



O acervo fonográfico como recurso metodológico para a pesquisa biográfica no campo da música popular

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA/SIMPÓSIO: ST-07 - Música popular: formação, pesquisa, performance e fruição

Luiz Sergio Ribeiro da Silva
PPGMUS/UDESC – marcatempo@gmail.com

Resumo

O acervo fonográfico de um artista de música popular, dadas as suas características de produção e circulação, pode ser utilizado como um dos principais recursos para a condução de uma pesquisa biográfica. Autores como Paulo Castagna, Silvano Baia, Tania Garcia e Bobby Owsinski apresentam conceitos e reflexões quanto aos dados contidos em cada LP (*long-play*), e os possíveis direcionamentos na condução de entrevistas e pesquisas de campo. Os resultados obtidos permitem uma análise cronológica, uma interpretação da ficha técnica, do repertório e da capa do disco, reconstruindo, durante as entrevistas, o contexto e as estratégias utilizadas pelo artista.

Palavras-chave: Produção fonográfica. Pesquisa biográfica. Música popular.

Abstract

The phonographic collection of a popular music artist, due to its production and circulation characteristics, can be used as one of the main resources for conducting a biographic research. Academic researchers like Paulo Castagna, Silvano Baia, Tania Garcia and Bobby Owsinski present concepts and reflections about the information registered in each LP (*long-play*), and the possible orientation in conducting interviews and field works. The results achieved allow a chronological analysis, an interpretation of the insert, repertoire and the cover, building during interviews, the context and the strategies formulated by the artist.

Key-words: Record production. Biographic research. Popular music.

1. Introdução

A pesquisa biográfica na música popular brasileira é um desafio para o pesquisador, na medida em que encontra em cada período histórico, distintas transformações sociais, tecnológicas, políticas e econômicas relacionadas aos meios de produção, aos espaços culturais e às tendências artísticas. Numa abordagem mais específica por meio de entrevistas junto a um artista, a memória torna-se o recurso imediato para a recuperação de detalhes particulares que envolvem cada trabalho artístico realizado em sua trajetória. Estas realizações individuais como indicadores de movimentos no tempo e no espaço, escolhas e desafios, necessitam do historiador um mergulho em evidências materiais para elaborar sua narrativa. Trata-se de um



olhar para o passado, tecendo uma trama sobre o mosaico que se apresenta nas fontes documentais permitindo uma dimensão mais palpável da história a ser contada (MACIEL, 2014).

Os registros materiais que podem ser utilizados numa abordagem, como reportagens na imprensa, entrevistas, fotografias, vídeos e materiais de divulgação de shows formam esse amplo mosaico, importante na construção das principais referências que nortearão todo o processo. Embora despertem a curiosidade e a necessidade de ir além das informações encontradas, a expansão desse olhar requer do pesquisador um direcionamento estratégico voltado aos principais objetivos de sua pesquisa.

Neste contexto abrangente de produção, a obra final idealizada pelo artista, seja um fonograma, um álbum musical ou até mesmo um espetáculo ao vivo, percorre um caminho que vai desde a criação e a seleção de uma canção ou tema musical, passando pela elaboração dos arranjos, a gravação em estúdio, a distribuição até o reconhecimento do público, envolvendo uma série de técnicos, músicos, produtores e profissionais ligados à imprensa.

O sociólogo Norberth Elias indica que esses contornos musicais de cada evento artístico formam uma espécie de *establishment* com especialistas que atuam como formadores de opinião, e adquirem uma certa capacidade de direcionar os padrões estabelecidos pela criação artística, em que o público em geral pode ir aprendendo lentamente a ver e ouvir com os olhos e ouvidos dos artistas. Embora Elias tenha relacionado o termo à época de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) em sua obra “Mozart - Sociologia de um gênio” (ELIAS, 1995), ainda assim é possível identificar os conceitos deste tipo de movimento em várias etapas da produção artística brasileira desde a época de ouro das rádios.

Numa perspectiva de prática musical, a professora britânica Lucy Green acrescenta as relações pessoais que se formam neste contexto, e que constituem uma das bases para o desenvolvimento musical, e enfatiza o valor da empatia nestas relações, envolvendo cooperação, comprometimento, tolerância e compartilhamento de gostos, junto com uma paixão mútua pela música (GREEN, 2002). Em muitos casos, especialmente na música popular brasileira, ocorrem as chamadas parcerias, seja em participação instrumental, composicional ou produção em estúdio.

As dimensões da obra do artista também permitem uma compreensão contextual da construção da sua musicalidade e da sua identidade musical numa análise ao longo do tempo e dos recursos empregados em cada gravação. Para Elliott e Silverman (2015), trata-se de uma aprendizagem constante num mundo à parte, onde os saberes e as práticas se entrelaçam com valores e crenças compartilhadas num mesmo terreno musical, desenvolvendo uma



personalidade autônoma, em que a reflexão-na-ação durante a realização de práticas relacionadas às demandas profissionais, presentes na trajetória de muitos artistas de música popular, torna-se um elemento fundamental da aprendizagem e do desenvolvimento artístico (ELLIOTT & SILVERMAN, 2015).

No âmbito da história oral, a memória torna-se um recurso imediato para recuperar detalhes particulares de toda a carreira, mas muitas vezes é necessário um direcionamento na abordagem com a utilização de algumas estratégias visando os objetivos do pesquisador, principalmente se for necessário abordar questões relacionadas a gênero, raça, conflitos e resistências, tanto na esfera familiar quanto pública. Os fatos relacionados às músicas gravadas em cada álbum estabelecem uma relação íntima com o artista e às vezes revelam muito mais de sua trajetória e de sua história pessoal (SANTHIAGO, 2014).

Estas gravações reunidas, obras musicais como registros da atividade profissional, se encontram em acervos fonográficos, fontes fundamentais para a investigação que podem dar suporte à narrativa, à recuperação da memória e ao posicionamento no tempo cronológico. Segundo Marcia Tosta Dias, depois de mais de um século de produção fonográfica, as músicas gravadas ao redor do mundo cruzaram fronteiras, ocupando nossos ouvidos e percorrendo nossos sentidos, dinamizando um dos setores mais lucrativos da indústria cultural. Um período de grandes transformações em que muitas empresas produtoras de fonogramas instituíram um sistema de produção em torno do qual foram sendo absorvidas, reelaboradas e difundidas, referências que constituíram a base da nossa cultura musical contemporânea (DIAS, 2015).

2. A fonte documental

Segundo o pesquisador Paulo Castagna cada fonte documental envolvendo arquivos sonoros possui particularidades intrínsecas, caracterizadas pelo tipo de informação musical, aquela que demanda tanto da dimensão fenomenológica da música quando da sua dimensão linguística e semiológica (CASTAGNA, 2019, p. 24).

O entendimento deste documento musical, este registro sonoro, ao mesmo tempo iconográfico e contextual, abrange as dimensões do trabalho de produção, desde a concepção da ideia inicial do artista até a elaboração de estratégias de atuação no mercado musical. Trata-se de um documento histórico, um patrimônio cultural que permite espelhar estilos e tendências artísticas de uma época e o perfil de consumo de uma dada sociedade. Durante o século XX, o fonograma constituiu-se como um importante recurso para pesquisa no campo da musicologia e de estudos culturais envolvendo um novo mundo de sons, técnicas, sociabilidades e escutas (MACHADO, 2015).



A história da produção fonográfica brasileira conta como marco inicial a gravação do samba “Pelo Telefone”, uma composição de Donga e Mauro de Almeida, em novembro de 1916 na casa Edison, a primeira gravadora do Brasil fundada em 1900 por Frederico Figner no Rio de Janeiro (CABRAL, 1996). Tal revolução tecnológica promoveu um cenário diversificado, estabelecendo novos ambientes na produção técnica, nas formas de composição musical e na elaboração de arranjos, com destaque para músicos como Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973) e Radamés Gnattali (1906-1988), precursores nos padrões básicos de arranjo para a música popular brasileira, tendo seus trabalhos considerados como paradigma para os músicos nacionais que pontificaram nas décadas de 1930 e 1940 (SEVERIANO, 2008).

Este fonograma inicial tornou-se referência em discussões acadêmicas, envolvendo movimentos artísticos urbanos e análise rítmica, para pesquisadores em música popular como Carlos Sandroni, que abordou o conflito entre os estilos de sambas dos bairros do Estácio e Cidade Nova no Rio de Janeiro, e como certas criações musicais podem servir como fontes de estudos sociológicos e culturais (SANDRONI, 2001).

A partir das primeiras décadas do século XX até 1960, os suportes para as gravações se transformaram desde os primeiros cilindros de cera, passado pelos discos de 78 RPM (rotações por minuto) que registraram a maior parte das produções até o final da década de 1950, chegando à consolidação do formato vinil de 33 RPM, permanecendo vigente mesmo após a entrada dos *compact discs* (CD's) ao final dos anos de 1980.

Neste percurso de transformações tecnológicas, um fator de grande destaque foi o advento do LP (*long play*) em 33 rotações, no final da década de 1950, que permitiu agregar múltiplas faixas, uma capa com design visual vinculado ao conteúdo da obra e à identidade do artista, constituindo-se assim o conceito de álbum musical. Este tipo de mídia, fundamental para o desenvolvimento da música popular, contribuiu decisivamente nos rumos da conjunção com o mercado e em articulação com o seu público através de um conjunto de mediadores (BAIA, 2011). A produção neste formato se expandiu consideravelmente em vendas, principalmente na sigla MPB com artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque e Elis Regina e da Jovem Guarda como Roberto Carlos, resultado também proveniente de grande disseminação em programas de televisão e festivais de música popular (DIAS, 1997).

Segundo Eduardo Vicente, considerando o mercado fonográfico internacional, os *Beatles*, grupo inglês de repercussão mundial, foram inovadores na concepção de álbum musical. Em 1967, lançaram o LP “*Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*”, com gravações que utilizavam recursos sonoros difíceis de serem reproduzidos ao vivo, tornando-se assim uma



referência na produção fonográfica. Esta estratégia colocou em evidência o papel do produtor musical George Martin (1926-2016), que posteriormente passou a ser chamado de “o quinto *Beatle*” devido à grande influência nas decisões futuras da banda (VICENTE, 2012).

A figura do produtor musical passou então a representar um papel determinante entre a criação musical e a obra final, revelando a importância de se conhecer esse processo, suas particularidades técnicas e a seleção dos profissionais participantes. O perfil demandado ao produtor musical passou a exigir características generalizadas como a criatividade, um conhecimento do mercado musical, uma diplomacia entre gravadora e artistas, o controle dos custos de produção, além de influenciar na elaboração dos arranjos. Este perfil se amplia exercendo grande influência na escolha do estúdio, no tratamento sonoro e na qualidade técnica dos músicos envolvidos (OWSINSKI, 2010).

Após viabilizar a ideia inicial do artista e coordenar toda a conclusão da obra musical, o produtor passa a buscar resultados no mercado, incorporando o conceito do produto com a performance ao vivo e a receptividade junto ao público. É um ciclo que está constantemente se renovando a cada novo trabalho e estabelecendo um forte vínculo com o artista durante toda sua trajetória.

3. O Álbum Musical

O álbum gravado, enquanto obra artística a partir da década de 1960, constituiu-se então como um registro completo da produção, reunindo arte, técnica, design, estilo, comunicação e estratégia comercial, permitindo uma análise da trama contida em todo este contexto. Neste caso, o estúdio de gravação torna-se um espaço de criação, um laboratório de experimentação e descobertas sonoras, em que as técnicas de captação e as tecnologias utilizadas passam a exercer uma forte influência nas performances futuras do artista. Um processo artesanal, que envolve a participação de um engenheiro de som visando atender aos objetivos criativos do artista e sujeito à avaliação pelo produtor musical (JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016).

Segundo a pesquisadora Tania da Costa Garcia, a concepção do LP (*long-play*) possui uma característica híbrida por reunir um documento impresso e outro sonoro, uma relação complementar dentro de um mesmo eixo temático e de um mesmo discurso. Ao explorar uma produção em particular, encontramos na capa um registro iconográfico relacionando a imagem do artista com o conteúdo da obra, e uma contracapa com textos explicativos, repertório e ficha técnica. Em muitos casos é possível encontrar um encarte adicional com as letras das músicas (GARCIA, 2013).



Um outro dado de igual importância é o repertório contido na obra, considerando a autoria das músicas selecionadas em cada álbum, os arranjos utilizados e demais particularidades sonoras. A seleção das obras gravadas geralmente reflete um estilo em contexto e a construção da identidade musical. Muitas referências sonoras, podem ser analisadas em termos harmônicos ou rítmicos a partir de uma visão global de toda a obra ao longo do tempo, além da percepção de tendências relacionadas às afinidades do artista (FAULKNER & BECKER, 2009).

Ao analisar esse conjunto de dados, é possível associar cada tipo de informação com uma situação específica. O repertório como um reflexo da identidade do artista, os músicos selecionados e suas afinidades, a qualidade técnica dos estúdios e a condução profissional do produtor. Em cada produção fonográfica, um olhar analítico para este processo pode inspirar o pesquisador na recriação do instante, do momento, do acontecimento junto ao entrevistado. E todas as obras organizadas cronologicamente, com o devido tratamento estatístico, pode proporcionar possíveis tendências nas escolhas do artista ou produtor, as participações constantes de alguns instrumentistas, compositores, além de uma percepção das formas de exposição encontradas nas capas dos discos, de forma cronológica.

Este trabalho serviu de referência para a organização do acervo fonográfico da pianista, cantora e compositora brasileira Tania Maria (1948-), objeto de pesquisa de doutorado em andamento no programa de pós-graduação em música da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, gerando um protocolo para as entrevistas que serão realizadas no segundo semestre de 2021. Com 32 álbuns gravados entre 1963 e 2002 em diferentes países, uma carreira estabelecida entre Europa e Estados Unidos da América, e um piano instrumental que reflete harmonias complexas de jazz, ritmos do funk, soul, choro e samba, as informações contidas em fichas técnicas são fundamentais para formular uma estratégia de abordagem em entrevistas com a artista, dadas as particulares de cada produção fonográfica.

Com um estilo muito particular de cantar e improvisar ao piano, Tania Maria percorreu um caminho internacional distinto da música pop, mais relacionado com o ambiente intimista da música instrumental e que se estabelece em nichos específicos de um mercado consumidor como clubes de jazz e festivais de *world music*. Num contexto artístico em que poucas mulheres brasileiras se aventuraram no piano popular instrumental desde Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Tania Maria ainda escolheu um caminho mais ousado e desafiador a partir da França nos anos de 1970, permanecendo no exterior por mais de quarenta anos.

Dentro deste perfil de uma mulher no piano popular instrumental, poucos nomes foram reconhecidos internacionalmente como Nina Simone (1933-2003), cantora e pianista

norte-americana, com performances em *blues, folk, R&B e gospel*; Diana Krall (1964-), canadense e atuante frequente com clássicos do jazz e Eliane Elias (1960-), brasileira, com um repertório predominante de bossa nova.

Além de contar com uma produção fonográfica realizada em diferentes países, Tania Maria apresenta como um grande diferencial neste mercado, um número crescente de composições e arranjos próprios.

Tania Maria - Produção Fonográfica	
Pais	Álbuns
Alemanha	5
Áustria	1
Brasil	4
Dinamarca	2
EUA	10
França	4
Inglaterra	4
Japão	2
TOTAL	32

Tabela 1: Tania Maria – Produção Fonográfica

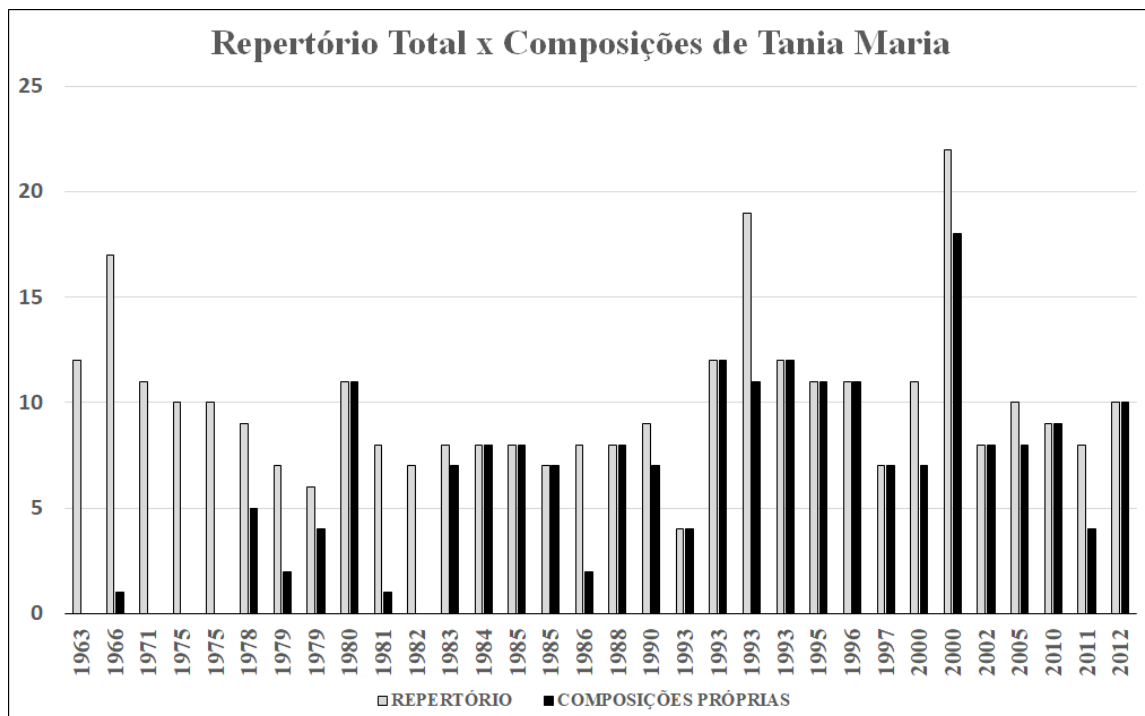


Gráfico 1: Repertório Total

Inicialmente, apenas estas duas perspectivas, envolvendo toda a obra fonográfica da artista, inspiram questões relacionadas à circulação internacional, às estratégias de inserção em mercados distintos, possíveis parcerias com músicos e produtores locais, e a construção de uma identidade musical.

Partindo para uma análise do ambiente de produção, os dados encontrados nas fichas técnicas permitem uma exploração de aspectos mais específicos como gravadora, localidade, estúdio, direção, compositores, músicos e técnicos de som, conforme exemplificado abaixo:



Olha quem chega
1971 – Brasil

Record Company – Indústrias Elétricas e
Musicais Fábrica Odeon S.A.

Credits

Layout – Joel Cocchiararo
Music Director – Lindolfo Gaya
Orchestrated By – Maestro Geraldo Vespar*
Photography By – Alexandre Souza Lima*
Producer – Milton Miranda
Producer [Assistance] – Mário Duarte
Technician [Laboratory] – Remy R. Lippi
Technician [Recording] – Zilmar De Araujo
Technician [Technical Director] – Z. J. Merky

FAIXAS:

- A1 - Bobeou, Não Vai Entender
Written-By – Gianfrancesco Guarnieri, Toquinho
- A2 - Madalena
Written-By – Ivan Lins, Ronaldo Monteiro de Souza
- A3 - Olha Quem Chega
Written-By – Eduardo Gudin, Paulo Cesar Pinheiro*
- A4 - Mais Um Adeus
Written-By – Toquinho, Vinicius de Moraes*
- A5 - Ai! Que Saudades De Amélia
Written-By – Ataulfo Alves, Mario Lago*
- B1 - Garota Da Minha Cidade
Written-By – Johnny Alf
- B2 - Ruas Do Rio
Written-By – Abílio Manoel
- B3 - Hey Você
Written-By – Ivan Lins, Ronaldo Monteiro de Souza, Sidney Matos
- B4 - Carinhoso
Written-By – João de Barro*, Pixinguinha
- B5 - De Frente
Written-By – Anselmo Mazzoni, Lauro Benevides
- B6 - Vireivolta
Written-By – Chico Feitosa, Marcello Silva

Figura 1: Álbum “Olha quem chega” de Tania Maria lançado em 1971 no Brasil.

Fonte: www.allmusic.com. Sítio da Internet voltado aos registros de produção fonográfica internacional.

Esses dados permitem estabelecer critérios de investigação quanto à imagem da artista nas capas dos álbuns; o “título” que descreve uma possível temática da obra ali reunida; a “construção do repertório” e suas referências e gêneros musicais utilizados, que conforme



afirmam Robert Faulkner e Howard Becker (2009), permitem explorar o desenvolvimento da identidade musical; a “ficha técnica”, que apresenta os profissionais participantes e locais de gravação, que nas palavras de Lucy Green (2002), refletem o contexto e as relações constituídas no meio musical.

Por se tratar de um trabalho biográfico, os pontos exemplificados nesta breve abordagem permitem estabelecer variáveis determinantes para uma metodologia mais efetiva na reconstrução da trajetória artística durante as entrevistas. Com o passar do tempo, o artista pode ter dificuldades com a organização dos fatos do passado, e é neste ponto que o papel estratégico do pesquisador se faz necessário.

4. Considerações finais

Esta visão global em que o conjunto da obra artística possa ser distribuída no tempo e com as informações classificadas em blocos permite ao pesquisador desenvolver uma abordagem mais efetiva na condução das entrevistas, na compreensão dos contextos de produção e das relações estabelecidas entre os profissionais durante cada processo. As formas de análise tendem a se ampliar na medida em que as investigações se concentram em variáveis ainda mais específicas como o papel do compositor, o tipo de sonoridade predominante (principalmente em casos de intérpretes instrumentistas), os locais de lançamento e a mensagem direcionada ao público de acordo com a concepção inicial do artista.

Dentro das dimensões da produção fonográfica brasileira, o campo de atuação na área da pesquisa acadêmica conta com instituições que mantêm grandes acervos de obras gravadas, tanto em 33 quanto em 78 RPM, a exemplo do Instituto Moreira Salles (São Paulo) e do Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro). Entretanto, uma das maiores dificuldades enfrentadas por todos os colecionados públicos ou privados, ainda é a organização, a catalogação, a digitalização e as formas de acesso público. Mas é importante notar que a maior parte destes acervos reflete uma rica história da música popular brasileira desde a época das rádios nas primeiras décadas do século XX até os dias atuais.

Referências

BAIA, Silvano F. Partitura, fonograma e outros suportes: fontes para a historiografia da música popular. In: ANPUH, XXVI Simpósio Nacional de História 2011. Anais. São Paulo. 2011.

CABRAL, Sergio. A MPB na era do rádio. São Paulo: Editora Moderna. 1996.



CASTAGNA, Paulo. Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas. *InterFACES*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 22-41, jul-dez. 2019.

DIAS, Marcia Tosta. Suportes e formatos da música gravada na atualidade: o lugar da tradição e as possibilidades de transformação cultural. In: GARCIA, Tânia; FENERICK José Adriano. (Org.). *Música popular. História, memória e identidades*. 1ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2015, v. 1, p. 175-193.

DIAS, Márcia Tosta. *Sobre a Mundialização da Indústria Fonográfica Brasil: Anos 70-90*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp. 1997.

ELIAS, Norbert. *Mozart – Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1995.

ELLIOTT, David J.; SILVERMAN, Marisa. *Music Matters: a philosophy of music education*. New York: Oxford University Press. 2015.

FAULKNER, Robert, BECKER, Howard S. *Do you know...? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: The University of Chicago Press. 2009.

GARCIA, Tania da C. Breves considerações sobre a música como objeto de investigação do historiador. In: FRANÇA, Susani S. L. *Questões que incomodam o historiador* (Org.). São Paulo: Editora Alameda. 2013.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Londres: Ashgate, 2002.

JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco Antonio. *La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis*. Madri: Cuadernos de Etnomusicología. Nº8. 2016.

MACIEL, Ana C. M. D. Personagens, seus objetos, suas imagens. Arcabouço material como evidência biográfica. *Revista História Social*, v. 24, p. 17-30. 2014.

MACHADO, Cacá. Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil. *REVISTA DE HISTÓRIA*, p. 457, 2015.

OWSINSKI, Bobby. *The Music Producer's Handbook*. New York: Hal Leonard Books. 2010.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro. 2001.

SANTHIAGO, Ricardo. Vidas em canções e outras notas sobre cultura autobiográfica. *Resgate*, v. 22, n. 27, jan-jun/2014.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34. 2008.



XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa, 2021

VICENTE, Eduardo. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. São Paulo: Rumores, Ed. 12, Ano 6, Nº 2. 2012.