

Resenha

EXPERIMENTOS DE UMA ESCUTA MODERNA: A GRAVAÇÃO MECÂNICA EM ESTÚDIOS ITINERANTES NA AMÉRICA LATINA (1901-1925)

Henrique Masera Lopes¹

No dia 23 de agosto de 2021 o LEMS (Laboratório de Estudos da Música e do Som) da UNICAMP, realizou a primeira palestra do Seminário Internacional 2021, evento coordenado por Juliana Pérez, Virgínia Bessa e Cacá Machado. O palestrante convidado foi o pesquisador Sérgio Ospina, professor de musicologia na Jacobs School of Music da Indiana University. Sob o título de *A escuta acústica e a gravação mecânica em estúdios itinerantes (1901-1925)*, Sérgio apresentou uma síntese das investigações contidas no livro que está prestes a lançar, intitulado *Fonógrafos Ambulantes*.

A apresentação foi dividida em três partes. A primeira abordou aspectos gerais para a compreensão dos procedimentos mecânicos de gravação sonora. A segunda parte focou na prática dos estúdios itinerantes da Victor Talking Machine Company, especialmente nas expedições realizadas pela companhia na América Latina entre 1903 e 1917. Por fim, a partir dos diários de viagem produzidos pelos técnicos de gravação da Victor, Sérgio explicou as características do que chamou de "escuta acústica", que seria um conjunto de peculiaridades da percepção auditiva destes sujeitos dedicados à gravação sonora.

Sérgio iniciou a palestra com três exemplos curiosos. As estátuas do Egito Antigo conhecidas como *Colossos de Mênmon*. O livro de ficção científica *Voyage to the Moon*, escrito por Cyrano de Bergerac no século 17 e uma invenção tecnológica chamada *Speaking Machine*, desenvolvida por Wolfgang von Kempelen em meados do século 18. Para o pesquisador, tais exemplos possuem algo de sintomático em comum: são criações que expressam, cada uma ao seu modo, o antigo desejo humano de perpetuar o som através do tempo.

¹ Possui graduação e mestrado em História pela UFRN. Atualmente é Bolsista CNPq/Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, onde desenvolve a pesquisa "Uma fábrica de sons à Nordeste: a gravadora Rozenblit e a música popular no Brasil (1952-1984)", sob orientação do Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes.

A partir de 1877 com a invenção do fonógrafo, a possibilidade de registro do som avançou significativamente, dando vazão a uma série de experimentações técnicas para melhorar as condições de uso da nova máquina. Como pontuou Sérgio, o equipamento permitia gravar e escutar os sons registrados, primeiro em cilindros e posteriormente em discos de cera. O fonógrafo era um misto de máquina "falante" e "ouvinte". Diferentemente do gramofone, inventado dez anos depois, que apenas reproduzia sons gravados, consolidando uma separação radical entre os processos de produção e consumo da música.

No caso do fonógrafo, as vibrações sonoras emitidas numa sessão de gravação passavam pela corneta do equipamento até a sua caixa de ressonância. Dentro da caixa de ressonância havia um pequeno diafragma de vidro ou mica, de modo que quando as vibrações se chocavam com o diafragma, movimentava uma agulha que produzia sulcos nos cilindros e discos. Ao contrário do que sugere a maioria das fotos publicitárias da Victor Talking Machine Company, o pesquisador afirmou que existiam vários tipos de cornetas, com seus tamanhos e formas, permitindo diferentes combinações com a caixa de ressonância no ato da gravação.

De acordo com Sérgio, até 1925 o equipamento de gravação não registrava tão bem o início ou o fim de algumas palavras entoadas. Certos timbres eram difíceis de capturar, principalmente quando havia muitos instrumentos numa sessão de estúdio. Os sons de instrumentos de sopro eram mais fáceis de registrar se comparados aos de corda. As frequências baixas eram mais difíceis de capturar do que as frequências altas. Tudo isso colaborou para formatar a característica do som gravado por meios mecânicos.

Ainda nas primeiras duas décadas do século 20, os técnicos da Victor Talking Machine Company realizaram mais de vinte viagens pela América Latina e Caribe. A expedição pioneira visitou o México em 1903. Em 1907 o destino foi a cidade do Rio de Janeiro, à época capital do Brasil. Entre 1911 e 1927 os técnicos da Victor estiveram todos os anos em Cuba. Em 1913 passaram por cidades do Peru e da Colômbia. Em 1914 foram para Trinidad e Tobago. Já em 1916 e 1917 realizaram a expedição mais longa de todas: onze meses viajando entre Porto Rico, Argentina, Bolívia, Colômbia, Jamaica, dentre outros países.

Nesta última expedição foram gravadas quase mil peças musicais. Ao longo de sua pesquisa, Sérgio acessou cerca de duzentas destas gravações. Segundo ele, nos arquivos oficiais da Victor - que hoje pertencem a Sony Corporation of America - existem por volta de cinco mil gravações de todas estas expedições. Cada um dos registros possui uma duração média de dois a três minutos, de acordo com o padrão fonográfico da época.

Além de especialistas em gravação, os técnicos da companhia também selecionavam os músicos que seriam gravados, atuando como *scouts* da Victor. Geralmente as viagens tinham como destino lugares onde a empresa já revendia suas gravações. O objetivo comercial era evidente: consolidar os produtos da companhia nas principais cidades latino-americanas e oferecer repertório local aos ouvintes.

Em sua apresentação, Sérgio destacou dois personagens centrais destas expedições, os técnicos George H. Cheney e Charles S. Althouse. Estes sujeitos viajavam com uma espécie de diário de viagem da empresa, onde anotavam a lista de músicos e temas gravados, algumas dificuldades encontradas ao longo do processo e principalmente todo o conjunto de experimentações que utilizaram para realizar seu trabalho.

É justamente a análise destes diários que torna a pesquisa de Sérgio Ospina singular no contexto da chamada Era Mecânica (1877-1925). A partir desta documentação o pesquisador apresentou todo um universo de experimentações realizadas pelos *scouts* no âmbito da gravação mecânica em contexto itinerante.

Para cada sessão George e Charles indicavam três procedimentos básicos nas páginas do diário: o tipo de caixa de ressonância utilizada e se a mesma abrigava um diafragma de vidro ou mica. O tipo de corneta utilizada e a quantidade delas, chegando a utilizar até quatro cornetas simultaneamente, com o objetivo de testar diferentes modos de conduzir as vibrações sonoras para a caixa de ressonância. Os *scouts* também indicavam os aparelhos utilizados para conectar as diferentes cornetas, espécie de adaptadores de encaixe entre as peças do fonógrafo.

Outro dado curioso se refere à disposição espacial desses estúdios itinerantes, muitas vezes improvisados em quartos de hotel. Os *scouts* tentavam reproduzir a lógica dos estúdios da Victor nos EUA, por isso costumavam dividir o local de gravação em dois ambientes: no primeiro ficava o músico, no outro ficava o equipamento e os responsáveis por manipulá-lo. Se nos EUA a divisão se dava por meio de uma parede, no caso dos estúdios itinerantes o ambiente era separado por uma cortina, por onde passava a corneta. Neste tipo de ambientação, o músico não via a máquina de gravação, o que revela um dado peculiar. Para o pesquisador, isso acontecia porque os *scouts* não pretendiam mostrar o funcionamento da máquina, criando certa aura de mistério em relação à tecnologia utilizada.

Esta documentação também demonstrou que ao longo de uma sessão de gravação havia muita troca de peças, indicando um conjunto de experimentações acústicas baseada na percepção auditiva dos *scouts*. Segundo Sérgio, eles desenvolveram formas particulares de escutar, pois estavam mais focados na maneira que a tecnologia captava o som do que propriamente na

musicalidade/interpretação dos músicos contratados. No momento das gravações, suas percepções auditivas estavam concentradas em escutar o som tal qual o fonógrafo estaria "escutando". A partir deste tipo de escuta, fruto da experiência prática com as tecnologias de estúdio, os *scouts* realizavam os experimentos necessários para conseguir o melhor aproveitamento de cada sessão.

Sérgio afirmou que a literatura norte-americana sobre a história da gravação mecânica tende a ser muito repetitiva, focando excessivamente na dimensão rudimentar das tecnologias disponíveis, sempre reiterando uma série de limitações que só foram superadas *a posteriori* com a gravação elétrica. No entanto, ao apresentar o universo de experimentações dos *scouts* em seus estúdios itinerantes, Sérgio fez questão de lembrar um dado importante: a gravação mecânica era a mais alta tecnologia de registro do som no período estudado. Em termos de qualidade era o melhor que se podia obter.

Para o pesquisador, a principal ferramenta destes profissionais do som eram as suas próprias audições. Por isso desenvolveram uma forma específica de escutar. Os *scouts* aprenderam essa maneira de escutar fazendo as gravações. Tratava-se portanto de uma experiência, de uma certa disposição sensorial denominada pelo pesquisador de "escuta acústica". Para "escutar como o fonógrafo escutava" os *scouts* precisavam se desfazer temporariamente de questões ligadas a musicalidade. Eles precisavam escutar os sons antecipando-se para perceber como esse som seria captado pelo fonógrafo, e a partir disso filtrar quais experimentações técnicas deveriam manipular.

Para Sérgio Ospina, estes *scouts* fizeram algo diferente do que havia normalmente na época em termos de registro sonoro, muitas vezes aproveitando melhor os sons de percussão e matizando a sonoridade de uma maneira distinta do que costumava ser a regra dos estúdios. Em suma, os resultados da pesquisa ajudam a perceber a correlação entre a história da tecnologia de registro do som (objetos e aparelhos de gravação mecânicos) e a história da sofisticação da nossa percepção auditiva nos primórdios do século 20, relatando uma série de procedimentos experimentais que foram importantes para o desenvolvimento do som gravado e dos modos de escuta ligados à modernidade.

