

As percussões e a fonografia brasileira: escutando as mediações

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Eduardo Marcel Vidili

Udesc - eduardovidili@hotmail.com

Resumo. Desenvolvido a partir de um processo coletivo de escuta de discos em 78 rpm, este artigo apresenta reflexões sobre o processo de inserção dos instrumentos de percussão associados às culturas afro-brasileiras na fonografia comercial brasileira. Praticamente ausentes durante a fase mecânica das gravações, esses instrumentos passam a ser amplamente aproveitados no período das gravações elétricas. Longe de ter se dado de forma automática, essa inserção foi conflituosa, em um processo cujo exame evidencia a importância das mediações desempenhadas pelos agentes nelas envolvidos.

Palavras-chave. Fonografia brasileira, Percussão, Música popular urbana, Mediações

Title. Percussion Instruments and Brazilian Phonography: Listening to the Mediations

Abstract. Departing from a collective process of listening to 78 rpm discs, this paper presents reflections on the process of insertion of percussion instruments associated with Afro-Brazilian cultures into Brazilian commercial phonography. Practically absent during the mechanical era of recordings, these instruments began to be widely used in the electrical recordings period. Far from being automatic, this insertion was conflicting, in a process whose examination highlights the importance of mediations performed by agents involved in it.

Keywords. Brazilian Phonography, Percussion Instruments, Urban Popular Music, Mediations

1. Introdução

Este artigo apresenta resultados parciais de meu trabalho de doutoramento (VIDILI, 2021),¹ do qual um dos objetivos específicos foi promover uma reflexão sobre a presença de instrumentos de percussão em fonogramas realizados durante os cerca de quarenta primeiros anos da fonografia brasileira.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Brasil – Código de Financiamento 001.

Com essa finalidade, foi feita uma escuta intensiva de fonogramas em 78 rpm, acessados por meio da base de dados do *website Discografia Brasileira*.² Após alguns meses de “prospecção”, foi definido um repertório de trabalho, submetido a um grupo de escuta coletivo constituído por músicos percussionistas.³

Na etapa seguinte, foram feitas entrevistas com esses colaboradores para discussão do repertório escutado. Dentre os objetivos deste processo, um deles embasa a discussão apresentada neste artigo: apreender um panorama e um sentido histórico da inserção das percussões, em especial aquelas associadas às culturas afro-brasileiras, na fonografia comercial brasileira. As reflexões aqui apresentadas são de minha responsabilidade, mas assumidamente foram informadas e mediadas pelas sensibilidades de meus colaboradores, *experts* que, além do envolvimento afetivo com o objeto discutido, desenvolveram notório saber especializado sobre esse objeto (MALCOMSON, 2014). A discussão é apoiada em diversas fontes literárias sobre o assunto, citadas ao longo deste artigo.

Se, como aponta Silvano Baía (2011, p. 178), o fonograma foi o suporte fundamental da música popular brasileira e influenciou decisivamente em seus rumos, isto se fez possível por ele ter funcionado “[...] em conjunção com o mercado e em articulação com o seu público através de um conjunto de mediadores”. A música tocada “nas ruas” (em seu sentido lato: festas populares, ambientes domésticos, religiosidade popular) não é, necessariamente, igual à música praticada nos estúdios de gravação. Para conectá-las, é necessária uma cadeia de mediações, ou seja, as ações de uma série de agentes, humanos e não humanos, envolvidos nessas práticas (HENNION, 2002; 2003). Para compreender o fenômeno, é indispensável levar em consideração esses agentes: músicos, tecnologias de gravação, produtores fonográficos, mercado consumidor.

Gabriel Giesta (2013, p. 50) afirma que “[...] o mercado fonográfico é um espaço de negociação e conflito, em que estiveram presentes relações de poder desiguais entre populares e indústria fonográfica”. Ao se examinar as condições de inserção das percussões na fonografia brasileira, em especial no início de sua fase elétrica, fica evidente que essas tensões envolveram

² Mantido pelo Instituto Moreira Salles, este *site* contém uma base de dados com fonogramas brasileiros em 78 rpm gravados no período entre 1902 e 1964, digitalizados e disponibilizados para escuta. O *site* também traz as informações constantes nos selos de cada disco, além de dados sobre fonogramas ainda não pertencentes ao acervo da instituição, ou ainda não digitalizados. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

³ Os músicos colaboradores foram: Oscar Bolão, Barão do Pandeiro, Roberta Valente, Túlio Araújo, Marcus Thadeu e Miguel Miranda.

critérios técnicos, estéticos e ideológicos e que, atravessadas por preconceitos sociais e raciais, foram mediadas pelos diversos agentes envolvidos.

2. A fonografia brasileira mecânica e as percussões

A fonografia comercial brasileira começa a se constituir no início do século XX, a partir do trabalho pioneiro de Frederico Figner e da Casa Edison. Nascido na região europeia da Boêmia e naturalizado norte-americano, Figner chega ao Brasil em 1891 e, no ano seguinte, se estabelece no Rio de Janeiro, então a capital federal, como negociante de equipamentos domésticos importados. Com este intuito, fundaria a Casa Edison que, dentre outros artigos tecnológicos de ponta, comercializava dispositivos reprodutores de sons gravados. Percebendo a possibilidade de constituir um mercado local de fonogramas musicais, Figner improvisa um estúdio nos fundos de sua loja, realizando as primeiras gravações de artistas populares locais que seriam vendidas no formato de discos para gramofone. Em 1902, a Casa Edison lançava seu primeiro catálogo com essas gravações, sob o selo Zon-O-Phone, companhia da qual era representante exclusiva no país. A partir de 1904, os discos da Casa Edison passam a receber o selo da multinacional Odeon, que dominaria o mercado brasileiro pelas décadas seguintes (FRANCESCHI, 1984; 2002). Neste período inicial da fonografia brasileira, conhecido como fase mecânica e que vai até 1927, outras casas gravadoras se instalaram no Rio de Janeiro, e foram gravados cerca de 7.000 discos no país.

No sistema de gravação mecânica, o som era captado por um cone de metal conectado a um diafragma, por sua vez conectado a uma agulha. Esta agulha imprimia os sulcos correspondentes às ondas sonoras em um disco de cera que, levado à fábrica, geraria as matrizes que seriam então duplicadas, transformando-se nos discos vendidos ao consumidor. Entre a gravação e o produto final, não havia etapas intermediárias da produção musical (como as que, posteriormente, seriam chamadas de mixagem e masterização).

As condições técnicas do sistema mecânico impunham limitações sobre quais sons poderiam ser gravados, e sobre como poderiam ser gravados. A faixa de frequências sonoras captadas satisfatoriamente era restrita; além disso, a captação de nuances de dinâmica era prejudicada. Para se obter uma gravação aceitável, era necessário que a fonte sonora exercesse energia considerável diante do cone de metal, ou, ao menos, que tivesse pouca oscilação de volume. O timbre dos instrumentos também era afetado, já que boa parte de seus harmônicos se situava fora do espectro de frequências registrado pelo processo.

O que isso significou para as gravações com percussão? De modo geral, a historiografia da música popular brasileira assume que, devido a essas limitações técnicas, durante a fase mecânica somente se gravava instrumentos de percussão de grande volume, acompanhando bandas grandes (cf., por exemplo, FENERICK, 2002; NAPOLITANO, 2016). Porém, a pesquisa em fonogramas evidenciou que essa versão não se sustenta: ainda que sejam raras, há registros de gravações de instrumentos de percussão de pequeno porte, geralmente em formações instrumentais também pequenas.

Alguns fonogramas da década de 1910 são exemplos disso. Seus títulos sugerem irreverência, como em *Samba do pessoal descascado* (Phoenix R 70.623), de 1913, música instrumental com intervenções de um locutor. Sem autoria indicada, ela soa como um improviso, com final desencontrado. Sua percussão tem um idiofone metálico agudo e forte, tocando predominantemente colcheias, e um tambor discreto ao fundo. Com título e características gerais muito semelhantes, *Descascando o pessoal* (Odeon R 137.088) traz um idiofone, possivelmente de madeira, tocando padrão baseado na “síncope característica”.

Vadeia caboclinha (Phoenix R 70.691) e *Samba dos avacalhados* (Phoenix R 70.692), de 1914, têm sonoridades bastante semelhantes entre si (com números de série sequenciais, podem ter sido gravadas na mesma sessão, pelos mesmos músicos). Ambas têm um tambor e um reco-reco, com padrões baseados no *tresillo* e na “síncope característica”. O reco-reco é a única percussão inequivocamente de origem africana reconhecida nas gravações desse período, sendo, de acordo com Nei Lopes (2004), identificado com o grupo etnolinguístico banto.

Ainda que esses exemplos comprovem haver gravações mecânicas de instrumentos de percussão de pequeno porte acompanhando pequenos grupos, é inegável que a maioria das gravações com percussão naquele período foi feita por grupos nos moldes das bandas militares, grandes formações baseadas em sopros de metal, que gravaram diversos gêneros da música popular urbana (polca, maxixe, tango etc.). Os primeiros registros foram feitos pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, dirigida por Anacleto de Medeiros, e pela Banda da Casa Edison - ambas com vários músicos em comum (DINIZ, 2007). Nos anos seguintes, diversas outras gravações foram feitas, por bandas militares (Banda do Corpo de Infantaria da Marinha, Banda do 1º Batalhão da Força Policial) ou não (Banda do Malaquias, Banda da Casa Faulhaber). As percussões usadas nessas gravações são a caixa clara e, em menor frequência, os pratos de choque. Em vários casos, esses instrumentos participam somente em parte da estrutura da música.

Já as percussões associadas a manifestações afro-brasileiras, como se constatou, pouco foram gravadas durante a fase mecânica. Por quê? O pressuposto de que aqueles instrumentos

não eram gravados simplesmente por não se adequarem à condição técnica da época é questionável como fator limitante *per se*: os pratos, usados nas gravações de bandas, soam “opacos”, quase irreconhecíveis, pois seu timbre se define em uma faixa de frequências bem aguda, não registrada pelo sistema de então. Por que os pratos, ainda que não “brilhassem” sonoramente, foram gravados naquela época, enquanto vários outros instrumentos de percussão, que funcionavam em faixas de frequência supostamente mais adequadas à tecnologia mecânica, foram pouco aproveitados?

É importante observar que caixa clara e pratos são bastante associados não somente à tradição das bandas militares, mas também à da música europeia de concerto. A caixa, cujas origens podem ser traçadas ao *tambour de Provence* (tambor medieval com esteiras em contato com uma das membranas), tem presença consolidada na percussão orquestral desde o início do século XIX (GAUTHREAU II, 1989). Os pratos eram instrumentos das bandas dos janízaros (tropas de elite de exércitos otomanos) que, aos poucos, foram introduzidos na música europeia de concerto, ainda no Classicismo (MOITA, 2011), até se estabelecerem como integrantes do naipe orquestral de percussão, também no século XIX.

Tudo indica que a escolha dos instrumentos que seriam incluídos (ou não) naquelas gravações abarcava, além da suposta adequação técnica, também critérios estéticos e ideológicos, estando sujeita a negociações entre as partes envolvidas na produção fonográfica. Isso fica evidente quando se examina o período de transição para o sistema elétrico de gravações.

3. As percussões na fonografia elétrica

A partir de julho de 1927, a Odeon começa a substituir o sistema mecânico pelo sistema elétrico de gravações. Este é adotado por outras grandes gravadoras estrangeiras que se estabeleciam no Rio de Janeiro: Victor (que retorna ao país em 1927), Brunswick (atuante a partir de 1928) e Parlophon (atuante de 1928 a 1932), além da Columbia, que retoma as atividades em 1929, em São Paulo, e em 1934 se instala no Rio (BESSA, 2005, p. 156).

Em contraste com o cone utilizado no sistema mecânico, no sistema elétrico de gravação a energia das ondas sonoras é captada por um microfone, que a converte em energia elétrica. Ainda dentro do estúdio, o gravador converte essa energia elétrica em energia mecânica, para que seja feito o registro em um disco de cera. Esse disco é levado à fábrica para gerar as matrizes que serão duplicadas, produzindo os discos para a venda ao consumidor.

Aos poucos, seria possibilitada a gravação com utilização simultânea de mais de um microfone. Porém, no Brasil, até o início dos anos 1940 (época em que se finaliza o recorte cronológico proposto para o presente trabalho), as gravações ainda eram feitas com apenas um microfone (CARDOSO FILHO, 2008, p. 154). Assim como na fase mecânica, ainda não havia as etapas de mixagem e masterização.

O sistema elétrico implicou na ampliação da faixa de frequências captáveis de forma satisfatória pela gravação, assim como na captação de instrumentos de menor volume, não contemplados anteriormente. Dentre as decorrências disso, aqui interessa assinalar o maior aproveitamento dos instrumentos de percussão, inclusive os de pequeno porte. É notória a grande quantidade de gravações que, a partir de 1930, incorporam as diversas percussões associadas a manifestações musicais afro-brasileiras, como tamborim, cuíca, surdo, ganzá, pandeiro, atabaques.

Porém, é fundamental destacar que, na transição de um sistema de gravação para o outro, esse aproveitamento não se deu de imediato. Se a tecnologia de gravação elétrica começou a ser implantada no Brasil em julho de 1927, somente em fins de 1929 ocorreriam as supostas primeiras gravações com essas percussões: *Babaô Miloquê*, batuque africano interpretado por Josué de Barros e Orquestra Victor Brasileira; *Na Pavuna*, samba (ainda que classificado, no rótulo do disco, como choro de rua no carnaval) interpretado por Almirante e o Bando de Tangarás.

Trataremos, abaixo, dessas duas canções. Antes, impõe-se a questão: por que os instrumentos de percussão associados às culturas afro-brasileiras não foram imediatamente aproveitados pela fonografia após a implantação do sistema elétrico, se não existia mais a alegada limitação técnica?

Os aparatos tecnológicos e as técnicas de gravação são dois dos mediadores entre a música “das ruas” e a música da fonografia; se, ao menos em teoria, eles não mais representavam um entrave para o maior aproveitamento das percussões, devemos levar em consideração outros mediadores envolvidos, para entender a questão de forma mais abrangente.

Guilherme de Castro (2015) identifica, como principais agentes envolvidos no processo de produção fonográfica, os músicos, técnicos de som, produtores e o mercado. A interação entre esses agentes processuais se caracteriza pela negociação contínua, sendo responsável pela operação dos recursos de um estúdio e pelo resultado obtido. Mas, como já apontado, essa negociação é conflituosa, marcada por relações de poder desiguais.

3.1 O caso de *Na Pavuna*

Na Pavuna (Parlophon 13.089) é considerado o primeiro fonograma a incorporar as percussões características do samba. Foi interpretada pelo Bando de Tangarás (que contava, entre outros, com os posteriormente consagrados Noel Rosa, Almirante e Braguinha), tendo o reforço fundamental de três percussionistas do bairro do Salgueiro: Puruca, Canuto e Andarahy.

É difícil determinar os instrumentos de percussão incluídos no fonograma - os discos da época não traziam ficha técnica. Nas audições feitas para a pesquisa, eu e meus colaboradores especulamos sobre a presença de dois tamborins, de algum membranofone médio-grave e, seguramente, de um surdo.

Carlos Sandroni (2001) aponta que a presença da batucada foi o principal fator de sucesso daquela gravação, especialmente as três marcantes batidas no surdo que se seguem ao título da canção cantado durante o estribilho: “Na Pavuna, bum-bum-bum”. Almirante, um dos autores, enfatiza que este detalhe se tornou a marca sonora distintiva da canção (ALMIRANTE, 2013).

A inserção da batucada na gravação não ocorreu isenta de conflitos. Assim narrou Almirante, no terceiro programa de *No tempo de Noel Rosa*,⁴ série produzida por ele e levada ao ar pela Rádio Tupi em 1951:

Houve, então, um episódio pitoresco na gravação do *Na Pavuna*. Até então, havia uma convenção retrógrada, vinda dos tempos de gravação mecânica, quando havia realmente dificuldades na fixação de certos timbres na cera dos discos. Mas já em 1929, com uns dois anos de gravação elétrica, não mais se compreendia que restasse impressão de que certos instrumentos, certos sons não pudessem ser gravados. Era, então, o técnico um alemão, o Roeder, muito cioso de seus deveres, que, a princípio, impedira a prova. Mas o Bando de Tangarás gozava de regalias vindas do lucro imenso que dava para a fábrica de discos e a prova se fez. E, pela primeira vez, soaram, dentro dos estúdios da Odeon, os couros dos tamborins, cuícas e pandeiros, que daí então viriam a constituir uma das curiosidades da música popular brasileira (NO TEMPO..., 1951. Transcrição minha).

De acordo com Almirante, a recusa do técnico de som Roeder de “impedir a prova”, isto é, de gravar as percussões, já parecia anacrônica aos músicos do grupo, que julgavam não mais ter cabimento a alegação de limitações técnicas do equipamento. Essa resistência somente teria sido contornada devido ao “lucro imenso” que os Tangarás supostamente proporcionavam

⁴ Os programas da série estão disponíveis para escuta no *website* do Grupo de Pesquisa *Entre a Memória e a História da Música*, que reúne pesquisadores vinculados ao Departamento de História da Universidade de São Paulo, além de investigadores de outras instituições. O programa número 03, referente à transcrição, foi veiculado em 20 abr. 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/almirante-a-mais-alta-patente-do-radio#noel>. Acesso em: 25 jun. 2022.

à gravadora, o que colocaria o grupo em posição de negociar a questão. Ressalve-se que, segundo Máximo e Didier (1990), Roeder não seria um técnico, mas diretor artístico dos estúdios da Odeon e Parlophon.

Essa recusa inicial em gravar percussões em *Na Pavuna* pode ter sido determinada por um preconceito estético, atravessado por outros preconceitos. Este é o entendimento de Gabriel Giesta, para quem aquela gravação representa um conflito que também envolve questões raciais e sociais, uma vez que instrumentos de percussão eram associados a identidades estigmatizadas. O autor considera determinante, para o aceite da inclusão da batucada na gravação, o fato de esta iniciativa ter vindo de “músicos com capital simbólico diferenciado”: o Bando de Tangarás era composto por jovens brancos de classe média, em posição mais confortável para assimilar críticas da sociedade do que os sambistas negros e pobres, que “[...] provavelmente não se sentiriam à vontade em tomar a iniciativa de usar instrumentos com os quais já haviam sido perseguidos no passado” (GIESTA, 2013, p. 50-51).

Portanto, o Bando de Tangarás tinha certo capital social e também a boa aceitação mercadológica anterior, trunfos que o colocaram em posição de negociar, com a direção artística da gravadora, a inclusão de instrumentos de percussão socialmente estigmatizados. Daí em diante, para muito além de constituírem meramente “uma das curiosidades da música popular brasileira”, como afirmou Almirante, as percussões associadas às culturas afro-brasileiras se tornariam marca distintiva e estruturante da produção fonográfica dessa música popular.

É bem provável que a boa aceitação comercial de *Na Pavuna* tenha tido importância crucial para que o aproveitamento de percussões se tornasse tendência da fonografia brasileira – algo evidenciado pela grande quantidade de gravações que, a partir de 1930, utilizam essas percussões (*Na Pavuna* foi lançada em janeiro daquele ano). Reforçando esta suposição, está o próprio fato de que a batucada foi percebida como principal fator de sucesso da canção. Guilherme Castro ressalta a importância do mercado como elemento de chancela de um produto fonográfico e de influência em escolhas estéticas futuras, apontando que, “[...] no instante em que uma determinada gravação é bem-sucedida economicamente, muitas vezes, ela passa a ser referência de sonoridade, como que legitimando seu sucesso ‘sonoro’ pelo seu sucesso financeiro” (CASTRO, 2015, p. 85).

3.2 Macumbas no disco

Gravada em novembro de 1929, poucos dias antes de *Na Pavuna*, e lançada no início do ano seguinte, *Babaô Miloquê* (Victor 33.253) foi interpretada por Josué de Barros e

Orquestra Victor Brasileira, tendo Pixinguinha como arranjador. Sua instrumentação se compõe basicamente de sopros e percussão. Esta é constituída de um idiofone raspador, tambores (provavelmente, atabaques) e um agogô, de presença bastante marcante no fonograma. Classificada como batuque africano, a gravação, por sua instrumentação percussiva, pela rítmica, que remete ao ijexá (IKEDA, 2016), e pela letra (repleta de alusões ao universo religioso afro-brasileiro), pode ser considerada precursora de um tipo de produção que, também a partir de 1930, constituiu um nicho constante no mercado brasileiro de fonogramas: o das macumbas e outros gêneros associados às religiosidades afro-brasileiras.

Refletir, de maneira retrospectiva, sobre a criação deste nicho de mercado é inquietante, pois trata-se de uma época em que periódicos ainda registravam casos de invasão policial a locais de cultos de matriz africana, por vezes apreendendo instrumentos musicais (VIDILI, 2021) – os mesmos instrumentos que, paradoxalmente, eram introduzidos na fonografia comercial.

O primeiro fonograma classificado como “ponto de macumba” foi lançado em março de 1930: *Orobô* (Odeon 10.577), interpretado pelo cantor Gusmão Lobo com a Orquestra Pan Americana. Ainda que orquestrada em moldes convencionais, a música se destaca pelo uso de percussão (tambores e um idiofone raspador, com rítmica baseada no *tresillo*), além das amplas referências religiosas afro-brasileiras na letra.

Um dos primeiros grupos a atuar nesta vertente, o Conjunto Tupy, liderado pelo compositor e cantor negro J. B. de Carvalho (João Paulo Batista de Carvalho), constituiu consistente carreira fonográfica, com registros feitos entre 1931 e 1942. Seus integrantes “[...] apresentavam para o público canções inspiradas na vivência dos terreiros e em todo o imaginário religioso das comunidades de umbanda, macumba e candomblé” (ARAÚJO, 2015, p. 16). Seu batuque *Cadê Vira mundo* (Victor 33.459) obteve grande sucesso no carnaval de 1932, tendo diversas regravações. O grupo também gravou gêneros como sambas e marchas. Talvez seu único timbre distintivo fosse o de um banjo, presente nos fonogramas dos anos iniciais. No mais, sua instrumentação se constituía, basicamente, de um sopro, de cordas fazendo a base harmônica, e percussões sem grande protagonismo. Além do cantor solista J. B. de Carvalho, havia um coro feminino. Os padrões melódicos, harmônicos e rítmicos de seus arranjos pouco diferem, por exemplo, dos sambas tão gravados naquela época, a ponto de Fernanda Soares (2021) classificar as gravações do Conjunto Tupy como “macumbas estilizadas”.

Neste sentido, merecem destaque dois conjuntos da mesma época que, ainda que tenham tido carreira fonográfica bastante curta, apresentaram sonoridade bem distinta do

padrão fonográfico de então: pontos de macumba constituídos por vozes, em canto responsorial, acompanhadas exclusivamente de percussão de terreiro, sem qualquer instrumento harmônico ou melódico. Um deles é o Filhos de Nagô, que, liderado por Felipe Nery da Conceição, lançou apenas um disco (Parlophon 13.254), em 1931, contendo dois pontos em cada lado. O outro é o Conjunto Africano, que gravou oito fonogramas entre 1930 e 32. A sonoridade “crua” desses grupos sinaliza o aporte de um alargamento conceitual para a produção fonográfica brasileira: a possibilidade de a instrumentação de uma gravação se estruturar exclusivamente pela percussão. Coincidência ou não, datam também de 1930 as primeiras peças de música de câmara para percussão solo, escritas pelo cubano Amadeo Roldán (HALL, 2008).

Liderado por Getúlio Marinho, o “Amor”, e tendo Mano Elói (Elói Antero Dias) como um de seus cantores – personalidades fundamentais, também, para o então emergente mundo das escolas de samba carioca –, o Conjunto Africano iniciava seus fonogramas com uma saudação ao orixá (como também ocorre em várias gravações do Conjunto Tupy). Sua percussão se constituía de atabaques, chocalho e palmas. O chocalho preenchia todas as semicolcheias do compasso binário. As linhas rítmicas de atabaques e palmas se baseavam no paradigma do *tresillo*.

Frequentador de terreiros, teria sido de Amor a iniciativa de propor a Mano Elói para fazerem aqueles registros. Além disso, Amor conduziu J. B. de Carvalho aos estúdios da Victor para realizar a primeira gravação com o Conjunto Tupy, em 1931, e também levou o cantor Moreira da Silva, no ano seguinte, para suas primeiras gravações pela Odeon (SOARES, 2021).

Embora o Conjunto Africano tenha gravado as macumbas dentro da lógica da fonografia comercial, é plausível pensar que suas performances em estúdio tenham se dado quase à maneira de um registro etnográfico. Além da sonoridade, seus títulos também sugerem isso: no primeiro disco, trata-se de “pontos”, cantos ritualísticos para finalidades como iniciar a sessão, purificar o terreiro, saudar um orixá (ALMEIDA; SOUZA, 2012). Segundo Nei Lopes (2021, p. 26), os pontos em questão, de Ogum e Inhansan, são da umbanda, com letras em língua portuguesa, entremeadas de termos em línguas africanas (bantas, nagôs e jejes).

O lançamento do disco foi anunciado desta forma (figura 1):

Figura 1: Anúncio de disco do Conjunto Africano com pontos de macumba



Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1930, p. 7

Como esta macumba supostamente “autêntica” do Conjunto Africano teria chegado ao disco, por meio de uma grande gravadora transnacional como a Odeon? Para compreender essa transposição, mais uma vez temos que pensar na mediação entre a prática da música fora do estúdio e dentro dele. No caso, há indicações de que um produtor fonográfico teve papel fundamental.

Eduardo Souto assumiu o cargo de diretor artístico da Odeon em julho de 1930. No mês seguinte, ele foi assunto de uma matéria da revista *Phono-Arte*, na qual manifestou “[...] sua intenção de levar ao disco, sem preconceitos, tudo que estivesse acontecendo na música brasileira, do samba da moda ao ainda pouco conhecido canto dos terreiros de umbanda [...]” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 134). Souto rapidamente passou à ação, pois já naquele mês de agosto a Odeon lançava o disco de estreia do Conjunto Africano.

No início do século XX, o jovem Eduardo Souto era saudado como “talentoso maestrino”, a quem era vaticinado um futuro com “muitas glórias artísticas” (EFEGÊ, 2007, p. 86-88). Pianista e maestro, oriundo dos ambientes de recitais e orquestras e aclamado pela crítica, Souto compôs em gêneros da música popular urbana, como tangos, canções carnavalescas e sambas. Foi dono da Casa Carlos Gomes, no centro do Rio, de edição de partituras e venda de instrumentos, e autor de bem-sucedidas peças para o teatro de revistas nos anos 1920, quando seu nome esteve em grande evidência (VALENÇA, 2014).

Ainda que seja notável a polivalência de Eduardo Souto entre os mundos da música de concerto e da música popular urbana, nada indica que tivesse intimidade, sonora e social, com aquele universo das macumbas. Porém, a entrevista mencionada acima demonstra sua disposição em transportar aquela sonoridade para a fonografia comercial, mesmo que ainda existisse repressão policial aos cultos de matriz africana. Ainda que não se saiba qual a posição sustentada por seus superiores na gravadora Odeon em relação a esta questão, é plausível assumir que o considerável capital cultural e simbólico de Souto tenha tido peso na decisão de realizar essas produções fonográficas.

Reconhecer um músico e produtor fonográfico branco como mediador da introdução da “macumba autêntica” na fonografia comercial não implica em subestimar a importância dos intérpretes desse universo musical e simbólico. Mano Elói, J. B. de Carvalho e, sobretudo, Getúlio Marinho, assim como os músicos que os coadjuvavam, são protagonistas da inserção das macumbas no disco (ARAÚJO, 2015; SOARES, 2021). A despeito de toda a carga de preconceito que cercava essas práticas sonoro-religiosas (e que, infelizmente, ainda as cerca), afirmaram suas identidades negras, buscando visibilidade e legitimidade para suas práticas sociais e artísticas.

4. Considerações finais

No presente artigo, refletimos sobre o complexo processo de incorporação das percussões à fonografia comercial brasileira. Praticamente ausentes das gravações mecânicas, instrumentos associados a manifestações afro-brasileiras passaram a ser amplamente aproveitados após a transição para a tecnologia elétrica.

O exame de aspectos relacionados às gravações dos primeiros fonogramas associados ao universo religioso de matriz africana, e daquele que é considerado o primeiro registro de percussões do samba, evidenciou a importância das mediações exercidas por diversos agentes: músicos, tecnologias de gravação, produtores artísticos, mercado consumidor. Se as percussões há muito já existiam na música “das ruas”, esses mediadores foram fundamentais para sua transposição ao disco e para a consolidação das percussões como elemento indissociável da própria identidade musical brasileira.

Referências

ALMEIDA, André Luiz Monteiro de; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. Analisando pontos cantados da umbanda – hibridações e representações sociais. *In: Congresso Internacional de História da UFG, 3., 2012, Jataí. Anais... Jataí: UFG, p. 1-11, 2012.*

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Sonora, 2013. Edição do Kindle.

ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de. “*Sou da macumba e no feitiço não tenho rival*”: a música negra de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy (1931-1941). 2015. 203 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

BAÍA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2011. 279 f. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BESSA, Virgínia de Almeida. “*Um bocadinho de cada coisa*”: trajetória e obra de Pixinguinha. 2005. 263 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)*. 2008. 215 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. *A performance do som: produção e prática musical da canção em estúdio a partir do conceito de sonoridade*. 2015. 131 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DISCOGRAFIA Brasileira. Base de dados.

Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

EFEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira – volume II*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural - 1920-1945*. 2002. 322 f. Tese (Doutorado em História Econômica). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

GAUTHREAUX II, Guy Gregoire. *Orchestral snare drum performance: an historical study*. 1989. 189 f. Monograph (Doctor of Musical Arts). Graduate Faculty, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Baton Rouge.

GIESTA, Gabriel Valladares. Os primeiros passos do samba com a indústria fonográfica: da Casa Edison à diversificação das gravadoras. *Revista História e Cultura*, Franca, v.2, n.2,

p.35-54, 2013. Disponível em:

<https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/issue/view/69>. Acesso em: 28 jun. 2022.

HALL, John Richard. *Development of the Percussion Ensemble Through the Contributions of the Latin American Composers Amadeo Roldán, José Ardévol, Carlos Chávez, and Alberto Ginastera*. 2008. 94 f. Doctor of Musical Arts Document. Ohio State University, Columbus.

HENNION, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R. (Orgs.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2003. p. 80-91.

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 21-36, outubro/novembro/dezembro 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/9453>. Acesso em: 28 jun. 2022.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. *ArtCultura*, UFU, Uberlândia, v. 6, n. 9, p. 46-55, jul.- dez. 2004. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/issue/view/199>. Acesso em: 28 jun. 2022.

LOPES, Nei. Prefácio. In: SOARES, Fernanda Epaminondas. “*Fui o criador de macumbas em discos*”: protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895-1964). Curitiba: CRV, 2021, p. 25-26.

MALCOMSON, Hettie. Aficionados, academics, and danzón expertise: exploring hierarchies in popular music knowledge production. *Ethnomusicology*, v. 58, n. 2, p. 222-253, 2014.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Linha Gráfica Editora, 1990.

MOITA, Pedro. *Notação para instrumentos de percussão com som de altura indeterminada: uma revisão bibliográfica*. 2011. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NO TEMPO de Noel Rosa. [Programa de Rádio em 22 episódios]. Almirante (Henrique Foréis Domingues). Rio de Janeiro: Rádio Tupi, 1951. Programa n. 3. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/almirante-a-mais-alta-patente-do-radio#noel>. Acesso em: 28 jun. 2022.

SANDRONI, Carlos. Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: *Na Pavuna e Vou te abandonar*. *Cadernos do Colóquio*, n. 7, p. 8-21. Rio de Janeiro: PPGM-UNIRIO, 2001. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/coloquio/issue/view/6>. Acesso em: 28 jun. 2022.

SOARES, Fernanda Epaminondas. “*Fui o criador de macumbas em discos*”: protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895-1964). Curitiba: CRV, 2021.



VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-la-lá: vida e obra de Lamartine Babo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

VIDILI, Eduardo Marcel. *A vida social do pandeiro no Rio de Janeiro (1900-1939): trânsitos, significados e a inserção no rádio e fonografia*. 2021. 310 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

