

CCDB Gravação Profissional Entre o cognitivo, o cultural e o tecnológico

CCDB Professional Recording Between the cognitive, the cultural and the technological

Bruno Tavares Magalhães Macedo¹

¹Doutorando no Programa de pós-graduação em história social da Universidade de São Paulo, Brasil. Bolsista CAPES - PROEX

brunotavaresmacedo@usp.br

Resumo: Este artigo trata da relação entre um mestre da contracultura, CCDB, e os acervos digitais de música popular brasileira. Explorando as noções de *hardware* e *software* como agências sociais no desenvolvimento cognitivo de uma cultura sonora de produção independente de CDs em pequenos estúdios nas décadas de 1990-2010.

Palavras chave. Contra cultura, Gravação profissional, Acervos digitais

Abstract: This article deals with the relationship between a master of counterculture, CCDB, and the digital collections of Brazilian popular music. Exploring the notions of hardware and software as social agencies in the cognitive development of a sound culture of independent CD production in small studios in the 1990s-2010s.

Key words. Counter culture, Professional recording, Digital collections

[1] Introdução

A sigla CCDB¹ compõe-se das iniciais do escritor, músico e técnico de som autodidata Cláudio César Dias Baptista. As iniciais de seu nome deram origem à marca CCDB de equipamentos de áudio, que foi registrada no Instituto Nacional de Patentes Industriais (INPI) sob o número 810.967.685 em 20 de setembro de 1982. Sua existência como marca de tecnologia sonora feita no Brasil deve ser localizada

¹ Para saber mais sobre CCDB acessar <https://www.ccdb.gea.nom.br/>. Acessado em 21/09/2022.

historicamente no interior de uma rede de atores sociais que utilizaram a restrição de importações dos anos 70/80 como janela de oportunidade empresarial. A atividade da marca CCDB, centrada na venda de seus produtos de áudio, vai até 1997. Mas 20 anos antes, como editor e articulista da revista Nova Eletrônica (1974-1984), Cláudio César Dias Baptista começou a vender projetos de construção de equipamentos eletrônicos desenhados por ele, incluindo kits com peças, circuitos impressos e instruções de montagem, através da revista Nova Eletrônica. Em 1977, ele inicia um curso de áudio em capítulos na mesma revista, paralelo ao curso de outros autores dedicados à formação de programadores de computadores durante a reserva de informática². A característica principal de seu curso era a mistura de trechos de ficção científica com as formas de enunciado convencional da eletrônica: manuais, esquemas e especificações técnicas. Um conjunto desse curso de áudio, publicado em fascículos na revista ao longo de sete anos, foi reunido e organizado pelo próprio autor no final dos anos oitenta sob o título CCDB Gravação Profissional. Os volumes encadernados em capa dura eram vendidos em cópias personalizadas, numeradas e autografadas, contendo a uma dedicatória com a data de entrega e o nome do comprador. Dois exemplares servem de fonte histórica neste artigo. A versão 1.1, de 20/08/1988, exemplar 121, dedicado à cantora Clara Sandroni e ao técnico de som Doudou, entregue em 29/03/1990. E a versão 1.2, de 02/09/1991, exemplar 191, dedicado ao autor deste artigo, entregue em 03/05/1996.

O livro CCDB Gravação Profissional é analisado neste artigo como uma ferramenta de cognição sobre o funcionamento tecnológico e cultural de um estúdio de gravação. A reflexão parte da memória de um pequeno estúdio caseiro no Rio de Janeiro, entre os anos 1996 e 2010, quando dois técnicos de gravação, donos dos exemplares referidos acima, e utilizando os consoles de mixagem CCDB, produziram milhares de gravações inéditas de acervos de grandes instituições³ de memória e história da música brasileira. O desafio metodológico é explicar como este artefato cognitivo estabelece uma relação entre tecnologia, a contracultura dos anos 1970/80 e a produção de acervos sonoros em pequenos ateliers digitais dos anos 1990-2010. Como ferramenta analítica do pesquisador, quero apontar porque o curso de áudio CCDB atua historicamente, através de sua linguagem literária, como uma ponte entre passado e futuro, com o objetivo de explicar porque os produtores independentes de uma geração subsequente à de Cláudio ainda o utilizaram como referência ao desempenharem um uso ou função social [2] expressivo na atualização da memória sonora da música brasileira.

² A primeira aula de programação (Fev/1977) prometia – “O curso terminará com pormenorizados dados, elementos e instruções para que o leitor, se assim o desejar, possa montar um microcomputador cuja aquisição será brevemente possível sob a forma de “kit”, pré-montado, pré-calibrado e que *funcionará* perfeitamente.” [1]

³ As instituições são a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) e o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

[2] A ciência e a arte⁴

Em muitos programas de democratização do acesso à ciência e tecnologia no Brasil utiliza-se a música popular como mediadora cultural. A música aproxima a informação da memória através de um conhecimento tácito transmitido por seu texto cantado, que constitui uma memória coletiva que a música popular brasileira⁵ sedimentou. A circularidade dessa memória popular transita historicamente nas prospecções de folcloristas e antropólogos estudando as ordens sociais das festas, passando pelos departamentos de propaganda do Estado, os meios de comunicação de massa e os investimentos publicitários da indústria cultural. Tudo concorre para a formação social de uma cultura oral densa. É uma história de disputas, inversões carnavalizantes de significados e invenções de memórias épicas cheias de fantasia. O suporte tecnológico digital contemporâneo de áudio atua como mais uma camada dessa história brasileira de caráter oral.

Minha pesquisa trata do disco compacto (CD), artefato tecnológico digital de suporte sonoro, cuja existência foi breve na história da fonografia inaugurada em 1877. À margem dos milhões arrecadados em vendas pelas multinacionais da indústria nos anos 1990-2000, meu foco está no disco compacto como mediador na transmissão do conhecimento do passado pelo som. Em uma dinâmica complementar e reversa da indústria cultural, uma espécie de reserva de mercado por exclusão, muito desse som musical do passado foi produzido pela chamada produção independente⁶, que difundiu uma sonoridade historicamente diversificada da música popular para pequenos públicos, em geral chamados de nichos de mercado. A produção independente estava na origem do comércio fonográfico de música⁷, o CD não constituiu uma novidade nesse aspecto. A novidade epistemológica da era do som digital deve ser buscada na

⁴ Exemplo de inscrição do imaginário científico na música popular: Em 1947, com “Brasil, ciência e arte”, de Carlos Cachça e Cartola, Mangueira ficou em 2º lugar no carnaval. (...) Não querendo levá-los ao cume da altura/ Cientistas tu tens e tens cultura/E neste rude poema destes pobres vates/Há sábios como Pedro Américo e Cesar Lattes. (<http://www.fiocruz.br/brasilliana/> Acessado em 17/10/2021).

⁵ Explica Sandroni (2019) [3] que a música popular brasileira, com sua sigla MPB, condensa significações culturais do início do século XX, onde “popular” se define por oposição a “folclórico” e “erudito”, mas também associações de imaginários políticos, onde CPCs (Centros Populares de Cultura) de antes do golpe de 1964 e MDB (Movimento Democrático Brasileiro) de depois do golpe, dialogam em ruas, praças e palanques, transmutando canções populares em hinos de movimentos sociais e políticos.

⁶ De Marchi (2006) [4] chama a atenção para uma mudança cultural no termo independente na virada dos anos 1990 para 2000. Ocorre uma mudança de imaginário dos outsiders do sistema capitalista nos anos 1960, que seriam os heróis da contracultura, os independentes ou marginais, para uma visão liberal de democratização da cultura, onde independente é o espaço socioeconômico da pequena empresa.

⁷ Juliana P. Gonzalez (2018) [5] aponta o fato de que quando expiraram as patentes industriais dos aparelhos de reprodução sonora, como o gramofone, proliferaram fábricas independentes de discos em vários locais do mundo a partir dos anos 1920. Depois dos anos 1930, mudanças nos padrões tecnológicos da comunicação geraram sucessivas fusões e falências, modificando o grau de concentração em oligopólios econômicos da indústria fonográfica ao longo da história.

compreensão do fenômeno sonoro como linguagem cultural, uma agência humana que hoje se aloja no interior de um *hardware* digital barato e acessível ao produtor independente de música. Esta agência humana pode ser reconhecida como um *software* carregado de historicidade técnica. Ao acompanhar a sequência do curso sobre o universo do áudio transmitido pelo livro CCDB Gravação Profissional, o que busco explicar é como esta prática de estúdio, descrita como uma vivência humana organizada, representa um processo cognitivo que trabalha para evidenciar a relação entre tecnologia e cultura. Parto da hipótese que esta vivência organizada na prática do estúdio é que ajudou a produzir um acervo renovado sobre a história da brasilidade musical na passagem do som analógico para o digital.

Quando em março de 1977, cem anos depois da invenção do fonógrafo de Edison, CCDB publica a primeira aula de seu Curso Áudio na revista Nova Eletrônica seu público alvo era o “não iniciado”, o jovem que quisesse se aproximar do áudio como quem “lê um romance”. A sugestão para que o leitor se aproxime imaginativamente do áudio como matéria é um convite à ficção científica como forma cognitiva de aprendizado. Esta estratégia de ensino em revistas de circulação entre o público jovem, interessado em eletrônica e música, encontra uma ressonância favorável nos anos setenta, em um contexto histórico de contracultura, onde a inovação no som dos instrumentos musicais estava na moda. Como explica Trevor Pinch em entrevista a Simone Tosoni, “não teríamos o sintetizador de Robert Moog decolando na ausência de um movimento da contracultura, que é um movimento social mais amplo, aliado às drogas psicodélicas. Essa foi a chave” [6] (Tosoni, 2017, P.88).

CCDB era um representante desta contracultura, identificado com o grupo de rock os Mutantes, de seus irmãos Sérgio Dias Baptista e Arnaldo Dias Baptista, que, junto com a compositora pop brasileira Rita Lee, despontou como banda de apoio à Gilberto Gil e Caetano Veloso nos festivais da música popular brasileira, de 1967 e 1968, veiculados pela TV. Ancorado no prestígio do grupo entre os jovens foi que o artesão CCDB desenvolveu diversos projetos eletrônicos de equipamentos de áudio, incluindo módulos sintetizadores de som, que colocou à disposição dos leitores da Nova Eletrônica sob a forma de kits para construir em casa. Era comum encontrar na seção de cartas dos leitores à revista, jovens dialogando com Cláudio sobre a admiração recíproca por Robert Moog. Em uma carta do leitor, enviada da cidade de Belo Horizonte, em 25 de março de 1977, vemos a assinatura de Robert A. Moog. Este falso Moog em sua mensagem elogia a revista Nova Eletrônica por “entrar em cheio nos assuntos mais fascinantes da atualidade: Synthesizers (SIC), aparelhos digitais e computadores” e, após parodiar um suposto elogio de Giuseppe Verdi (1813-1901) ao compositor brasileiro Carlos Gomes (1836-1896), exorta o gênio nacional de CCDB saudando o lançamento de seu anunciado curso de áudio na revista. CCDB responde: “Compreendemos e somos gratos; harmonizamo-nos (SIC) também. Cláudio César Moog Baptista”.

O caráter nacional do curso de áudio de CCDB também se reflete em outro aspecto reiteradamente encontrado nas cartas dos leitores, que é a necessidade de tradução dos termos técnicos em inglês de artigos especializados em eletrônica para o português. Na conversa com um leitor da revista, de agosto de 1981, Cláudio responde que uma referência em português sobre componentes eletrônicos e suas especificações técnicas é o Dicionário de Eletrônica e Física do Estado Sólido, do professor Ronaldo Sérgio de Biasi, 1980, e o indica como bibliografia recomendada. Outras referências

bibliográficas são indicadas nos artigos de CCDB na revista, que são um forte indício da circulação do conhecimento sobre sintetizadores de som no âmbito regional da América latina. Um deles é o livro *Música de la Era Técnica*, de Fred Prieberg, EUDEBA, publicado em 1961.

Mas, um dos temas mais desenvolvidos para o consumo do grande público é o Guia de Alta Fidelidade. Um caderno desenvolvido por Cláudio para os consumidores de sistemas de som HI-FI. Estão incluídas aí as noções de funcionamento e uso dos gravadores magnéticos e toca-discos, ou seja, a principal ferramenta de gravação e reprodução da música popular na era analógica. Esta percepção de CCDB sobre o circuito de produção e consumo da música, mediado pelo áudio de alta definição, está no centro do processo cognitivo de ensino e aprendizagem a que se propõe este autódidata. É da percepção de um crescente interesse do público em geral pela tecnologia como estado da arte, que nasce o investimento de CCDB numa linguagem pop para se comunicar com seu leitor. Uma linguagem que mistura personagens como Tarzan, com a moda dos efeitos psicodélicos vendidos em kits para um sistema eletrônico de sequenciadores de “luzes psicodélicas” para bailes e festas. Cláudio associa esses efeitos às descrições de Edgar Rice Burroughs, criador do personagem Tarzan, como uma vivência místico sensorial “Um grosso pingo atingiu o homem-macaco – em sua mente, o negrume da noite foi rasgado pela antevisão de Ara, o relâmpago” (CCDB, NE 2, P.144).

Outros personagens de ficção científica são criação do próprio CCDB, como é o caso de Ardo, um extraterrestre geóctone que vem ao planeta terra para gravar um disco de sua banda, Os Atlantes, com a orientação de CCDB. Para finalizar o corte do disco, operação técnica que precede a produção de cópias industriais dos LPs, Ardo desce com sua nave espacial nas montanhas do Japão, levando a fita magnética com a gravação finalizada para que um mestre de corte da matriz para o disco de vinil finalize seu produto musical. O leitor está diante de um descendente de samurais:

Escolhido como o melhor engenheiro de corte, descendente de *Miamotto Musashi* (um samurai), recebe Ardo na paz profunda de seu modesto abrigo, isolado entre as montanhas. As luzes do equipamento de áudio, construído por ele mesmo, atravessam as suaves telas de papel de seda e dão, para quem chega de fora, a sensação da próxima revelação de um enorme poder interior. (CCDB, 1996, P.497).

Estas referências literárias estabelecem um intenso diálogo com a cultura pop dos anos 1960-1970, e estarão presentes em 12,7% do texto do livro CCDB Gravação Profissional, o equivalente a 144 das 1122 páginas do volume impresso, encadernado e assinado com dedicatória do autor para cada um dos seus leitores.

[3] Gravação Profissional, um livro aberto

Na introdução do livro impresso e encadernado, CCDB explica a origem do compêndio, que são seus artigos publicados na Nova Eletrônica, e propõe ao leitor uma imersão em um estúdio de gravação de porte médio. Nesse lugar imaginário, o leitor

entra em contato com diversos personagens sociais, quem dirige, quem opera um estúdio e, progressivamente, chega ao próprio equipamento de gravação. Ao acompanharmos o índice geral publicado nas páginas finais do livro (Pgs, 1108 – 1122) podemos descrever o universo de CCDB Gravação Profissional.

No capítulo primeiro, além do pessoal envolvido em uma gravação, que são os engenheiros de som, músicos, arranjadores e empresários, Cláudio faz uma apresentação dos diferentes espaços utilizados para gravação. Esta tipologia dos espaços diz respeito aos fins para os quais se destinam os diferentes tipos de gravação; para fala ou locução, para fins gerais, como dramatizações, ou para música. Em função desses fins, Cláudio explica como deve ser feito o tratamento acústico do espaço em relação com o seu entorno, mas também em relação ao som no seu interior. Deste ponto de vista podemos sugerir que o livro parte de um espaço sociotécnico, o estúdio como lugar físico e social, para chegar aos poucos ao que Bijker (1995) [7] chama de artifícios técnicos elementares, que seriam as técnicas aplicadas à gravação profissional.

Nos capítulos subsequentes CCDB descreve a gravação profissional como a interação entre práticas humanas e das máquinas em funcionamento, como se fosse a sequência cronológica da ação de produzir um álbum musical. Nesta sequência descritiva, CCDB entra e sai do estúdio de gravação, para manter vivo na mente do leitor a relação que existe entre o trabalho de produzir um disco e o espaço social onde este produto será ouvido e consumido. Este espaço social é nomeado por Cláudio como sistema residencial. Este sistema é um padrão industrial de reprodução de áudio, que no tempo histórico em que se situa o livro é representado pela alta fidelidade dos LPs de 33 rotações por minuto. O disco fonográfico é descrito em seus mínimos detalhes no capítulo décimo. Do trabalho de corte à elaboração da capa do disco, tudo é tratado pelo critério de excelência do autor. Neste capítulo também, Cláudio antecipa a chegada do disco digital (compact disc) que ainda não é o padrão sociotécnico da fonografia naquele momento.

No próximo capítulo, o décimo primeiro, Cláudio descreve as novas técnicas de gravação digital que se anunciam no horizonte. É entre as novas técnicas digitais que aparece pela primeira vez o termo tecnologia. É interessante destacar que, como Cláudio dialoga permanentemente com a ficção científica, no fim deste capítulo ele introduz uma inovação, que segundo ele “já pode ser feita!”, que são as pílulas eletrônicas de ouvir música embaladas como anticoncepcionais. Mas estas não devem ser confundidas com as pílulas de ouvir música que já existem há muito tempo, os ácidos lisérgicos, e ainda adverte o leitor “cuidado com elas!” (CCDB, P 505, ambas citações sublinhadas pelo autor no original). Há um comentário provocativo em Bijker (1995) [7] que cabe como digressão: “Os ativistas críticos dos 70 são consultores de negócios dos anos 90” (P. 280). Pois, nas mudanças do padrão tecnológico que Cláudio visionava em seu livro, com a passagem do som analógico para o som digital, ainda permanece uma ponte de história cultural com a contracultura dos anos 70. Os ácidos lisérgicos e os anticoncepcionais, citados no texto, são signos desses tempos.

No encaminhamento do restante do livro CCDB Gravação Profissional, Cláudio vai enfatizar as técnicas do passado, consagradas no tempo da gravação analógica. Mas, para fazer a ponte entre o digital e voltar para o analógico, na conclusão deste capítulo Cláudio pergunta: “Saudades? Frustração? Não se preocupe; eles ainda não sumiram!...” referindo-se aos artefatos do som analógico. A estas perguntas nostálgicas segue-se a descrição de uma batalha no céu entre o disco voador geóctone

Ataré e a força aérea brasileira. Depois de momentos de tensão vividos pela tripulação da nave espacial, entre os quais se encontravam o alterego do autor e sua família, com uma manobra precisa de seu comandante, a nave consegue escapar para o hiperespaço, chegando na velocidade da luz diante do “aglomerado globular de Ômega do Centauro”. Este trecho de ficção dialoga com os pacotes de significados que objetos de fronteira entre tempos históricos, como artefatos exemplares, aportam à “fixação de sentidos que ocorre durante a instauração de um novo quadro tecnológico como uma forma de poder.” [7].

Este entreato de ficção é a deixa para retornar ao mundo da técnica de gravação analógica com seus artefatos seculares. O principal deles, o transdutor de energia criado nos anos 1920, que revolucionou as gravações sonoras, é o microfone. Para a historiadora da acústica na arquitetura Emily Thompson naquele momento da história ocorreram transformações intelectuais que obscurecem ainda mais a distinção entre som, espaço e circuitos, apontando para a nova forma discursiva, coalescente com a do laboratório e dos matemáticos do cálculo diferencial, que forneceu “na década de 1920, [...] uma linguagem para pensar e falar do som [através de uma] analogia entre circuitos elétricos e sistemas acústicos mecânicos [cuja chave] é o conceito de impedância.” [8]. Para CCDB, o transdutor de energia é a chave para a compreensão do circuito comunicativo do som entre o espaço da gravação e o da reprodução. Desta forma, microfones e alto falantes são para ele duas faces da mesma moeda.

[...] transdutor é uma aparelho que muda uma forma de energia em outra, “preservando” alguma propriedade do sinal. No caso dos alto falantes e microfones é o sinal de áudio. As variações de pressão ou da velocidade das partículas de ar que percebemos como som são transformadas pelos microfones em variações equivalentes na corrente ou tensão de energia elétrica [...] no caso dos alto falantes o sinal elétrico é transformado ou transduzido em sinal acústico de áudio. (CCDB, 1996, P. 511).

Dos capítulos décimo segundo ao décimo quarto, o livro Gravação Profissional tratará de microfones e suas técnicas aplicadas à gravação e sonorização de áudio. A partir do décimo quinto capítulo CCDB tratará dos gravadores e das fitas magnéticas, que são a principal ferramenta de gravação da última fase da era analógica. A fita magnética era, naquele momento, o suporte que levava o material gravado e finalizado em estúdio para a fábrica de discos. Por isso, Cláudio termina o capítulo décimo sexto com um plano de vendas e divulgação do produto artístico, que por se dirigir a um público de artistas e produtores independentes, não deixa de contar com um tópico intitulado: “a ajuda dos amigos”.

Finalizando o livro, CCDB apresenta suas mesas ou consoles de gravação e mixagem. São aparelhos que recebem o sinal elétrico de áudio de máquinas, microfones ou instrumentos musicais em vários canais, e os articulam produzindo um programa musical especialmente preparado para ser endereçado ao público. Sterne (2003) [9] diz ser esta articulação uma produção de identidade sobre a diferença, a criação de unidades a partir de fragmentos revelando estruturas de sentido entre práticas sociotécnicas de ouvir o som gravado como uma técnica auditiva aprendida. Deste ponto de vista, os consoles CCDB oferecem a operacionalidade de uma técnica auditiva que Cláudio

procura ensinar no livro *Gravação Profissional*. O desenvolvimento da tecnologia do som em seus consoles é uma forma de agência humana, que permite aos envolvidos na prática da criação musical em estúdio misturarem espaços e tempos diferentes para formar um todo coerente, endereçado aos sistemas de reprodução sonora de alta fidelidade. A história social e cultural destes sistemas de alta fidelidade explica os termos de seu uso pelo público em geral, e a busca de um padrão técnico de excelência na reprodução do som gravado justifica o uso de equipamentos muito caros no estúdio de gravação. Neste circuito em busca da excelência do áudio, os consoles CCDB, por serem uma alternativa às restrições de importação do exterior, foram os principais produtos desenvolvidos por Cláudio para serem vendidos aos pequenos e médios estúdios independentes, até o final dos anos noventa. Neste sentido, foram uma tecnologia nacional que mereceu o apoio de todos seus usuários, por oferecer elevado retorno técnico de áudio por um preço acessível.

No conjunto, o livro *CCDB Gravação Profissional* representa uma viagem no tempo através da prática social da técnica de trabalhar em um estúdio no século XX. O entendimento do que seja um artefato fonográfico e uma máquina de reprodução sonora abre a cognição do que é, ou poderia vir a ser, a tecnologia de ouvir áudio. Seus ensinamentos narrados como uma vivência humana, comentados de forma prolixa com uma série de detalhes, inclusive um glossário técnico de 70 páginas, além de um glossário *geóctone*, com personagens e termos ficcionais, são um verdadeiro convite ao engajamento de novas gerações às técnicas de audição desenvolvidas no século XX. CCDB diz como e para quem é feito o convite para conhecer esta história do áudio: “Em linguagem compreensível a músicos, técnicos, simples interessados, e, quem sabe, futuros proprietários de Grandes Estúdios, ou futuros membros da *Irmandade Galáctica!*” (CCDB, 1996, P. 5, grifo do autor).

[4] O estúdio independente e a memória da música nos anos 1990

Nos anos de 1999 e 2001 foram realizados dois CDs encartados em livros sobre a história da música popular no Rio de Janeiro. O primeiro estabelece uma narrativa histórica sobre os sambas de terreiro e outros sambas, feitos ou lembrados por membros da Ala de Compositores da Estação Primeira de Mangueira⁸. Alguns, vivos, gravaram no estúdio em 1999, outros, mortos, foram chamados a participar através de registros em fitas magnéticas dos anos 60, misturadas em consoles CCDB com

⁸ “Em 1999, como diretora do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, produzi o disco “Mangueira, Samba de Terreiro e Outros Sambas”. Este CD-livro contou com 54 composições de grandes compositores da Mangueira, falecidos e remanescentes do tempo dos fundadores da Escola de Samba Estação Primeira. O CD 1 resultou de gravações realizadas pelo responsável da produção artística-musical, Hermínio Bello de Carvalho, em 1960. O CD 2 traz o resultado da pesquisa desenvolvida durante um ano pelo Arquivo Geral da Cidade, pelos pesquisadores Anésio dos Santos (Comprido), José Maurício Horta, Marcos André de Carvalho e Cristiane Cotrim. O disco vem acompanhado de livreto encartado de 56 páginas, contendo biografias e fotos dos compositores.”

<https://dicionariompb.com.br/personalidade/lelia-coelho-frota/> acessado em 19/08/2022

acompanhamentos gravados em estúdio no final dos anos 90. Tudo para contar parte da história daquela que é considerada uma das primeiras Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro. Segundo o Dossiê Matrizes do Samba do IPHAN:

Em todo o universo do samba no Rio de Janeiro essas três formas de expressão – samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo – são as que implicam relações de sociabilidade: sua prática está enraizada no cotidiano dos sambistas, na vida das pessoas, tendo, portanto, continuidade histórica. (IPHAN, 2006, p. 10)

O segundo CD livro publicado foi o Jongo da Serrinha, registrando uma tradição viva no século XXI da cultura afro-brasileira praticada nas fazendas da região sudeste do Brasil, desde o período da economia escravista do café, que se transportou para a cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. O local da gravação está ligado a outro morro significativo na tradição da cultura popular carioca, o morro da Serrinha no bairro de Madureira⁹. Segundo o Dossiê Jongos do Sudeste:

Histórias de continuidade quase secreta ao longo de décadas, como a do círculo de familiares, vizinhos e amigos que frequentavam a casa de Maria Joana Monteiro – a Vovó Maria Joana Rezadeira –, no morro carioca da Serrinha. Pouco visíveis para outros segmentos sociais além dos moradores dos arredores, os jongueiros do lugar foram ativos no processo de dar a conhecer sua dança e música em outros círculos, [...] abandonar o divertimento herdado das gerações antecessoras e aderir a formas de expressão associadas à vida urbana moderna podem ter sido, em outros contextos, estratégias de proteção contra o estigma da escravidão. (IPHAN, 2005, P. 23).

Na ficha técnica de ambos os trabalhos musicais gravados em CD podemos ler a referência aos consoles CCDB. Por que esta marca da tecnologia de consoles de gravação e mixagem, que utiliza a lógica de fluxos de energia por componentes sólidos (*solid state logic*), produzida no Brasil, aparece creditada na ficha técnica desses CDs de história da música popular brasileira?

No atual momento da pesquisa de doutorado que estou realizando no departamento de história da Universidade de São Paulo, procuro organizar uma explicação histórica para o fenômeno da presença da tecnologia nacional ao lado de um dos emblemas da história cultural brasileira, sua música popular. No seminário de apresentação da minha linha de pesquisa em história cultural, realizado em outubro de 2022 na USP, procurei apresentar uma primeira aproximação de CCDB como um ator

⁹ “Mestre Darcy do Jongo com sua família e antigos jongueiros fundou o grupo Jongo da Serrinha, na época chamado de Jongo Bassam, a fim de retomar a rodas de jongo e divulgar a tradição. Apresentava-se com sua mãe, Vovó Maria Joana Rezadeira, sua esposa Eunice Monteiro, sua irmã Eva, seu filho Darcy, sua sobrinha Dely, com a jongueira centenária Vovó Teresa, Tia Maria da Grota e Djanira do Jongo. Nos últimos anos Mestre Darcy continuava ensinando o jongo para universitários e estudantes em geral. Faleceu em dezembro de 2001.” Darcy do Jongo. Encarte Jongo da Serrinha com pesquisa de Marcos André, 2002.

rede [10], cuja agência humana na prática de estúdio é o fator tecnológico mais relevante que aparece no som dos CDs citados sobre a história da música popular brasileira. Essa agência articula a transmissão de conhecimento com um imaginário da contracultura presente em seus textos.

Alguns fatos históricos se impõem para explicar como esta aliança sócio técnica foi possível no fim dos anos 90. Um deles é o momento de consolidação internacional da tecnologia digital de gravação. Neste contexto, a participação de CCDB na produção de equipamentos (hardware) decaiu com o advento de uma nova microtecnologia digital. Em sua pesquisa sobre música e eletrônica no Brasil, Theophilo Pinto (2002) [11] apresenta uma entrevista com CCDB onde podemos entender como o fenômeno da miniaturização dos componentes eletrônicos da informática contribuiu para o fim de seu esquema artesanal de produção de consoles de gravação e mixagem.

Você não deve prender-se às ferramentas. Se você mantiver sempre as mesmas ferramentas, o alicate, o ferro de solda, etc, você vai ter sempre que diminuir o até o ponto que vai precisar de um microscópio, uma alicate microscópico e ferramentas que existem nas empresas que produzem em série e isso custa dinheiro, depende de associação, depende da submissão – seja à sociedade de terceiros, seja ao capital de terceiros. [11]

CCDB, portanto, não via na produção do *hardware* uma possibilidade da permanência de um estilo de vida independente da submissão ao grande capital industrial naquele contexto histórico. Mas, a comercialização de produtos CCDB também estava ligada a uma outra chave de articulação entre produtor e consumidor. Como explica Pinto (2002) “não bastava ao cliente apenas dinheiro [...] o cliente deveria comparecer pessoalmente à casa do artesão e ouvir dele todas as explicações [até] sobre a teoria de funcionamento daquele tipo de produto.” (P. 53). Nesta rede social de transmissão do saber é que reconheço uma explicação sócio técnica para a articulação entre o cognitivo, o cultural e o tecnológico em CCDB Gravação Profissional, o livro. Ao contrário da grande indústria, Cláudio César fazia questão de abrir a caixa preta da tecnologia, apresentando o lado *software* de suas máquinas, para que o usuário compartilhasse a responsabilidade pelo uso correto do equipamento. Na verdade seu comércio dependia dessa troca direta. Era todo ele fundamentado numa rede de relacionamentos entre produtor e usuário, como uma rede de *software* livre. Cláudio César ensinava que o segredo da gravação estava no fenômeno da transdução. Ele identificava no artefato que transforma a energia acústica em energia elétrica, e vice versa - o alto falante, o microfone, a cápsula onde está a agulha do toca disco, que é o artefato que transforma o movimento mecânico da agulha em sinal elétrico - o ponto chave para o usuário conseguir ouvir o *Áudio*, com maiúscula, de um sistema de reprodução do som em alta fidelidade que ele perseguia desde o final dos anos setenta.

É para animar a você, interessado em fazer seu próprio sistema, em saber comprar o melhor pelo preço que desejar pagar, em aperfeiçoar o sistema de som já existente, com trabalho voltado para os pontos-chave, que escrevo estas linhas. Deverá ter notado atrás que esses pontos-chave se relacionam mais com

“transdutores” (ou alto-falantes e a cápsula do toca-discos). (CCDB, Revista Nova Eletrônica, março, 1977, P.144. Grifo meu).

Esta é a articulação que liga os ensinamentos de CCDB sobre Áudio, com letra maiúscula como escreve em seu livro, aos acervos sonoros na era digital. Cláudio César não fazia do digital uma panaceia do último avanço da tecnologia, inacessível ao comum dos mortais. Apenas tratava o digital como extensão do conhecimento analógico do som que transmitia a todos. Mais um dispositivo a favor da energia cósmica do som, uma contracultura, onde a memória é um artefato participante do fenômeno energético maior, que é a música para as sociedades humanas, e também para os extraterrestres que habitam o universo cultural deste membro da banda de rock os Mutantes, nascida nos anos 1960, cujas iniciais servem para nomear um homem e suas máquinas: CCDB, Cláudio César Dias Baptista.

[5] Conclusão

A indagação principal deste artigo está correlacionada com a pesquisa de doutorado que desenvolvo na Universidade de São Paulo sobre o CD (disco compacto), como artefato obsoleto contemporâneo, e sua relação com a história social da MPB (música popular brasileira). Qual é o papel dos artefatos sonoros na rede das ressignificações que constroem no presente a história da música popular do passado? Os artefatos são pensados pela sua agência na produção histórica do fenômeno sonoro de reprodução da música. A hipótese da tese é que o conhecimento da história deste fenômeno sócio técnico potencializa o entendimento dos processos de ressignificação do acervo de música do passado. A música, assim ouvida e analisada pelo pesquisador, atualiza a narrativa do historiador contemporâneo. O artefato tecnológico participa do processo de construção cultural da história da música como um objeto cognitivo, que pode ensinar o pesquisador social a ouvir melhor o passado, e por consequência entender melhor o presente midiático.

O obstáculo à pesquisa histórica é o processo de obsolescência, que toda a produção industrial determina de antemão, a chamada obsolescência programada. É um problema de pesquisa investigar como a obsolescência obstrui a transmissão dos conhecimentos sobre a gravação e reprodução da música do passado, e que influência tem o *télos* da evolução tecnológica nas interpretações históricas sobre as práticas sociais, que permanecem e se transformam, ligadas à produção, circulação e usos contemporâneos da música popular.

Ao resgatar a agência de CCDB em uma história brasileira da gravação profissional, procuro identificar como a cognição sobre a operação de circuitos elétricos em estúdio, ensinada por CCDB entre os anos 70 e os 90, permite explicar as articulações históricas de algumas redes de atores sociais envolvidos na produção da memória social da música popular brasileira na era digital. Duas pontas se reúnem nesta relação, que analiso no campo da história cultural. Uma linha narrativa histórica que monumentaliza a música popular brasileira, como herança cultural de um povo mestiço, onde o elo forte está exatamente na participação da herança patrimonial da diáspora

africana, socialmente relegada a uma condição histórica de subalternidade, da qual se eleva pela força corporal de suas manifestações artísticas ligadas à música e à dança. Na outra ponta está o discurso evolutivo triunfalista da tecnologia ocidental, que se utiliza de uma ideia de transparência do artefato tecnológico de gravação, como se apenas reproduzisse uma realidade social dada, e não como um fenômeno cultural produtor de um devir histórico agenciado pela articulação entre o homem e a máquina.

Procurando abrir analiticamente a caixa preta do funcionamento das tecnologias de gravação profissional, apontando as alianças sociotécnicas em movimento, o que busco desvelar são as estratégias que os agentes sociais ativam ao situar-se entre os grandes centros de poder geopolítico e as regiões do mundo ditas de periferia, onde se co produzem múltiplas especificidades sociais e culturais que também moldam a criação e os usos das tecnologias. O mote da contracultura aparece então como um fator político resistente à corrente principal do discurso dominante de atualização tecnológica, que, ao tornar obsoleto um artefato sonoro, converte a memória do fato artístico gravado em uma coleção de objetos inúteis, silenciando diversos passados musicais com seus distintos projetos culturais de futuro.

[6] Fontes históricas

CCDB. Gravação Profissional. Manuscrito do autor realizado em 1984. Primeira versão registrada na Biblioteca Nacional em 04/06/1986, sob o título “Curso CCDB de Gravação Profissional”, também chamada de “Série CCDB de Gravação Profissional”. A versão do autor deste artigo é o exemplar número 191, assinado por Cláudio César Dias Baptista, em Rio de Janeiro, 03/05/1996.

Revista Nova Eletrônica. Artigos citados no texto. Curso de programação de microcomputadores, publicado no número 1, fevereiro 1977, páginas 16 – 22. Curso de Áudio CCDB, Lição 1, publicado no número 2, março de 1977, páginas 142 – 149. Arquivos em PDF disponíveis em: <https://blog.novaeletronica.com.br/revistas-nova-eletronica-colecao-completa/>. Acessado em 21/09/2022.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. Partido alto, samba de terreiro e samba-enredo. Proponente Centro Cultural Cartola. Supervisão e financiamento do Iphan/MinC. Apoio SEPPIR – Fundação Cultural Palmares. Rio de Janeiro, 2006.

_____. Dossiê do Jongo no Sudeste. Proponente Centro Nacional de Cultura Popular. Data de abertura do processo, 24/05/2001. Pedido de Registro aprovado na 48ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em 10/11/2005. Inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão em 15/12/2005.

[7] Os CD livros

FROTA, Lélia Coelho (Org). Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas. Rio de Janeiro, Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1999. (CD livro)

JONGO DA SERRINHA. Jongo da Serrinha. Rio de Janeiro, Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002. (CD livro)

[8] Bibliografia

[1] Revista Nova Eletrônica, fev,1977, P. 16.

[2] THOMAS, H. et. al. ¿Cómo funcionan las tecnologías? Alianzas socio-técnicas y procesos de construcción de funcionamiento en el análisis histórico. *Pasado Abierto*, Argentina, Nº 10, Segundo Semestre de 2019, pp. 127-158.

[3] SANDRONI, Carlos. MPB: um pouco de história. Revista Cult Online. <https://revistacult.uol.com.br/home/mpb-um-pouco-de-historia/> Acessado em 07/04/2019.

[4] DE MARCHI, Leonardo. Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. *ECO-PÓS- UFRJ*, v.9, n.1, janeiro-julho 2006, P.121-140.

[5] GONZÁLEZ, Juliana P. A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930). Tese de doutorado em história social. PPGHS/USP. São Paulo, 2018.

[6] TOSONI, Simone. Entanglements. Conversations On The Human Traces Of Science, Technology, And Sound. MIT Press, 2017.

[7] BIJKER, Wiebe Eco. Of bicycles, bakelites, and bulbs: toward a theory of sociotechnical change. London, England: The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1995.

[8] THOMPSON, Emily. Dead Rooms and Live Wires: Harvard, Hollywood, and the Deconstruction of Architectural Acoustics, 1900-1930. Fonte: *Isis*, Dec., 1997, Vol. 88, No. 4, p. 597-626. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/237829> Acessado em 27/04/2022.

[9] STERNE, Jonathan. The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction. Durham & London: Duke University Press, 2003.

[10] LATOUR, Bruno. Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford University Press (maker). First published, 2005.

[11] PINTO, Theophilo Augusto. Vãos abortados de uma pesquisa frutífera. Dissertação de mestrado em musicologia. ECA/USP. São Paulo, 2002.

[9] Sites e plataformas de Internet

Sobre CCDB. <https://www.ccdb.gea.nom.br/> Acessado em 21/09/2022

Sobre Brasil, Ciência e Arte. <http://www.fiocruz.br/brasiliana/> Acessado em 21/09/2022

Sobre Mangueira e MPB. <https://dicionariompb.com.br/> Acessado em 19/08/2022