da jovem que a auxiliava.

Vale também ressaltar a importância do caboclo como sujeito ativo na dança do maracatu rural com ênfase principal na parte do espetáculo chamada de manobra. Esta constava, apenas, de uma espécie de ritual que finalizava a festa, onde o terno passava a ocupar o ponto central da rua e todos os caboclos corriam em volta desenvolvendo várias fileiras em torno do centro. Cada fileira seguia em sentido oposto à vizinha interna, enquanto o terno tocava uma seção rítmica. Quando o terno parava de tocar bruscamente, todos caíam no chão esperando o mestre cantar um verso sozinho e em pé para, então o terno tornar novamente anunciando a próxima parada. A estrutura finaliza formando duas fileiras de caboclos paralelas (uma em cada lado da rua), com o terno ainda ocupando o centro. Esta formação segue no sentido da rua até cerca de 50m e torna a repetir todos os passos até voltar.

Captamos esta sonoridade com um par de microfones em padrão AB direcionados para a manifestação além de adicionarmos um terceiro microfone omnidirecional para uma captação da sonoridade em todas as direções e com uma mesma amplitude. Esta técnica (microfone omnidirecional adicional) apresentou um maior índice de similaridade acústica em relação à audição humana quando comparada à sonoridade do par coincidente sem a presença do microfone referido.

Na ocasião da gravação (29/07/2006) pudemos captar toda a festa do maracatu assim como algumas representações individuais dos caboclos. Uma das mais representativas da importância destes personagens para esta tradição fala do segredo inerente a este personagem. A poesia que segue foi gravada pelo caboclo Martelo, um senhor com idade aparente de 50 anos.

Quando chega fevereiro, as *coisa* já *tá* chegando,
Vou preparar meu surrão, para o carnaval brincar.
Quando é nas sete *semana*, antes do mês se afindar,
Vou preparar meu surrão, *pra* brincar o *carnavá*.
Passo *ni* (em) uma encruzilhada, na outra eu vô chegando,
Mas também mas tem as *trêi*, que eu já *tô* avistando.
Quando eu chego nas quatro, o *camim* (caminho) já *tá* tapado,
Quando eu avisto as cinco, a trincheira *tá* tomada.
Quando eu avisto as *sei* (seis), os *nego tão assentado*,
Ai quando eu chego nas sete, a barreira *tá* tomada.
Os *menino* a lhe *pregunta*, menino quem vem ali?
É o *caboco* Martelo, ele não passa por aqui.
Mai (mas) antes de meia noite, em casa eu *tem* (tenho) que chegar,
Se eu cair no caminho, e eu vô me *atrapaiá*.
Isso é o som do *chocaio*, todo ano eu vô buscar,
O segredo do *caboco*, mas eu *num* posso contar.

(Caboclo Martelo) (Anexo de Áudio 03).

Mesmo correndo o risco de, incoerentemente, estender constatações acerca de um verso para a realidade de uma manifestação cultural, não pude deixar de notar que as relações entre o maracatu e o caboclo não se deixam influenciar unicamente por processos de produção fonográfica. Neste caso, mesmo ocorrendo mudanças na música decorrentes de produções fonográficas, todo ano o caboclo *vai buscar o som do chocaio e prepara seu surrão para brincar o carnaval*, além do fato de que *o segredo do caboco* não se pode contar. Será, portanto, este o segredo para garantir sua cultura aos seus decendentes?

Como este tipo de cultura constitui um importante aspecto da vida destes homens, é muito mais fácil eles perceberem incoerências na música gravada que se influenciarem pela audição desta. Fato que, de certa forma, pode ser entendida como uma resistência inconsciente frente às mudanças culturais.

Apesar deste tipo de raciocínio, deve-se lembrar que com a crescente influência das culturas hegemônicas, as culturas musicais tradicionais tendem, em um nível menos crítico, a sofrerem mudanças como forma de perpetuação (ANDRADE, 1982. p. 49) e, em outro mais acentuado, à extinção (AYALA, 2000. p. 63-64). As influências da mídia e de processos fonográficos, neste caso, provavelmente representam elementos principais para tais mudanças.

Vale ressaltar que a simples presença de muitas crianças na ocasião já demonstra, por um lado, a força e vitalidade de tradições como esta e, por outro, que mudanças certamente ocorrerão seja por interferências de processos como produções fonográficas, seja pela diferença entre estas crianças e seus antepassados.

Neste ponto, e com base nos versos do caboclo Martelo, eu pensei na importância em se analisar, antes mesmo das mudanças que a música pode sofrer com processos de produção, o que representam estas tradições musicais para as comunidades locais. Certamente, são formas de assegurar uma integração social, possibilitando inclusive a manutenção de instituições como a família, a comunidade, a tradição, as hierarquias, etc. além de uma forma de garantir a continuação da manifestação, atualmente, tratada apenas como elemento cultural. Contudo, esta conclusão é pessoal e, provavelmente, não se trata de uma ótica compartilhada pelos respectivos integrantes daquela tradição, os quais podem até mesmo discordar desta.

Sobre as influências do processo de produção na música, esta ocasião, apesar de não representar um processo exclusivamente voltado para apreciação musical (a gravação serviria como áudio de um espetáculo de dança), pôde demonstrar que cada opção durante o processo de produção musical pode possibilitar características diferentes no produto final.

Neste caso, a visita anterior ao local de gravação com a consecutiva apreciação das características culturais da manifestação; a utilização de unidade móvel de gravação; o emprego de microfones omnidirecionais; a ausência de processamento de áudio (equalização, compressão, etc.); captação de ambiência com par stereo, entre outros fatores, contribuíram definitivamente para uma sonoridade mais próxima daquela escutada no ambiente de performance, apesar do objetivo da produção ter a necessidade de processos de edição para a adequação ao referido espetáculo de dança.

Embora as mudanças na música, decorrentes de processos de produção fonográfica, pareçam inevitáveis, principalmente, considerando contextos e objetivos diferentes em cada caso, o desenvolvimento de técnicas e conceitos capazes de proporcionar sonoridades mais próximas daquelas encontradas nos respectivos locais de apresentação destas manifestações, podem

proporcionar conclusões mais pertinentes tanto em relação às respectivas culturas musicais, quanto aos seus contextos sociais.

Se analisarmos mais detalhadamente, perceberemos que, principalmente neste caso, as mudanças, na tradição, só não acontecem mais rapidamente pelo fato de seus protagonistas não terem como base as sonoridades gravadas, mas suas concepções formadas ao longo de períodos extensos de convívio tanto com as sonoridades características da manifestação em seu contexto específico, quanto, principalmente, com os conhecimentos de seus antepassados.

7.2.2. Nesta afinação não dá!

A entrevista com Seu Né (Manoel Henrique Genovês) no Distrito de Inhanhum - Santa Maria da Boa Vista – PE, também teve um caráter mais aberto em relação à influência que os processos de produção exercem sobre a música. Sobretudo, em função da necessidade de levantamento de conhecimentos específicos da abordagem que realizávamos na época.

Inicialmente, Seu Né mencionou que, quando jovem, havia tocado Forró, Samba, São Gonçalo, Reisado, etc. Contudo, atualmente já não tocava mais, mantendo apenas seu violão pendurado na parede da sala como objeto de decoração.

Quando falamos sobre as mudanças na música, ele ressaltou as modificações na afinação do violão enquanto único instrumento harmônico característico da manifestação do reisado daquela localidade. Para tanto, explicou que esta mudança se deu em função de uma necessidade de se tocar o violão com uma sonoridade semelhante aquela da viola, instrumento inicialmente característico do reisado anterior ao que ali se encontra atualmente.

O reisado anterior era tocado com viola apesar dos mais jovens (como o caso de seu Né, na época) usarem o violão com afinação “paraguassu⁴⁴” (Fig. 35) para acompanhar a manifestação. Depois a viola deixou de ser usada e o violão predominou, sendo incorporado ao instrumental com a afinação descrita. Época em que Seu Né participou intensamente da manifestação do reisado como instrumentista.

Posteriormente, esta afinação deu lugar à mesma afinação utilizada na música erudita (Fig. 34), ou seja, Mi, Si, Sol, Ré, Lá e Mi da primeira à sexta cordas.

⁴⁴ Afinação de violão que, segundo seu Né, se assemelha à afinação de viola, apresentando as notas Si, Sol#, Ré#, Si, Fá# e Dó respectivamente da 1ª até a 6ª.



Figura 34 – Notação musical do violão. Afinação erudita.

Este fato impossibilitou seu Né de continuar tocando nesta versão do reisado, já que a afinação que ele usava era diferente, ou seja, Si, Sol#, Ré#, Si, Fá# e Dó respectivamente da primeira à sexta cordas. Afinação não mais utilizada nas manifestações de reisado, a exemplo daquele de Inhanhum.



Figura 35 – Notação musical do violão. Afinação Paraguassú.

Nas palavras de seu Né:

[...] é porquê os reisados, antigamente ... daquelas épocas ..., é aquele o reisado que existe, porque esse reisado “batuque”, reisado de batuque, reis de palma, ele foi o primeiro que surgiu aqui e era tocado com viola. O meu tio tocava com viola muito bem e foi quem incentivou aquele negócio que foi do antigo e [...] a gente tinha que imitar (com) o nosso instrumento, o violão, um tipo de viola também. Aí dava certo! E é só esse processo, só baixar a primeira corda e ele fica, praticamente, no tom de viola. [...] aí pra tocar o reis, esse reis da festa de hoje à noite, nesta afinação não dá porquê fica o violão completamente desafinado [...] (GENOVÊS, 2004).

Apesar da afirmação de Seu Né se referir à mudança como, apenas baixar a primeira corda, é evidente que a modificação extrapola este detalhe se comparada com a afinação do instrumento na música erudita como demonstram os trechos descritos nas partituras. Estes sons foram identificadas com a ajuda de um afinador eletrônico na ocasião da entrevista.

Entretanto, é sensato considerarmos a possibilidade de sua afinação normal, para tocar qualquer tipo de música, ser aquela descrita como própria para a música do reisado com o detalhe do aumento da afinação da primeira corda.

Além disso, uma coisa é notável. O fato da inclusão do violão no reisado, inicialmente com afinação paraguassu e, posteriormente, com sua afinação derivada da música erudita, contribuiu, de certa forma, para uma “extinção” (se assim podemos considerar) de características originais desta manifestação, já que o entrevistado era o último violonista que tocava com a referida afinação paraguassu na localidade, além de se encontrar com idade avançada.

Outro fator importante para considerarmos, no aspecto das mudanças, é a influência da mídia sobre a tradição. Influência esta que provavelmente contribui para a extinção ou modificação da tradição de forma geral, pela influência sobre os costumes da sociedade.

Se pararmos para analisar detalhadamente, chegaremos às seguintes questões: na transição da época da viola para a do violão a afinação fora mantida, embora com instrumento diferente, mas o que favoreceu a modificação da afinação paraguassu, como afirmou Seu Né, para a erudita, além da inclusão do violão como instrumento harmônico principal em substituição à viola? Será que este foi o real motivo que terminou por afastar Seu Né da prática musical do Reisado?

Como se pode constatar, nas palavras do entrevistado, não são apenas modificações instrumentais ou de afinação que ocorrem. Outro aspecto que ele menciona na entrevista é sobre o interesse dos filhos em relação à prática instrumental, principalmente de violão, ou seja:

[...] mas eu tenho uma “filharada” aí rapaz, [...] não teve um que quisesse aprender [...] ficaram só nessa malandragem, nessas coisa do mundo de hoje, né? E não quiseram aprender! Enquanto minha família, no meu tempo, nós éramos não sei quantos, tudo (todos) mexia (tocava) um pouquinho [...] (GENOVÉS, 2004) (Grifos meus).

Mediante estas palavras, pode-se corroborar o fato da interferência exercida pela mídia em culturas tradicionais, ou seja, estas tradições não têm condições de permanecer inalteradas frente à esmagadora pressão de culturas hegemônicas da forma como são veiculadas. Apesar de se tratar de um único caso, é possível constatar circunstâncias semelhantes em relação à variadas culturas musicais de tradição oral em localidades mais distantes das capitais e cidades

mais desenvolvidas. Portanto, mesmo não sendo adequado admitirmos que tais mudanças decorrem, unicamente, da influência da mídia, não podemos negar que esta é também responsável por mudanças na música.

Os processos de produção da música, inclusive aquela veiculada pela mídia, perpassam por parâmetros que, em muito, se diferenciam das características da música de tradição oral. Assim, como ficou claro nas palavras do entrevistado, a mídia pode influenciar costumes e, consequentemente, a música de tradição oral, a exemplo de mudanças de afinação no violão do reisado. Segundo esta ótica é possível concluir que culturas de tradição oral sofrem influências diretas de processos de gravação, mediante uma contínua modificação acústica do estilo, além de influências indiretas de fatores que extrapolam o âmbito acústico, a exemplo das influências exercidas pela mídia nos costumes e tradições. Como, na maioria dos casos, os mecanismos da mídia tem profunda relação com estas mudanças e os processos fonográficos se relacionam diretamente com esta mídia, estes processos fonográficos estão, por consequência, intimamente relacionados com estas mudanças.

No caso deste projeto, as características acústicas e culturais eram fatores importantes para informar especificidades da tradição em pauta. Logo, as sonoridades objetivadas precisavam de um alto nível de similaridade com os contextos de performance. Neste sentido, o emprego de pares *stereo* para captação de ambiência predominou, tanto para a sonoridade do vídeo (pares *stereo* AB das câmeras, quanto para o registro que eu fiz como som direto (par *stereo* XY) do microfone *stereo* Rode NT4. Contudo, muitos casos de projetos fonográficos ou de vídeo, que dizem respeito às tradições musicais, não as tratam com tal nível de interesse em manter as características acústicas peculiares, possibilitando consequências como mudanças em tradições.

5.2.3. Um cavalo marinho pegado de sete horas da noite às seis da manhã, tem 76 personagens, viu?

No primeiro semestre de 2007 fui convidado por Cláudio Rocha Vasconcelos para conhecer o Mestre Manoel Pereira em uma sambada de cavalo marinho que aconteceria na Encruzilhada de São João no Município de Ferreiros – PE. Apesar de não ter ido representando o estúdio do CDRM ou o SESC, a possibilidade de um convite ao mestre para gravar no referido

estúdio não estava descartada, já que a principal linha de trabalho deste estúdio é a música de tradição oral.

Nesta ocasião gravamos uma pequena entrevista com o Mestre Manoel Pereira e o convidamos para gravar seu primeiro CD no estúdio do CDRM com apoio do SESC-PE e do próprio CDRM, convite aliás que não teve muita credibilidade por parte dele inicialmente.

Como quase sempre acontece, o CD só foi lançado um ano após o primeiro contato com o grupo, ou seja, em 11 de dezembro de 2008 justamente na IV SEMUSESC (semana da música do SESC Casa Amarela) como surpresa para o grupo que também foi convidado para se apresentar no projeto.

No dia da gravação do CD, no estúdio do CDRM, gravamos também uma conversa com o Manoel Pereira e os músicos que o acompanhavam abordando aspectos da tradição do cavalo marinho, manifestação musical dançada característica do Estado de Pernambuco além de aspectos históricos da vida deste rabequeiro.

O grupo era composto pelo Mestre Manoel Pereira (rabeça e voz); Geraldo Zino (base e coro); Geraldo Zino Filho (reco); João Miguel do Valle (pandeiro e voz) e o Mestre Evandro Cosme (bexiga).

Naquele dia, Manoel Pereira explicou como começou a tocar rabeça lembrando que ainda criança (9 anos de idade) vinham em sua casa com o intuito de levá-lo para tocar no forró, fato que só ocorria quando algum adulto de confiança de seu pai se responsabilizava por trazê-lo de volta ao final da festa. Nesta época, tais apresentações teriam lhe rendido dinheiro que partilhara com seu pai e que, posteriormente, lhe possibilitou adquirir algumas cabeças de gado.

Manoel Pereira falou da época do surgimento do oito baixos e da sanfona. Fato que, segundo ele, contribuiu para o “esquecimento” da rabeça que só teria sido “relembrada” atualmente. Falou também do Babau⁴⁵ (Anexo de Áudio 04) além dos personagens e instrumentos que formam o banco⁴⁶ do cavalo marinho, apresentando os músicos que vieram com ele.

Sobre a brincadeira do cavalo marinho propriamente, ele ressaltou que antes esta tinha uma duração muito maior de que se costuma realizar atualmente, começando por volta de 19:00h de um dia e seguindo até 6:00h da manhã do dia seguinte. Segundo ele e Geraldo Zino, o cavalo

⁴⁵ Espécie de Mamulengo formado com música característica tocada ao vivo.

⁴⁶ Denominação do grupo instrumental e vocal que acompanha a brincadeira do cavalo marinho. Neste banco comprido, os músicos ficam sentados lado a lado tanto instrumentos de corda, como de percussão além dos

marinho, antes, era realizado no “sítio” (Encruzilhada de São João) e, como hoje a população migrou para a “rua” (Município de Ferreiros), a brincadeira não acontece mais ali.

Outro tópico importante mencionado foi sobre o pouco investimento destinado à cultura por Instituições Públicas (no caso, a Prefeitura de Ferreiros). Para eles, “[...] se não houver investimentos para a difusão da brincadeira do cavalo marinho na cidade, esta cultura tende a se acabar” (ZINO, 2007).

O mestre Evandro também falou das modificações do cavalo marinho e ressaltou a questão da diminuição da duração da brincadeira assim como a diminuição da quantidade de figuras que constituíam a representação. Segundo ele, informações de brincantes mais antigos dão conta de que uma apresentação de cavalo marinho tinha duração média entre 12h e 16h e hoje varia entre 45 minutos e 4h. Além disso, a representação anteriormente tinha 76 personagens e hoje não passa de 25, na maioria dos casos.

Na análise deste ponto, alguns elementos parecem ter contribuição direta para tal consequência, ou seja, com o desenvolvimento do comércio e das sociedades, observa-se um êxodo rural ocasionando uma maior concentração populacional no entorno das cidades e favorecendo uma consequente modificação nos modos de vida das pessoas, inclusive como resultado da influência que os diversos tipos de mídias exercem na sociedade de modo geral.

Como já mencionado, as culturas de tradição oral passam então a disputar com outras expressões culturais um reconhecimento na sociedade com o detalhe da enorme desigualdade de condições, devido à eficácia dos mecanismos de comunicação de massa.

Além disso, esta disputa se dá agora (cidade) em uma sociedade já diversa daquela onde a permanência dessa cultura oral seria garantida (área rural) devido, sobretudo, ao compartilhamento entre os indivíduos dos mesmos padrões sócio-culturais.

Se compararmos os formatos urbanos de manifestações cênico-musicais com a brincadeira do cavalo marinho de outrora, constataremos uma disparidade entre os dois modelos. Atualmente nas cidades além de uma grande quantidade de culturas diversas co-existirem mesmo sem uma harmonia maior, quase nenhuma destas culturas apresentam estruturas performáticas com durações entre 12h e 16h. O mais próximo deste modelo seria um evento onde um mesmo estilo musical ou performático se processa com diversos grupos ao longo do período de apresentações, a exemplo de *shows* de rock ou apresentações teatrais com diversos grupos.

Outros casos semelhantes seriam festivais teatrais de longa duração como a Paixão de Cristo⁴⁷, apesar desta apresentar talvez um caracter ímpar devido à histórica influência do cristianismo e catolicismo na sociedade brasileira, principalmente na região Nordeste.

Entretanto, a diminuição da duração da brincadeira do cavalo marinho, assim como de manifestações como o coco de roda nas cidades, por exemplo, podem constituir apenas uma adaptação ou mudança social para um padrão ou conjunto de padrões que não mais possibilitem estruturas como as observadas em décadas passadas. Aliado a este ponto, a brincadeira do cavalo marinho é reconhecidamente característica de áreas, e portanto também de culturas, rurais. O que, dificilmente, resultaria em uma aceitação maior em uma sociedade com características urbanas.

Uma questão interessante na entrevista com o grupo foi a discordância, entre os presentes, acerca da quantidade de personagens que compunha a brincadeira do cavalo marinho antiga.

Para os mestres Evandro e Manoel Pereira eram 76 personagens e para João Miguel do Valle esta era composta por 72 personagens. O Mestre Manoel Pereira, então, lembrou a figura do Mestre Márcio Galdino, como pioneiro na representação da brincadeira do cavalo marinho no Município de Itambé – PE, mencionando uma ocasião em que lhe perguntou a quantidade de personagens que compunha esta brincadeira, tendo como resposta o seguinte: “[...] um cavalo marinho *pegado* (iniciado) de sete horas da noite às seis da manhã tem 76 personagens, viu? Agora, pedaço de cavalo marinho não chega a isso tudo!” (GALDINO, Márcio. Apud. PEREIRA, 2007).

Manoel Pereira mencionou ainda que, muitas vezes, apresentou representações de cavalo marinho de 45 minutos de duração no Recife e lembrou que, antigamente, no final da brincadeira por volta de 6:00h da manhã do dia seguinte, acontecia a entrada da figura do doutor que repartia o boi para finalizar a brincadeira na roda grande com os versos:

Corto cana, amarro cana,
dou três nós no amarrar,
foi você quem me ensinou a
namorar e me casar

Corto cana, amarro cana,
dou três nós amarro o dia,
foi você quem me ensinou a

⁴⁷ Ver: <http://www.fundarpe.pe.gov.br/paixao-de-cristo-e-apresentada-em-19-cidades-do-estado>

namorar que eu não sabia
(Anexo de Áudio 05).

Neste caso, as mudanças de ordem estética da manifestação parecem ter decorrido de uma série de fatores. Entretanto, as transformações de estruturas sociais e modificações de costumes rurais para práticas urbanas, parecem representar, juntamente com influências da mídia, alguns dos principais fatores.

Embora possamos pensar que as produções fonográficas não tenham relação com tais mudanças, vale mencionar que a difusão maior de culturas hegemônicas, com emprego de conceitos mercadológicos como apresentados neste trabalho, parecem figurar como influências indiretas sobre tradições em geral.

O CD do Mestre Manoel Pereira, gravado no CDRM, demonstra uma possibilidade de produção da música tradicional empregando preceitos mais apropriados par este tipo de cultura. Apesar de ter sido gravado em estúdio, a sonoridade pode se apresentar como uma forma de representação da cultura do cavalo marinho que não dispõe de conceitos e práticas mercadológicas de produção.

Nesta gravação, a inclusão de fatores como: par *stereo* para a representação da performance coletiva; manutenção de posicionamentos característicos do grupo; ausência de processamento de áudio (equalização, compressão, efeito, etc.); emprego de microfones omnidirecionais; referência acústica de par *stereo* e microfone omnidirecional para estabelecimento de estruturas de panorama e de ganho na mixagem; etc., mesmo não sendo ideal para representar precisamente a sonoridade que escutamos nas performances em contextos característicos, são mais adequadas que conceitos mercadológicos de produção fonográfica se o objetivo é um menor índice de interferência no fonograma.

5.2.4. [...] quem respondia não eram os *backings*, era o próprio povo que estava na roda!

Na entrevista com Célia do Coco, eu pedi inicialmente que ela se apresentasse e falasse um pouco sobre como iniciou nesta tradição. Ela então afirmou que, desde pequena, acompanhava seu pai nas rodas de coco em Olinda – PE no bairro de Rio Doce, portanto, já mantinha constante contato com a tradição do coco desde cedo. Quando jovem era chamada para

animar as rodas desta tradição respondendo os cocos “tirados” ou “puxados” pelo coquista da vez.

Algum tempo após a morte do seu marido, ela já conseguia alguma remuneração para cantar nas rodas de coco, tendo, portanto, investido nesta atividade além de compor algumas músicas neste mesmo estilo.

Eu perguntei a ela sobre os estilos de coco e ela disse que existem diferentes. Embora tenha ressaltado a questão das mudanças ocorridas no coco desde sua época de criança até hoje, dizendo:

[...] o coco que eu brinco hoje não é mais aquele coco que eu brincava [...] a cantiga é certa, mas quem respondia não eram os *backing (vocals)*, era o próprio povo que estava na roda e [...] fazia aquela roda. Entrava um, saía outro, etc. [...] Tem coco que uma pessoa canta de um jeito e eu canto de outro, sendo a mesma música. [...] (CORREIA, 2004).

E sobre o aspecto das relações desta tradição com a sociedade ela disse “antigamente existia mais respeito, como na casa de meu pai, por exemplo, que tinha uma licença da polícia para fazer o coco, hoje em dia todo mundo faz coco. [...]” (CORREIA, 2004). Além disso, ela mencionou algumas mudanças que ocorreram no estilo:

O coco mesmo, na minha época era o zabumba e o ganzá. O pandeiro botaram agora há pouco, eu já mocinha! [...] Hoje em dia botam conga, alfaia, [...] terminam mudando o ritmo do coco [...] e eu num gosto não. De negócio de macumba eu num gosto não. [...] o povo diz assim: más Célia, teu coco ta parecendo uma macumba! Eu digo: um dia eu ainda hei de gravar [...] como seja (Sic) um coco mesmo! Agora mesmo eu tava dizendo, mas tem um (coco) aqui (no repertório), que Beto (Produtor) vai botar as congas (CORREIA, 2004).

Ela falou sobre o tambor conhecido hoje como alfaia e que era chamado de zabumba no seu tempo de criança, mencionando como exemplo o zabumba de seu pai feito do bojo da macaíba com corda de verdade e não corda de *nylon*, como é bastante comum atualmente.

Segundo ela: “o zabumba de meu pai tinha um som que se fosse tocado em casa com telhado de zinco, zunia [...] e com um tocador do zabumba desafinado, o coco não sai [...] atrapalha demais. Quando o zabumba sai do ritmo a gente cai [...]” (CORREIA, 2004).

Quando perguntei sobre suas músicas, pedindo que ela cantasse algumas que ela gostava mais, observei que as modificações do produtor, de alguma forma, tinham-na deixada contrariada. Neste caso, antes de cantar, ela parou, pensou e disse “[...] é porque Beto (Produtor)

mudou muito (a estrutura da música)” (Grifos meus)(CORREIA, 2004), se referindo às repetições de refrão e modificações no instrumental. Mesmo assim, ela cantou a música Aruá (Anexo de Áudio 06). Depois cantou outra que afirmou ser ainda de sua época de menina (Anexo de Áudio 07), apesar de não ser composição sua.

Finalmente, perguntei a ela se existia uma época específica para a brincadeira do coco ou se esta tradição era realizada o ano inteiro. Tendo, então, uma resposta que envolveu um coco que seu pai costumava cantar, dizendo:

De Santo Antônio a Sant’Ana
Não brinca quem é maluco,
Sustenta o coco morena
Aguenta a mão Pernambuco.
(Anexo de Áudio 08).

Vale a pena lembrar que algumas informações de Célia do Coco nos levam a crer que as modificações nesta tradição realmente podem ser observadas e são proporcionadas, em muitos casos, por processos de produção fonográfica. Como visto nas partes em que o produtor tem participação mais direta.

Modificações de ordem instrumental na música de tradição oral em decorrência de processos fonográficos, representam influências diretas sobre a cultura em pauta e quando estas músicas são difundidas na mídia com tais modificações, podem favorecer considerações estereotipadas sobre a estética característica dessa cultura, favorecendo, inclusive, mudanças de padrões instrumentais no estilo.

O coco “[...] era o zabumba e o ganzá. O pandeiro botaram agora há pouco, eu já mocinha!” (CORREIA, 2004). Na afirmação da coquista pernambucana é possível perceber as mudanças de padrões na formação instrumental característica de uma tradição oral.

Supondo que Dona Célia esteja com razão sobre o instrumental do coco, quem conhece o estilo atualmente, não imagina que seu instrumental, alguma época, não incluiu pandeiro.

Apesar de não me parecer sensato generalizar tais conclusões acerca destas influências de processo fonográficos ou achar que uma tradição oral deve existir sem modificações, tais influências podem modificar as tradições tanto em padrões instrumentais, quanto estéticos e culturais, favorecendo, inclusive, o surgimento de novas estéticas musicais.

Na análise das mudanças salientadas pela coquista, percebe-se que algumas nomenclaturas, e até práticas musicais, derivam de processos fonográficos diretamente. Assim, como destacado no título desta seção, quem respondia o coco não eram os *backings*, mas o próprio povo que estava na roda. Evidentemente, as formas e estruturas de apresentação desta cultura já não são aquelas de outrora (rodas), mas novos formatos coincidentes com padrões mercadológicos, onde intuítos econômicos, frequentemente, ocupam lugar de destaque.

5.2.5. O Aspecto “Positivo” da Questão e a “Questão” do Aspecto Positivo

Marcia Sena, licenciada em desenho e artes plásticas com monografia voltada para o uso do folclore na sala de aula, também concluiu a especialização em etnomusicologia na UFPE com pesquisa sobre o Presépio dos Irmãos Valença. Em decorrência disso, ela foi convidada para produzir alguns CD's, experiências tratadas neste tópico.

A contribuição de Marcia para este trabalho, me concedendo uma entrevista sobre aspectos do processo de produção musical da música de tradição oral, possibilitou a observação e questionamento de alguns pontos importantes para esta pesquisa.

Na ocasião da entrevista, em novembro de 2007 no estúdio do CDRM, conversamos sobre os processos de gravação em que Márcia havia participado como produtora ou pesquisadora. O primeiro deles foi o do Maracatu Estrela de Igarassú⁴⁸, liderado pelo Mestre Gilmar e que tinha Dona Mariú⁴⁹ (SANDRONI, 2007) como matriarca do grupo até o ano de 2003, quando faleceu e foi substituída pela sua filha Dona Olga.

O referido maracatú é o mais antigo do país, tendo derivado de uma cerimônia religiosa para Nossa Senhora do Rosário dos Pretos que existia na Ilha de Itamaracá-PE antes da transposição desta tradição para o continente. Esta seria, portanto, a origem do referido maracatu em Igarassú. Este relato fora colhido de outra entrevista com Dona Mariú realizada por uma conhecida de Márcia, sobre a qual não houve menção por parte da entrevistada.

Na ocasião da gravação do Maracatu Estrela de Igarassú, também foram gravados relatos dos integrantes do grupo abordando questões históricas além da importância daquela tradição e do respectivo registro sonoro para eles. A decisão em manter as falas de D. Mariú e de D. Olga

⁴⁸ CD - 180 anos do Maracatú Estrela de Igarassú.

⁴⁹ Ver: http://www.musicaecultura.ufba.br/numero_02/artigo_sandroni_01.htm

no CD foi outro aspecto de importância no projeto, possibilitando o registro de fatos passados contados pelos próprios protagonistas.

A gravação foi realizada no Marco Zero da cidade com uma unidade móvel durante dois dias. Nesta ocasião, gravaram 30 músicas entre toadas e loas, apesar de terem se programado para gravar apenas 15, quantidade esta que permaneceu no trabalho final.

Nas etapas de pós-produção, os integrantes do maracatu tiveram participação na definição das músicas que permaneceram no CD. Como critérios para tais escolhas, entraram em questão a qualidade das performances e conceitos estéticos internos do maracatu além, evidentemente, das loas que para os integrantes eram mais importantes e, portanto, imprescindíveis de constarem no registro sonoro que representaria a sonoridade do grupo.

Segundo Márcia, algumas providências foram tomadas no sentido de garantir uma sonoridade que retratasse características mais tradicionais do maracatú, ou seja, foram convidados alguns integrantes (senhoras que respondiam o coro em épocas passadas e batuqueiros mais idosos) que conheciam ritmos, melodias e nomenclaturas que já não faziam parte do universo do maracatú atual.

Neste sentido, um importante detalhe foi o caso da denominação da alfaia, chamada naquela localidade de “zabumba”. Este fato eu mesmo presenciei na, já mencionada, entrevista com a coquista pernambucana Célia do Coco. O detalhe desta questão é que Dona Célia se referia ao coco na Cidade de Olinda, onde sempre residiu, fazendo-me imaginar que, no passado, este termo poderia ter sido comum em relação ao tambor característico do maracatu, tendo sofrido uma modificação por motivo desconhecido, passando a se chamar de alfaia. Meu interesse na mudança do nome do instrumento, decorreu por imaginar que este fato poderia, de alguma forma, representar um elo cultural e secular entre as cidades de Olinda e Igarassú, apesar de não ter abordado este assunto com Dona Célia na época de sua entrevista.

Outro assunto abordado por Márcia Sena foi sobre o coco de Dona Olga que, segundo ela, é característico de uma comunidade tradicional quilombola. Esse coco teria se originado na Rua do Rosário (Igarassú) onde, no passado, só moravam negros. Ela, inclusive, menciona um relato de D. Mariú sobre a existência de um tronco⁵⁰ na referida rua. Esta comunidade tinha como costume a vivência de tradições de diversos ciclos a exemplo dos juninos e natalinos, além do período do carnaval.

⁵⁰ Antigo instrumento de tortura (Ferreira, 2001). Tronco de madeira fincado de forma vertical no chão onde os escravos eram amarrados e castigados com chicotadas nas costas.

Todos os anos este coco é iniciado com a tradição da Bandeira de São João. Outra manifestação em Igarassú que acontece entre os dias 23 e 24 do mês de junho como um momento sagrado. As pessoas que pagam promessa fazem uma bandeira que segue de casa em casa em um cortejo sendo acompanhado de orações e canções para o divino, além da música específica⁵¹ deste tipo de manifestação que menciona São João em sua letra. Cada ano a bandeira fica na casa de alguém que fez uma promessa e conseguiu sua graça, só seguindo para outra casa no próximo ano.

A festa é, segundo Márcia, uma forma de retribuição da graça aos santos São João e São Gonçalo, na qual, muita comida, muita bebida e muita farra são características. A pessoa que recebe a bandeira, o faz distribuindo comidas e bebidas aos convidados que a trouxeram. Esta cerimônia se repete na saída da bandeira no ano seguinte para a casa da próxima pessoa que também procederá da mesma forma. Márcia informa ainda que, nos depoimentos dos brincantes, a tradição da Bandeira de São João é considerada existente há cerca de 50 anos, tendo sido preservada por diversas gerações na Cidade de Igarassú.

Após este cortejo, é realizado o coco de Dona Olga que segue até a manhã do próximo dia. Com o aparecimento da estrela Dalva, anunciando um novo dia as pessoas caminhavam, no passado, até uma igreja próxima para tomar um banho de rio ao lado desta, finalizando o referido coco. Esta tradição, entretanto, tem deixado de ser dessa forma devido às interferências sociais como a violência além de outros fatores como a impossibilidade de banho no referido rio devido à poluição, tendo modificado esta parte da tradição para um banho de chuveiro ao lado da igreja e, mais recentemente, com a falta deste chuveiro o banho passou a não mais fazer parte do ritual, tornando sem sentido a tradicional caminhada até a igreja.

Neste aspecto, é interessante analisar os fatos como elementos de modificação das tradições, ou seja, apesar de estarmos tratando da influência que os processos fonográficos exercem sobre uma cultura musical proporcionando mudanças, fica evidente que outros fatores também contribuem para tanto.

Neste caso, percebemos que um fator social como a violência é forte o bastante para modificar tradições. Por outro lado, se analisarmos um dado importante mencionado por Márcia na mesma entrevista, podemos constatar que a força da mídia pode ser responsável por uma mudança de costumes igual ou até mais importante que aquela do banho citado. Segundo Márcia,

⁵¹ Que bandeira é essa que vamos levar, é de São João para festejar.

“[...] a nova geração está se apropriando da brincadeira. Este ano os netos de Dona Olga passaram a noite dançando e cantando no coco” (SENA, 2007).

Se considerarmos que em décadas passadas o preconceito social contra manifestações musicais de tradição oral era prática comum, especialmente com aquelas que apresentavam algum vínculo religioso com culturas afro-brasileiras e que, nos últimos anos, a política cultural do Estado de Pernambuco tem tratado com grande ênfase seu aspecto multicultural, trazendo para a mídia, principalmente televisiva, estilos musicais como o maracatu, o caboclinho, o cavalo marinho, o coco, etc., qualquer sentimento de vergonha que pudesse haver entre os descendentes de Dona Olga em participar desta manifestação em um passado próximo, neste novo contexto cultural, não teria mais sentido. Ao contrário, seria motivo de orgulho e afirmação de sua cultura e não um motivo de discriminação em seus respectivos círculo de convivência.

Márcia também falou de sua participação na gravação do CD do Reisado Imperial, último representante deste tipo de manifestação na região Metropolitana do Recife, no bairro da Bomba do Hemetério.

Ela ressaltou que tiveram muitas dificuldades no processo, ou seja, a maioria dos músicos que tocavam com Mestre Geraldo já havia falecido, os decendentes diretos dele não dispunham de condições para manter a tradição adequadamente, o mestre já se encontrava em avançado estado de surdez, etc. Tais fatores em comum proporcionaram o fracasso da tentativa inicial de gravação em campo, o que favoreceu a tomada de decisão por uma gravação em estúdio com músicos convidados, captação de instrumentos de forma separada, cortes e colagens, etc.

Segundo Márcia, o aspecto positivo ficou, portanto, com a escolha dos músicos que tinham um grande conhecimento sobre reisados além de serem bastante competentes. Desses, ela salientou os nomes da professora Sirinéia Amaral e do músico Públius.

Não obstante os respectivos méritos dos músicos e produtores neste caso, uma questão vale menção. Mesmo considerando a pequena quantidade de dados sobre a situação do Reisado Imperial na ocasião desta gravação, devemos concordar que um material fonográfico desta natureza não pode ser considerado representativo da sonoridade desta tradição, ou seja, por mais que esta performance seja realizada por ótimos músicos e orientadas por produtores conhecedores da história da tradição em questão, as características acústicas, estéticas, etc. “originais”, se é que podemos usar este termo, já não se fazem presentes.

Além disso, muitos outros aspectos em uma produção fonográfica contribuem para uma diferenciação entre uma sonoridade escutada ao vivo e esta mesma após a finalização do

processo. Louise Meintjes dá uma idéia de uma situação comum em estúdio e muito representativa desta questão.

Os músicos frequentemente não estão presentes durante a mixagem. Algumas vezes o produtor está ausente por alguma ou quase toda a mixagem. O engenheiro, comumente, não é informado até o início da primeira seção sobre as particularidades de uma produção⁵² (tradução minha) (MEINTJES, 2003. p. 83).

Neste sentido específico, não é difícil vislumbrar diferenças entre uma produção fonográfica voltada para o mercado da música e um registro fonográfico etnográfico. Longe de me posicionar em favor de um ou em detrimento de outro, entendo como evidentes, sobretudo, os objetivos comerciais do primeiro e uma maior semelhança estética, cultural e acústica do segundo. Embora, neste caso, eu ainda consiga imaginar a ansiedade de Márcia Sena entre esta difícil opção de produção e uma outra de desperdiçar a oportunidade de um, provável, único registro musical do último reisado da Cidade do Recife.

Continuando a entrevista, Márcia falou sobre gravação do CD “O Traçado do Guerreiro” com os caboclinhos Canindé do Recife e Tupí (do bairro) de Cavaleiro. Neste caso, a gravação foi realizada com unidade móvel de gravação em uma área aberta, onde eles costumam ensaiar, e com a presença do público que normalmente comparece nos ensaios e apresentações, os quais tocaram flechas e dançaram além de participarem no grito de guerra.

As músicas foram gravadas de forma aleatória, ou seja, decidiam gravar um baião, um perré, loas, gritos de guerra, os fogos que antecedem as apresentações, etc. além de entrevistas com algumas pessoas do grupo.

Após este processo de gravação ocorreu um outro de edição em estúdio para cortar algumas partes e deixar outras escolhidas, inclusive, por alguns integrantes do grupo.

Na continuação da entrevista, perguntei a Márcia sobre os projetos que ela ainda gostaria de fazer, tendo como resposta o CD do Coco de Dona Olga; o Presépio dos Irmãos Valença⁵³; uma gravação com o Sr. João que ainda tem toda a memória do fandango, apesar desta tradição não mais existir na Cidade do Recife; o lançamento do seu trabalho de pesquisa sobre o presépio citado e algumas outras tradições que ela mencionou como já registradas, ou seja, o Samba de

⁵² *The musicians are often not present during mixing. Sometimes even the producer is absent for some or almost all of the mixing. The engineer is usually not informed until the beginning of the first session about the particularities of a production* (MEINTJES, 2003. p. 83).

⁵³ Gravado no segundo semestre de 2008 no estúdio do CDRM

Véio da Ilha do Massangano⁵⁴; a Mazurca (Mazuca) do Brejinho de Cajarana⁵⁵ (Cupira – PE) e o Pastoril de Juraçi (Bairro de Água Fria – Recife - PE). Apesar de eu mesmo só ter conseguido referências do Samba de Véio e da Mazurca como trabalhos gravados, o terceiro acredito ainda não ser conhecido ou, ao menos, registrado de alguma forma.

Como análise desta parte final da entrevista de Márcia Sena, não pude deixar de observar que processos de edição como cortes e colagens fazem parte das produções de forma muito normal, levando-nos, novamente, às questões de pertinência dos procedimentos nos processos fonográficos.

5.2.6. Olha Aqui o Selo!

Na entrevista com Daniela Bastos iniciei perguntando seu ponto de vista sobre os conceitos de produção fonográfica, obtendo uma resposta que abordou um tópico interessante. Para ela a produção fonográfica no tocante à música de tradição oral ainda está em desenvolvimento pelo fato da maior parte dos projetos fonográficos ainda se configurar como produtos com visões de produção de “fora para dentro”. Com esta expressão, ela sugere uma produção realizada por alguém que não faz parte da tradição (de fora), podendo ser um pesquisador, um produtor, etc. abordando aspectos desta tradição que, normalmente, são conhecimentos característicos de um membro (de dentro) deste tipo de manifestação.

Para ela, só agora estão surgindo os primeiros registro de “dentro para fora”, ou seja, produções realizadas por membros da própria tradição, sendo estes, brincantes, mestres, produtores que cresceram neste universo, etc. Além disso, ela lembrou que, apesar destas produções terem maior possibilidade de manutenção das características culturais da manifestação, também precisam ter algum intuito comercial para sua respectiva manutenção enquanto grupo musical, portanto, precisam de um mínimo de organização para pleitear recursos, sejam estes via projetos, parcerias ou realizações de performances.

Neste ponto, levantei uma questão sobre os tais “intuitos comerciais” que ela mencionara anteriormente, ou seja, indubitavelmente existe uma necessidade de sobrevivência (enquanto grupo musical) como ela falou. Contudo, como ser comercial sem se render aos moldes que tanto norteiam aquilo que se “vende” e, em geral, é entendido como música, afinal? Será que já não

⁵⁴ Ver: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-samba-de-veio-na-terceira-margem-do-rio-1>

⁵⁵ Ver: <http://jornaldeumtostao.blogspot.com/2008/10/coco-mazuca-de-agrestina.html>

estamos tratando de duas condições, essencialmente, opostas em princípios? Neste sentido, ela assume que a linha é, realmente, muito tênue e concorda que a questão principal é: “[...] até que ponto tem que ser comercial? E qual o limite disso para não extrapolar e perder a essência? (BASTOS, 2008).

Evidentemente, a “linha” que ela menciona é tênue realmente, sobretudo se pensarmos que esta é, na verdade, uma pluralidade de linhas. Para um ouvinte a música pode ser entendida como “tradicional”, de “raiz”, “pura”, etc. e, simultaneamente, a mesma música ser considerada já muito influenciada, sem essência, etc., por um brincante mais antigo, por exemplo.

Como consequência deste assunto, surge um outro que é característico do trabalho de produtores que buscam formas de sustentabilidade econômica para grupos tradicionais como maracatus, por exemplo. Neste sentido, Daniela menciona a complicada missão de um produtor envolvido com grupos deste tipo, salientando uma das principais preocupações desse tipo de profissional, ou seja, encontrar um meio termo entre a originalidade cultural do grupo e as modificações necessárias para inseri-lo no mercado fonográfico.

Sobre isto especificamente, vale a pena salientar que, na maioria dos casos, o produtor tenta inserir conceitos estéticos na produção que, sob sua ótica, são mais propícios ao sucesso, já que esse é um dos seus objetivos principais. Contudo, as consequências de uma atitude deste tipo vão desde uma simples discordância entre pontos de vista dos diversos profissionais envolvidos até uma permanente modificação na referida cultura.

Para uma melhor compreensão, seguem dois exemplos relacionados com cada uma destas duas situações. O primeiro, demonstra uma discordância entre óticas de profissionais, mencionada no livro de Louise Meintjes:

West (Produtor) lança em sua intimidadora explanação sobre as canções deles. ‘Vocês tem que ir com o mercado, vocês tem que ir com o que está acontecendo agora. Vocês nunca farão isso com este velho material. Vocês tem que fazer canções de casamento. Sim, o álbum todo.’ [...] Não, [...] esta não foi “nosssa música”, não é aquilo pelo qual somos conhecidos, não é o que ensaiamos e não é o que queremos fazer⁵⁶ (Tradição minha) (MEINTJES, 2003. p. 186) (Grifos Meus).

⁵⁶ *West (Produtor) launches into his bulldozer explanation about their songs. ‘You have to go with the market, you have to go with what’s happening now. You’ll never make it with this old stuff. You have to do wedding songs. Yes, the whole album.’ [...] No, [...] this was not “our music”, not we are known for, not what we have rehearsed, and not what we want to do* (MEINTJES, 2003. p. 186) (Grifos Meus).

No segundo exemplo, apesar de eu mesmo não ter tido, ainda, condições de investigar mais detalhadamente, consegui um depoimento em uma conversa com o Sr. José Ferreira da Silva⁵⁷ que brincara muito tempo como caboclo de lança em um maracatu rural no município de Glória de Goitá – PE, apesar deste residir no Município de Tacaimbó – PE onde consegui conversar com ele.

Nesta ocasião, o tema da conversa foi a buzina⁵⁸ do maracatu rural, instrumento que segundo Sr. José foi substituído pela *poica*⁵⁹ (cuíca) após o aparecimento do maracatu na mídia com uma gravação de *poica* substituindo a buzina. Desde então, a maioria dos maracatus passou a não mais utilizar o instrumento de sopro característico deste tipo de música.

O próprio Sr. José assumiu que só mantinha um desses consigo por que não achava a sonoridade da *poica* tão boa, além desta buzina dispor de técnicas como o *glissando* que eram impossíveis na *poica* da forma alcançada na buzina. Segundo ele, este é um instrumento antigo que poucos maracatus ainda o utilizam.

Realmente, quando em uma outra situação de campo perguntei ao Sr. Martelo, um instrumentista do Município de Condado-PE que tocava a *poica*, sobre a referida buzina, ele disse que nunca viu uma dessas em maracatu nenhum. Este fato me fez pensar justamente no que mencionei anteriormente em relação à modificação cultural que uma manifestação está sujeita a sofrer quando sob influência de um processo fonográfico e de uma consequente difusão na mídia da forma musical gravada.

Outro ponto importante abordado foi acerca de influências diretas que uma produção fonográfica exerce sobre uma música de tradição oral, ou seja, diferenças entre conceitos de produções, diferenças técnicas, compreensão ou não do universo da música de tradição oral por quem realiza a produção, seja ele técnico ou produtor, influências emocionais, etc. Tais diferenças resultam em modificações na produção que chegam a influenciar a música de uma forma ou de outra, já que influencia diretamente os músicos.

Acerca desta influência sobre os músicos, aliás, Daniela salientou alguns pontos importantes. Inicialmente, a figura do técnico de gravação que pode interferir diretamente no resultado final, caso este não tenha uma propriedade com a cultura em pauta. Um segundo ponto

⁵⁷ Conhecido na localidade como “Zé Pedreiro”.

⁵⁸ Instrumento musical de sopro de aproximadamente 1 metro de altura se posto na posição vertical. Atualmente é encontrado construído em lata, com sonoridade semelhante a um berrante e formato de cone. No passado, era um chifre de boi.

⁵⁹ Membranofone semelhante à cuíca usado no maracatu rural e chamado de poica (porca) devido ao tipo de

é a questão artística e, conseqüentemente, econômica da música, a qual pode favorecer interferências na performance. Finalmente, um terceiro ponto que, inclusive, ocorreu durante a gravação do Maracatu Leão Coroado, é a presença dos equipamentos, o que terminou inibindo os músicos que compunham o coro e gerando uma certa “desafinação”.

Segundo ela, a quantidade de equipamentos favorece uma modificação acústica tamanha que as vozes parecem não soar como normalmente o fazem. Além disso, em relação a esta questão da influência dos equipamentos sobre a performance, ela lembra que ocorrem alterações emocionais nos músicos resultando, no caso das vozes, desafinações e, no caso dos percussionistas, um aumento da quantidade de “viradas” (variações). Para confirmar o fato, fiz questão de perguntar se em situações normais de ensaio estas mesmas pessoas que cantaram “desafinadas” apresentavam este tipo de performance, o que ela negou de imediato. Isso me fez lembrar que, por vezes, também tive experiências deste tipo em campo, onde a presença de equipamentos terminava por influenciar as performances.

Ainda sobre esta questão, Daniela afirma que: “a música de tradição oral como a música do maracatu, por exemplo, tem uma função além do entretenimento e além do mercado. E isso é que não pode se perder. Apesar de, muitas vezes, ser justamente o que se perde” (BASTOS, 2008).

Ela revelou também que, devido a estas questões (desafinações, excessos de viradas, etc.), cortes e edições de diversos tipos foram uma alternativa para adequar o material a uma sonodidade que representasse melhor ou de forma mais semelhante a sonoridade natural do grupo. Segundo ela, “[...] quando envolve patrocínio, a gente não pode lançar qualquer som” (BASTOS, 2008).

Apesar de concordar em parte, é necessário encontrar uma solução alternativa para o problema. Um dos principais aspectos que vejo como alternativa para se conseguir uma diminuição do impacto da tecnologia nos músicos é o convívio. Desde alguns anos tenho experimentado esta técnica com excelentes resultados, ou seja, uma ou algumas visitas anteriores à gravação para proporcionar um conhecimento mínimo entre as pessoas envolvidas com a produção de forma geral (músicos, técnicos, produtores, produção, etc.).

Parece estranho, mas uma simples pausa de minutos para o “cafezinho” em uma conversa amigável com os músicos sobre sua música (e nosso equipamento), pode fazer de uma gravação,

um sucesso (evidentemente, frente aos objetivos). Sem falar que é, em geral, uma excelente oportunidade para se gravar alguns relatos importantes e aprofundar os conhecimentos sobre aquela cultura.

Quando perguntei sobre suas experiências como produtora na gravação do Maracatu Leão Coroado, além da repercussão desta na própria comunidade, ela respondeu alguns pontos diferentes como resposta. Um dos mais relacionados com a questão da influência que um processo de produção fonográfica pode representar para uma cultura e, conseqüentemente, para sua comunidade foi sobre o dia da chegada do CD. Inicialmente, a comunidade em geral nem acreditava que poderia gravar um CD. No dia da chegada deste, uma avaliação que fizeram foi de que a comunidade não gerava apenas violência e marginalidade, mas também cultura.

Este aspecto é um dos inúmeros de caráter social que decorrem de um processo fonográfico. Além disso, outros aspectos também podem ser citados como positivos para os que compõem um brinquedo desta natureza, a exemplo de um auto reconhecimento entre os brincantes como elementos ativos e produtivos na sociedade; um maior interesse por atividades culturais; percepção do reconhecimento e valorização pela sociedade de sua cultura, outrora tão discriminada e oprimida; consciência de sua força não como indivíduo, mas enquanto grupo unido e organizado em busca de um ideal, além da garantia de transmissão da cultura de seus antepassados para seus sucessores, agora não apenas por meio da oralidade.

Buscando levantar outros dados sobre a influência que um processo fonográfico pode ocasionar em uma cultura, perguntei se Daniela conseguia perceber este aspecto especificamente. Embora eu estivesse pensando em casos onde a imagem do cidadão era modificada após o registro fonográfico daquela música, não imaginei que tal influência pudesse ser tão direta.

Inicialmente ela levantou a questão dos fomentos, enfatizando o mecanismo estadual de incentivo à cultura. Então, afirmou que “[...] quando o Governo do Estado apoia aquele projeto de candomblé, por exemplo, é um reconhecimento (BASTOS, 2008).

Neste momento eu expliquei que eu nem estava pensando algo tão complexo quando fiz a pergunta, embora sua resposta tenha sido extremamente importante. Portanto, eu fui mais direto à questão que gostaria de saber e perguntei se ela percebia alguma mudança no tratamento daquelas pessoas mais próximas como vizinhos, por exemplo, em relação a uma possível manifestação quando um sujeito que “fazia sua macumba” (para citar as palavras da entrevistada), tinha seu ritual registrado e difundido na TV ou era entrevistado por um jornal, por exemplo.

Embora eu tenha consciência de que a pergunta é um tanto tendenciosa, precisava direcionar o assunto para este ponto para entender melhor se havia ou não esta percepção sobre este tipo de influência na música, na opinião da entrevistada.

Neste ponto ela não só respondeu que sim, como também citou que brincantes mais antigos do candomblé, geralmente não assumiam e, ainda hoje, não assumem que participavam de maracatu ou candomblé com receio de levar “pau da polícia”⁶⁰.

[...] quem assumia isso levava *pau da polícia* [...] até hoje ainda tem candomblé acabado debaixo (sob) de cacete pela polícia [...] porque é uma coisa ligada à marginalidade, à vadiagem, etc. [...] mas a partir do momento que o cara grava um CD ou aparece na TV, a própria polícia trata diferente. [...] outro dia Beth⁶¹ (Beth de Oxum) estava fazendo um relato que a polícia chegou lá e queria acabar o coco debaixo de cacete mandando parar e Beth disse ‘não paro porque o meu coco é permitido pelo Ministério da Cultura, olha aqui o selo’ (BASTOS, 2008).

Após o relato de Daniela e considerando que um candomblé é uma manifestação musical e, simultaneamente, religiosa refleti para dimensionar o absurdo que uma atitude desta natureza representa. Principalmente, em se tratando do envolvimento da polícia, um mecanismo representativo do poder público e responsável (ao menos teoricamente) pela ordem e bem estar social, ou seja, pensei em situações até mesmo difíceis de se imaginar em nossa cultura.

Considerando a qualidade de manifestação musical do candomblé, poderíamos abstrair esta situação substituindo apenas a manifestação por outra qualquer com características semelhantes do ponto de vista da performance musical. Assim, imaginei uma apresentação da Orquestra Sinfônica do Recife no Teatro de Santa Isabel com seu público característico de ternos importados e vestidos elegantes sendo acabada, como nos disse Daniela Bastos, “debaixo de cacete pela polícia”. Isto, é um absurdo, até mesmo, para se imaginar. Portanto, como se pode achar normal uma atitude dessa com o candomblé? Evidentemente, nossa sociedade já formou padrões de comportamento indiretos que possibilitam até mesmo um indivíduo do mais alto nível educacional se mostrar indiferente com o fato, sem, nem mesmo, ter sentimento de remorso ou ser ridicularizado por outrem.

Situação semelhante seria analisarmos agora o aspecto religioso da mesma manifestação (Candomblé) com um novo esforço de imaginação para substituí-lo, agora, por uma missa

⁶⁰ Expressão popular muito difundido no Nordeste usado como definição de um espancamento ou agressão física proporcionada pela polícia.

⁶¹ Maria Elisabeth Santiago de Oliveira, coquista e organizadora do Coco de Umbigada (Olinda – PE). (Ver: <http://jornaldeumtostao.blogspot.com/2008/10/o-coco-de-umbigada-de-beth-de-oxum.html>)

católica ou um culto evangélico, por exemplo. Sofrendo o mesmo tipo de intervenção violenta praticada pela polícia. Novamente, a questão se mostra inimaginável segundo os conceitos que nos orientaram como cidadãos de uma sociedade ocidental capitalista e “tida como moderna”.

Poderíamos ainda pensar em um aspecto mais geral do candomblé, ou seja, sua característica hierárquica. Se imaginássemos qualquer instituição social em substituição à manifestação mencionada, como uma prefeitura, uma empresa ou uma escola, por exemplo, cairíamos, mais uma vez, em uma análise absurda, porém, com bastante lógica.

Este tipo de análise me fez pensar que podem ocorrer ainda situações inexplicáveis envolvendo manifestações musicais e o poder público com consequências diversas a depender do tipo (ou nível talvez) de influência que a mídia, e consequentemente os processos de gravação, já tenham exercido sobre tal manifestação. Neste sentido, imaginei que é perfeitamente possível haver uma repressão policial contra um maracatu em um terreiro qualquer com argumentos de perturbação da ordem em um mesmo instante, onde, em um local próximo, esteja ocorrendo, uma homenagem honrosa para um outro maracatu. Como se já não bastasse tamanha contradição, poderíamos lembrar que a mesma corporação que acabava, “debaixo de cacete”, uma manifestação musical em nome da “ordem”, fazia a segurança de uma outra idêntica (em termos musicais) alegando a manutenção desta mesma “ordem”. Evidentemente, aquela que estava sendo homenageada tinha muito mais probabilidade de já ter sua música gravada em CD ou DVD além de uma massiva difusão na mídia televisiva, etc.

Passando agora para outro aspecto levantado na entrevista, nos voltamos para a influência que uma mídia como a TV, por exemplo, exerce sobre a afinação dos músicos de manifestações de tradição oral. Assim, já que a música gravada é o resultado de um processo de produção fonográfica e, muitas vezes, ocupa lugar central na programação televisiva, até que ponto existe a influência da afinação desta música naquelas que usam instrumentos semelhantes ou idênticos?

Segundo Daniela, a mídia de massa exerce sim influência na opinião musical de todos, inclusive, o bastante para gerar padrões de afinação no caso dos tambores.

Uma observação que me parece bastante pertinente é que músicos mais velhos, em geral, já tem seus padrões de afinação definidos enquanto os mais jovens são mais susceptíveis à influências como as mencionadas. Neste aspecto, já presenciei muitos casos onde músicos mais velhos no candomblé diziam se a afinação estava boa ou não para os mais jovens. Por outro lado, é comum encontrar percussionistas mais jovens defenderem uma afinação argumentando semelhança com sonoridades de instrumentos de um ou outro músico famoso.

Evidentemente, nenhum dos dois casos configura uma regra geral, nem, muito menos, exclui a possibilidade de outros fatores também contribuírem para tais argumentos. Contudo, eu nunca presenciei, por exemplo, um músico mais novo corrigir a afinação de um mais velho neste tipo de manifestação ou algum senhor que tocava tambor mencionar um músico famoso quando em defesa da afinação de seu instrumento.

5.2.7. Aqui, não estamos incomodados se a música gravada tem dois minutos ou cinco!

Na entrevista com Sônia Guimarães, um dos primeiros tópicos abordados foi a questão dos conceitos de gravação. Neste caso, conversamos sobre uma prática já comum na Cidade do Recife que é a produção de culturas musicais de transmissão oral segundo conceitos inadequados para materiais deste tipo, ressaltando o emprego de processos de edição ou de conceitos estéticos incomuns aos estilos tratados. Neste aspecto, ela considera que “o fato se deve a uma busca por sucesso” (GUIMARÃES, 2008), embora não possamos considerar que só existe este aspecto neste caso.

Além de ser perfeitamente possível percebermos outros fatores que também propiciam este tipo de procedimento a exemplo do aspecto econômico ou mesmo das considerações de valor associadas às características musicais de estilos hegemônicos, entram em questão relações de poder como no caso daquelas entre produtores e músicos, produtores e técnicos, técnicos e músicos, etc.

No processo de pesquisa e escrita deste trabalho o Professor Dr. Carlos Sandroni chamou a atenção para este aspecto quando em análise de algumas gravações feitas por mim, ou seja, até onde se estende o poder do músico em determinar como um trabalho de registro sonoro será finalizado? Evidentemente, suas intenções, parâmetros estéticos, conceitos, escolhas, etc. em relação à música que executa, apresentam limitações sérias quando em processos de produção musical, onde a figura do produtor ou diretor musical ocupa posição privilegiada em relação às decisões que definem o resultado sonoro.

Não é raro, encontrarmos materiais de música de tradição oral que apresentem conceitos estéticos divergentes daqueles que os caracterizam em seus contextos de costume em busca de uma maior similaridade com materiais veiculados em mecanismos de difusão como a TV, por exemplo. Sônia Guimarães, além de concordar, mencionou outro aspecto importante para o trabalho do etnomusicólogo em relação a diferentes tipos de gravações, ou seja, quando

precisamos entender algo sobre um único instrumento musical de um conjunto, uma gravação que enfoque apenas este instrumento se mostraria melhor para este objetivo. Contudo, em se tratando de analisar a música em sua essência, a melhor gravação não seria especificamente uma mais limpa (sem ruídos) ou com uma voz mais destacada, por exemplo. Mas aquela que representasse melhor o ambiente acústico que predominou na ocasião da performance, já que, só assim, teríamos uma representação mais fiel do ponto de vista acústico, portanto, estético, musical, etnográfico, contextual, etc. Neste sentido de análise, portanto, uma gravação para ser considerada melhor que outra tem, obrigatoriamente, que ter um objetivo como parâmetro norteador das classificações “melhor ou pior”.

Neste momento surge um outro assunto como exemplo, a questão das técnicas de produção musical. Neste universo, foi abordada a questão do *click*⁶² na produção em estúdio. Para Sônia, este subsídio foi criado para algumas coisas, portanto, não serve para tudo. Evidentemente, a música de tradição oral, assim como a música erudita entre outros estilos, não precisam deste subsídio para ser gravada.

Neste ponto, perguntei sobre as relações que a música de tradição oral mantém com os estúdios no Recife, tendo ela ressaltado que a questão passava por âmbitos mais complexos, ou seja, a influência da defasagem na educação, principalmente no caso de conhecimentos de história da música, proporciona, por exemplo, misturas de estilos musicais apenas em função do sucesso e, muitas vezes, apenas objetivando uma semelhança com modelos musicais hegemônicos que, segundo conceitos questionáveis, apresentam uma melhor qualidade. Portanto, a relação que a música, seja ela de tradição oral ou escrita, mantém com os estúdios perpassa por critérios pautados no desconhecimento histórico e social do Brasil e do mundo. Segundo ela, esse é o motivo de alguém misturar rock com samba e achar que o samba ficou melhor. Pois, para tal pessoa o rock é uma coisa melhor e se misturada dessa forma, poderia talvez emprestar um pouco dessa condição (melhor) para o estilo musical brasileiro.

Este assunto conduziu a conversa para outro tópico importante, ou seja, as funções da música. Onde, segundo ela, a música produzida em estúdio, e na maioria dos casos, tem como função principal o entretenimento. Sendo esta uma alternativa para entender o porque da quantidade de produções musicais que não levam em consideração o legado histórico da sociedade brasileira, por exemplo.

⁶² Metrônomo digital usado em estúdios para sincronizar produções onde cada instrumento é gravado individualmente e isoladamente.

Neste caso, mencionei uma outra questão ainda sobre as funções da música e que me ocorrera durante uma gravação de campo, ou seja, independente das classificações sobre funções da música mencionadas por Merriam (1964), uma mesma música poderia, simultaneamente, apresentar funções diferentes para indivíduos diferentes, mesmo que em uma mesma ocasião, o que me forçou a concluir que a percepção de uma função da música A ou B, segue padrões ou parâmetros de análises pessoais que decorrem de toda a bagagem sócio-cultural que constitui o indivíduo. Portanto, como podem ocorrer variações conceituais entre indivíduos de uma mesma sociedade, também podem ocorrer pequenas modificações entre tais parâmetros, gerando, por exemplo, critérios tão diversos que possibilitem a co-existência de uma música feita para quem quer beber e paquerar com outra carregada de uma bagagem histórico-cultural em uma mesma sociedade. Evidentemente, cada uma dessas se mostrando coerente para cada tipo de cidadão.

Isso explicaria, em parte, a existência tanto de produtores que acham dignas intervenções de quaisquer tipos na música de tradição oral, quanto de outros que relutam às menores influências mesmo em registros fonográficos, apesar de podermos diferenciar aquelas produções mais semelhantes com a sonoridade da performance musical e as que, claramente, apresentam diferenças, corroborando mais uma vez as divergências entre produções e registros musicais, assim como aquelas entre concepções de produtores.

Voltando à entrevista, passamos para uma análise do trabalho no estúdio do CDRM do SESC e dos conceitos que norteiam o mesmo. Assim, Sônia lembrou que não estamos buscando um resultado acústico produzido, mas, sobretudo, registrado. Se percebemos que equipamentos analógicos conseguem timbres mais próximos da sonoridade da performance, estes serão a nossa opção para trabalhar. Não se trata de utilizar uma tecnologia de ponta pelo fato desta ser uma novidade, mas apenas se esta se mostrar adequada para nossos propósitos. Nas suas próprias palavras: “[...] aqui, não estamos incomodados se a música gravada tem dois minutos ou cinco! (GUIMARÃES, 2008). Constatamos, portanto, que nosso interesse principal é uma maior similaridade acústica com o ambiente sonoro da performance. Fato que só tenho conseguido com subsídios e conceitos diversos daqueles padrões normalmente utilizados em produções musicais, principalmente voltadas para o mercado da música.

5.2.8. O registro não tem nenhum objetivo artístico. O objetivo é apenas etnográfico

Sobre as diferenças entre produções e registros sonoros, a professora Cirinea mencionou um aspecto importante destes últimos “[...] o registro não tem nenhum objetivo artístico. O objetivo é apenas etnográfico” (AMARAL, 2008). Ela, então, mencionou que os registros sonoros são similares ao trabalho de Darcy Ribeiro só que na área da música. Embora existam casos que não coincidam, em plenitude, com tal comparação.

Ao perguntar sobre produções ou registros que ela teria feito, ela mencionou que trabalhava não com registros ou produções neste sentido, mas com pesquisa aplicada à educação mencionando que estuda culturas de tradição oral já esquecidas ou em vias de desaparecimento e as insere em comunidades carentes ou nas aulas. Para tanto busca subsídios e apoios com o Governo Estadual ou Federal, além de empresários ou realizando campanhas.

No caso das comunidades, ela consegue fazer estas tradições serem perpetuadas por grupos de jovens (quase sempre em situação de risco social) com auxílio ou organização de líderes comunitários.

Como exemplo, ela citou uma comunidade em Ouro Preto - Olinda – PE que era um local de “desova⁶³” onde ela formou um pastoril há quase vinte anos, inclusive, com meninas de 12 anos de idade já em situação de prostituição. Estas nem sabiam o que era um pastoril. Hoje já são quatro pastoris além do projeto já ter se transformado em uma ONG que possibilita um desenvolvimento econômico para as famílias dos integrantes. Outro exemplo, também com a tradição do pastoril foi no bairro de Salgadinho – Olinda – PE, inclusive com a presença de uma senhora que teria sido pastora em sua infância. Esta experiência, segundo a entrevistada, só não deu mais certo pelo fato da inserção de políticas partidárias.

Outro exemplo foi o de um acorda povo, tradição da Zona da Mata pernambucana em formato de procissão em que os integrantes acordavam na madrugada do dia 23 para caminharem até a igreja e já amanhecer a véspera de São João na missa. Segundo ela, eles carregavam a bandeira de São João e uma estatueta deste santo, cantando:

Acorda povo que o galo cantou
É São João, primo do Senhor;
Que bandeira é essa que vamos levar...

⁶³ Denominação popular de local utilizado para ocultação de cadáveres.

(Anexo de Áudio 08).

No trajeto, o consumo de bebidas e comidas era proporcionado pelos moradores, os quais também se associavam ao cortejo seguindo até a igreja. Ainda neste trajeto eles costumavam tomar um banho de rio, apesar da baixa temperatura, como parte do batizado simbólico que faziam para lembrar o de Jesus, feito por São João Batista. Quando eles chegavam na igreja por volta de 5:00h da manhã, esperavam acabar a missa para que o padre concedesse a benção à bandeira de São João. Entretanto, como nesta parte da cerimônia o nível alcoólico dos integrantes, geralmente, já era demasiado, segundo as considerações dos padres, estes últimos passaram a proibir a manifestação e se negar a dar a benção à bandeira, que deixou de se chamar bandeira de São João. Neste contexto, também proibiram que carregassem o santo nestas manifestações.

Com o sincretismo religioso e os similares dos santos católicos no candomblé, alguns pais de santo passaram a sugerir que tais manifestações fossem desenvolvidas nos terreiros porque alegavam que São João, no candomblé, era Xangô.

Esta tradição, segundo Cirinea, ainda existe no bairro de Água Fria (Recife – PE) ou na parte alta de Olinda – PE. Quando perguntei se ela conhecia alguém que tinha algum material deste gravado, ela mencionou o professor José Amaro dos Santos (UFPE) e acrescentou que, sobre as datas, o pesquisador Evandro Rabelo era a pessoa mais indicada. Infelizmente, o prazo para finalização deste trabalho impossibilitou-me de acrescentar outras entrevistas com as pessoas supracitadas.

Quando pedi que ela falasse sobre as tradições que conversamos em outras ocasiões, ela lembrou da Caninha Verde portuguesa, do Fandango em Itamaracá – PE, do Pastoril em Caruaru – PE, da Mazurca, do Coco, falou também dos termos samba e fandango, empregados como sinônimo de brincadeira ou representando qualquer estilo musical, falou ainda da Barca, do Presépio, do teatro em Pernambuco, muito influenciado pelos Beneditinos e Jesuítas, dos Bumba-Meu-Boi, Bacamarteiros, das letras dos fandangos que tratam sobre aspectos ibéricos ou aventuras náuticas d'além-mar, etc.

Finalmente, perguntei como ela percebia estas tradições hoje, tendo ela respondido que hoje não se tem mais interesse nestes tipos de manifestações, devido, talvez, à diversidade de estilos e meios de acesso.

6. CONCLUSÕES

Os processos de produção fonográfica podem influenciar os resultados acústicos dos fonogramas de manifestações musicais de tradição oral, proporcionando diferenças entre a sonoridade do contexto de performance e a sonoridade da mídia após o processo fonográfico. Tais diferenças, em geral, decorrem dos diversos fatores que compõem o processo fonográfico. Estes fatores possibilitam influências também sobre alguns aspectos da própria manifestação musical.

Como os mecanismos da mídia tem profunda relação com algumas mudanças culturais e os processos fonográficos relacionam-se diretamente com estes mecanismos, por consequência, os processos fonográficos são intimamente relacionados com algumas dessas mudanças, principalmente, no âmbito da música de tradição oral. Assim, conceitos impróprios para a produção desse tipo de música, parecem contribuir para mudanças, também, nas estruturas sociais destas manifestações musicais.

Neste sentido, a análise dos processos fonográficos não só representa tópico de considerável importância para a etnomusicologia, alertando para questões de mudanças na música decorrentes desses processos de gravação, como também denunciam uma lacuna na disciplina acerca de considerações sobre estruturas de poder (quem determina o resultado do fonograma) e pertinência (diferenças entre performance e mídia) acerca do processo de produção musical.

Com a realização deste trabalho, torna-se visível a necessidade de um aprimoramento conceitual e técnico na área da etnomusicologia acerca da tecnologia de áudio. Além disso, o estudo das consequências desta tecnologia para a música de tradição oral representa um aspecto importante para a disciplina ainda por ser estudado em investigação mais aprofundada. Iniciativas de pesquisa neste âmbito, certamente, contribuirão para o desenvolvimento da disciplina.

Finalmente, a principal contribuição deste trabalho para a área da etnomusicologia é demonstrar que, mediante influência das variáveis do processo fonográfico, o resultado acústico de gravações de músicas de tradição oral pode sofrer alterações que, em alguns casos, contribuirão para a modificação de características estéticas da própria tradição musical, podendo apresentar, inclusive, reflexos em âmbitos da estrutura social dessa cultura.

7. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialectic of enlightenment*. Verso, 1997. 258 p.

_____, Theodor W. “Nadelkurven” (1927). *Gesammelte Schriften: Band 19 (Musikalische Schriften VI)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, p. 525. In: GARCIA, Sérgio Freire. 2004.

AMARAL, Cirinea do. Entrevista concedida a André Sonoda no Estúdio do CDRM do SESC Casa Amarela. Recife – PE, 07-11-2008

ANDRADE, Mário de. Danças dramáticas do Brasil. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; pró-memória; Fundação Nacional do Livro, 1982. 1º Tomo.

_____, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Pró-Memória; Fundação Nacional do Livro, 1982. 2º Tomo.

_____, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. 849 p.

AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais (orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.

BAMFORD, J. S. An analysis of Ambisonics sound systems of first and second order. 1995. 270p. Dissertação (Mestrado). University of Waterloo, Dept. Physics. Waterloo, Canada, 1995. Disponível em: <<http://audiolab.uwaterloo.ca/~jeffb/thesis/thesis.html>>. Acesso em: 21 nov. 2004.

BASTOS, Daniela. Questionário de pesquisa. 29/03/2008

_____, Daniela. Entrevista concedida a André Sonoda no estúdio do CDRM do SESC Casa Amarela. Recife – PE, 13-10-2008.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BLACKING, John. *How musical is man*. Seattle: The University of Washinton Press, 1974.

_____, John. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. In: Yearbook of the International Folk Music Council, Vol. 9, 1977, pp. 1-26. Published by: International Council for Traditional Music Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/767289> Accessed: 23/02/2009 08:19

BLUM, Stephen. Prologue: *Ethnomusicologists and Modern Music History*. In: BLUM, Stephen; *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

BOHLMAN, Phillip V.; NEUMAN, Daniel M (Ed.). *Ethnomusicology and Modern Music History*. Illinois: University of Illinois Press, 1991.

BOHLMAN, Philip V. Ethnomusicology: post-1945 developments. In: MACY, L. (Ed.). *The New Groove Dictionary of Music Online*. Disponível em: <http://www.groovemusic.com>. Acesso em: 20/01/2003.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos Orixás*. Porto Alegre: FUMPROARTE Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, 1998. 240 p.

CHANAN, Michael. *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*. New York: Verso, 1995.

CALÇADA, Caio Sérgio; SAMPAIO, José Luiz. *Física Clássica: óptica, ondas*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1998. 514 p.

CARDOSO FILHO, Marcos Edison; PALOMBINI, Carlos. Música e tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2006, Brasília. *Anais*. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao01/04COM_MusHist_0102-194.pdf. Acesso em: 02/02/2009.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: EDITORA 34. 1998. 208 p. (Coleção Ouvido Musical).

CORREIA, Célia Maria de Oliveira. Entrevista concedida a André Sonoda no Estúdio do CDRM do SESC Casa Amarela. Recife – PE, Outubro de 2004.

CUSICK, Suzanne G. La música como tortura / La música como arma. *Transcultural Music Review*. Traducción: Sebastián Cruz y Ruben Lopez Cano. n. 10, 2006.

DEMO, Pedro. *Metodologia científica em ciências sociais*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.

DENCKER, Ada de Freitas Maneti. VIÁ, Sarah Chucid de. *Pesquisa empírica em ciências humanas – com enfoque em comunicação*. Futura, 2001.

EVEREST, F. Alton. *Master Handbook of Acoustics*. McGraw-Hill Companies Inc., 2001.

FARIA, Regis Rossi Alves. Auralização em ambientes audiovisuais imersivos. Tese de Doutorado. Departamento de Engenharia de Sistemas Eletrônicos. Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, Brasil. 2001. Orientador: João Antônio Zuffo.

FRANÇA, J. Lessa; VASCONCELOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 7. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

GALDINO, Márcio. Apud. PEREIRA, Manoel. Entrevista concedida a André Sonoda e Sônia Guimarães. Gravada no estúdio do CDRM do SESC Casa Amarela, 2007.

GARCIA, Sérgio Freire. Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil. 2004. Orientador: Silvio Ferraz de Mello Filho. Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GENOVÊS, Manoel Henrique. Entrevista concedida a André Sonoda e Cristina Barbosa. Distrito de Inhanhum - Santa Maria da Boa Vista – PE, 2004.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GOHN, Daniel M. A tecnologia na música. In: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 2001, Campo Grande /MS. INTERCOM. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP6GOHN.pdf> (Acesso em: 02-02-2009).

GONZAGA, Luiz. Volta pra Curtir. Teatro Tereza Rachel. Rio de Janeiro: BMG BRASIL LTDA, Março de 1972. 1 CD.

GUIMARÃES, Sônia. Questionário de pesquisa. 23/03/2008

_____, Sônia. Entrevista concedida a André Sonoda no estúdio do CDRM do SESC. Recife – PE, 09-10-2008.

<http://www.recife.pe.gov.br/agendacultural/>
http://www.achegas.net/numero/dezenove/aluizio_alves_19.htm
<http://www.milenio.com.br/mance/Identidade.htm>
<http://www.recife.pe.gov.br/agendacultural/>
http://www.forumculturalmundial.org/noticias_0038.asp
<http://www.unirio.br/mpb/iaspmla2004/Anais2004/Resumos/ResMarthaUlhoa.htm>
<http://chip.cchla.ufpb.br/caos/06-cabral.html>
<http://www.biblio.ufpe.br/libvirt/teses/historia/aap93.htm>
<http://trombeta.cafemusic.com.br/trombeta.cfm?CodigoMateria=1192>
http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/forumcultural/noticias_0048.asp#1
http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/forumcultural/noticias_0033.asp#1
http://www.cliquemusic.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.Asp?Nu_materia=3901
<http://chem.ch.huji.ac.il/history/hertz.htm> (acesso em 17/07/2008)
<http://chem.ch.huji.ac.il/history/hertz.htm> (acesso em 17/07/2008)
http://telecom.inescn.pt/research/audio/cienciaviva/constituicao_audicao.html (acesso em 17/07/2008)
<http://www.celuloseonline.com.br/imagembank/Docs/DocBank/ss/ss005.pdf> (acesso em 17/07/2008)
<http://www.mediacollege.com/audio/microphones/frequency-response.html>. (acesso em 18/07/2008)
<http://www.acoustics.hut.fi/asf/bnam04/webprosari/papers/o48.pdf> (acesso em 18/07/2008)
<http://www.recording-microphones.co.uk/Blumlein-pair-stereo.shtml> (acesso em 18/07/2008)

<http://www.recordinglair.com/record/location/micplace.htm> (acesso em 18/07/2008)
<http://www.recording-microphones.co.uk/Jecklin-Disk.shtml> (acesso em 18/07/2008)
http://www.shure.com/stellent/groups/public/@gms_gmi_web_us/documents/web_resource/site_img_us_rc_sm58_large.gif (acesso em 09/08/2008)
http://www.shure.com/stellent/groups/public/@gms_gmi_web_us/documents/web_resource/site_img_us_rc_beta58a_large.gif (acesso em 09/08/2008)
http://www.sennheiser.com/india/icm_eng.nsf/root/500965 (acesso em 23/08/2008)
<http://www.filmebase.pt/Schoeps/index.html> (acesso em 02/09/2008)
<http://www.acoustics.hut.fi/asf/bnam04/webprosari/papers/o48.pdf> (acesso em 02/09/2008)
http://www.indiana.edu/~wanthro/theory_pages/Rouch.htm (acesso em 27/10/2008)
<http://jornaldeumtostao.blogspot.com/2008/10/coco-mazuca-de-agrestina.html> (acesso em 04/01/2009)
<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-samba-de-veio-na-terceira-margem-do-rio-1> (acesso em 04/01/2009)
<http://jornaldeumtostao.blogspot.com/2008/10/o-coco-de-umbigada-de-beth-de-oxum.html> (acesso em 14/01/2009)
http://www.musicaecultura.ufba.br/numero_02/artigo_sandroni_01.htm (acesso em 15/01/2009)
http://www.musicaecultura.ufba.br/numero_02/artigo_ribeiro_01.htm (acesso em 15/01/2009)
<http://www.panoramio.com/photos/original/8323872.jpg> (acesso em 16/01/2009)
<http://www.panoramio.com/photo/8323904> (acesso em 16/01/2009)
<http://www.panoramio.com/photo/8323863> (acesso em 16/01/2009)
http://www.revistaalgomais.com.br/pdf/apresentacao_marca_143_anos_do_preseprio_dos_irmaos_valenca.pdf
<http://www.indiosonline.org.br/blogs/index.php?blog=5&p=329&more=1&c=1&tb=1&pb=1#more329> (Acesso em 17/10/2008).
http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo_cambria_02.htm
<http://www.madsci.org/posts/archives/2001-07/995147273.Eg.r.html>
http://www6.ufrgs.br/infotec/teses-03-04/resumo_2475.html
http://www.neumann.com/?lang=en&id=current_microphones&cid=ku100_data
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/555255/sound>
<http://www.tufts.edu/programs/mma/mrap/StereoMicTechniques.pdf>
http://www.sennheiser.com/india/home_en.nsf/root/professional_wired-microphones_studio-recording-mics_mkh-8000_500965?Open&row=2

KUBIK, Gerhard. Neo-tradicional popular music in East África since 1945. Popular Music (Cambridge England) v.1, 1981, p. 83-104.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. 19 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Les Maitres Fous, 1956. (Ghana). Gran Prix de La Biennale Internationale du Cinéma de Venise, 1957. Direção: Jean Rouch.

MEDAGLIA, Júlio. Programa Roda Viva. TV Cultura. 22-04-2008.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2005, Salvador. Etnomusicologia: Lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. *Anais do II Encontro da ABET*. Salvador: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2005. p. 89-102.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

Michaelis Dicionário Prático Inglês-Português/Português-Inglês Cia. Melhoramentos de São Paulo. 20 ed. São Paulo: 2000.

Missão de Pesquisas Folclóricas. Direção: Luís Saia. Organização: Mário de Andrade. Secretaria de Cultura Cidade de São Paulo, 1938.

MYERS, Helen. *Field Technology*. In: MYERS, Helen (Edit.). *Ethnomusicology: an introduction*. London: The Macmillan Press, 1992. P. 50-87.

MEINTJES, Louise. *Sound of Africa – Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120 p. (Coleção História e Reflexões, 2)

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. In: Revista Antropológicas, ano 10, 2006, v. 17, p. 11-34.

_____, Bruno. Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los Otros y de nosotros como etnomusicólogos. *Transcultural Music Review*. n. 7, 2003. In: CAMBRIA, Vincenzo. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. n. 3. *Música & Cultura*. Revista On-Line de Etnomusicologia.

_____, Bruno. Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los “Otros” y de nosotros como etnomusicólogos. *Transcultural Music Review*. n.7, 2003.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*. São Paulo, vol. 44. n. 1. 2001.

_____, Tiago de. Cem anos de etnomusicologia e a era fonográfica da disciplina no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2005, Salvador. *Anais...* Salvador: ABET, 2004, p. 103-124.

PEREIRA, Manoel. Entrevista concedida a André Sonoda e Sônia Guimarães. Gravada no Estúdio do CDRM do SESC Casa Amarela. Recife – PE, 2007.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O canto do *KAWOKÁ*: Música, Cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Antropologia Social. Orientador: Rafael José de Menezes Bastos. 2004.

PORDEUS, Hugo. Questionário de pesquisa. 23/03/2008

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa Quantitativa e Pesquisa Qualitativa: Perspectivas para o Campo da Etnomusicologia. *Claves*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, n. 2, p. 87-98, 2006.

REINHARD, Kurt. The Berlin Phonogramm-Archiv. The Folklore and Folk Music Archivist. v.5, 1962, p.1-4.

RHODES, Willard. Toward a Definition of Ethnomusicology. *American Anthropology* 58 (1956). In: SHELEMAY, Kay Kaufman. *Ethnomusicology history, definitions, and scope*: a core collection of scholarly articles. Gerland Publishing Inc. New York e London. 1992.

ROCHA, Gustavo Sobreira. Questionário de Pesquisa. 02/04/2008

RUIZ, João Álvaro. *Metodologia científica* – guia para eficiência nos estudos. São Paulo: Atlas. 1982. 170 p.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias*: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical. Editora Atica, 1985.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Luís Gonzaga dos. Entrevista concedida a André Sonoda em Julho de 2006 - Condado – PE.

_____, Carlos. O Destino de Joventina. *Música e Cultura*: revista on-line de Etnomusicologia. v. 2. p. 1 - 5, 2007. Disponível em: http://www.musicaecultura.ufba.br/numero_02/artigo_sandroni_01.htm. Acesso em: 02/02/2009.

SCHAEFFER, Pierre (1990). Notes sur l'Expression Radiophonique (1946). In: SCHAEFFER, Pierre. *Porpos sur la Coquille*. Arles: Phonurgia Nova. p. 37-81.

SCHAFER, Murray. *The Tuning of the World*. 1. ed. New York: Knopf, 1977. 301 p.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. Cortez.

SENA, Márcia. Entrevista concedida a André Sonoda no Estúdio do CDRM do SESC Casa Amarela. Recife – PE, 14-11-2007.

SHELEMAY, Kay Kaufman. *Ethnomusicology*: history, definitions, and scope. New York: Garland Publisingh, Inc. 1992.

SILVA, Edison Delmiro. Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. In: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 2001, Campo Grande /MS. INTERCOM. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP6GOHN.pdf> (Acesso em: 02-02-2009).

SILVA, Vagner Gonçalves da. Observação participante e escrita etnográfica. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TRAVASSOS, Elisabeth. Glossário de Instrumentos Musicais. In: Berta G. Ribeiro. (Org.). *Suma Etnológica*. Rio de Janeiro: Vozes/ FINEP, 1986.

TURINO, Thomas. A Coerência do Estilo Social e da Criação Musical entre os Aimará no Sul do Peru. *Ethnomusicology*. v. 33, n. 1, 1989. Tradução Luiz Henrique Assis Garcia.

V CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 2004, Rio de Janeiro. *Anais*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html>. Acesso em: 02/02/2009.

VALLE, Sólon do. *Manual prático de acústica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2007. 355 p.

WHITE, Paul. *Creative recording 2*: microphones, acoustics, soundproofing and monitoring. London: Sanctuary Publishing Limited. London: 1999.

ZINO, Geraldo. Entrevista concedida a André Sonoda e Sônia Guimarães. Gravada no estúdio do CDRM do SESC Casa Amarela. Recife – PE, 2007.

8. ANEXOS

8.1. ANEXO I (Arquivos de Áudio)

1. Anexo de Áudio 01 – Mestre Cajú e Mestre Negoínho
2. Anexo de Áudio 02 – Eu dou no pau e na bandeja (Mestre Negoínho)
3. Anexo de Áudio 03 - Caboclo Martelo - Quando chega fevereiro...
4. Anexo de Áudio 04 - Manoel Pereira – Exemplo de Babau
5. Anexo de Áudio 05 - Manoel Pereira - Corto cana, amarro cana...
6. Anexo de Áudio 06 - Célia do Coco - Música Aruá
7. Anexo de Áudio 07 - Célia do Coco - Música de sua época de menina
8. Anexo de Áudio 08 - Célia do Coco - De Santo Antônio a Sant'Ana
9. Anexo de Áudio 09 - Cirinea do Amaral - Acorda povo que o galo cantou...

8.2. ANEXO II

Questionário (Pesquisa de Mestrado)

Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Mestrado em Etnomusicologia
Mestrando: André Vieira Sonoda
Orientador: Prof. PhD. Carlos Sandroni

“Processos Fonográficos e Música de Tradição Oral em Pernambuco”.

Dados Pessoais (Entrevistado)

Data:

Local:

Nome:

Atividade Profissional:

Área de Atuação Profissional:

Instituição que possui vínculo:

Entrevista

1 - O que você procura, em termos de resultado sonoro, quando faz uma gravação de música de raiz - maracatu ou coco, por exemplo?

2 - Como isto aconteceu na prática, na tua experiência?

3 - Você acha que a música mudou, quando saiu do seu lugar de origem (terreiro, carnaval ou S. João) e foi para o CD? Comente sobre isto, tanto no caso da tua experiência, quanto no caso de outras gravações que você conhece.

4 - Caso você ache que estas mudanças acontecem, você as vê como positivas, negativas, ou não tem opinião?

5 - Qual a sua avaliação sobre tal fato?

6 - Você imagina outras formas ou conceitos de produção fonográfica, onde não houvesse, ou houvesse menos, modificações no estilo musical ao passar para o CD?

7 - Você autoriza a utilização dessas informações nos resultados da pesquisa com a devida citação da fonte?

8 - Você pode mencionar algo sobre o tema que o questionário não contemplou?

Obs: Informações deste questionário só serão mencionadas na pesquisa em questão em caso de resposta afirmativa na questão 7.

Sem mais para a ocasião, agradeço antecipadamente a atenção e a colaboração.

Atenciosamente

André Sonoda