

A VALSA TERNA SAUDADE:
IMPLICAÇÕES TÉCNICAS PARA A ANÁLISE DE FONOGRAMAS HISTÓRICOS

autor: David Pereira de Souza

e-mail: davidcla@bol.com.br

orientadora: Prof^ª. Dr^ª.Martha Tupinambá de Ulhôa

O estudo das gravações de discos no Brasil só recentemente ganhou impulso novo, pois a escassez de fontes documentais e a ausência de metodologias adequadas ao objeto de estudo se colocavam como grandes desafios. Contudo, algumas pesquisas pioneiras começaram a focalizar as gravações de música, seja por autores¹ ou por gênero, instrumental² ou vocal³; seja enfatizando os meios tecnológicos de gravação (as estratégias de produção),⁴ bem como a organização administrativa da indústria fonográfica brasileira em contextos históricos específicos, como as décadas de 1970 a 1990.⁵ Ainda assim, há um déficit no que diz respeito à análise do próprio material musical, pois as gravações são ferramentas essenciais para uma abordagem mais ampla da experiência musical, informando ainda como as questões técnicas estão diretamente associadas ao processo de escuta de uma obra.

O primeiro passo é, sem dúvida, a localização das fontes, já que são poucos os arquivos que abrigam fontes sonoras do início do século XX. O arquivo fonográfico do Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro) é, atualmente, o mais completo e acessível. Seu acervo sonoro conta com, aproximadamente, 950 fonogramas de bandas musicais, restaurados e armazenados digitalmente, provenientes das coleções de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi.⁶ Já com relação específica à parte documental escrita, a *Discografia Brasileira 78 rpm (1902-1964)* é a única que reúne uma quantidade exhaustiva de dados para a pesquisa fonográfica, com cerca de 1.800 indicações de discos 78 rpm com bandas de música, entre as quais cerca de 404 valsas, seguidas pelas

¹ Vasconcelos, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

² Cazes, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed 34, 1998

³ Severiano, Jairo. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

⁴ Vicente, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical*. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, 1996.

⁵ Dias, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

⁶ Fonte: Instituto Moreira Salles (RJ). Disponível em: www.ims.com.br/acervo/pesquisa.

polcas, que aparecem 349 vezes, aproximadamente; mencionando-se, ainda, os dobrados, em terceira posição, que marcam presença em cerca de 291 títulos.⁷

A fase mecânica das gravações no Brasil (1902-1927) foi, certamente, marcada pela participação expressiva das bandas de música. Primeiro, porque o Rio de Janeiro, local da primeira gravadora no Brasil, a Casa Edison, possuía o conjunto de bandas militares mais numeroso; segundo, por uma questão sócio-cultural, uma vez que essas instituições musicais passaram a incluir em seu repertório os gêneros mais em voga àquele tempo como as valsas, as polcas, os tangos, e outros, atendendo aos anseios do público de gosto popular;⁸ e, ainda, por uma questão de ordem técnica, já que possuíam uma maior potência sonora, facilitando a captação do som; pois, os meios de gravação eram muito rudimentares.⁹

A figura do empresário Frederico Figner (1865-1945) é praticamente indissociável desse período. Judeu tcheco, naturalizado norte-americano e, posteriormente, radicado no Brasil, Figner foi um dos empresários pioneiros do mercado fonográfico brasileiro. Em 22 de março de 1900, fundou a Casa Edison, na Rua do Ouvidor, nº 107, no Rio de Janeiro. Em pouco tempo, percebeu o alcance comercial desse mercado, passando, então, a investir não só na comercialização dos discos estrangeiros (importados), como, também, na construção de uma sala para gravação de discos com música brasileira. Para tanto, montou seu “estúdio” de gravação em uma casa ao lado, o nº. 105, onde construiu nos fundos um puxado para abrigar toda a aparelhagem técnica.¹⁰

Em linhas gerais, o processo pioneiro das gravações no Brasil começou da seguinte maneira: em carta, datada de 12 de setembro de 1901, F. M. Prescott, que fundara em Berlim a Internacional Zonophone, propõe a Fred Figner, o maior vendedor de gramofones e discos da Gramophone inglesa como da própria Zonophone no Brasil, a criação de uma agência de sua firma, sendo que Figner teria a representação exclusiva da Zonophone. Com a aceitação por parte do empresário, a Zonophone enviou para o Brasil, em fins de dezembro de 1901, um técnico trazendo 175 ceras prontas para gravar discos de sete polegadas e 75 para os de dez polegadas. Humberto Francheschi nos

⁷ Fonte: Santos, Alcino; Barbalho, Gracio; Severiano, Jairo; Azevedo, M. A. de. *Discografia Brasileira 78 rpm 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, vol. 1, 1982.

⁸ Ver Tinhorão, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

⁹ Franceschi, Humberto Moraes. *Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil*. Rio: Studio HFM, 1984, p. 89.

¹⁰ Franceschi, Humberto Moraes. *A Casa Edison e Seu Tempo*. Rio: Sarapuí, 2002, p. 118.

conta, a certa altura, que o processo de gravação e fabricação dos primeiros discos de música brasileira se dava da seguinte forma:

As músicas gravadas no Rio de Janeiro, em disco à base de cera de carnaúba, eram remetidas à fábrica de Joseph Berliner em Hanover, na Alemanha, e transformadas em matrizes de cobre. Destas matrizes, ainda em Hanover, pensavam-se os discos que seriam enviados para o Brasil, e postos à venda. Todos os discos brasileiros desta época eram processados industrialmente na fábrica de Joseph Berliner.¹¹

Joseph Berliner, irmão do inventor do gramofone, Emile Berliner, era, também, proprietário de uma fábrica de telefones em Hanover, na Alemanha, dentro da qual implantou a primeira fábrica do mundo montada exclusivamente para tratamento de matrizes e prensagem de discos fonográficos. Cabe, ainda, comentar que os discos prensados pela Zonophone e comercializados por Fred Figner, aqui no Brasil, “eram, e não mais deixaram de ser, impressos dos dois lados”.¹² Essas gravações pioneiras foram feitas no início de 1902 por Hagen, técnico da Zonophone, com ceras trazidas da Alemanha. Como nem todas as ceras atingiram o nível de qualidade exigido para a prensagem, das 175, 174 foram lançadas no comércio correspondentes as séries 1.500, e 1.600; e das 75 em 10 polegadas, foram lançadas 51 correspondentes à série X-1000.¹³ Além disso, a massa dos discos era ruim e em pouco tempo o disco estava estragado; o que, provavelmente, provocou a vinda de outro técnico de gravação, em maio de 1902, o Sr. Pancoast. Essa segunda etapa, correspondeu às gravações das séries Zonophone 10.000, com 187 ceras gravadas em 7 polegadas, e X-500, com 321 em 10 polegadas. Desse modo, essas primeiras séries lançadas no mercado brasileiro chegaram a um total de 733 gravações, sendo que Figner era obrigado, sob contrato, a comprar 250 discos de cada matriz.

Entre as instituições que mais se destacaram no incipiente contexto fonográfico brasileiro, estão as bandas militares, das quais a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (BCB) foi uma das primeiras a gravar discos (as chapas mecânicas) para a Casa Edison, tão logo começaram a se espalhar os primeiros gramofones por toda a

¹¹ Franceschi, op. cit., 1984, p. 63.

¹² Idem, p. 64. Tal fato retrata um verdadeiro avanço tecnológico com forte reflexo comercial para a época, uma vez que não significava apenas uma melhoria na qualidade sonora, como, também, possibilitava uma produção em maior escala industrial. Fred Figner conseguiu registrar um terço da patente 3.465, através da qual era concedido o privilégio de exploração comercial, no Brasil, sobre a terça parte dos direitos autorais de invenção dos discos duplos. O pesquisador Humberto Franceschi comenta, inclusive, que ainda existiam discos Zonophone estrangeiros de 7 e 9 polegadas prensados de um lado só, quando Figner começou a lançar no mercado brasileiro os discos com gravações em ambos os lados.

¹³ Franceschi, op. cit., 2002, p. 91.

cidade.¹⁴ Conforme o Catálogo da Casa Edison para o ano de 1902, temos a seguinte quantidade de obras gravadas em discos com essa instituição militar. Em sete polegadas: 8 valsas, 12 polcas, 4 *schottische*, 1 mazurca, 6 tangos, 8 dobrados, 2 marchas e o Hino Nacional. Em disco de dez polegadas: 1 valsa, 1 mazurca, 1 quadrilha, 2 tangos, 4 dobrados e 4 marchas.¹⁵ Organizada em 1896, a BCB logo alcançou prestígio no processo fonográfico, proporcionado, em parte, pela participação de músicos chorões, como Albertino Pimentel (o *Carramona*), Irineu Gomes de Almeida (o Irineu *Batina*) e Irineu dos Santos Mattos (o Irineu *Pianinho*), entre outros, tendo como organizador e maestro ensaiador a figura histórica de Anacleto de Medeiros (1866-1907).¹⁶ Aliás, sua escolha para dirigir a Banda de Música do Corpo de Bombeiros deve ter acontecido por duas razões: “em primeiro lugar porque possuía, em alto grau, qualidade de compositor e regente do gênero [bandístico]; segundo, porque tinha (...) todas as possibilidades de recrutar elementos de primeira ordem para formar uma organização exemplar”.¹⁷ Para se ter idéia da importância dessa banda militar no contexto social e cultural daquela época, basta notar os anúncios estampados nos jornais, como o seguinte:

A maior variedade da época chegou para a Casa Edison, Rua do Ouvidor, 107. As chapas (records) para gramophones e zonophones com modinhas nacionais cantadas pelo popularíssimo Baiano e pelo apreciado Cadete, com acompanhamento de violão; e as melhores ‘polkas’, ‘schottische’, ‘maxixes’, executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros.¹⁸

A escuta de suas gravações revela leveza interpretativa e equilíbrio timbrístico surpreendentes, como na polca amaxixada **Cabeça de Porco** (Odeon 40.621), e na polca **Lídia** (Odeon 40.557), ambas do próprio Anacleto de Medeiros; mencionando-se, ainda, outros sucessos da época como o tango **Brejeiro** (Odeon 40.572), e a polca **Fantasia do Luar** (Odeon 40.556), ambas de Ernesto Nazareth (1863-1934).

Com o tempo, outras instituições militares foram se integrando ao processo fonográfico, como a Banda do 1º Regimento da Força Policial do Rio, que gravou o tango **Escovado** (Odeon 121.562), de Ernesto Nazareth; e a Banda do Batalhão Naval,

¹⁴ A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro foi um dos conjuntos instrumentais que mais gravou na fase mecânica, com aproximadamente 335 títulos de selos diferentes. Ver Santos, Alcino, op. cit., vol. 1, 1982.

¹⁵ Franceschi, op. cit., 2002, p 92.

¹⁶ Fonte: *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros do Rio*.

¹⁷ Siqueira, Baptista. *Três Vultos Históricos da Música Brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto*. Rio de Janeiro: MEC, 1970, p. 188.

¹⁸ Fonte: *Jornal Correio da Manhã*, 5 de agosto de 1902.

com o cateretê **O Matuto** (Odeon 121.381), de Marcelo Tupinambá (1889-1953); além da Banda da Força Policial de São Paulo, sob a regência do maestro Antão, executando o dobrado **Barão do Rio Branco** (Odeon 108.436), de Francisco Braga (1868-1945); e a Banda do 1º Batalhão da Polícia da Bahia, com o dobrado **Duzentos e Vinte** (Odeon 121.390), de Antônio Manuel do Espírito Santo (1884-1913), apenas para mencionar algumas.

Finalmente, é importante destacar a participação da Banda da Casa Edison, a primeira “orquestra” de estúdio no Brasil. Em 1902, seus primeiros discos com música brasileira começaram a circular com o selo Zonophone, na série X-500, como o maxixe **Fadanguassú** (Zonophone X-597), e na série 10.000, que mais tarde se tornou a série 10.000 da Odeon, com a valsa **Lembranças de Lili** (Odeon 10.257), ambas de autoria desconhecida.¹⁹ Hoje, percebemos o quanto essa banda foi responsável pela gravação de vários sucessos daquela época, como a valsa **Clélia** (Odeon 40.464), de Luiz de Souza (1865?-1920); a polca **Três Estrelas** (Odeon 40.437); e o famoso xote **Iara** (Odeon 108.111), ambos do maestro Anacleto de Medeiros, cuja singeleza e expressividade das melodias serviram de inspiração para o cancionista Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), que as transformou nas modinhas **O que Tu és** e **Rasga o Coração**, respectivamente.²⁰

O Contexto Tecnológico: presente e passado

Como as gravações da fase mecânica foram feitas nas duas primeiras décadas do século XX, é natural que a própria ação do tempo, aliada, às vezes, a condições inadequadas de conservação, propiciasse uma deterioração gradativa do material original, o que pode ter causado, em alguns casos, um prejuízo acústico. O processo de restauração visa, entre outras metas, a fornecer uma solução prática e moderna de armazenamento em um suporte digital e, portanto, mais adequado para utilização e preservação. Entretanto, esse processo de transferência de um suporte para outro pode

¹⁹ A série 10.000 da Zonophone se transformou, mais tarde, na série 10.000 da Odeon, cujo motivo esteve ligado à transformação da *Internacional Zonophone Company* em *Internacional Talking Machine*, em princípios de 1904. Como a presença do capital francês era majoritária, essa participação decisiva ficou representada pela marca *Odeon* (nome derivado do célebre teatro parisiense).

²⁰ É importante frisar aqui que a expressão “modinha” se tornara sinônima de “canção popular”, no início do século XX, pois não tinha uma estrutura formal particular, mas, ao contrário, podia abrigar valsas, polcas, tangos etc., representando mais uma canção de cunho sentimental, romântico. Ver Souza, David Pereira de. O Xote Iara: aspectos históricos, estruturais e performáticos. *Cadernos do Colóquio 2002*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, ano V, maio de 2005, p. 32-41.

acarretar algumas implicações quanto à análise fonográfica, pois a digitalização de um determinado fonograma histórico requer, em muitos casos, que o músico (e o engenheiro de som) promovam certos julgamentos com relação à velocidade original, a uma melhor equalização e, ainda, a retirada de certas imperfeições sonoras do disco. Ou seja, esse trabalho não implica, em muitas ocasiões, em uma simples reprodução, mas em um processo interpretativo.²¹ Assim, a escuta musical do fonograma digitalizado deve considerar as implicações técnicas da gravação original.

Em geral, a primeira etapa para a transferência de uma mídia para outra (analógica para digital) é a inspeção física do suporte original, que engloba tanto a identificação da composição material da fonte (goma-laca, acetato, alumínio ou vinil, entre outros), quanto a avaliação de defeitos superficiais prováveis (marcas de oxidação, de óleo e de dedos) e físicos (arranhões, rachaduras, empenos). Essa avaliação preliminar é importante, pois aponta para a aplicação de determinadas técnicas de reparo e limpeza das fontes, de acordo com o problema específico detectado. O segundo passo começa com a configuração do(s) equipamento(s) de execução, com técnicas que incluem a escolha minuciosa da(s) agulha(s), como “um dos fatores mais importantes na transferência do disco para um arquivo de áudio” e a identificação da velocidade aproximada de execução dos discos de 78 rpm, já que “não houve um padrão de velocidade dos discos até o fim da era dos 78 rpm”.²²

Com relação à escolha das agulhas para reprodução dos discos, esse é um aspecto tão importante dentro do processo de transferência que o assunto suscita até um debate acerca do seu procedimento. Para uns é simplesmente uma decisão subjetiva baseada na experiência auditiva, enquanto que outros chegam a admiti-la como uma decisão científica, defendendo a utilização de microscópios (com uma retícula calibrada a 1 ml de gradação), armazenamento de dados para diferentes perfis de agulhas e correlação das imagens tomadas do disco com a escolha de determinados tipos de agulhas.

No que diz respeito à velocidade de rotação dos discos originais, o tema não é menos controverso, pois uma dedução equivocada da velocidade pode, conseqüentemente, conduzir a erros gravíssimos quanto à interpretação do andamento

²¹ Leech-Wilkson, Daniel. Using Recordings to Study Musical Performances. In: LINEHAN, Andy. *Aural History: Essays on Recorded Sound*. London: British Library; Book & CD Edition, 2001.

²² Kingsbury, Paul (Org.). *Capturing Analog Sound for Digital Preservation*. Washington, D.C: Library of Congress, 2006, p. 28: “There was no standard disc speed until late in the 78-rpm era”. Disponível em: <http://www.clir.org/pubs/abstract/pub137abst.html>. Acesso em: 15 jun 2006.

original. Sem dúvida, esse assunto deve ser amplamente discutido e analisado anteriormente, pois não havia um padrão de velocidade (a rotação podia variar de pouco menos de 70 até mais de 80 rotações por minuto), em decorrência das variações de tensão que as baterias elétricas apresentavam ao cabo das muitas gravações processadas num mesmo dia. Essas baterias eram as responsáveis pelo controle da rotação da cera durante a gravação. Portanto, essa variação na rotação provocada pelo desgaste das baterias, depois de certo tempo de uso, pode explicar as diferenças quanto ao andamento e, mais ainda, a diferença na entre gravações de uma mesma obra.²³ Ainda com relação à velocidade, cabe lembrar que o próprio tamanho dos discos (o diâmetro) impunha um limite de tempo para gravação; o que, em algumas ocasiões, poderia influenciar o resultado da execução, alterando o andamento para uma pulsação mais rápida. Por exemplo, a gravação da Abertura da Ópera **II Guarany** (Odeon 120.334-1ª. Parte) e (Odeon 120.335-2ª. Parte), de Carlos Gomes (1836-1896), pela Banda Escudero, apresenta uma tendência contínua à aceleração, sobretudo no segundo disco (o último); o que, muito provavelmente, tem a ver com o tempo imposto pelo próprio tamanho das ceras de gravação, que comportavam, em média, três minutos (os discos de 27 cm de diâmetro).²⁴ Por outro lado, a escuta e a análise da interpretação deve considerar que essa aceleração do andamento devido ao tamanho (diâmetro) do disco pode não acontecer, principalmente em um repertório cujas peças são curtas, como é o caso das valsas, polcas e tangos do repertório bandístico.

A valsa *Terna Saudade*: análise histórico-interpretativa

Como dança de salão, a valsa começou a ganhar popularidade com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808.²⁵ Ao que tudo indica, foi rapidamente absorvida pelas elites como símbolo de modernidade, mesmo tendo, inicialmente, provocado um choque cultural, não só pela rapidez de seus movimentos, como principalmente por ser uma dança de par enlaçado.²⁶ A estrutura formal da valsa oitocentista seguia o esquema rondó: A: || B: |A ||C: ||A.²⁷ Com exceção da quadrilha, que guardou a sua organização interna em cinco partes, cumpre lembrar que não apenas

²³ Sobre a questão da variação na rotação, ver Franceschi, op. cit., 2002, p. 205-210.

²⁴ Sobre o tamanho correspondente a cada uma das séries lançadas pela Odeon no Brasil, com suas respectivas datas, ver apêndice: Quadro II - "A Casa Edison: discos duplos Odeon (1904-1927)".

²⁵ Marcondes, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3 ed. São Paulo: Art Folha: Publifolha, 2000, p. 803.

²⁶ Sandroni, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. Ed. UFRJ, 2001, p. 64-65.

²⁷ Os dois pontos ao lado das letras mostram quais seções são, geralmente, repetidas.

a valsa, mas, também, o xote, a polca e o tango brasileiro eram desenvolvidos na forma rondó. Como peça de caráter instrumental, as primeiras composições do gênero no Brasil foram as *6 Valsas Compostas por Sua Alteza Real, o Príncipe D. Pedro I*, arranjadas para Orquestra com Trio, com a seguinte data: 16 de novembro de 1816. Essas valsas constam do Catálogo de Sigmund Neukomm, compositor austríaco que aqui chegou em 1816, como professor de harmonia e composição do futuro Imperador D. Pedro I e de sua esposa D. Leopoldina.²⁸ Mais à frente, as valsas começam ainda a circular em forma de edições impressas para piano, como na coleção de danças para piano intitulada *Flores do Baile, Dansas para piano a 2 mãos*, formada por 13 valsas, 6 polcas, 5 quadrilhas, 3 mazurcas e 2 habaneras.²⁹

Com o tempo, a beleza melódica das valsas instrumentais serviu de inspiração para canções de caráter sentimental; que, assim, formaram o repertório popular das modinhas de fins dos Oitocentos e início dos Novecentos. Assim, Mário de Andrade resume esse desenvolvimento histórico e estilístico quando afirmou que:

[a valsa] amaneirou-se no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais, abasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental.³⁰

Por outro lado, a historiografia da música brasileira acabou por validar e legitimar um discurso generalizante que sempre associou o processo cultural de apropriação do material importado a uma idéia de dolência e languidez rítmica, como, talvez, um reflexo da miscigenação racial. Em função disto, é comum expressões que tratam o “abrasileiramento” das danças estrangeiras como “amolengando-se ao sabor do canto mestiço”³¹ ou, ainda, “se tornando dolentes no compasso, nas letras e no andamento”.³² No entanto, a execução da valsa instrumental como registrada nas primeiras gravações não é lânguida e plangente; ao contrário, o caráter interpretativo é vigoroso e o andamento rápido.³³ Cada compasso ternário era executado praticamente

²⁸ Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 15 dez 2006.

²⁹ Fonte: Acervo Mozart de Araújo. Pasta P4722 (Chiquinha Gonzaga).

³⁰ ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989, p. 548.

³¹ Granja, Maria de Fátima Duarte. *Banda: Som & Magia*. 1984. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 114.

³² Franceschi, op. cit., 1984, p. 87.

³³ Por exemplo, a melodia da valsa **Terna Saudade** foi aproveitada por Catulo da Paixão Cearense, poeta que se fez parceiro de compositores daquela época, como o maestro Anacleto de Medeiros, que a transformou na canção **Por Um Beijo**, cuja letra enfatiza o caráter romântico da modinha oitocentista: “Ó ri, meu doce amor / sofri lágrimas de flor / teu sorriso inspira a lira / que afinei por teu falar” (Severiano,

em uma batida (em 1), proporcionando sempre uma leveza rítmica, muito próxima à valsa como dança de salão.

Além disso, a comparação interpretativa das duas gravações: **Terna Saudade** (Odeon 40.226), com a Banda da Casa Edison (BCE), e **Terna Saudade** (Victor Record 98.768), com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio (BCB), propicia ainda considerações a respeito da interferência do aparato técnico da época sobre o resultado final da gravação, como a questão da rotação, cuja implicação imediata estaria diretamente ligada à diferença de andamento e de tonalidade. Como essas gravações são praticamente contemporâneas, a série 40.000 da Odeon foi lançada entre 1904 e 1907, e a 98.000 da Victor Record entre 1908 e 1912, o tamanho dos discos é também muito próximo, com cerca de 27 cm para a primeira e 25 cm para a segunda, ambas equivalendo a três minutos de gravação. Assim, o tamanho não deve ter interferido no andamento das músicas. Além disso, caso esse detalhe explicasse a aceleração do andamento, por outro lado não justificaria uma outra diferença: o tom. Com efeito, a gravação da Banda dos Bombeiros (Victor 98.768) está em Sib M, o mesmo tom da partitura, enquanto que a da Casa Edison (Odeon 40.226) está em Dó M. Como esta gravação soa em andamento mais rápido e, principalmente, em um tom mais agudo que aquela, consideramos a possibilidade de que as diferenças tenham sido provocadas pela rotação; pois, como vimos, as variações na corrente elétrica da bateria poderiam proporcionar uma diferença na rotação dos discos de menos de 70 até mais de 80 rotações por minuto.

Considerações Finais

Na verdade, o registro sonoro mecânico impôs uma série de restrições; pois, tanto o mecanismo técnico era bastante limitado como o espaço da sala de gravação muito reduzido. A sala de gravação da Casa Edison era pequena, medindo pouco mais de 5 metros de largura por menos do dobro de comprimento, o que além de causar desconforto, impunha a necessidade da redução do tamanho dos conjuntos instrumentais, cujo número máximo deveria chegar aproximadamente a 12 figuras. Além disso, o som era captado por cornetas colocadas em pontos estratégicos do estúdio, o que leva a imaginar que quanto melhor o posicionamento (a arrumação) dos músicos em relação a essas cornetas, melhor deveria ficar o resultado final da gravação.

Com isso, a escolha de uma gravação nem sempre era determinada por uma questão exclusivamente musical. No fundo, as gravações que conseguiram, com muito esforço, alcançar qualidade tanto técnica como musical foram, portanto, fruto de uma combinação de coisas: “uso objetivo e sensível da tecnologia; cuidado na disposição dos músicos em relação às cornetas de gravação; conhecimento acurado em reduzir as forças (sonoras) para o que poderia ser adaptado (...) em condições desconfortáveis”.³⁴ Portanto, a análise fonográfica deve, necessariamente, considerar os aspectos técnicos da etapa de produção, sob pena de se cometer sérios equívocos. Conforme alerta Napolitano, “a obra, produto de um artista (...), não só passa por uma leitura do(s) intérpretes(s), como deve se transformar em artefato que é resultado de um tratamento técnico (...), [que] acaba interferindo no próprio ato do criador e do intérprete”.³⁵ Com isso, a escuta musical de uma gravação histórica pode não corresponder à interpretação original, em decorrência da *mediação* do aparato técnico. Em suma, o registro sonoro é praticamente uma re-criação da obra, na medida em que “cada fonograma é uma criação artística única realizada por uma síntese de composição, execução e métodos de gravação específicos”.³⁶

Apêndice

I - Quadro comparativo entre os andamentos e as tonalidades

Faixa	Tonalidade (partitura)	Tonalidade (gravação)	Andamento
Terna Saudade 1 (BCE)	Sib M	Dó M	Mais rápido
Terna Saudade 2 (BCB)	Sib M	Sib M	Menos rápido

II - A Casa Edison: discos duplos Odeon (1904-1927).³⁷

³⁴ Ver Philip, Robert. The Experience of Recording. In: _____. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 29: “clever and sensitive use of the technology, care in the arrangement of players in relation to the recording horns, skill in reducing the forces to what could be accommodated (...) in uncomfortable conditions”.

³⁵ Napolitano, Marcos. *História & Música - História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 101.

³⁶ Johnson, Peter. The Legacy of Recordings. In: Rink, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 209: “Each recording is a unique artistic creation achieved by a synthesis of composition, performance and particular recording methods”.

³⁷ Fonte: Santos, Alcino et alli. *Discografia Brasileira 78 rpm 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, vol. 1, 1982.

Gravadora	Nº de série	Datas	Diâmetro
Odeon	40.000	1904 - 1907	27 cm
Odeon	10.000	1907 - 1913	19cm
Odeon	108.000	1907 - 1912	27 cm
Odeon	120.000	1912 – 1915	27 cm
Odeon	121.000	1915 – 1921	27 cm
Odeon	122.000	1921 – 1926	27 cm
Odeon	123.000	Dez/1925 - Jul/1927	27 cm

III - Tema da valsa *Terna Saudade* na tonalidade original da partitura ³⁸



IV - Gravações Históricas de Valsas pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio ³⁹

Nº	Título	Gênero	Intérprete	Compositor	Data de Gravação	Nº de Catálogo	Gravadora
1	Amor cruel	valsa	BCB	Josué A Pimentel	provável: 1912 - 1913	120220	Odeon
2	Amor e Himineu	valsa	BCB		provável: 1912	108628	Odeon
3	Antisezônico	valsa	BCB		1904 – 1907	40549	Odeon
4	Beijo do céu	valsa	BCB	Josué A Pimentel	provável: 1912 - 1913	120221	Odeon
5	Bem que te quero	valsa	BCB		provável: 1907-1912	108040	Odeon
6	Caressante	valsa	BCB		provável: 1904-1907	40113	Odeon

³⁸ Fonte: Arquivo Musical da Banda do Corpo de Bombeiros (RJ).

³⁹ Fonte: Instituto Moreira Salles (RJ). Disponível em: www.ims.com.br.

7	Carmen	valsa	BCB		1907 – 1912	108694	Odeon
8	Dalila de Oliveira	valsa	BCB	Leandro de Oliveira	1908 – 1912	97135	Victor Record
9	Diva	valsa	BCB		provável: 1904-1907	40553	Odeon
10	Dor Suprema	valsa	BCB	J. F. de Almeida	1915 - 1921	121193	Odeon
11	Edith	valsa	BCB		1907 – 1912	108665	Odeon
12	Embaladora	valsa	BCB		1907 - 1912	108625	Odeon
13	Esquecida	valsa	BCB	Costa Jr.	provável: 1912 - 1913	120218	Odeon
14	Flor que fala	valsa	BCB		1915 - 1921	121201	Odeon
15	Genuína	valsa	BCB		1908 - 1912	11712	Columbia
16	Goianinha	valsa	BCB		provável: 1907-1912	108068	Odeon
17	Helena	valsa	BCB	Albertino Pimentel	provável: 1907-1911	108311	Odeon
18	Implorando	valsa	BCB	Anacleto de Medeiros	provável: 1904 - 1907	40574	Odeon
19	Irene	valsa	BCB		provável: 1907-1911	108316	Odeon
20	Irene	valsa	BCB		1911 - 1914	70389	Brazil (Grand Record)
21	Lídia	valsa	BCB	Santos Coelho	provável: 1912 - 1913	120215	Odeon
22	Marília	valsa	BCB		provável: 1904-1907	40616 A[B]	Odeon
23	Mocinha	valsa	BCB		provável: 1907-1912	108719	Odeon
24	Nid d'amour	valsa	BCB		1904 – 1907	40109	Odeon
25	Nin d'amour	valsa	BCB	Anacleto de Medeiros	provável: 1910 - 1913	1452080	Favorite Record
26	Predileta	valsa	BCB	Anacleto de Medeiros	1908 – 1912	98767	Victor Record

27	Recordações de Lili	valsa	BCB	Albertino Pimentel	1908 – 1912	32	Odeon
28	Recordações de Lili	valsa	BCB	Anacleto de Medeiros	provável: 1910 - 1913	1452125	Favorite Record
29	Recordações Saudosas	valsa	BCB		provável: 1912	108691	odeon
30	Regina	valsa	BCB		provável: 1907 - 1912	108036	Odeon
31	Saudades de Alaíde	valsa	BCB		1907 - 1912	108063	Odeon
32	Saudades de Luíza	valsa	BCB		1907 - 1912	108308 A	Odeon
33	Sensitiva	valsa	BCB		provável: 1907-1912	108056	Odeon
34	Sonho de Valsa	valsa	BCB		provável: 1912	108662	Odeon
35	Terna Saudade	valsa	BCB	Anacleto de Medeiros	provável: 1908 - 1912	98768	Victor Record
36	Viúva alegre	valsa	BCB	Franz Lehar	provável: 1907-1912	108635	Odeon