

OS RISCOS DO DISCO: A valorização do objeto-disco na relação entre História e Música¹
THE RISKS OF THE DISCS: Valorization of the object-disc in the relation between
History and Music;



FRANCISCO ALCIDES COUGO JUNIOR
Mestre em História
Porto Alegre, Rio Grande do Sul -Brasil
chicocougo@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe um novo enfoque sobre a questão do uso de discos como fontes históricas. A partir do conceito de “práticas de audição”, vislumbra-se a possibilidade de análise destes objetos materiais a partir de dois enfoques: o coletivo e o individual. Propõe-se, ainda, uma discussão teórica acerca da relação entre História e Música a partir de formatos fonográficos específicos.

Palavras-Chave: História. Música. Discos.

Abstract: This article proposes a new focus on the issue of using discs as historical sources. Based on the concept of "practice of hearing, we conjecture about the possibility of analysis of material objects from two perspectives: the collective and the individual. It is proposed also a theoretical discussion about the relationship between history and music from specific sound formats.

Keywords: History. Music. Records.

¹ Artigo submetido à avaliação em 12/02/2011 e aprovado para publicação em 09/04/2011

Introdução

Há mais de uma década, um curioso e instigante processo tramita nos foros do Superior Tribunal de Justiça. Curioso, porque envolve o compositor, cantor e violonista João Gilberto – figura das mais emblemáticas na história da música popular brasileira. Instigante, porque diz respeito a temas recentes, tais como os direitos de propriedade intelectual, as estratégias de ação da indústria cultural na chamada “era da globalização” e o sentido de integridade dos bens de consumo oriundos dos diferentes tipos de empresas artísticas.

A história do litígio judicioso que envolve João Gilberto e mais duas empresas do ramo fonográfico começa há 50 anos. João Gilberto do Prado de Oliveira (nascido em 1931) começou como *crooner* da Rádio Sociedade da Bahia, em 1949. No ano seguinte, fixou-se no Rio de Janeiro, onde pouco tempo depois gravou seus primeiros discos de 78rpm (primeiro pela companhia Todamérica e, depois, pela Copacabana). Cada vez mais ligado aos músicos da Boate Plaza – ponto de encontro do meio artístico carioca atento às inovações musicais da época – João se aproxima de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Elizeth Cardoso, com quem desenvolve trabalhos artísticos. Em 1959, a gravadora Odeon lhe concede nova chance no mercado fonográfico, primeiro através da gravação de um 78rpm e, em seguida, com “Chega de Saudade”, seu primeiro LP. Ambos, tidos como marcos fundadores do movimento musical Bossa Nova, transformaram João Gilberto num artista de alto prestígio².

Em 1963, o cantor decide não renovar seu contrato com a Odeon. A empresa fica responsável pelos fonogramas gravados nos anos anteriores, tendo o direito de relançá-los mediante o pagamento dos royalties ao intérprete. Entretanto, num contexto de intenso “movimento de concentração” (DIAS, 2000, p. 41), em 1969 a Odeon se reúne à Electric and Musical Industries Ltd (EMI) – companhia multinacional inglesa operando em cerca de 25 países à época, que se torna dona de sua estrutura técnica, dos contratos vigentes e de seu acervo fonográfico. Nos anos seguintes, a parceria EMI-Odeon relança LPs de artistas consagrados, dentre os quais João Gilberto.

² Síntese realizada com base no verbete “João Gilberto”, disponível no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Jo%EA3o+Gilberto&tabela=T_FORM_A, acessado em 30 de janeiro de 2009, às 14h58min).

Em 1992, no entanto, um destes relançamentos provoca o atrito entre a gravadora e o cantor. Aproveitando o *boom* proporcionado pela inserção do formato *Compact Disc* (CD) no mercado, a EMI-Odeon lançou a coletânea “O Mito”, na qual foram reunidas as canções dos LPs “Chega de Saudade” (1959), “O amor, o sorriso e a flor” (1960) e “João Gilberto” (1961). As coletâneas – das quais o modelo *revival* se destaca³ – são gêneros discográficos bastante comuns, principalmente por permitirem “à indústria desenvolver uma estratégia de vendas altamente lucrativa, sem arcar com os custos de produção” (DIAS, 2000, p. 108). No entanto, os CDs da série “O Mito” não agradaram a João Gilberto: além de discordar do percentual de royalties oferecidos pela gravadora, o artista contestou as decisões tomadas pela empresa no que tange à qualidade do produto. Segundo o jornal *Tribuna da Imprensa*,

Além de alterar a ordem das faixas e retocar a sonoridade original dos LPs, a compilação da EMI cometeu outra heresia: ao adicionar três faixas do compacto que João gravou para o filme ‘Orfeu no Carnaval’ – ‘Manhã de Carnaval’, ‘O nosso amor’ e ‘A felicidade’ – mutilou as duas últimas reunindo-as num medley.⁴

Em 1997, João Gilberto moveu ação judicial contra as empresas EMI Music e Gramophone (distribuidora da coleção), alegando utilização e comercialização indevida de sua obra musical e exigindo o pagamento de indenização por danos morais e materiais. De imediato, a série “O Mito” foi recolhida das lojas e o processo ganhou publicidade, como exemplo da muitas vezes turbulenta relação entre os artistas e a indústria de bens culturais. Mais do que isso, a pendência chamou a atenção de colecionadores, jornalistas, críticos e cientistas relacionados com o campo da canção para um problema candente, mas parcamente avaliado no Brasil: a preocupação com os acervos discográficos e com a preservação de suportes musicais originais, ricas fontes de estudo que nem sempre constam nos numerosos trabalhos sobre a canção popular urbana.

A batalha judicial entre João Gilberto e a EMI/Gramophone encontra eco nas pesquisas historiográficas sobre a música popular brasileira. Ao historiador que se destina à investigação empírica neste campo, recaem todas as preocupações sobre onde e como encontrar fontes originais; e de que maneira escapar das armadilhas engendradas pelo “vírus comercialóide” (MUGNAINI JR., 2002, p. 202) da grande e ambiciosa empresa cultural fonográfica. O processo que ainda tramita no STJ e, principalmente, as minhas próprias

³ No Brasil, os *revivals* são conhecidos pelos títulos “O melhor de...”, “Os grandes sucessos de...”, etc.

⁴ “Caso João Gilberto x EMI perto do fim” – *Tribuna da Imprensa On-Line*, disponível no site <http://www.tribunadaimprensa.com.br/anteriores/2008/agosto/14/bis.asp?bis=cultura02>, acessado em 21 de janeiro de 2009, às 15h04min.

experiências enquanto historiador da música popular brasileira (mais especificamente de um gênero até agora modesto em estudos, o regional) me fazem refletir sobre algumas questões que serão tratadas nas próximas páginas. Este trabalho pretende, assim, abordar um problema lato na historiografia da música: a utilização séria e sistematizada do suporte fonográfico na análise histórica e sua dimensão material nos estudos da canção.

A partir de uma revisão bibliográfica sobre a historiografia da música popular brasileira, de elementos intrínsecos ao trabalho empírico no trato com as fontes e de leituras acerca do conceito de *práticas sociais*, pretendo analisar as principais características e possibilidades oferecidas pelo suporte musical mais difundido no último século, o disco analógico, material onipresente na maioria das pesquisas brasileiras sobre a canção gravada⁵. Além de sinalizar para uma ideia pouco desenvolvida até hoje, o objetivo deste trabalho é sugerir a existência de *práticas de audição*, nas quais o disco visto enquanto objeto se recobra de importância. Para isso, discutirei questões técnicas, teóricas e historiográficas ao redor do suporte discográfico e de sua inserção na pesquisa. No capítulo final, irei propor duas dimensões de análise das *práticas de audição*, a coletiva e a individual.

A teoria da prática

a) *Historicizando o “objeto-disco”*

Em 1877, o francês Charles Cross patenteou o fonógrafo, “máquina de gravar e reproduzir sons a partir de microperfurações feitas em um cilindro” (DIAS, 2000, p. 34). O idealizador da engenhoca (também conhecida como *tin-foil*) foi Thomas Alva Edison, que pretendia usá-la em escritórios e escolas, mas não como forma de entretenimento. Quase dez anos depois, Charles Tainter e Alexander Graham Bell (o inventor do telefone) aperfeiçoam o invento, adaptando a ele o cilindro removível, feito de couro e recoberto por uma folha de estanho. Na última década do século XIX, cientes dos prováveis retornos financeiros proporcionados pela aparelhagem, tanto Edison quanto Bell montam companhias fonográficas. Antes disso, no entanto, o primeiro fonógrafo chega ao Brasil, no ano de 1879, em Porto Alegre (TINHORÃO, 1981, p. 14).

⁵ A abordagem dá ênfase ao disco analógico – 78rpm, compacto e *long-playing* – dadas as dimensões de difusão deste formato durante o século XX. Cilindros, fitas e discos digitais, embora citados, não são o foco deste artigo, visto que ainda não ocupam espaço de destaque na maioria dos estudos historiográficos.

Ainda que gradativamente, a invenção mudou a relação entre artistas e público de forma drástica. As gravações musicais dispensaram o artista de apresentar-se ao vivo, e o ouvinte, de deslocar-se às casas de espetáculo. Entretanto, as dificuldades na reprodução em série dos cilindros (capazes de armazenar muito pouco tempo de áudio e extremamente frágeis) limitaram a difusão do fonógrafo e do gramofone (aparelho utilizado para reproduzir as gravações).

O surgimento do disco de Berliner (plano, girando em 76 ou 78 rotações por minuto), em 1894, altera esse quadro. Os primeiros exemplares são fabricados em vulcanite, material mais resistente. “Com o formato de disco plano, são superadas as dificuldades do formato cilíndrico e os processos de produção passaram de semi-artesanais para industriais” (PICCINO, 2003, p. 14)⁶. Segundo Dias, a utilização das chapas permitiu “a reprodução de grandes quantidades, a partir de matrizes gravadas, reproduzidas pelo gramofone, possibilitando que em 1900 a Berliner Gramophone Company, oferecesse um catálogo de 5 mil títulos e em 1903 declarasse lucros de US\$ 1 milhão” (2000, pp.34-35).

Do início do século XX até meados da década de 1930, a indústria fonográfica mundial se desenvolve rapidamente. Surgem novas empresas e dispositivos de produção; artistas passam a ter a gravação de discos como uma prioridade (formando-se, assim, os primeiros “astros do disco”); cientistas se lançam na busca por aprimoramentos técnicos, tanto na área de *hardware*, quanto na qualidade das impressões. Nesse ínterim,

a evolução mais significativa e de maior impacto tecnológico foi o sistema elétrico de gravação. Isto não significava apenas um diferencial na manufatura da indústria do disco, mas a codificação da onda sonora em corrente elétrica. Ao contrário do que ocorria no sistema mecânico o som gerado é transformado em sinal de corrente eletromagnética e depois amplificado no momento da gravação e da reprodução; surgem equipamentos de captação e amplificação como o microfone e os alto-falantes. (PICCINO, 2003, p. 17)

Em pouco tempo os cilindros são suplantados pelas chapas planas. O disco de microsulco, suporte musical mais difundido entre 1900 e 1980, foi inicialmente composto por polímeros naturais combinados com materiais mais resistentes (ardósia e asfalto, principalmente). Algum tempo depois, a indústria passa a explorar o uso do baquelite, até que, na década de 20, Waldo Semon descobre a fórmula do Policoreto de Vinila (PVC), do qual se

⁶ Piccino sintetiza o processo de produção do disco: “A matriz de cera gravada passa por um processo de galvanoplastia onde através de eletrólise é confeccionado um primeiro molde em metal. A partir desse molde é confeccionada uma espécie de contramolde chamado madre (que pode ser tocada como o disco) onde são corrigidas as imperfeições. Na sequência é feito um novo molde que funciona como estampa para a confecção do disco propriamente dito em prensas” (2003, p.14).

originam os discos de vinil, de notável qualidade sonora e altamente resistentes. Tecnicamente, o disco é um pedaço plano e circular de vinil, com dois sulcos em espiral (um de cada lado), podendo medir 25, 17 ou 31cm de diâmetro, medida que depende do número de rotações por minuto para o qual o modelo foi desenvolvido – 78, 45 ou 33^{1/3}, respectivamente. Além disso, o disco “possui um orifício central que, encaixado a um prato de aparato eletromecânico, gira-o (...), friccionando-o a uma agulha que, percorrendo [os] sulcos, vibra repassando-a para um aparato que transforma vibração em impulsos elétricos e posteriormente em som” (NAPP; TELLES; DA SILVA, 2008, p. 2). No centro do objeto, em cada uma de suas faces, geralmente encontram-se etiquetas circulares nas quais são impressas informações sobre o produtor fonográfico e o conteúdo gravado. Na maioria das vezes, os discos são comercializados envoltos em uma capa de plástico e num envelope quadrangular feito de papelão.

Embora outros suportes para difusão de fonogramas tenham surgido no transcorrer do século XX, nenhum deles suplantou o disco de vinil, seja em qualidade técnica, seja em comercialização⁷. No Brasil, o suporte mais próximo de alcançar tal feito foi o audiocassete – fita magnética constituída por dois carretéis alojados em uma caixa plástica, formato preferido por alguns consumidores especialmente por ser portátil e permitir gravações caseiras. No entanto, em 1989, por exemplo, enquanto 56,7 milhões de discos foram comercializados no país, “apenas” 18 milhões de fitas foram vendidas – números que, respeitadas as oscilações de mercado, mantiveram-se proporcionalmente semelhantes nos anos anteriores e posteriores (DIAS, 2000, p. 106).

Ademais, há que se destacar o grande investimento tecnológico financiado pela indústria fonográfica em torno do disco de vinil. No final dos anos 40, o principal objetivo dos engenheiros ligados ao meio discográfico reside na tentativa de aumentar a duração do tempo de gravação dos discos. Em 1948 surgem as chapas de 33^{1/3} rotações, permitindo que se efetuem gravações de 15 a 20 minutos de cada lado. O avanço é notável, visto que os *singles* de 78rpm possibilitavam não mais do que 4 minutos de gravação por face. O novo formato, chamado de *Long-Play* (LP), representa uma revolução tanto para o mercado da música, quanto para o público consumidor. Aliadas ao surgimento do disco de longa duração aparecem as gravações de alta fidelidade sonora (*High Fidelity* ou *Hi-Fi*) e a estereofonia.

No final dos anos 1920, empresas fonográficas norte-americanas e europeias já ostentam um patamar de plena consolidação. No Brasil, algumas companhias como a Casa

⁷ Note-se que o *Compact Disc* (CD) substituiu o disco de vinil e, por isso, não pode ser considerado como um “concorrente”.

Edison (Rio de Janeiro) e a Casa A Eléctrica (Porto Alegre) também aparecem integralmente alinhadas ao mercado. As gravações são fartas e diversificadas (de variados gêneros musicais até discursos de personalidades); algumas alcançam relativo sucesso. Em 1930, a luso-brasileira Carmen Miranda obtém a marca dos 35 mil discos vendidos com *Tai* (marchinha, composição de Joubert de Carvalho), tornando-se o primeiro fenômeno de grandes proporções do mercado fonográfico brasileiro (CASTRO, 2005, p. 54). Daí em diante, surgem novos nomes e as cifras são cada vez maiores, aumentando a importância do disco na vida e nas relações humanas.

b) *Historiografia da música: onde estão os discos?*

Apesar da incontestável importância do disco para a compreensão dos principais desdobramentos pelos quais a música popular brasileira passou/passa, geralmente o suporte fonográfico aparece na bibliografia ocupando um espaço periférico. Observando atentamente o papel do disco nos estudos sobre a canção popular, em geral vejo o assunto tratado de duas formas: ou o suporte é visto como um comprovante da importância de seu autor – e para isso são arrolados números de vendagem, tidos como uma espécie de “atestado” de popularidade artística; ou os fonogramas – a canção gravada em si – são tratados de forma individual, destituídos de um caráter material, como se fossem entidades independentes.

Assim como ocorre com o rádio, a TV, as apresentações ao vivo (shows) e, mais recentemente, com a Internet, o disco é quase sempre analisado de maneira irrisória. A importância dada à canção (letra e música) parece monopolizar a atenção dos pesquisadores nas áreas de Antropologia, Sociologia, Musicologia, Letras, Comunicação e História (isso sem falar de memorialistas e críticos com algum tipo de produção bibliográfica). Os meios pelos quais as gravações chegam ao público receptor estão na periferia deste processo. Segundo Treece,

a canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica (...) ela também é performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significante e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social à medida em que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social. (2000, p. 128)

Tal comunicação, a meu ver, diz respeito diretamente às vias de transmissão da obra artística. Uma rápida explanação sobre a historiografia da música popular brasileira nos indica

os rumos tomados por cronistas e pesquisadores, bem como a representatividade que estes atribuem ao objeto material disco. Mário de Andrade, considerado o primeiro musicólogo brasileiro a propor “o estudo científico da música popular brasileira” (1962, p. 163), é também o primeiro exemplo do trato dispensado à fonografia nas pesquisas históricas. Embora preocupado com a preservação das discografias em instituições públicas, em suas obras, o modernista aplicou um enfoque bastante comum na primeira metade do século XX, isto é, a busca das origens e da evolução da música popular a partir das tradições folclóricas. Em não raras vezes Andrade silenciou sobre a produção de caráter mais “comercial”, deixando de lado o rico mercado de música gestado no Brasil a partir dos anos 1910 (MORAES, 2006, p. 119). No mesmo período em que Mário de Andrade publica seus primeiros estudos acerca da canção urbana, o jornalista carioca Vagalume lança seu primeiro livro de crônicas (1933), abrindo espaço para um gênero comum na historiografia até hoje: o de relatos baseados na memória pessoal do autor ou de testemunhos, obras escritas com o fito de registrar fatos pitorescos ou de legitimar a relevância cultural de determinados gêneros (no caso, o samba dos morros cariocas).

Até a década de 1950, a produção memorialista desta “primeira geração de historiadores da ‘moderna’ música urbana” (MORAES, 2006, p. 121) prevalecerá. Dentre seus principais nomes, com maior ou menor repercussão, figuram Jota Efegê (*O cabrocha*, 1931), Orestes Barbosa (*Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, 1933), Alexandre Gonçalves Pinto (*O choro*, 1936), Mariza Lira (*Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*, 1939), Edigar de Alencar (*Nosso Sinhô do samba*), Almirante (*No tempo de Noel Rosa*, 1963) e Lúcio Rangel (responsável pela *Revista da Música Popular Brasileira*, 1954-1956). Estes e outros autores, em geral estritamente ligados ao meio artístico, exploram ao máximo a narrativa na qual prevalece a “ação de recordar e recompor essas memórias de si mesmo e dos ‘outros’” (MORAES, 2006, p. 121). Suas obras “oscilavam entre diversas formas, isto é, as narrativas mais pessoais de cunho eminentemente memorialístico, a crítica e as pretensões mais objetivas” (*idem, ibidem*).

Tais historiadores, inegavelmente pioneiros no estudo da música popular urbana no Brasil, constituíram um espaço legitimado através de um discurso histórico integral mantido e aprimorado por gerações futuras. A partir do apoio aberto da Fundação Nacional de Arte (Funarte), que incentivou a criação de conselhos de cultura e de projetos de preservação da história musical brasileira, o campo antes habitado de maneira esparsa pelos nomes da “primeira geração” se abre. “Na realidade, essa geração ‘inventou uma tradição’ na nossa

cultura/música popular urbana, que se desdobrou na geração seguinte e se mantém muito viva até hoje” (MORAES, 2006, p. 133). Desta forma, nos anos 50 começa a se esboçar “um pensamento crítico e propriamente musicológico (ou etnomusicológico) sobre a música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2006, p. 136). Aliado às inovações musicais introduzidas pela Bossa Nova principalmente, a produção bibliográfica se sistematiza nas décadas seguintes. De acordo com Napolitano, tal processo se desenvolve desde quatro conjuntos de obras:

o lançamento de volumes de ensaio que marcaram o debate na época a respeito da MPB [principalmente as obras de Mendes, 1967; Campos, 1968; Sant’Anna, 1973; Vasconcellos, 1977; e Favaretto, 1979]; a produção dispersa em jornais diários e periódicos de crítica cultural; o início da fase historiográfica da obra de José Ramos Tinhorão [especialmente através dos livros *Música popular: um tema em debate*, de 1966, e *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*, de 1974]; o começo da publicação sistemática de ensaios biográficos e crônicas clássicas pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), órgão ligado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). (NAPOLITANO, 2006, p. 138)⁸

A partir da década de 70 e, principalmente, de 80, aparecem os primeiros estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira. Nesse contexto, a temática do samba ganha destaque. Mais do que um ritmo, o “produto dos morros cariocas” é tomado como um modelo de representação identitária nacional. Segundo Napolitano, “o tema do samba passou a ser a ponta de lança para a verticalização dos estudos em música popular nos programas de pós-graduação” (2006, p. 145). Assim, na década seguinte (1990), já estabelecida como gênero de pesquisa, a música consolida seu espaço em dissertações, teses, artigos e livros gestados no meio universitário. As principais características desse período são:

a) a revitalização de lançamentos de trabalhos de memórias, biografias, autobiografias e crônicas sobre a MPB dos anos 50 e 60 (alguns abrangendo parte dos 70); b) a consolidação de uma historiografia de cunho jornalístico, com ênfase em narrativas factuais, procurando dar conta da música recente feita no Brasil (com destaque para a coleção “Todos os cantos”, da Editora 34 – ex-coleção “Ouvido Musical” –, publicada desde 1997); c) a consolidação de linhas de investigação acadêmica, ampliando abordagens, incluindo novas fontes, repensando metodologias, aspectos que estão longe de definir um campo de conhecimento estruturado, mas que alargaram, e muito, a literatura acadêmica sobre música popular no Brasil. (NAPOLITANO, 2006, p. 148).

Nesse breve panorama de autores e diretrizes historiográficas que marcam os estudos sobre a música popular brasileira, merece destaque o fator que mais nos interessa neste trabalho: a pouca ou nenhuma preocupação fundamental com o suporte de difusão das

⁸ Convém destacar ainda o surgimento de obras enciclopédicas específicas sobre música popular brasileira. Dentre as de maior destaque citamos a *Enciclopédia da Música Popular Brasileira* (1977) e a *História da Música Popular Brasileira* (1970-1972; 1976-1979).

canções, sobretudo aquele produzido pela indústria fonográfica, isto é, o disco. Dentre os nomes citados anteriormente, poucos salientam a importância do elemento discográfico para a compreensão dos processos sociais que envolvem a música. Edigar de Alencar – talvez o primeiro a dar devida atenção ao assunto – alertava em 1968:

Infelizmente, uma das maiores dificuldades do pesquisador de hoje é penetrar no mundo confuso das gravações que eram lançadas ao mercado. (...) Ao que parece, nunca houve por parte das gravadoras o propósito alto de colaborar na fixação de pormenores essenciais ao levantamento da história musical do Brasil. (p. 172)

Tinhorão, preocupado com a ampla profusão dos meios técnicos, também é um dos poucos afeitos à temática. Isso se dá, principalmente, porque sua tese central reside na ideia de que “quanto mais sofisticado e capitalizado o meio técnico/social de divulgação [da canção através do disco, rádio e TV], mais se configura o processo de afastamento das classes populares em relação à música popular, isolando-a das suas ‘raízes’ nacionais e sociais” (NAPOLITANO, 2006, p. 144).

Entretanto, fora do campo historiográfico tal situação se altera relativamente. No âmbito da Antropologia e Sociologia, principalmente a partir dos anos 1990, tem prevalecido uma abordagem dedicada a repensar a importância do suporte material de difusão da canção popular brasileira. O estudo pioneiro de Othon Jambeyro (*Canção de massa: as condições de produção*, 1975) – embora arraigado por certo economicismo e determinismo – é considerado o primeiro a abordar algum tipo de discussão acerca dos “processos de produção e de consumo de música popular no Brasil” (NAPOLITANO, 2006, p. 142). Entretanto, é só na última década do século XX – quando o processo de globalização modifica absolutamente a interface de mercado da indústria fonográfica – que o tema se consolida. A partir da ideia de consolidação da indústria cultural no Brasil (ORTIZ, 1988), surge uma série de estudos referentes ao mercado fonográfico. Morelli (*Indústria fonográfica: um estudo antropológico*, 1991) se lança na problemática da segmentação do mercado de música brasileiro; Paiano (*O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 1960*, 1994) analisa as relações sociais da indústria fonográfica a partir do prisma da Comunicação; Vicente (*A música popular e as novas tecnologias de produção musical*, 1996) estuda os dados de vendas entre 1966 e 1989, buscando compreender as oscilações sofridas pelo meio fonográfico⁹; Dias (*Sobre mundialização da indústria fonográfica*. Brasil, anos 70-90,

⁹ Em 2001, Vicente concluiu sua tese de doutorado: *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*.

1997) pesquisa o campo musical a partir do intervencionismo da indústria¹⁰. Quase todos esses trabalhos são produzidos ao redor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Todos apontam diretrizes novas para a compreensão do mercado fonográfico brasileiro pelo prisma das Ciências Humanas e todos se tornaram referências de destaque para qualquer bom pesquisador da canção no Brasil. Todavia, nenhum foi produzido por historiadores¹¹.

Diante de tamanho desprezo por parte da historiografia pela temática da indústria fonográfica e da difusão do suporte disco no processo de recepção musical, o trabalho da historiadora Camila Koshiba Gonçalves – *Música em 78 rotações: ‘Discos a todos os preços’ na São Paulo dos anos 30 (2006)* – surge como uma grata exceção. Gonçalves foi, ao que parece, a primeira historiadora nacional a buscar explicações para os processos de desenvolvimento e crescimento do mercado de discos no âmbito da história social. Contudo, é notável que tanto esse quanto os demais trabalhos sobre o tema enfoquem aspectos macro, seriais (números de vendagem de disco, crescimento do número de gravadoras, aumento/diminuição do *cast* das empresas) e econômicos do mercado, geralmente desviando-se de um campo de abrangência que pudesse mesclar tais dados com o desenvolvimento historiográfico da canção em si. Mesmo focalizando a história do disco e dimensionando tal objeto como vital para a compreensão da música, nenhum deles analisa o suporte material dentro de suas peculiaridades tácitas.

c) *A materialidade do objeto*

A pouca importância atribuída pelos historiadores da música popular brasileira ao objeto material disco faz com que possamos pensar no indispensável papel da materialidade do objeto para a história cultural. Tal concepção é abordada não raras vezes por um de seus maiores defensores, o historiador francês Roger Chartier.

Ligado à análise de textos literários a partir da perspectiva histórica sociocultural, Chartier tem evocado constantemente a relevância dos processos pelos quais leitores, espectadores ou ouvintes dão sentido aos textos de que se apropriam. Numa relação muito

¹⁰ Mais tarde o trabalho foi publicado com o título *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura* (Boitempo, 2000).

¹¹ Convém citar também a produção breve, mas bem sistematizada, do Instituto de Artes da UNICAMP, com especial atenção para os estudos de Piccino (“Um breve estudo histórico dos suportes sonoros analógicos”, ensaio de 2003) e Machado (“Transformações na indústria fonográfica brasileira nos anos 1970”, artigo de 2006). Também é válida de nota a existência da disciplina de “Recursos tecnológicos aplicados à produção sonora” (UNICAMP), ao menos no Brasil, pioneira no gênero.

próxima à que pretendo estabelecer neste trabalho (entre a canção e o disco), o historiador francês defende a ideia de que os textos não podem ser dissociados dos suportes nos quais foram impressos. Segundo ele, “em contraste com a representação do texto ideal e abstrato – que é estável por ser desvinculado de toda materialidade, uma representação elaborada pela própria literatura –, é fundamental lembrar que nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de um texto, não importa de que tipo, depende das formas com as quais ela chega até seu leitor” (HUNT, 1992, p. 220).

Seguindo as orientações de Chartier, ao historiador da música popular – mais do que analisar a canção a partir da letra, da música e do contexto sociocultural no qual ela foi concebida – é fundamental ter em vista o meio físico, concreto e material de difusão da obra. O disco, portanto, assume papel basilar no processo, já que “las formas en las que se ofrecen a la lectura, a la escucha o a la mirada [eu acrescentaria o tato], participan también en la construcción de su significación” (CHARTIER, s.d., p. 47). A história cultural exige uma reflexão mais apurada acerca dos suportes documentais, pois os “‘objetos culturais’ não são da mesma natureza das informações serializadas estudadas pela história econômica ou demográfica, já que eles não são fabricados pelo historiador mas pelas pessoas que ele estuda. Eles emanam significados” (CHARTIER, 1996, p. 96).

Propondo a historicização das obras literárias em geral, Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira convergem com Chartier ao defenderem um “pressuposto necessariamente materialista de análise” (1998, p. 7). Segundo eles, no trato com a obra literária – eu complemento com a obra fonográfica –, é preciso “inserir-la no movimento da sociedade, investigar as suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social” (*idem, ibidem*). Tudo isso, saliente-se, torna imprescindível que se leve em conta os suportes materiais da produção (no caso da literatura, livros, jornais, panfletos). Assim, as crônicas folhetinescas só adquirem sentido pleno quando analisadas nos jornais em que foram publicadas, bem como os fonogramas só terão significado perante o suporte físico onde estão gravados. Friso tal idéia, pois ela é de fundamental importância para a compreensão dos processos de recepção e de formação das representações que cada grupo ou indivíduo produz a partir das obras literárias ou fonográficas, por exemplo. Dessa forma, estou de acordo com Chartier quanto à concepção de que a “attention à la matérialité et à la réception des textes dessinent les fondaments d’une histoire culturelle qui doit travailler sur

lês luttés de représentations, les << stratégies symboliques >>, qui construisent la hiérarchisation de la structure sociale” (POIRRIER, 2004, p. 19).

Assim, considero necessário pensar o objeto material disco a partir de um questionamento levantado por Silvia Lara: “até que ponto podemos ultrapassar a ‘textualidade’ [talvez fosse mais cabível a este trabalho falarmos em musicalidade] dos documentos para alcançar as práticas sociais?” (1997, p. 29) A partir dessa noção de *práticas sociais* imagino que possamos responder, ao menos em parte, tal interrogação. Para isso, é preciso que analisemos com mais apuro o disco – este portador material do texto-canção – e suas diferentes dimensões.

A prática da teoria

Dado certo “atraso” da historiografia brasileira em atribuir importância à materialidade do disco nos estudos sobre música popular, tal questão aponta, hoje, para a constituição de “novos territórios do historiador por meio da anexação dos territórios dos outros” (CHARTIER, 2002, p. 63). Embora recentemente tenham surgido as primeiras pesquisas acerca das dimensões históricas representadas pelo disco, é interessante salientar que tais análises – como já vimos, quase sempre ligadas a áreas das Ciências Humanas – só agora parecem ter despertado (ainda que timidamente) a atenção específica dos historiadores. Tal fato, curiosamente, encontra afinidade com o relato de Chartier acerca da historiografia social na França, durante muito tempo preocupada com dados serializados e estruturas econômicas, e que acabou perdendo espaço para outras ciências, mais atentas a novos (ou inexplorados) processos sociais:

Propondo objetos de estudo que haviam permanecido até então largamente estrangeiros a uma história destinada maciçamente à exploração do econômico e do social, propondo normas de cientificidade e modos de trabalho demarcados das ciências exatas (por exemplo, a formalização e a modelização, a explicação das hipóteses, a pesquisa em equipe), as ciências sociais solapavam a posição dominante mantida pela história no campo universitário. A importância de novos princípios de legitimação no domínio das disciplinas ‘literárias’ desqualificava o empirismo histórico ao mesmo tempo que visava a converter a fragilidade institucional das novas disciplinas em hegemonia intelectual. (2002, p. 62)

Entretanto, creio que tal quadro pode ser alterado a partir de uma análise histórica de fato preocupada com outras dimensões para além daquelas tradicionalmente estudadas. “Cabe ao historiador esquadrihar, na medida do possível, as formas de objetivação

técnica/comunicacional e *experiência social* da música que o seu tema específico exige” (NAPOLITANO, s.d., p.2, grifo meu). A História pode contribuir para o debate justamente no sentido de analisar as relações entre a produção artística, os meios materiais produzidos pela indústria cultural e o processo de recepção social. Esse estudo, a meu ver, pode ser feito a partir da questão das práticas sociais, no caso da história cultural, compreendidas como as formas pelas quais “lectores, espectadores o oyentes dan sentido a los textos [e no caso aos discos] de los que se apropian” (CHARTIER, s.d., p. 47). Em termos aplicáveis, trata-se de apontar a significação que ouvintes/compradores de discos podem dar a tais objetos no curso de suas vidas, pensando também nas diferentes modalidades de apropriação possibilitadas pela materialidade da canção (através do suporte de difusão) e da corporalidade social e cultural dos receptores. Em suma: “Distinguir los efectos propios de los diferentes modos de representación, de transmisión y de recepción de los textos es una condición necesaria para evitar todo anacronismo en la comprensión de las obras” (CHARTIER, s.d., p. 50).

Assim, a fim de discutir alguns pontos que auxiliem na execução desta tarefa, farei uso do conceito de *práticas de audição* – uma adaptação das práticas de leitura ou práticas de oralidade já discutidas na historiografia¹². A partir de uma discussão que prioriza o elemento material (disco), pretendo apontar algumas questões de cunho teórico e, primordialmente, metodológico – quase todas elas raramente priorizadas em estudos históricos sobre canção. A intenção é diagnosticar os fatores concretos do produto cultural que podem modificar ou relativizar as interpretações feitas ou a fazer acerca dos fenômenos ou movimentos musicais. Como obra da indústria cultural de massas, fabricado a partir de preceitos padronizados, encaro o disco a partir de duas dimensões de análise: a coletiva e a individual. Na primeira – menos ausente nas poucas discussões sobre o tema – trata-se o elemento discográfico a partir de sua produção em série, bem como os desdobramentos que isso acarreta no processo social envolvendo os consumidores/ouvintes. Cabem nesse contexto as análises sobre os valores adotados pela indústria, a importância do desenvolvimento tecnológico e a relação dialética estabelecida entre estúdios/fábricas, artistas e ouvintes – encarados não como receptores passivos, mas sim como interlocutores no processo. Já a dimensão individual trata do objeto disco a partir de suas peculiaridades singulares, ou seja, na apropriação que cada consumidor faz do elemento material. Para a prática individual – dado o grau de dificuldades existentes – farei uso de um recente e inovador estudo realizado na área de Arqueologia.

¹² Destaco aqui a obra de Hunt (*A nova História Cultural*, 1995), coleção de artigos que podem ser relacionados ao tema.

Fica evidente que tais dimensões não abarcam a totalidade dos estudos possíveis acerca do disco nos processos sociais. Mesmo assim, considero fundamental traçarmos ao menos algumas primeiras linhas sobre o assunto (ainda que incompletas e passíveis de críticas).

a) *Os discos na dimensão coletiva*

O fonograma – levado ao público através de diferentes suportes (cilindros, discos, fitas...) – foi originalmente idealizado com o objetivo funcional de agilizar o trabalho em escritórios e instituições de ensino (principalmente para deficientes visuais). Só depois de algum tempo é que se pensou em utilizá-lo como uma forma de entretenimento. Daí em diante, as inovações tecnológicas e o crescimento da indústria musical alavancaram o desenvolvimento de novos *hardwares* capazes de aprimorar ainda mais o invento.

Desde que as primeiras gravações profissionais alcançaram um nível rentável de vendagem, a indústria do disco delimita pisos, quantidades mínimas de fabricação das matrizes. Nas décadas de 10 e 20, por exemplo, nenhum disco de 78rpm era produzido em quantidade abaixo de 500 exemplares (VEDANA, 2006). Já nos anos 1960 – mesmo em gravadoras de pequeno porte – o mínimo lançado no mercado era de 1000 chapas¹³. Dessa forma, desde seus primórdios o suporte fonográfico é um produto de fabricação massiva e que obedece a padronizações que variam de acordo com o país, com as companhias produtoras e, em alguns raros casos, com artistas.

Pensar nas práticas de audição a partir da dimensão coletiva do disco é pensar também nas transformações tecnológicas pelas quais o objeto passou ao longo dos anos. Na difusão dos primeiros cilindros, fica latente o caráter assumido pelo produto: é notório que eles pertenciam a uma diferente modalidade fonográfica. Poucos eram os que detinham a aparelhagem para ouvi-los; a qualidade das gravações era muito aquém do que viria a ser no futuro; os cilindros eram frágeis, quebravam com facilidade e custavam caro; as casas produtoras obedeciam a padrões muito peculiares de gravação, podendo vender tanto canções de 3 minutos, quanto discursos e “cenas cômicas”. Por outro lado, o cilindro foi a primeira tecnologia a possibilitar a gravação “amadora” ou “caseira”. À época, empresas especializadas no ramo vendiam material não gravado para que os proprietários de fonógrafos gravassem neles o que desejassem. Além disso, dado o caráter de inovação tecnológica, os

¹³ Dados informados por Biaggio Baccarin, ex-diretor artístico da gravadora Discos Chantecler, de São Paulo. Entrevista concedida à antropóloga Nicole Isabel dos Reis em julho de 2008.

tin-foil foram – pelo menos até a segunda década do século XX – uma espécie de novas “vedetes” das feiras públicas e casas de espetáculo, substituindo a presença pessoal de artistas pela execução de canções gravadas.

Contudo, somente com o desenvolvimento do disco o mercado se consolida. Mais resistentes, com qualidade de áudio superior, facilmente graváveis e reproduzíveis e de preços mais acessíveis, as chapas transformam-se num bem de consumo dos mais importantes do século XX. De acordo com Grosch:

Sólo a partir de ahí los nuevos medios de almacenamiento y reproducción – el disco y el gramófono – se convirtieron en las bases de una industria de soportes de sonido que condujo a una nueva posición de la música en la conciencia pública. De pronto, ejemplos de culturas musicales totalmente diferentes se encontraban fijados y registrados por el mismo medio, transformados en un valor de mercado y llevados a la forma de una <<yuxtaposición sin relación alguna>> (McLuhan, 2001:22); músicas que hasta ese momento nunca habían estado expuestas a ninguna comparación, ya que habían existido en esferas completamente separadas, ahora se encontraban en una yuxtaposición que las hacía comparables. Los discos se diferenciaban por etiquetas de colores, que las asignaban a diferentes grupos de recepción, es decir, sectores de compradores que se solían equiparar a diferentes unidades regionales y sociales de la población, y les conferían rótulos sociales. Estos pueden entenderse perfectamente como un sustituto de la asociación, perdida con el surgimiento de los medios, de géneros, estilos y obras musicales con las prácticas de determinados grupos de la sociedad. (2007, p. 22)

Num âmbito mais geral, o toca-discos (gramofone, vitrola ou electrola – os nomes variavam de acordo com o modelo e a empresa fabricante) suplanta a importância e o *status* que pertenceram ao piano nos séculos XVIII e XIX. No início dos 1900, as famílias de melhor poder aquisitivo se legitimam tendo nas salas de suas residências as pesadas caixas de madeira e seus cones de proporções surpreendentes. Já os artistas e músicos – muitas vezes substituídos pela moderna aparelhagem sonora – têm de adequar-se a uma nova realidade. Muitos encontrarão nesse processo o fim de suas carreiras, mas – por outro lado – surgem nos estúdios de gravação um novo e revolucionário nicho de trabalho (*cf.* TINHORÃO, 1981, pp. 14-16).

Com relação ao público-ouvinte, embora talvez careçamos de relatos sobre a introdução dos novos meios de difusão sonora na sociedade, podemos pensar num estreitamento das relações entre artistas e adquiridores de música. Os discos abrem uma nova possibilidade para que os receptores participem do processo musical, seja propondo mudanças (já que os discos permitem a audição exaustiva das obras), seja impondo novos critérios de criticidade, ou ainda participando ativamente desse cenário. Vale lembrar que as primeiras gravações profissionais tanto exploraram o talento de artistas já conhecidos, quanto buscaram

anônimos propensos ao mercado da arte, mas fora dele por uma razão ou outra. Em Porto Alegre, por exemplo, a Casa A Eléctrica – primeira fábrica de discos da América Latina, proprietária do selo Discos Gaucho – gravou fonogramas tanto com o reconhecido maestro argentino Francisco Canaro, quanto com o desconhecido agricultor vacariano Moysés Mandadori, o “Cavaleiro Moysé” – que se tornaria famoso por ser um dos pioneiros da música regional do Rio Grande do Sul (VEDANA, 2006, p. 90). A busca pela peculiaridade e aproximação com o público deu a chance de que os receptores se tornassem também produtores.

Nesse contexto, merece destaque a chegada da gravação elétrica ao mercado de discos (1927). Essa inovação e o desenvolvimento do microfone dispensaram os cantores da necessidade de ostentar um alto volume de voz – exigência indispensável à época das gravações mecânicas. Estima-se que o desenvolvimento da canção popular – e principalmente de novos gêneros musicais – tenha dado um grande salto a partir de então. Os cantores de árias de óperas, por exemplo, passam a dividir espaço com outras vozes e estilos. O samba de Carmen Miranda e Mário Reis – grandes fenômenos brasileiros dos anos 1930 – só foi possível a partir dos sistemas de amplificação. Nenhum dos dois tinha volume de voz suficiente para gravar no sistema mecânico – ao menos não da maneira exigida pela indústria. Até a incursão do novo sistema, ambos eram anônimos, parte apenas do público ouvinte.

Interessante também é pensar nas mudanças das práticas de audição a partir da alteração dos formatos discográficos. A relação do coletivo com o disco de 78rpm pode ser encarada no sentido receptor-canção. A indústria, neste ínterim, aparece como intermediária e o artista como um personagem na maioria das vezes tomado à parte da produção musical. Dada a restrita capacidade de armazenamento dos *singles*, tanto para o mercado quanto para o ouvinte, vale muito mais a canção gravada do que o artista que a interpreta. Explica-se, assim, a parca preocupação das gravadoras com esquemas publicitários focados na figura dos cantores nessa época. Os concursos de marchinhas de Carnaval – populares no rádio brasileiro até meados da década de 1950 – primavam por lançar os sucessos carnavalescos do ano, independente de seus compositores e cantores. À exceção de alguns poucos “fenômenos de massa” (Carmen Miranda, Francisco Alves, Vicente Celestino e outros) – favorecidos pela ampla penetração de outro suporte igualmente importante, o rádio –, a grande maioria dos sucessos até metade do século XX se deu a partir de canções individualizadas. A inexistência de fotografias dos intérpretes nas capas que envolviam os discos de 78rpm, por exemplo, é um indício da pouca importância creditada às imagens dos artistas e até de seus nomes. Donga

(Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1974) é considerado o primeiro artista a gravar um samba (*Pelo telefone*, 1917). No entanto, em comparação com alguns de seus contemporâneos, seu nome é praticamente desconhecido.

A introdução do formato *Long-Playing*, entretanto, inicia um processo de fortes mudanças nessa conjuntura. O LP, capaz de armazenar seis vezes mais canções do que o 78rpm, redimensionou a relação entre receptores e obra. É só nesse contexto que o “artista se torna mais importante do que o disco” (PICCINO, 2003, p. 21), tendo influência vital na formação do mercado de vendas. O disco de longa duração, apresentando entre 4 e 6 canções por face, simula uma apresentação artística completa e diversificada, dispensando o ouvinte de freqüentar casas de espetáculos ou sequer trocar os discos (quando muito era preciso apenas virar o LP). Pouco dimensionada pela historiografia, essa inovação foi de extrema importância para as práticas de audição. Segundo Piccino, um bom exemplo desse fenômeno

é o LP de Elizeth Cardoso: *Canção do amor demais*, de 1958, citado (inclusive em canções) como um marco da bossa nova com toda a referência de uma obra: títulos e créditos a Vinícius de Moraes e Tom Jobim e trabalho instrumental de João Gilberto. É o novo conceito de autoria inexistente nas coletâneas e nos 78 RPM, onde o disco ganha uma unidade e começa a ser considerado um trabalho a citar créditos. (2003, pp. 21-22).

A importância dada às capas dos discos neste novo processo de produção é um bom exemplo da mudança imposta pelo LP. Antes, a indústria fonográfica creditava pouca ou nenhuma preocupação com os invólucros dos discos. A maioria deles constituía-se por capas de papelão com recortes circulares no centro – para que o selo central dos discos, contendo informações fonográficas como o nome das canções e do intérprete, aparecesse. Em alguns casos, os encartes de papel traziam estampas promocionais das casas gravadoras e dos catálogos de discos à venda, uma nítida estratégia de propagandear o maior número de produtos possíveis (inclusive de artistas diferentes) num único espaço.

A chegada do *Long-Playing* exige mudanças em tais estratégias comerciais. Agora, é necessário que um disco alcance o sucesso pelo conjunto artístico (e não apenas por uma ou duas canções). A indústria cultural do disco, investindo nos incipientes departamentos de *marketing* e divulgação, começa a elaborar novas manobras de venda, as quais extrapolam o aspecto meramente musical, dando destaque à figura dos artistas e ao acabamento do material fonográfico (incluindo a qualidade do vinil). As capas dos volumes também ganham destaque: artistas plásticos e fotógrafos especializados são contratados a fim de cuidarem das embalagens dos produtos. Os invólucros dos LPs primarão, portanto, por identificar o caráter

daquela obra. Movimentos musicais como a Jovem Guarda ficam conhecidos por explorar alguns ícones daquele período (o automóvel rabo-de-peixe, a garota e a juventude, ornamentados através de muitas fotografias e de efeitos especiais coloridos) nas capas dos discos. A Bossa Nova, por sua vez, adotará um tom mais sóbrio, focalizando fotografias artísticas de seus principais representantes aliadas a textos de contracapa (geralmente resenhas produzidas por críticos, jornalistas ou músicos de prestígio). Já a música regional explora a imagem dos(as) cantores(as) aliada a bens de consumo cobiçados pela população mais pobre (jóias ou automóveis, por exemplo) ou a lugares que remetem às origens dos artistas (paisagens rurais, na maior parte das vezes), além de trazerem textos geralmente preparados pela divisão de propaganda das empresas fonográficas e quase que invariavelmente explorando aspectos da biografia dos artistas e de sua humilde e gradativa ascensão no mercado de discos.

A propósito, os textos prefaciais dos LPs, algo praticamente inexplorado pela historiografia da canção gravada até hoje, são de vital importância para compreendermos a gênese e os discursos de consolidação dos diferentes movimentos musicais, as tentativas de afirmação dos artistas no mercado e a apresentação de novos gêneros. Mais do que isso, são interessantes estratégias dirigidas ao público-receptor, no sentido de fazer do ouvinte um participante ativo daquele contexto. A abundância de fotografias nas capas dos discos da Jovem Guarda (e a subsequente ausência de textos prefaciais) mostra uma necessidade imposta pela indústria fonográfica, ou exigida por fãs do gênero, carentes por mais imagens de seus ídolos. Por sua vez, a exploração do espaço das capas para a publicação de longas resenhas (comum em produções de *jazz*, por exemplo¹⁴) apontam para necessidades distintas de um público igualmente diferente: a busca por informações “sérias” sobre o gênero musical comercializado. A idealização dos álbuns (capas dobráveis que trazem uma vasta gama de informações – letras das canções, músicos participantes e textos redigidos pelo próprio artista, por exemplo) é outro filão capaz de apontar para diferentes direções das práticas de audição.

b) Os discos na dimensão individual

Paradoxalmente, enquanto um disco é vendido milhares ou milhões de vezes, ele é também vendido uma única vez. No âmbito coletivo, podemos tratar a produção discográfica a partir de séries, números, enfim, de quantidades massivas de um produto de consumo. Na

¹⁴ Ver HOBSBAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

dimensão individual, contudo, é possível valorizarmos apenas uma unidade material consumida. Embora nem sempre esta seja uma tarefa sem dificuldades (e muitas vezes ela não se adapte à maioria dos projetos de pesquisa), a compreensão da prática de audição individualizada é viável.

Dado que o disco de 78rpm PTJ-3010 – lançado pela gravadora Chantecler em 1960, e contendo o xote *Gaúcho de Passo Fundo* (lado A) e *Coração de luto* (lado B), ambas canções compostas e interpretadas pelo cantor Teixeira – vendeu 2 milhões de cópias na época de seu lançamento, é possível pensar que pelo menos 2 milhões de práticas sociais diferentes de audição ocorreram. Ao menos é essa a ideia defendida por Leonardo Napp, Mário Telles e Michel da Silva que, a partir de uma perspectiva arqueológica, trabalharam com alguns elementos-síntese da apropriação humana aplicada ao objeto disco; mais especificamente a um LP da cantora e apresentadora Xuxa, lançado em 1986. Por estar plenamente sincronizado com as idéias do trabalho e por apresentar uma visão – a meu ver – extremamente completa sobre as *práticas de audição* individuais (muito embora não utilize tal termo), farei uso livre deste breve estudo para explicitar algumas ideias referentes à apropriação individual do disco e seu processo de significação social.

Levados por uma intrigante indagação de cunho arqueológico-patrimonial – por que um disco da cantora infantil Xuxa, significativo para um grande número de “ex-crianças”, não é transformado em patrimônio histórico-arqueológico? –, Napp, Telles e da Silva exploram o “processo pelo qual este objeto [disco] passa sendo fruto de uma intervenção humana sobre a natureza, um artefato de consumo como indício sobre um processo social” (2008, p. 2). Ao nos depararmos com a cifra de 2.600.000 exemplares vendidos do LP *Xou da Xuxa*, constata-se que tal disco passou às mãos de pelo menos 2 milhões de pessoas que selecionaram, utilizaram e exibiram o produto não apenas pelas suas características “mais evidentes”, mas pelo que ele possibilitava dentro de um campo de expectativas sociais. O objeto disco, neste íterim, faz parte e possibilita a “execução de narrativas a respeito de pessoas”, podendo ser tomado como “um indício, no sentido dado por Ginzburg (1989, pp. 150-151)”. Assim,

A cultura material que os indivíduos manejam é um meio para executar essas inserções; e isso no caso dos bens culturais é mais evidente. O que se consome serve como marcador de diferenças e semelhanças entre os pertencentes a um grupo e entre os grupos (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2006, p. 77), desde as culturas “menos complexas” às mais sofisticadas (Id., Ib., p. 64-76). Há então artefatos que delimitam algo mais que sua “função”, o artefato torna-se um bem, ou seja, traz em si mais que suas propriedades físicas. Sobre essas propriedades, executam-se

valorações e simbolizações que o caracterizam como algo que pode ser interpretado como portador de mensagens (BAKTHIN, 1997, p. 33-35). Essa apropriação dos artefatos caracteriza um tipo específico de domínio que é o das ideologias (Id., Ib., p. 35). Artefatos que reúnem e afastam conforme se possa ostentá-los ou usá-los. Executando-se as relações *nós <--> outros* de uma maneira visível. (NAPP; TELLES; DA SILVA, 2008, p. 3)

Ao se depararem com um dos mais de 2 milhões de artefatos semelhantes, os referidos autores dimensionam seu significado enquanto “coisa”. Partindo dos preceitos da observação empírica, por exemplo, é possível ver que o disco está envolto numa capa de papelão que apresenta manchas e marcas, sinais do seu tempo de existência. “Também há uma dedicatória em uma letra periclitante em que uma avó presenteia-o, no dia 10/11/1986, mas nem a avó nem o neto estão identificáveis” (NAPP; TELLES; DA SILVA, 2008, p. 5). Existem marcas de uso descuidado no disco, “arranhões, mais presentes no lado A que no lado B onde os riscos são menores e mal ultrapassam duas ou três faixas. Imagina-se alguém repetindo a sequência de ‘Doce Mel’, ‘Turma da Xuxa’, ‘Peter Pan’, ‘Garoto Problema’ e ‘Meu cãozinho Xuxo’ – no lado A, e que em outras circunstâncias desejava ouvir sequências menores, como ‘She-Ra’ e ‘Amiguinha Xuxa’” (*Idem, ibidem*).

O disco analisado é parte dos rituais individuais e, não coincidentemente, faz parte de rituais de um grupo (neste caso, o dos compradores do LP): “Existem os rituais de audição, a sequência de como as ordens em que são ouvidas as faixas demonstram a seleção do consumido. Não é à toa que o lado do disco que principia com a faixa que foi o *single* mais ouvido no Brasil em 1986 tem riscos que o atravessem e o outro, que têm menores riscos, contém respectivamente o 8º e 16º lugares” (*Idem, ibidem*). Assim, o pedaço de vinil que constitui o suporte sonoro aponta para significações, ritos e práticas individuais dos que adquiriram o material de alguma forma através das relações sociais entre pessoas. “A posse do disco e os indícios dos rituais de audição mostram como o consumidor buscou frequentar uma comunidade de sentido e distinguir-se, ou associar-se com outros indivíduos no interior dessa comunidade” (*Idem, ibidem*).

Sendo assim, intercalando noções de grupo e ritos individuais, creio que as *práticas de audição* dimensionam um caminho importante na compreensão do objeto material disco não apenas no sentido de compreendermos ações da indústria cultural fonográfica, mas também na pretensão de desvendarmos os diferentes destinos de um mesmo produto e as formas com as quais o receptor cria significados esperados ou novos no trato com os objetos.

Considerações Finais

A batalha judicial entre João Gilberto e a EMI/Gramophone, se por um lado mostra o desrespeito do mercado com a manutenção e integridade de obras culturais de suma importância histórica, por outro aponta na direção da importância do disco, enquanto objeto que integra o elenco das fontes históricas indispensáveis para a compreensão dos últimos 140 anos (no mínimo). Mais do que mero “purismo” da parte de um artista que preferia ver seus discos reeditados sem alterações drásticas, a pendência é importante quando vista como um aviso – a historiadores e demais cientistas preocupados com a questão da cultura – de que não basta a existência de fonogramas remasterizados e “limpos” por processos de alta tecnologia, se dispensarmos o suporte pelo qual tais gravações alcançaram o público. A difusão de músicas pela Internet – que “facilitou” imensamente o trabalho dos pesquisadores, inclusive o meu próprio – é uma das questões a serem vistas por este panorama daqui em diante (embora eu tenha preferido deixá-la de lado neste estudo).

A ideia da canção como algo que transcende ao texto e à musicalidade e que pode ser tomada a partir do objeto material disco norteou este trabalho. Busquei exemplos – ora mais, ora menos completos – que comprovassem a importância da materialidade do objeto na análise historiográfica. Para tanto, e dada a pouca profusão de estudos sobre o assunto, foram necessárias especificações técnicas e até um breve histórico dos suportes fonográficos, algo que, embora cansativo, precisa figurar mais nos estudos futuros, para que a historiografia especializada não continue menosprezando a relevância de tais questões.

Realizando adaptações das leituras de Chartier, Chalhoub, Lara e outros importantes historiadores de uma área que parece ter compreendido a importância do suporte material para a análise histórica – a de pesquisa dos textos literários –, este trabalho toma a *prática de audição* como elemento fundamental e que pode abrir um leque para novas compreensões, tanto sobre os desenvolvimentos do mercado de discos, quanto acerca das produções, eventos e movimentos musicais. Ao valorizar o objeto disco como viável na análise histórica – tanto teórica, quanto metodologicamente –, considero importante também salientar a possibilidade de dar voz a uma parcela vista como público passivo, que recebe mensagens através da indústria cultural e que não tem poder de ação sobre elas.

A partir de tais conclusões, pode-se constatar que já é tempo de a historiografia repensar os rumos da análise musical, valorando e sistematizando cada vez mais os meios de difusão da canção. A meu ver, é preciso superar a relutância de alguns pesquisadores em reconhecer a importância artística do disco, valor que é desmerecido com o argumento de que a música industrializada perdeu seu caráter de autenticidade, caiu no reducionismo das exigências capitalistas da indústria e se tornou um gênero cada vez mais pasteurizado, do qual valem apenas poucas citações.

O disco, dadas as dimensões de sua difusão ao longo do século XX, pode ser considerado um fenômeno de massas tão ou mais importante do que os jornais impressos ou os livros, por exemplo. Só no Brasil, entre 1966 e 1980 foram vendidas cerca 375 milhões de unidades, número provavelmente maior do que o de livros no mesmo período (MACHADO, 2004, p. 5). Que destinos tiveram esses discos ao redor da história? Que fizeram deles os seus compradores? A história não termina. No que se refere aos artefatos de vinil, muitos continuam proporcionando *práticas de audição*, tanto para quem os preserva em casa, quanto para aqueles que os adquirem em lojas especializadas, a fim de dar novas significações ao material (seja em coleções, exposições ou até na decoração de ambientes).

O processo movido por João Gilberto contra a EMI, portanto, adquire uma dimensão histórica interessante e certamente inesgotável neste e em outros trabalhos. Ao reclamar a preservação de sua obra, João clama pela materialidade de um objeto. A coleção “O Mito” – lançada em CD – já se constitui num outro objeto de práticas, inserido em um novo período e dentro de diferentes possibilidades. Contudo, a cobrança do músico vem justamente no sentido de que a indústria não venda “O Mito” como uma reprodução fiel de seus LPs da década de 1960. A coletânea, em suma, é outra obra, que engendrará práticas diferentes daquelas alcançadas pelos discos. Que a EMI/Gramophone e sua tentativa por mais lucros não levem isso em consideração, podemos explicar a partir de outras discussões. O importante, no entanto, é que os historiadores não sigam o mesmo rumo, desprezando fonogramas originais, subjugando os textos prefaciais dos discos ao silêncio, desvalorizando os aspectos visuais do produto fonográfico e, não raras vezes, ocultando nomes de autores e de artistas participantes na produção dos discos. Um *Compact Disc* (e mais recentemente os formatos digitais MP3, WMA etc.), por mais que traga os fonogramas que se pretende debater e analisar, não pode ser assumido como reprodução fiel do suporte original (se for o caso de compilações). A canção impressa no novo meio não é a mesma de antes. Seu suporte é diferente, chega a públicos em níveis de análise distintos dos anteriores e abre um novo leque de interpretações.

O bom historiador da música popular estará atento à materialidade do objeto disco se pensar nessas questões. Se o leitor me permite um trocadilho, correr os riscos do disco é imprescindível.

Referências

- ALENCAR, E. **Nosso Sinhô do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- CASTRO, R.. **Carmen: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CHARTIER, R. **A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. da Universidade – UFRGS, 2002.
- _____. **Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación**. Valência: s.e., s.d.
- _____. Textos, símbolos e o espírito francês. **História: questões & debates**. Curitiba: UFPR, n.43, 1996.
- DIAS, M. T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.
- GONÇALVES, C. K. **Música em 78 rotações. ‘Discos a todos os preços’ na São Paulo dos anos 30**. Dissertação de mestrado em História, FFLCH-USP, 2006.
- GROSCH, N. Música y medios: Hacia una perspectiva nueva en la historiografía de la música. **Cátedra de Artes**. Facultad de Artes – Pontificia Universidad Católica de Chile, n.4, 2007.
- HOBSBAWM, E. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JAMBEIRO, O. **Canção de massa: as condições da produção**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.
- LARA, S. H. História cultural e história social. **Diálogos**. Maringá: UEM, n.1, 1997.
- MACHADO, G. B. Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970. **Sonora**. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas / Instituto de Artes, vol.2, n.3, 2004.
- MORAES, J. G. V. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.13, jul-dez., 2006.
- MORELLI, R. C. L. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MUGNAINI JR., A. **Adoniran: dá licença de contar**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, M. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.13, jul-dez., 2006.

_____. **O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas**. Disponível em <http://www.musimid.mus.br/artigos.htm>.

NAPP, L.; TELLES, M. F. P.; DA SILVA, M. P. F. Ilarilariê (ô, ô, ô): um disco da Xuxa e a análise de valor. **História, imagem e narrativas**. N.7, ano 3, set-out., 2008. <http://historiaimagem.com.br>.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIANO, E. **O berimbau e o som universal: lutas culturais na indústria fonográfica nos anos 1960**. Dissertação de mestrado em Comunicações, ECA-USP, 1994.

PEREIRA, L. A. M. & CHALHOUB, S. Apresentação. *In* PEREIRA, L. A. M. **A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

PICCINO, E. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos. **Sonora**. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas / Instituto de Artes, vol.1, n.2, 2003.

POIRRIER, P. La construction d'une généalogie. **Les enjeux de l'histoire culturelle**. Paris: Seuil, 2004.

TINHORÃO, J. R. **Música popular – do Gramofone ao Rádio e TV**. São Paulo: Editora Ática, 1981.

TREECE, D. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968). **História, Questões e Debates**. Assoc. Paranaense de História (APAH)/Programa de Pós-Graduação em História/ UFPR, Curitiba, 17/32, jan/jun., 2000.

VEDANA, H. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: scp, 2006.

VICENTE, E. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**. Dissertação de mestrado em Sociologia, IFCH-Unicamp, 1996.