

Entre técnicas e tecnologias: caminhos da produção de som em estúdios de gravação

Daniel Ferreira Wainer¹
PPGAS/MN/UFRJ-Nível [D]
SIMPOM: *Etnomusicologia*
danielfwainer@gmail.com

Resumo: Este trabalho se propõe a pensar diferentes circuitos e processos de produção musical por meio de uma atenção especial às técnicas e tecnologias utilizadas em estúdios de gravação. Objetiva-se investigar a materialização e edição do som tendo em vista a noção de “mundo artístico” e suas conseqüentes derivações teóricas. Tal trajeto vai do advento da gravação e alguns de seus efeitos mais visíveis ao desempenho corporal necessário para a produção de sons em instrumentos musicais como o violão, a voz e o trombone, passando por certas técnicas de registro e manipulação de áudio, e pela forma de organização do mundo artístico dos estúdios. Em termos metodológicos, utilizo material bibliográfico, documental – gravações musicais – e etnográfico baseado em trabalho de campo realizado em estúdios de gravação da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo. Essa empreitada é guiada pela hipótese de que uma etnografia dos estúdios pode trazer subsídios para maior compreensão dos processos e relações de produção no contexto da indústria fonográfica. De onde vêm as certezas do artista, do instrumentista ou do produtor musical? Qual o critério utilizado para se optar por um caminho estético ou outro? Onde se estabelecem fagulhas de criatividade e autoria em diferentes circuitos de produção? Como circulam noções de “parte” e “todo” em um lugar de criação, os estúdios, no qual você não “chega mais com tudo pronto”, como diz um de meus interlocutores.

Palavras-chave: Estúdios de Gravação; Produção Musical; Técnicas de Gravação; Mundos Artísticos; Criatividade e Autoria.

Title of the Paper in English: Between Techniques and Technologies: Producing Sound In Recording Studios

Abstract: This paper examines circuits and processes of musical production. It focuses on the techniques and technologies used in recording studios with the objective of investigating the materialization and editing of sound through the notion of “art world” and its consequent theoretical derivations. Such axis of analysis goes from the advent of recording and some of its most visible effects to the corporal performance necessary for the production of sounds in musical instruments like the guitar, the voice and the trombone. It also goes through certain

¹ Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) desde abril de 2017. Orientadores: Prof. Dr. Luiz Fernando Dias Duarte e Prof. Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira.

techniques of recording and audio manipulation and, finally, through the studios “art world”. Methodologically, the work relies on bibliographical and documentary material – musical recordings – and ethnographical material based on fieldwork conducted in recording studios of Rio de Janeiro and São Paulo. Guided by the assumption that an ethnography of studios may contribute for greater understanding of the processes and relations of production in the context of music industry, this paper tries to answer the following questions: why is the artist, musician or producer so sure about this or that aesthetic choice? What criteria justify it? Where can one find creativity and authorship in different production circuits? How do “part” and “all” notions circulate in a place of creation, the studio, where you do not “come up with everything just ready”, as one of my interlocutors says?

Keywords: Recording Studios; Musical Production; Recording Techniques; Art Worlds; Creativity and Authorship

1. Introdução

Este trabalho se propõe a pensar diferentes circuitos e processos de produção musical, tendo em vista tanto as considerações de Katz (2004) a respeito das tecnologias de gravação, quanto a noção de mundo artístico proposta por Becker (1982) em seu sentido mais plural. Pretendo, ao assumir esta perspectiva, atentar para o registro, edição e manipulação sonora no contexto dos estúdios de gravação, transitando por gêneros como o samba, o rock, entre outros. A dimensão corporal das técnicas de gravação e execução instrumental também entra em pauta, sobretudo, no que tange à sua importância para a materialização e apreciação do som.

Tomando a noção de “indústria fonográfica” como ponto de partida, evito me estender nos argumentos que tem suas bases em Adorno (1980) e Benjamin (1985) e nas críticas e refinamentos observáveis em elaborações mais recentes (HENNION, 2003; HENNION & LATOUR, 2003). Esmiúçar essa discussão me distanciaria do escopo apresentado, de modo que apenas um rápido comentário merece ser tecido. Ao investigar os efeitos que a reprodutibilidade técnica gera, procuro valorizar a perspectiva benjaminiana no sentido do que escorre, dos escapes, hibridações, transformações, misturas e colagens possíveis, em contraposição a um viés que mais ilumina formas totalizantes de controle e aprisionamento. Tal escolha parece conduzir a possibilidade de se imaginar uma “indústria cultural” em sentido não unitário ou em circuitos variados de produção de música e cultura dentro da esfera capitalista.

Para atender à proposta que desenho, recorro ao material etnográfico que tenho levantado em minha pesquisa de campo de doutorado, situada em alguns estúdios de gravação do Rio de Janeiro e de São Paulo. O contexto de produção desses/nesses espaços é o das camadas médias, onde podem ser ouvidos os mais variados gêneros musicais e onde se pode

transitar, muitas vezes, do independente ao *mainstream*. A questão das categorias ocupacionais se apresenta para quem observa a prática dos agentes responsáveis pela materialização do som e seu registro, o que remete diretamente a Elias (1995), que utiliza Mozart para pensar um processo histórico mais amplo no qual a figura do “artista” ganha novos contornos. Se essa figura é central no contexto da música gravada, também o são outros personagens importantes, como o engenheiro de som, o produtor musical, o instrumentista, o compositor etc. Em lugar da discussão puramente estética, uma atenção especial ao mundo da arte de produzir, registrar, veicular e difundir sons, fortemente inspirada em Becker (1982).

Apresentados objetivos e metodologia, mais uma sinalização importante: em lugar de produzir um argumento fechado, procuro compartilhar neste espaço certas inquietações, na esperança de examinar a produção de sons e efeitos gerados por técnicas transformadoras da arte de gravar música. O capítulo *Causes* de Katz (2004) é fonte central de inspiração na medida em que me permito atravessar, em saltos pouco afeitos a uma ideia de linearidade, períodos históricos e gêneros musicais diversos, tal como a opção do autor por uma análise que leva em conta culturas escritas e orais, o Ocidente e o Oriente, o popular e o clássico, o final do século XIX e o início do XXI etc. Não pretendo, neste sentido, propor algum tipo de história das transformações técnicas da indústria fonográfica ou das técnicas de gravação, mas, sim, recorrer a exemplos a fim de constituir um ensaio.

Daqui em diante espero um trânsito fluido do advento da gravação e alguns de seus efeitos mais visíveis ao desempenho corporal necessário para a produção de sons em instrumentos musicais como o violão, a voz e o trombone, passando por certas técnicas de registro e edição de som, e pela forma de organização do mundo artístico dos estúdios.

2. O advento da gravação e suas consequências

O desenvolvimento de técnicas associadas ao registro e a manipulação do som tem longa história. Katz (2004) foi capaz de descrever com maestria alguns dos traços e efeitos que tem caracterizado tal processo, elencando a tangibilidade, a portabilidade, a (in)visibilidade, a repetibilidade, a temporalidade e a receptividade como centrais para o incremento das tecnologias de gravação. Se voltarmos, por exemplo, às primeiras décadas do século XX perceberemos que o surgimento e a evolução do cinema se tornaram dados concretos inescapáveis. Como lidar com esta novidade? Que potencialidades inventivas a reprodutibilidade técnica carrega? Que novas sensibilidades passam a ser fabricadas em meio

às distintas possibilidades de percepção das coisas? Que tipo de adaptações se tornam necessárias do ponto de vista psicológico, social e, em última instância, corporal?

Uma coisa é se relacionar com a música através de bolinhas desenhadas em um pedaço de papel; outra, completamente diferente, é a experiência sonora baseada na reprodução e na escuta de material gravado. Traçar paralelos entre as distintas artes permite que imaginemos as novidades técnicas como fontes produtoras de estranhamentos e experiências sensoriais variadas. Se a escultura podia ser moldada a partir de um simples bloco de argila, o filme cinematográfico, ao longo do tempo, passa a ser feito a partir de várias tomadas, assim como as gravações de áudio que se desenvolvem desde os primórdios do registro mecânico do som².

Uma vinheta elaborada por Katz (2004) no início do capítulo *Causes* mostra a revolução causada pelo advento do fonógrafo no mundo da música. Segundo ele, a tecnologia de gravação permitiu que este tipo de produção artística fosse levado para dentro da casa das pessoas. Com isso, os ouvidos ganharam independência em relação ao olhar, na medida em que o som passa a poder ser desfrutado sem que os artistas tenham de estar presentes fisicamente tocando – os discos, inclusive, costumavam ser muito mais baratos do que os ingressos de concertos. O registro fonográfico possibilita também que a experiência de ouvir música passe a ser tanto de grupo quanto individual. Antes das gravações e dos discos, todavia, este tipo de situação estava associado basicamente a atividades comunais culturalmente significativas.

Em termos de portabilidade, mais uma vez, tudo muda, afinal, transportar uma banda de música ao vivo tendia a ser mais complicado do que o transporte de músicas gravadas (KATZ, 2004). O fator tangibilidade dos discos em si gerou, ainda, efeitos como o colecionismo que, embora não fosse novo – sempre se colecionou objetos relacionados à música –, a partir de então pôde se dirigir especificamente ao som. Foi a própria natureza das gravações, portanto, que gerou efeitos, produziu adaptações, permitiu o advento de novas tecnologias, práticas culturais, formas de entretenimento, gestão e circulação de conhecimento.

² Vale lembrar ainda que a fotografia libertou a pintura da obrigação de representar a realidade, abrindo caminho para novas escolas e modelos como o Impressionismo e o Expressionismo.

3. Técnicas de registro e manipulação do som

O cenário musical brasileiro da passagem do século XIX para o XX era efervescente. Polcas, tangos e maxixes, entre outros gêneros musicais, pouco a pouco cediam espaço ao que se tornaria uma das manifestações populares mais importantes da história do Brasil: o samba. Sandroni (2001) e Moura (1995) foram capazes de situar o nascimento deste gênero apontando tanto suas origens rurais baianas, quanto o polo que foi a casa de Tia Ciata³, no Rio de Janeiro. Volto-me aqui, contudo, ao fato de que o samba, comumente associado à Era do Rádio, registrou novidades tecnológicas capazes de contar parte importante da história da produção fonográfica no país. A composição de Sinhô *Jura* [1928], por exemplo, atesta a introdução do microfone elétrico nos registros de áudio da época, o que transformaria sobremaneira o modo como as pessoas cantavam, gerando tendências vocais e propostas estéticas distintas do que se praticava até então.

Já a composição *Na Pavuna*, de Almirante e Candoca da Anunciação, gravada em 1930, utiliza pela primeira vez instrumentos de percussão em um processo fonográfico. Abre-se aí outro caminho na história da música popular, afinal, instrumentos que vão caracterizar o gênero musical especificado, aos poucos alçado à condição de “nacional”, como pandeiros, cuícas, tamborins, surdo e ganzá, passam a ter seu espaço nos processos de produção e disseminação musical. Sabe-se que a indústria fonográfica se caracteriza pelo esforço de segmentar os gêneros a fim de criar novos mercados, o que contribui para o estabelecimento de circuitos específicos de produção e difusão de música. A concretude das técnicas de gravação e produção, no entanto, subjacente a isso, permite que voltemos à história da música brasileira sob um ângulo menos teleológico e, portanto, mais laminar ou fractal.

As gravações de *Blue Moon of Kentucky* [1954], de Elvis Presley, e *Strawberry Fields Forever* [1967], dos Beatles, analisadas por Katz (2004, p. 48-49), nos levam a observar procedimentos técnicos talvez menos tangíveis, por não estarem vinculados ao registro, mas à utilização de efeitos específicos de manipulação e edição sonora. Efetivamente, as técnicas de gravação e edição de áudio estão mais avançadas do que nos casos apresentados anteriormente, o que faz com que o som materializado seja alterado de modo que simule variações em termos das sensações físicas de espaço e de tempo. Em *Blue Moon of Kentucky*, relata Katz (2004), ouvimos o efeito de uma técnica de estúdio chamada

³ Eles também enfatizam a importância do samba produzido no Estácio para a consolidação e profissionalização do gênero. Para mais informações sobre o samba do Estácio, ver Franceschi (2010).

slapback, que funcionaria como uma espécie de *delay*⁴. Já em *Strawberry Fields Forever*, verifica-se uma manipulação espacial do som que leva em conta os dois canais de saída de áudio, ou seja, uma técnica estéreo.

É natural que, com o avanço das possibilidades técnicas de registro do som, sejam ampliadas também as formas de manipulação e edição do mesmo. A cumulatividade desses processos sedimenta uma ampla gama de saberes que circula entre as pessoas que trabalham diretamente com a produção de áudio. O que leva, então, essas redes a optarem por um ou outro caminho na materialização de sons em estúdios?

4. A questão das escolhas como parte central da construção de um “mundo artístico”

Tanto os casos apresentados quanto minha convivência pessoal com músicos, produtores e engenheiros de som em trabalho de campo fazem supor que o número de técnicas utilizadas em procedimentos de gravação de áudio é praticamente infinito. Neste sentido, deve-se ter em mente que os estúdios deixaram de ser, há muito tempo, apenas um espaço de registro de som em si. De acordo com o saxofonista DA, um de meus interlocutores, atualmente “o estúdio é o lugar de criação e não mais de você chegar com tudo pronto”, daí a importância fundamental de todos os personagens que participam dos procedimentos de gravação.

A experiência etnográfica que desenvolvo tem apontado para a prevalência de uma troca de opiniões constante entre músicos, compositores, instrumentistas, produtores, assistentes, técnicos etc. Estamos falando, portanto, de uma interlocução feita a partir de convenções correntes do mundo artístico em questão, afinal, sempre existe uma forma “padrão” de se trabalhar que seria a forma sustentadora desse contexto social. Em termos mais sociológicos, a conexão com um mundo artístico molda a forma como as pessoas fazem as coisas, diferentemente dos que não sofrem das vantagens e desvantagens de participação nesse universo particular (BECKER, 1982).

Quanto maior a divisão de trabalho na cadeia de produção, mais ampla a rede que compõe um mundo artístico e, ao mesmo tempo, maior a existência de hierarquias, o que nos leva a pensar sobre a possibilidade de conflitos internos a essas redes. Becker (1982) admite que esses conflitos podem surgir, ao elencar, por exemplo, constrictões relacionadas ao pouco tempo para produzir uma obra ou uma maratona de ensaios para se preparar a apresentação de uma peça. Eu adicionaria, ainda, a falta de compromisso com prazos dados como exemplo de

⁴ O *delay* é um efeito que produz um som com muito eco e certo retardo manipulável em relação ao ataque do executante.

fator que pode afetar o rendimento e a interlocução dos profissionais conectados por um mundo artístico como o dos estúdios de gravação.

A categoria “profissional integrado” se refere àqueles que participam de uma tradição compartilhada de problemas e soluções, ou seja, àqueles que compartilham os critérios das soluções mais adequadas para os problemas de seu mundo (KUBLER apud BECKER, 1982). Ela me parece instigante para o universo da produção fonográfica, onde, a cada momento, uma importante decisão deve ser tomada. Em que espaço deve ser conduzida uma sessão de gravação? Até mesmo em um guarda roupa cheio podem ser captados sons profissionalmente, como pude vivenciar ao longo de minha pesquisa de campo. Cada escolha estética, assim, gera resultados sonoros que podem ser vislumbrados de antemão ou mesmo testados na prática. É por isso que os personagens que transitam nesse meio refletem, ainda que inconscientemente, sobre uma série de possibilidades antes do início de uma sessão.

Qual o critério utilizado para se optar por um caminho ou outro? Pretende-se gravar todos os músicos ao mesmo tempo – e, nesse caso, com que fins: para registrar a composição, para simular a sonoridade “quente” que se escuta ao vivo, para produzir um EP? – ou instrumento por instrumento? Quantos microfones serão utilizados na gravação de cada instrumento e como eles serão posicionados? Algum instrumento será gravado em linha, sem ser captado por microfones? A gravação será feita por meios analógicos ou digitais? E a mixagem? Como é o tratamento acústico do estúdio onde será registrado o som? Quais são os materiais que conformam a arquitetura do espaço? De onde vêm as certezas do artista, do instrumentista ou do produtor musical?

Todas essas indagações estão na cabeça das pessoas que trabalham no meio artístico analisado, seja na de quem monta, opera, toca ou produz no estúdio. Em boa parte das sessões que acompanhei, os instrumentos vão sendo gravados desde o aquecimento do músico, que pode ocorrer em uma sala de monitoração separada da sala de gravação. A passagem do “treinamento” para o registro “valendo” é tênue; uma rápida distração pode fazer com que o observador não perceba que o áudio já está sendo salvo. Em algumas situações, isso se dá na mesma sala onde os músicos e técnicos permanecem e não na sala própria para gravação, mesmo que haja essa separação dos espaços físicos. Há diversos estúdios menores, no entanto – os chamados *homestudios* –, que possuem apenas uma sala onde ocorre o registro e a edição de som.

Até aqui, estive mais atento aos procedimentos de gravação e manipulação sonora em um sentido geral, o que não abriu espaço para reflexões direcionadas ao desempenho corporal e às técnicas necessárias para a produção de sons em determinados instrumentos

musicais. Apesar da nuance, esta nova rota de análise mantém nosso foco na observação de padrões técnicos compartilhados por um mundo artístico que encontra centralidade nos estúdios e nos personagens que circulam nesses espaços.

5. Técnicas de produção de som em instrumentos musicais

Certa vez, um interlocutor que trabalha como músico, produtor e assistente de gravação em diferentes estúdios, FA, disse-me que não é comum um violonista utilizar palhetas para gravar um instrumento com cordas de nylon, embora, se as mesmas forem de aço, esse cenário se transforme. Isso não quer dizer, naturalmente, que experimentações não sejam válidas; trata-se apenas de uma praxe estabelecida com a prática. Este tipo de crença, quando compartilhada, nos leva novamente aos chamados “profissionais integrados”, aqueles que sabem identificar e utilizar as convenções manipuladas pelo mundo artístico do qual participam e que, graças a isso, investem um mínimo de tempo e energia na manutenção desta ordem (BECKER, 1982).

Parte considerável dos instrumentos musicais presentes nas diversas produções fonográficas é escutada por meio de fones de ouvido no momento da gravação da performance em estúdio. A voz humana está dentro deste esquema, embora diversos cantores assinalem que existe um padrão particular estabelecido em processos de gravação de voz. Com efeito, este instrumento é peculiar pois a emissão a ser gravada parte do mesmo corpo que avalia tal registro auditivamente. Isso estabelece uma escuta muito específica associada a uma percepção física da produção sonora. É justamente por isso que os cantores utilizam fones de ouvido em apenas uma das orelhas durante a gravação, caso contrário, a performance seria sensorialmente prejudicada, na medida em que a voz emitida no canto é percebida muscularmente e através de ressoadores como os ossos do crânio.

O trombone, por sua vez – um instrumento melódico –, difere de outros, como a bateria – eminentemente rítmica – porque costuma figurar apenas em trechos específicos de uma música, ou seja, porque não se mantém presente o tempo inteiro, alternando a produção de som e silêncios de forma significativa. Neste sentido, ele é gravado em pedaços: registra-se uma parte – linha – e se segue para a próxima quando os responsáveis pela gravação acreditam que aquela ficou pronta.

Isso faz com que os trombonistas, muitas vezes, componham suas frases durante a gravação, o que pode levar o processo a durar certo tempo, mais do que muitas situações em que são registrados instrumentos, por exemplo, de percussão. Uma vez pude presenciar uma sessão em que um trombonista testava várias linhas melódicas diferentes, até achar a que

desejava. Também me parece frequente, na gravação deste instrumento, a sobreposição de linhas – chamada de dobra caso as melodias emitam as mesmas notas – que serão ouvidas simultaneamente. Essa técnica distingue o processo de gravação do trombone de outros instrumentos, além da bateria, como o contrabaixo, pois, embora este último também possa ser registrado em linhas dobradas, dificilmente ouvimos um músico falar em um naipe de contrabaixos em intervalo de terças. Instrumentos como o trombone permitem, assim, a criação de uma massa sonora composta pela sobreposição de linhas melódicas em diferentes relações intervalares, uma especificidade que caracteriza especialmente o seu registro em situações de estúdio⁵.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho foram apresentados diversos exemplos de técnicas associadas à produção musical em contextos de gravação a partir de um viés que valorizou a criatividade embutida nesses processos produtivos. Admitindo o advento do registro sonoro como um marco que gerou efeitos socialmente importantes (KATZ, 2004), procurei encarar a materialização e a manipulação dos sons como fontes de potencialidade que caracterizam um mundo artístico (BECKER, 1982) específico, o mundo dos estúdios. É natural, todavia, que haja particularidades tanto entre um estúdio e outro, quanto entre a produção musical de um gênero específico e outros; que sejam eles considerados mundos artísticos separados, se assim o leitor preferir. O que une o percurso traçado até aqui, no entanto, em torno de uma aposta, é o fato deste trabalho versar, entre técnicas e tecnologias, sobre os caminhos da produção de som em estúdios de gravação.

Imaginando que algumas perguntas tenham ficado sem respostas e outras tantas ideias em aberto, como havia alertado, finalizo elencando possíveis desdobramentos do que até aqui foi levantado. A questão da materialidade do disco parece ter se perdido em um contexto no qual a música ficou digital. De que forma trabalhar com a ideia de uma materialidade do som, desta forma, senão nos corpos das pessoas? Os estúdios são espaços de criação a partir do nada onde a música se materializa, não mais em um objeto colecionável, mas nas sensações físicas sentidas pelos que escutam. Há que se esmiuçar, ainda com maior esmero, que equipamentos agenciam essa materialidade em que contextos, nunca perdendo de vista as especificidades do mundo-samba, do mundo-rock, do mundo-funk etc.

⁵ A guitarra também pode ser gravada a partir desta técnica de sobreposição. Contudo, isso não me parece ser central em seu registro, pois tal instrumento já costuma exercer função harmônica quando gravado em um único *take*/canal.

Este último “mundo”, por assim dizer, é especialmente interessante, na medida em que sua origem e desenvolvimento enquanto compósito de elementos advindos, entre outros lugares, da música negra norte-americana, da música eletrônica e das culturas periféricas da cidade do Rio de Janeiro é explícita (CACERES, FERRARI & PALOMBINI, 2014). Um híbrido desses acaba sugerindo jogos entre pedaços que podem se redistribuir e misturar, produzindo novos todos, como tem sido verificado nas produções musicais das últimas décadas – lembro apenas a composição *Olha a vibe*, analisada por Mitzhari (2010), constituída por vários pedaços recortados. O que me interessa nesses processos criativos é reconhecer o fato de que jogos entre partes e todos são característicos da forma de produzir música em contextos de gravação, o que ultrapassa os invólucros dos gêneros musicais. Isso vale para a produção de um *mashup*, um funk, ou praticamente qualquer música, dado o avanço tecnológico da era digital.

Considerar a distribuição dessas partes e todos no universo da música possibilita que a questão da autoria seja aprofundada, em paralelo com uma discussão sobre direitos autorais. Quantos não são os exemplos de músicas que utilizam trechos de composições de outros artistas? Somente do movimento hip hop nos EUA, Norfleet (2006) apresenta uma série de exemplos. Com a popularização das plataformas de streaming e o fim da era dos discos, o tema dos direitos autorais volta a ser pauta dos artistas e gravadoras e parece estar longe de constituir assunto resolvido no contexto da indústria fonográfica (XXX). Como lidar com essa complexidade, tendo em vista que o desenvolvimento constante das técnicas de registro e edição de áudio tende a continuar trazendo nuances para o mercado da música?

Referências

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição (Trad. Luiz João Baraúna). In: LUPARIE, Zeljko; FIORI, Otilia B. *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas: textos escolhidos* (Coleção “Os Pensadores”). São Paulo: Abril Cultural, 1980. Pp. 165–191.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ROUANET, Sergio Paulo (Trad.). *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Pp.165–196.
- BLUE MOON OF KENTUCKY. Bill Monroe (Compositor). Elvis Presley (Intérprete). EUA: Sun Records, 1954. Disco.

CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, 58, pp. 157–207, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i58p157-207.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: CLAYTON, Martin.; HERBERT, Trevor.; MIDDLETON, Richard. *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. New York e London: Routledge, 2003. Pp.80-91.

HENNION, Antoine; LATOUR, Bruno. How to Make Mistakes on So Many Things at Once — And Become Famous for It. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; MARRINAN, Michael J. *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Redwood City: Stanford University Press, 2003. Pp. 91–97.

JURA. José Barbosa da Silva [Sinhô] (Compositor). Mário Reis (Intérprete, vocal). Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco.

KATZ, Mark. Causes. In: _____. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. 2ª Edição. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2010. Pp. 10–55.

MIZRAHI, Mylene. ‘É o beat que dita’: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética funk carioca”. *Desigualdade e diversidade*, Rio de Janeiro, 7, pp. 175–204, 2010.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NA PAVUNA. Henrique Foréis Domingues [Almirante] e Homero Dornelas [Candoca da Anunciação] (Compositores). Almirante e o Bando de Tangarás (Intérprete). Rio de Janeiro: Parlophon, 1930. Disco (Single).

NORFLEET, Dawn M. Hip-Hop and Rap. In. BURNIM, Mellonee V.; MAULTSBY, Portia. K. *African American Music: an Introduction*. Nova York e Londres: Routledge, 2006. Pp. 353-389.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 2001.

STRAWBERRY FIELDS FOREVER. John Lennon e Paul McCartney (Compositores). The Beatles (Intérprete). Londres: Parlophon/Capitol, 1967. Vinil.

WAINER, Daniel. *Trajetórias da digitalização: músicos e materiais nas redes sociotécnicas da indústria fonográfica brasileira*. Rio de Janeiro, 2016. 151f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS/MN), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2016.