

# O ÁLBUM FONOGRÁFICO E A DIGITALIZAÇÃO DA CULTURA: FRAGMENTAÇÃO, RECOMPOSIÇÃO E CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS

Sabrina Dinola<sup>1</sup>  
Charles Gavin<sup>2</sup>

---

**Resumo:** Este artigo resulta de uma interlocução reflexiva entre dois processos de pesquisa que vêm lidando com acervos musicais e a relação entre música, memória e socialidade. O procedimento consistiu em acionar o “modelo teórico” da tese de doutorado de um dos autores para gerar o vocabulário e a abordagem interpretativa da atuação do segundo no campo específico dos acervos fonográficos. O fio narrativo é o dos “encontros etno(fono)gráficos” que resultaram no argumento que aqui é ensaiado. Entendemos que os LPs-álbuns analógicos constituíram um modo singular de fazer fonogramas de *performances* musicais e, simetricamente, criar *performances* musicais com fonogramas. Mostramos que as articulações de técnica, arte e ritualidade em torno do fazer música e do fazer discos de música são de complexidade equivalente à dos vínculos envolvidos na escuta e nas lides de pesquisa e re-memoração, no fazê-los (re)circularem. Com base nisso, afirmamos que, a despeito do que percebemos como “fragmentação do álbum analógico”, que decorre da migração para os suportes digitais, subsiste uma memória pervasiva do “formato-álbum” capaz de gerar ou participar de modalidades contemporâneas de experiência da música digitalizada.

**Palavras-chave:** álbum fonográfico; artefato de memória; digitalidade; fragmentação.

---

<sup>1</sup> Sabrina Dinola é bacharel em Ciências sociais (FESPSP), especialista em Sociologia urbana (UERJ), mestra e doutora em Memória Social pelo Programa de Pós-graduação em Memória Social (PPGMS) da Unirio. Atua nas áreas de memória, cultura e patrimônio; música popular e antropologia da música e do som; cinema, imagem e visualidades; produção cultural e digitalização da cultura. Colabora como pesquisadora e professora no Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS-Unirio). É supervisora de pesquisa do Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste - <http://observatoriodopatrimonio.com.br/site/> - e integra a equipe do projeto "Cineclube Leila Ribeiro". E-mail de contato: [sadinola@gmail.com](mailto:sadinola@gmail.com).

<sup>2</sup> Charles Gavin é músico, pesquisador e apresentador. Cursou administração de empresas na PUC-SP. Estudou bateria, piano, baixo, harmonia e percepção. Como músico, a partir de 1985, passou a se profissionalizar ao ingressar nos Titãs, onde permaneceu até 2010. Neste período, Gavin percorreu o Brasil, apresentando-se com o grupo em todos os estados do país. O convívio com plateias de diferentes regiões e cidades brasileiras ofereceu uma experiência singular sobre a diversidade sociocultural do país. Há décadas dedica-se à pesquisa da história discográfica da música brasileira e de seus agentes. E-mail de contato: [charlesgavin.riodejaneiro@gmail.com](mailto:charlesgavin.riodejaneiro@gmail.com)

---

## **THE PHONOGRAPHIC ALBUM AND THE DIGITIZATION OF CULTURE: FRAGMENTATION AND MEMORY CREATION AND COMPOSITION**

**Abstract:** This text, along with the images and sounds (web links) that accompany it, constitutes a hybrid "cultural production" in the form of a modest academic experiment in co-authorship. It stems from a reflexive dialogue taking place between two research processes that have been dealing with music collections and the relationship between music, memory and sociality. The procedure consisted in employing the "theoretical model" used in the doctoral dissertation of one of the authors to generate the vocabulary for and the interpretative approach of the second author's work, when considered in the specific field of phonographic collections. The narrative thread is that of the "ethno-(phono)graphic encounters" which resulted in the argument essayed herein. As we understand it, the analogue LP-album format constituted a unique way of making phonograms of musical performances and, symmetrically, of creating musical performances with phonograms. We show that the articulations of technique, art, and rituality set around music-making and record-making are of equivalent complexity to the bonds involved in listening experiences and in research and re-memoration efforts, in making the albums (re)circulate. Based on this realization, we affirm that, despite what we call the "fragmentation of the analogue album" which results from the migration to digital media, a pervasive memory of the "album format" nonetheless remains, potentially shaping contemporary and politicized ways of experiencing digitized Brazilian popular music.

**Keywords:** phonographic album; memory artifact; digitality; fragmentation.

---

## **EL ÁLBUM FONOGRÁFICO Y LA DIGITALIZACIÓN DE LA CULTURA: FRAGMENTACIÓN, RECOMPOSICIÓN Y CREACIÓN DE MEMORIAS.**

**Resumen:** Este artículo resulta de un diálogo reflexivo entre dos procesos de investigación que han estado abordando las colecciones musicales y la relación entre música, memoria y socialidad. El procedimiento consistió en utilizar el "modelo teórico" de la tesis doctoral de uno de los autores para generar el vocabulario y enfoque interpretativo del trabajo del segundo en el campo específico de las colecciones fonográficas. El hilo narrativo es el de los "encuentros etno(fon)ográficos" que dieron lugar al argumento que aquí se ensaya. Entendemos que los LP-álbumes analógicos constituyan una forma única de realizar fonogramas de interpretaciones musicales y, simétricamente, de crear interpretaciones musicales con fonogramas. Mostramos que las articulaciones de la técnica, el arte y la ritualidad en torno a hacer música y hacer discos musicales son de complejidad equivalente a los vínculos involucrados en la escucha, la investigación y la rememoración, en hacerlos (re)circular. Con base en esto, afirmamos que, a pesar de lo que percibimos como la "fragmentación del álbum analógico", resultante de la migración a los medios digitales, persiste una memoria omnipresente del "formato de álbum" capaz de generar o participar en las modalidades contemporáneas de la experiencia musical.

**Palabras clave:** álbum de fonógrafo; artefacto de memoria; digitalidad; fragmentación.

---

## 1. Introdução<sup>3</sup>

Este artigo resulta de uma experiência de diálogo-pesquisa proposta no âmbito de um curso<sup>4</sup> partilhado entre programas de pós-graduação de duas universidades (a Unirio e a Universidade de Aveiro) que reuniu estudantes e pesquisadores, acadêmicos e não acadêmicos, em torno das possibilidades de aprofundamento das interações em redes na criação de formas contemporâneas e interculturais de fazer e memorar<sup>5</sup> música. Tratou-se, para nós, de elaborar, a partir de uma experiência muito singular (a de Charles Gavin) junto a acervos fonográficos (análogicos), uma contribuição para algumas discussões contemporâneas que nos mobilizam em nossos (interligados) campos de atuação.

Do ponto de vista acadêmico, este é um trabalho interdisciplinar em memória social, que dialoga com os campos da música/etnomusicologia e antropologia; do ponto de vista atuante/militante, ele é extensão ou empréstimo de determinada mestria desenvolvida em torno de registros tecnoindustriais e artesarias musicais. Quando pensamos em publicar o teor das aulas, não procuramos unificar esses pontos de vista, e sim colocá-los em comunicação, encontrando um modo que respeitasse o espírito de "interlocução e simetrização". Desde logo descartamos que o trabalho fosse concebido como uma análise metódica, uma interpretação conceitual, ou uma sustentação teórica de um caso privilegiado ou de um exemplo ilustrativo. Também não pretendemos expor ou demonstrar um argumento; ao construí-lo entre textos e discos, pretendemos sugerir uma posição ou terreno comum a nossas diferentes perspectivas e trajetórias, e que se alimente dessas diferenças.

Antes de continuar, nesta seção introdutória, a delinear os contornos e o teor de nossa colaboração, e deste experimento autoral em particular, cabe contextualizá-los minimamente, em termos de um conjunto de questões e debates que a nosso ver são comuns aos nossos diversos ambientes de pesquisas e atividades.

---

<sup>3</sup>A produção deste artigo se deu no âmbito das atividades de Sabrina Dinola vinculadas a um estágio pós-doutoral intitulado “Simetrias e assimetrias na digitalização da cultura: sociabilidade e memórias coletivas em torno da música popular no ciberespaço”, que contou com apoio e subsídios da FAPERJ (Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro).

<sup>4</sup> “Saberes partilhados entre memória e música: digitalidade e arquivos em trânsito”, realizado em âmbito comum aos Programas de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) e em Música (PPGM) da UNIRIO e o Instituto de Etnomusicologia da Universidade de Aveiro (INET), que se articulam, desde 2018, num trabalho de reflexão conjunta acerca da relação entre Memória Social e Música.

<sup>5</sup> A noção de *memorar* ou de *memoração* sugere uma abordagem de tipo sociocomunicacional sobre os *processos de construção de memória* que, portanto, devem ser considerados como operações de produção de acontecimentos, práticas ou de dispositivos que permitem a continuidade significativa, ao longo do tempo, de objetos, de práticas, de saberes, de experiências e de valores.

O pano de fundo de nossos encontros e diálogos remonta a uma pesquisa de doutorado – a de Sabrina Dinola (concluída em 2020) sobre a memória e o patrimônio fonográficos da música no Brasil (ver DINOLA, 2024 [2020]). Aquele trabalho consistiu em acompanhar e interpretar, no quadro das mudanças na indústria fonográfica no século XX e XXI e em coerência com as linhagens "modernistas" de música e identidade nacional, as principais produções em que Charles Gavin – músico de rock que durante 25 anos integrou uma banda de imenso prestígio (os Titãs); colecionador de discos; produtor cultural e pesquisador voltado para o campo da música – se viu envolvido (cf., por exemplo, GAVIN, et al., 2008) na qualidade de agente de uma memória musical, observando que esses seus vários perfis combinam-se ativamente em torno do lidar com fonogramas e acervos de fonogramas.

A tese foi concluída num momento em que a pandemia de Covid-19, a onda de autoritarismos locais, regionais e globais, e a algoritmização/virtualização acelerada de muitíssimas atividades sociais de todos os tipos suscitaram questões existenciais e políticas cruciais. Ampliações explosivas do ciberespaço como esfera de poder foram também contrapostas e craqueladas por apropriações "*implosivas*", inclusive, e especialmente, nas "artes e culturas" e nos movimentos sociais e identitários. No mercado de bens culturais, mas não só aí, entre iniciativas públicas, privadas e da sociedade civil e em meio ao protagonismo de diferentes agentes (acadêmicos e não acadêmicos) vimos sinais de uma nova relação entre memória social, música e percepção histórica, nos instigando a pensar em outras formas, processos e, principalmente, projetos de construção e preservação de "memórias musicais" de coletividades.

\*

Na Seção 2, delinearemos os passos anteriores de nossa interlocução, num exercício narrativo de simetrizações e espelhamentos entre nossos interesses de atuação/pesquisa, e como eles redundaram no "ensaio fonográfico" que será apresentado. A Seção 3 dá continuidade ao relato dos diálogos e à escrita das interlocuções, explicitando as presenças/ausências dos discos e explorando a ideia de que memorá-los pode assumir valor "etnofonográfico" não trivial; tal valor decorre de dois aspectos diferentes: as características técnicas e semióticas do artefato, e uma compreensão etnográfica do que seja a musicalidade dos registros sonoros. A seção 4, ao mesmo tempo que traz o foco para a "etnofonografia" nos acervos analógicos de gravadoras comerciais, propõe a ideia central de nosso argumento, de uma "fragmentação", em curso, da experiência/atuação musical sob regime de digitalização

maciça. A seção 5 dá atenção às ambivalências, consonâncias e dissonâncias de nossas respectivas experiências, com ênfase intergeracional, com vistas à proposição de uma relação atual, não monolítica nem programática, entre os veios político-identitários e poético-diversitários que continuam a percorrer e atravessar modos de musicar em condições brasileiras.

Dada a proposta do artigo, foi preciso distinguir entre termos e expressões tomados de empréstimo a outros autores e/ou a um uso comum ou generalizado em nossos respectivos campos, e aquelas palavras e expressões que empregamos *ad hoc*, de forma provisória ou recontextualizada, ou quando a ênfase não é terminológica, e sim no conteúdo semântico. No primeiro caso, seguimos a convenção das aspas duplas; para o segundo, adotamos aspas duplas e itálico.

Como corolário expressivo que faz com que este artigo possa ao mesmo tempo indexar e se assemelhar à estrutura de um álbum, elaboramos dois distintos construtos não verbais (ou supra-verbais): uma *playlist* ou “ensaio fonográfico”, entendido como um “gesto de partilha” e/ou um ensaio de reflexão e interpretação que orienta e, simultaneamente, atua na construção do texto; e uma “composição de imagens” que mapeia e ilustra o campo e a distribuição fragmentada das atuações no espaço-tempo social, indexando as seções do texto e principalmente funcionando como uma “*legenda-imagética*” para o processo narrado.

## 2. Interlocução e simetrização

A primeira fase de nossa interlocução se deu como trabalho de campo, em que Sabrina, além das entrevistas (virtuais) com Gavin, acompanhou-o em seu (de Charles) trabalho em um “*laboratório de memória*” – o produzir em estúdios episódios de entrevistas com músicos e artistas autoralmente associados a discos de vinil específicos, considerados como obras fonográficas particularmente interessantes/importantes. De outro ângulo, e muito significativamente, Charles, como pesquisador, no estúdio, também estava em trabalho de campo, enquanto Sabrina, para propósitos de produção de sua tese, tratava o trabalho de Gavin como “*caso de laboratório*” de uma variedade mais ampla de experiências geracionais que também vêm sendo expressas trabalhos de professores universitários no campo da música, etnomusicologia, antropologia, memória e patrimônio.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Em nossa narrativa, os nomes Sabrina e Charles designam as pessoas que interagiram de modo a produzir este trabalho objetivo, enquanto Dinola e Gavin indexam autoralmente o trabalho, remetem às demais produções objetivas de cada uma dessas pessoas, consideradas segundo a figura da autoria na ordem do discurso.

Ainda naquele período inicial, uma primeira “recíproca” da interlocução ganhou forma com um convite dirigido a Charles para participar de uma aula aberta<sup>7</sup>, compondo, ao lado de dois professores universitários convidados, uma mesa de debate sobre arquivos (musicais) públicos e privados<sup>8</sup>. (Podemos entendê-la como uma espécie de ante-simetria: Sabrina tem o gesto de convidar Gavin em retribuição à receptividade dele para com a pesquisa dela e como continuidade de convívio e ampliação de trocas etnográficas; mas, em vez de chamá-lo para assistir ao evento em “território acadêmico”, o significativo é a participação dele como “autodidata” entre agentes com outras formações, perfis e inserções institucionais (professores e pesquisadores de música) e a experimentação com a equivalência (não igualdade) entre as dinâmicas da pesquisa, da produção e da preservação.)

A palestra/aula de Gavin figurou, na tese de Sabrina, como uma “situação etnográfica desencadeadora”: uma cena concreta (e “densa”) do campo (o dos acervos musicais), em que se evidenciava, tanto na *performance* quanto no teor da fala de Gavin (e nas premissas comuns a ambas), a coerência das suas múltiplas atividades e habilidades, ganhando contornos especialmente bem delineados numa perspectiva de memória social: como membro de uma “geração” que cresceu durante a “era de ouro dos LPs” (anos 1950/60/70), ou seja, que teve sua formação e cultura musicais marcadas pela fonografia analógica.

Segundo a tese de Dinola (2024 [2020], capítulo 1), Gavin, ao narrar sua experiência com acervos e coleções, modulava entre os pontos de vista de músico, de produtor cultural e de ouvinte/colecionador de discos, e o fazia de um modo que se afigurava consistente com suas práticas e discursos como agente/mediador em uma diversidade de projetos e produtos. Não se tratava simplesmente de rememorar o conteúdo e as autorias (especialmente, mas não apenas, musicais) de discos do passado, mas sim de valorizar, nesses discos, as potencialidades e efeitos relativos ao meio: a ampliação e diversificação das experiências musicais, inclusive do ponto de vista de potencialidades de sinestesias (as várias dimensões sensoriais envolvidas: sonoridades, visualidades, tactilidades, além da textualidade e da interação física com os equipamentos) e do seu entrelaçamento com a sociabilidade; bem como experimentações de formas de uso e fruição (ver a “Composição de imagens” na seção 5).

---

<sup>7</sup> A aula aberta ocorreu em maio de 2018, durante a pesquisa de doutoramento, como parte das atividades da disciplina “Memória e Música”, oferecida conjuntamente pelos programas de pós-graduação em Memória Social e em Música da Unirio, no âmbito do projeto de pesquisa que também organiza/estrutura este dossiê.

<sup>8</sup> A mesa intitulada “Arquivos públicos e privados: gestões, políticas e problemas”, foi composta por Charles Gavin, Clifford Korman (Instituto Villa Lobos/PPGM Unirio) e Maya Suemi (Funarte/PPGM Unirio).

Em 2021, este diálogo, estimulado e fortalecido por uma pesquisa de pós-doutorado<sup>9</sup>, tomou outra dimensão. Sabrina – ainda atuando como pesquisadora (“acadêmica”, isto é, vinculada à universidade), mas agora diretamente no papel de docente na elaboração da “disciplina” de “Memória e Música” – renovou o convite para a participação de Charles, com o diálogo e a simetria passando a dar o foco, o recorte e a composição das duas aulas que ministraramos em conjunto e parceria. Estas eram intituladas *“Moscas brancas” circulando: uma experiência de pesquisa nos acervos das grandes gravadoras comerciais* e *Construindo memórias: os registros sonoros e suas circulações na era digital*.

Durante essa elaboração, reafirmou-se nossa percepção comum da presença, no conjunto das produções culturais assinadas por Gavin, de uma memória ativa: a da experiência associada à escuta de álbuns. Quando trocamos impressões sobre alguns projetos envolvendo música e memória (principalmente sobre aqueles elaborados e assinados por Gavin) e sobre a criação de diversos produtos no mercado de bens e serviços culturais (em especial, os que compreendem registro, preservação e circulação de conteúdos musicais), convergimos na avaliação de que tais ações e produtos são – em seu conjunto e sua diversidade – um reflexo ou efeito da composição heterogênea e multifacetada do álbum.

Essa perspectiva foi indiretamente estruturando os conteúdos e as narrativas das aulas. Em nossos diálogos, encontramos na expressão *fragmentação do álbum*, ao menos inicial e provisoriamente, uma imaginação e um vocabulário em comum para (re)interpretarmos as mudanças ocorridas na “reprodutibilidade técnica” das *performances* musicais, do LP-álbum ao atual *streaming*. A partir dessa compreensão, a ser delineada nas próximas seções do texto, será possível refletir mais diretamente sobre os significados estéticos e políticos das atividades de “memória e patrimônio” que lidam com o acervo fonográfico relativo aos LPs-álbuns – seja nos contextos que se consolidaram desde a década de 1990, seja naqueles que vêm se desenhando ainda mais impositivamente a partir da segunda metade da década passada.

Resumindo, nesse processo de interlocução, nossas respectivas autoralidades se expressaram sob formas diferentes que, simetricamente, conduziram à e interferiram na forma final do artigo: um *corpus* de discos memorados que torna este trabalho um “ensaio fonográfico” e um esquema de ideias inspiradoras, que empresta ao ensaio um “modelo teórico”.

---

<sup>9</sup> Dinola, Sabrina. “Simetrias e assimetrias na digitalização da cultura: sociabilidade e memórias coletivas em torno da música popular no ciberspaço” – projeto de pesquisa pós-doutoral (2020-2024) que contou com o apoio e subsídios da Faperj.

Esse modelo, acionado aqui para gerar o vocabulário e a abordagem interpretativa da atuação de Gavin no campo específico dos acervos fonográficos, deriva da tese de doutorado de Dinola (2024 [2020]) e já foi anteriormente revisitado pela autora num artigo posterior à conclusão daquele trabalho (Dinola, 2021). Sinteticamente, ele ativa uma analogia entre, de um lado, a relação do disco de vinil com a música e, de outro, a relação da fita de celulóide gelatinada do cinema analógico com o drama, no caso da indústria da cinematográfica.

Para este artigo, ele funcionou como um conjunto de premissas estético-políticas que se baseia na crítica de Walter Benjamin às noções, às conotações ou às ideologias da arte através do encontro/articulação das teorias e/ou análises críticas de Walter Benjamin a respeito da fotografia (Benjamin, 2012 [1931]) e as de Christopher Small relativas à música de concerto (Small, 1998).

Benjamin 2012 [1931], critica a ideia de fotografia como registro representacional ou como arte, e acreditamos que o mesmo possa ser aplicado à fonografia. (W. Benjamin chega a propor modernisticamente "a arte como fotografia", e essa inversão também é fértil para entender as criatividades tradicionais-modernas associadas à mpb).

Já a proposição de Christopher Small (1998) é de que, antropologicamente (etnograficamente), música não é algo substantivo, existente num plano separado da vida, mas uma atividade corpóreo-mental, um complexo socio-eco-lógico de ações/gestos performáticos que não se restringem à produção ou composição de sons, e incluem, intrinsecamente, em igualdade de relevância, audição e dança, num complexo que tem eficácia e expressividade rituais. Isso implica uma crítica etnográfica às salas de concerto da tradição clássica eurocêntrica. Para Small, "a música clássica ocidental (...) é de fato uma música humana perfeitamente normal, uma música étnica, se quiserem, como qualquer outra e, como as demais, passível de interpretação social tanto quanto puramente musical" (Small, 1998, p.4). Ele considera que concertos não devem ser considerados como "obras de arte", e que são escritos para os rituais de classe que associam o prestígio social à fruição de uma arte superior, e também essa sugestão, a nosso ver, pode liberar a fonografia popular desse tipo de ideologia. De forma mais direta, a proposição de Small pode ser adotada na forma de práticas críticas à noção de que discos e fonogramas em geral constituem intermediários técnicos "inertes", entre "música" e audição, ou que a atenção à música deve se abstrair das mediações corpóreas e técnicas.

**Figura 1: Playlist ou Ensaio Fonográfico<sup>10</sup>**

	<b>Liniker e Os Camellos / Remonta (Pommelo, 2017)</b> O Som Do Vinil, 12a Temporada (2018) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=q2sXEcETyGI">https://www.youtube.com/watch?v=q2sXEcETyGI</a>
	<b>Nelson Sargent / Sonho de um sambista (Eldorado, 1979)</b> O Som Do Vinil, 9a Temporada (2015) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=6KfHISrwFqs">https://www.youtube.com/watch?v=6KfHISrwFqs</a>
	<b>Xênia França / Xênia (Agogo Cultural, 2017)</b> O Som Do Vinil, 13a Temporada (2019) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=NojMhOWIKb0">https://www.youtube.com/watch?v=NojMhOWIKb0</a>
	<b>Áurea Martins / O amor em paz (RCA Victor, 1972)</b> O Som Do Vinil, 13a Temporada (2019) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=oZnqlezTc0">https://www.youtube.com/watch?v=oZnqlezTc0</a>
	<b>Mutantes / Os Mutantes e seus Cometas no País dos Bourets (Polydor, 1972)</b> O Som Do Vinil, 5a Temporada (2011) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=VAS1_nUx330&amp;t=6s">https://www.youtube.com/watch?v=VAS1_nUx330&amp;t=6s</a>
	<b>Zé Ramalho - A Peleja Do Diabo Contra O Dono Do Céu (EPIC, 1979)</b> O Som Do Vinil, 1a Temporada (2007) - parte 1 e 2 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=xzZliM2qGdI">https://www.youtube.com/watch?v=xzZliM2qGdI</a>
	<b>Gilberto Gil / Gilbertos Samba (Sony, 2014)</b> O Som Do Vinil, 8a Temporada (2014) parte 1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Hc40B_DhMMC0&amp;t=52s">https://www.youtube.com/watch?v=Hc40B_DhMMC0&amp;t=52s</a>
	<b>Milton Nascimento / Minas (EMI / Odeon, 1975)</b> O Som Do Vinil, 7a Temporada (2013) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=sbgC2ZlqODY&amp;t=146s">https://www.youtube.com/watch?v=sbgC2ZlqODY&amp;t=146s</a>

**Fonte:** elaboração dos autores (2023)

### 3. Diferentes escutas e composições: tecendo uma interlocução a partir dos projetos

Nossa interlocução mais direta (entre Charles e Sabrina), como já foi mencionado, se deu inicialmente num convívio frouxamente (mas não menos "densamente") etnográfico, no acompanhamento das gravações dos episódios de duas temporadas do programa televisivo *O Som do Vinil*, produzido por Gavin (ver Dinola, 2024 [2020], capítulo 4). O programa consistia<sup>11</sup> em entrevistas (editadas) com cantoras e cantores, instrumentistas e compositores a respeito de discos-álbuns – considerados como

<sup>10</sup> Esta *Playlist* é composta de *links* de acesso a produtos audiovisuais que ilustram e referenciam algumas das afirmações ao longo do texto. São episódios do programa de tv *O Som do Vinil*, incluindo um documentário, transmitido pelo YouTube em 2022, que tem forma muito similar às entrevistas d'*O Som do Vinil* – mas com duração maior, semelhante à das entrevistas do SdV antes das edições).

<sup>11</sup> Depois de 16 temporadas, o programa foi descontinuado em 2023.

trabalhos, obras ou referências musicais – escolhidos por Gavin e colaboradores segundo critérios próprios de atualidade ou de relevância. Assim, nesse programa, os discos são objeto direto de memoração (ver nota 3), principalmente discursiva e em função de seus conteúdos e significados. Mas são também, na qualidade de objetos significativos, agentes indiretos de saber e sociabilidade, na medida em que motivam e propiciam (re)encontros (como as entrevistas em estúdio, mas não só elas) que têm um veio de pesquisa e parceria musicais (pois as pautas são cuidadosamente concebidas e elaboradas), em diálogos com aspectos e elementos de depoimento e de crônica e crítica musicais.

Assim, nesses encontros em torno dos discos (e em suas versões editadas e veiculadas), estes têm presença, isto é, não são apenas referentes do que é dito, nem objeto-produto, e sim artefatos dotados de "agência", isto é, com capacidade de ter efeitos ativos e subjetivos, de comunicar intencionalidades e de (re)produzir ou representar experiências. Por outro lado, a presença dos discos é também incompleta, parcial, fragmentária. O título do programa faz alusão a uma sonoridade específica, que, no entanto, não está acessível (sendo um programa televisivo); o disco analógico (especialmente o LP) aparece como ente concreto, é um referente do discurso e um elemento em *performance* (ver a "Composição de imagens" na seção 5), mas não chega a ser posto para tocar.

Na experiência de Sabrina (refletida em seu trabalho de tese), a feitura do programa mostrava uma relação de Charles (e colaboradores) com o mundo dos discos que era substantivamente similar – porém muito distinta, enquanto forma do produto final – à que manifestadamente engendrara o livro *300 discos importantes da música brasileira* (Gavin, 2008). Esta havia sido a primeira das produções de Gavin a chamar a atenção de Sabrina como objeto de investigação. De imediato, o interesse de Sabrina se deu na forma como, em sintonia com o vocabulário utilizado pelo campo patrimonial, as páginas iniciais desse livro faziam menções explícitas à "memória" e à "preservação" da chamada "música brasileira" – usos e apropriações de categorias que em sua pesquisa de mestrado, Dinola (2012) já havia abordado ao observar a produção de documentários sobre música brasileira em períodos anteriores, lançados na primeira década do século XXI. Outro diálogo estabelecido entre nossos respectivos trabalhos se deu em torno de suas ideias-eixo: se, na investigação dos documentários, Sabrina observava que a música estava passando "da trilha para a tela", tornando-se tema dos documentários, em paralelo/correspondência ao que estava se dando com as atuações de Gavin – das apresentações de músico (de banda de rock) em palco e estúdio, para a manipulação de fonogramas nos acervos das gravadoras (como veremos nas próximas

seções) –, os mesmos “trânsitos” também podiam ser observados no livro *300*. Nele, ao ser oferecido um painel de discos catalogados, com informações sobre as produções, uma espécie de “lista para escuta” de “discos importantes” era sugerida; ao mesmo tempo, restrito a texto e iconografia sobre os discos, mas sem conter estes nem seus sons, o livro também apontava para outros modos de acesso na época (*sites*, *blogs*, etc.) aos registros sonoros ali mencionados.

Assim, a presença-ausência do disco enquanto tal, sua condição incompleta e fragmentária também nesse livro, é diferente, mas equivalente à que se observou no programa televisivo (*O Som do Vinil*): como suportes de conteúdo musical, os discos estão diretamente referidos no título do livro e na imagem da capa. Mas o formato, as características gráficas (tanto as dimensões, iguais às das capas dos Lps, quanto o tratamento dado aos textos e imagens, etc.) têm similaridade visual, táctil e informacional (textos, créditos, etc.) com muito daquilo que, nos álbuns, não era o disco, o que faz ressaltar mais fortemente a ausência concreta deste: o seu silêncio.

Por isso mesmo, tornou-se ainda mais significativo, em retrospecto, que a primeira incursão em campo de Sabrina, sua iniciação na pesquisa presencial de acompanhamento das atividades de Gavin como “agente de memória”, tenha se dado a partir de um show ao vivo, com a banda que ele montara e um repertório que era uma “*releitura*” (recriando arranjos) de canções lançadas pelo grupo *Secos & Molhados*<sup>12</sup> em seus dois álbuns (1973 e 1974) – os mesmos álbuns para os quais Gavin já havia direcionado um projeto de remasterização e relançamento (em 2000), marcando precisamente o início de sua atuação nos acervos fonográficos das gravadoras comerciais. Aqui, interessantemente, a memoração desses discos específicos estava concentrada não no discurso, na ilustração ou no comentário (como no livro e no programa televisivo), e sim na *performance* musical (também ela, produzida por Gavin).

Mas, novamente, um show ao vivo não tem a sonoridade do disco de vinil (assim como não pretendeu ter, vale anotar, a visualidade, corporalidade e teatralidade originais dos *S&M*). A relação entre evento e registro tem aqui uma inversão significativa: é o show (o evento) que evoca o álbum (o registro) com as canções originais gravadas em estúdio. Desta perspectiva, a noção de memoração também ajuda a desenfatizar rótulos como “*cover*”, “tributo”, etc.: sem negar a variedade de práticas que vão da imitação à personificação, da replicação ou reencenação à celebração à reinvenção,

---

<sup>12</sup> Surgido nos anos 1970, o grupo composto por Ney Matogrosso, João Ricardo e Gérsom Conrad tornou-se uma referência para a música popular brasileira (e um “fenômeno” para a indústria fonográfica) ao trazer inovações tanto sonoras quanto performáticas.

entendemos que as relações de memória ou “memoradoras” não formam classes separadas nem repertórios específicos de atitudes ou *performances*.

Para Sabrina, foi interessante, retrospectivamente, confrontar esta cena do show com aquela da palestra /aula aberta na Unirio (mencionada na Introdução, mas que aconteceu alguns meses depois). Lá, Gavin efetivamente manuseou os discos (que escolhera antecipadamente e que concretamente teve de reunir e trazer consigo até o auditório) e os pôs para tocar. Ironicamente – e de modo absolutamente relevante para as questões com que viemos a nos defrontar –, “pôr os discos pra tocar” teve de, na prática, ser substituído pelo acionamento, no computador pessoal, do aplicativo que executou os arquivos mp3 com as digitalizações das faixas. Já no teatro, ou ao menos sobre o palco, o disco estava inteiramente ausente (a *performance* musical se dava inteiramente sem manuseio ou referência direta) e, no entanto, Gavin “*tocava*” o disco, em sentido muito literalmente re-figurado. O show, assim, considerado restritamente como uma apresentação musical no palco, que resulta da expressão de uma história e de uma relação singular do músico com determinado disco/álbum, faz parte também da série das interações e atuações de Gavin no mundo dos discos (a indústria e a cultura fonográficas). Na *performance* de sua “*iniciação universitária*”, por outro lado, Gavin não utilizava os discos simplesmente para ilustrar ou exemplificar: a palestra tinha algo de relato etno(fono)gráfico, na medida em que era instância concreta de suas experiências pessoais e profissionais como ouvinte, colecionador e autor/produtor de música gravada, de *performances* e artefatos envolvendo fonogramas.

Nessas quatro cenas de encontros etnográficos entre Charles e Sabrina,<sup>13</sup> os discos figuram como entidades artefactualis; ambos percebíamos, de nossos diferentes pontos de vista de atuação, suas presenças e efeitos. Na tese de Dinola, apareciam como “artefatos de memória” (ou de memória) no sentido de que ativavam ou comoviam discursos e práticas na cena presente; mas agiam nas mãos<sup>14</sup> (literal ou refiguradamente) de Gavin, por outro lado, como artefatos musicais, numa densidade de sentidos que tentaremos indicar<sup>15</sup> e que está ligada ao menos a três aspectos que lhes são próprios. São estes: sua “*informatividade*” como suportes de registros; sua significatividade ou conteúdo, como (exemplares de) obras musicais; e aquilo que

<sup>13</sup> O livro *300* está sendo considerado como um encontro efetivo, na medida em que o Gavin-“artista” (o músico famoso) se presentifica como agente de memória, acionando – inclusive com selo do IPHAN – um discurso patrimonial com o qual a Dinola “mestranda” (ver Dinola, 2012) já vinha dialogando.

<sup>14</sup> Ver a “Composição de imagens” na seção 5.

<sup>15</sup> Vimos que os discos, naquelas cenas, não são usados como instrumentos para produzir sons. A rigor, eles nunca o são, no sentido de que não é sua manipulação direta, e sim o acionar de equipamentos, o que produz ou faz (res)soarem as vibrações sonoras. Por outro lado, se os discos são memorados/memoradores, é justamente em função de interações anteriores, próprias e alheias (de escuta, de festa, etc.), em que eles operaram similarmente aos assim chamados “instrumentos musicais”, na criação ou produção de *situações* musicais.

arriscaremos chamar de sua “*ritualidade*”, isto é, a densidade das relações performáticas e performativas dos fonogramas com os demais elementos do álbum.

Um artefato não é um objeto qualquer, um corpo aleatório e inerte, mas algo “*feito com arte*” (isto é, com algum grau ou elemento de intencionalidade e de habilidade). A ideia forte não é a de resultar “mecanicamente” de uma fabricação, e sim a de um “*diálogo aberto*” entre os materiais, os instrumentos, as habilidades e técnicas, as intenções, as expectativas futuras e experiências anteriores de seus autores, etc., de tal modo que o processo também é modificador em algum grau, ou ainda que apenas potencialmente, para todos esses elementos – inclusive, o do “*sujeito*”. Por isso, em um sentido radical, o *fazer artesanal* não é qualitativamente diferente do “*utilizar*” – o sujeito que fabrica e o que usa dialogam, se interpelam (bem como os envolvidos nos demais elementos dos respectivos processos), e são igualmente “*refeitos*”, re-produzidos, pela interação com *aquilo* (objeto ou atividade) que fazem. Assim, o disco, mesmo sendo industrialmente produzido, media entre um fazer musical e uma escuta que é indissociável da atividade manual e corporal de quem o utiliza. E escutar música, na medida em que é uma atividade de lidar com artefatos (os discos e seus complementos e equipamentos), implica modificações de habilidades e sensibilidades. Assim, não só as *performances* de Charles em cenas e situações específicas como, de modo mais geral, suas atuações no campo musical/cultural mostravam um Gavin que era também (consciente de ser) efeito dos discos que gravou e escutou.

Mas há também um outro sentido da palavra artefato, especialmente nas ciências: o de “*fato espúrio*”, isto é, de efeito (inadvertido, não previsto ou não concebido pelas premissas do experimento) decorrente dos procedimentos e manipulações (laboratoriais, estatísticos ou outros) realizados para observar os fatos “*autênticos*” (o “*objeto do conhecimento*”).<sup>16</sup> Estamos sublinhando que, em sua relação com “a música”<sup>17</sup> o disco de vinil não se restringe a um suporte gravado/marcado pelos efeitos das ondas sonoras (ou luminosas, no caso do filme) de uma *performance*. O disco é

<sup>16</sup> Não se trata de subscrever uma epistemologia das ciências modernas e fundamentar uma distinção entre fato autêntico e espúrio, ou representação verdadeira e falsa, para com isso estabelecer uma distinção valorativa entre música ao vivo e música gravada. Muito ao contrário – como se verá na continuação do texto.

<sup>17</sup> Grafamos com aspas porque é um termo usado de modo fluente no campo, sem definição conceitual. Ao longo do artigo, a noção de música do “senso comum” é, portanto, empregada de modo frouxo, como notação conveniente, mas sem adesão teórica a qualquer noção substantivada de música (como “*arte*”, “*obra*”, “*essência*”, etc.), tal como foi criticada por Christopher Small (1998). Ele propõe substituí-la por uma noção de processo ritual, engajamento gestual-expressivo em ciclos eco-sócio-mentais que se entrelaçam em torno da emissão, recepção e transformação corporal de sonoridades (cantar/tocar, ouvir, dançar). Elaborando um pouco mais, para ajudar a dar noção do deslocamento paradigmático: o movimento de quem dança e a atenção de quem escuta são “*portadoras*” (não apenas “*receptoras*”) de expressividade e significação (como experiência da pessoa e como efeito coletivo) que não se reduzem à funcionalidade, pois quando não vigora a premissa de separação corpo-mente, a *performance* dos sons não é intrinsecamente mais musical do que os ciclos enlaçados de dança e de escuta (assim como não há “*mais linguagem*” no ato de quem fala do que na atenção de quem escuta); ou seja, a “*musicalidade*” está incorporada nos encadeamentos de gestos expressivos, em ritualizações que comunicam estados ou variáveis pessoais e grupais.

artefato musical, um “*fato musical de laboratório*”, por assim dizer, na medida em que engendra uma música (uma sucessão de sons e gestos e atenções associados) que não é “aquela que foi gravada” e sim a que o ouvinte põe para tocar. Em outras palavras, a assim chamada “leitura” dos registros em determinado equipamento produz efeitos que são, não exclusivamente, reminiscências das *performances* registradas, mas compõem outra *performance* humano-(químico-elétrico-)mecânica. Assim, ouvintes de discos são, a seu modo, de direito se não de fato, produtores dessa *performance*. E, na medida em que possam dispor de discos e de escolhas de onde e quando ouvi-los, tornam-se mais autores das suas próprias cenas de escuta.

\*

Se as escutas musicais são cenas que têm autoria (ou: se os discos postos para tocar podem servir como trilha de autoração para o que se vive) e se a autoria musical é (pode ser) também efeito de artesarias de outras audições (porque um músico é ouvinte antes de ser autor, e dar escuta a artefatos musicais é participar da produção de *performances* autoradas), então memorar discos é memorar com eles, e esse sentido equivale a transitar produtivamente entre os polos da recepção e da autoria, ativando os vários ciclos, circuitos e experiências que engendram e são engendrados pelo artefato. Eis, em síntese, uma das questões que a prática e a reflexão de Charles mostravam para Sabrina.

Efetivamente, há um conjunto de produções/projetos realizados e assinados por Gavin que figuraram na tese de Dinola (2024 [2020]) como variedades de memoração de/com discos, as quais mobilizam uma diversidade de competências e habilidades que são parentes das “artísticas” e “técnicas”, estando presentes nos vários ciclos sociotécnicos e culturais, e que se expressaram – ou foram performadas – tanto nos trabalhos e processos objetivos como nos encontros e atuações de Charles. Contra esse pano de fundo da relação “memorativa” com o artefato, uma questão se delineava – a “memória da música” está nos registros ou nas atuações?<sup>18</sup> –, e o diálogo ganhou uma mudança de perspectiva, ao considerar de modo mais denso a relação com os acervos.

---

<sup>18</sup> Trata-se, por suposto, de uma pergunta metodológica, que éposta para ser logo adiante abandonada como sintomática de uma dualidade equivocante; quanto a isso, campos como o dos “estudos da *performance*” e o da “ecologia da mente” confluem no interesse por simbolizações não-representacionais.

#### 4. Da relação com o artefato às produções nos (a partir dos) acervos fonográficos

No final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, o desenvolvimento de tecnologias eletrônicas digitais aplicadas às várias fases de produção e circulação de fonogramas engendrou mudanças diversas em muitas escalas: do âmbito industrial, empresarial e jurídico ao dos modos (ou gestos e atitudes) de recepção e escuta. De início, com os discos ópticos (formato CD- Compact Disc), nos anos 1990 e, mais recente e intensamente, com o *streaming*, o advento da codificação eletrônico-digital implicou outros formatos de (re)produção, distribuição e escuta de fonogramas – outra artefactualidade implicada nos saberes e fazeres em torno da música. A começar pela redução de tamanho (LP: 30 cm de diâmetro; CD: 17cm), as mudanças implicaram também em modificações materiais e formais, diminuição ou eliminação dos outros elementos do produto (como capa, encartes, ficha técnica, etc.), podendo chegar até a completa “*separação*” entre eles, com a “*transição*” ou “*migração*” dos conteúdos para as assim chamadas plataformas digitais, associada a uma conectividade/acessibilidade permanente. Assinale-se, também, o aspecto crucial da escuta com fones, “*em sinergia*” com as demais miniaturizações. Alterou-se, assim, todo um conjunto de relações sócio-técnico-estéticas: os tipos de interação com os equipamentos de reprodução e as ocasiões e ambientes de uso; a acessibilidade e portabilidade, as possibilidades de escolha; as ampliações e limitações de repertórios disponíveis e de mútuas influências, etc., tudo isso implicando outras percepções e corporalidades.

Como parte e consequência da tendência de digitalização dos processos técnicos (inclusive os dos meios de comunicação em geral), para além da digitalização dos conteúdos, no final dos anos 1990, o “mercado” e a cena musical estavam também marcados por uma proliferação (descontrolada, do ponto de vista dos detentores de direitos de cópia e outras propriedades) de ações ligadas à reprodução de cópias físicas de CDs e ao compartilhamento, pela internet, de arquivos digitais, inclusive daqueles recodificados a partir de fonogramas (analógicos ou digitais) em vários formatos compatíveis para uso em computadores pessoais – designadas pela indústria fonográfica como “pirataria”. Foi nesse contexto que se iniciou a atuação de Charles nos acervos, a saber: em projetos de relançamento de obras ou “produtos” “fora de catálogo”, e especialmente em torno das “moscas brancas”, como são chamados os discos-álbuns raros ou difíceis de encontrar, e que então estavam acessíveis quase

exclusivamente por meio de cópias que, de algum modo, infringiam direitos de propriedade e outros conexos.

O objetivo dos projetos era transpor para o suporte/formato CD, por meio de remixagem e/ou remasterização, um conteúdo “*fiel*” ao (das matrizes) do LP, acompanhado de representações ou cópias similares de todos os demais elementos (capa e imagens, textos e créditos, etc.) que compunham o álbum. O espírito era o de “democratização da escuta” e de “compartilhamento dos discos que estavam só na mão de grandes colecionadores” (Gavin apud Dinola, 2024 [2020]),<sup>19</sup> ou seja, não deixar que (o valor de) discos considerados culturalmente relevantes deixasse(m) de circular.<sup>20</sup> A opção ativa era pela atualização aos novos suportes e equipamentos, mas em direção contrária à (já então acelerada) dispersão de arquivos mp3 tocados e trocados por computadores – ou seja, preservando a integridade e a “disposição interna” das unidades sínscicas/funcionais/expressivas.

Tratava-se de uma adaptação, na medida em que implicou numa espécie de transposição (necessariamente) distorcida dos “*conteúdos*”: os fonogramas soavam diferente (ao menos para os ouvidos bem habituados), pois o som reconstituído algorítmicamente por processadores em chips de silício era outro que o re-produzido pelo contato de agulha eletromecânica em microssulcos gravados numa superfície de plástico. As imagens, textos e diagramação da capa, contracapa e encartes (e, por vezes, em imitação ao aspecto do disco de vinil, o rótulo central, etc.) eram similares, mas agora reformatados, reproporcionalizados e reacondicionados, segundo as especificações técnico-industriais compatíveis com a “*invariável*” da patente *Compact Disc*.<sup>21</sup> Para usarmos uma metáfora: em relação a um disco/álbum, seu relançamento em formato CD é o equivalente comunicacional e funcional de um fac-símile – uma “imagem transposta”, que tem valor semiótico ambíguo, entre documento, legado e testemunho.

A atuação de Charles nesta preservação de repertórios se iniciou em 1999, e artigos na imprensa referiram-se a ela recorrendo ao clichê do “arqueólogo nos acervos”. A primeira incursão arqueológica para desencavar e pôr em circulação discos-álbuns cujas matrizes estavam de posse das gravadoras comerciais se deu no acervo

<sup>19</sup> Cumpre lembrar – embora não seja possível abordar este aspecto aqui – que, nesse mesmo contexto de descontinuação (do analógico) e digitalização, a elaboração dos diferentes trabalhos de Gavin se dá ancorada nas ideias de “resgate”, “preservação” e “memória” da “música brasileira” – categorias presentes e recorrentemente problematizadas pelas políticas de patrimonialização – mas agora apreendidas e acionadas nesses projetos.

<sup>20</sup> Valores não são propriedades “*residentes*” em objetos ou sujeitos, também *circulam* nas suas inter-relações. Notamos que o critério então não é o da raridade estrita do artefato musical, mas, por assim dizer, da rarefação de sua “*presença*”, dos significados dos sons/sonoridades e das palavras (narrativas ou informativas) e imagens associadas a certas performances e experiências evocadas pelas gravações.

<sup>21</sup> Sobre esse aspecto da “miniaturização” do disco-álbum”, ver Dinola & Abreu, 2021.

da gravadora Warner – na época, a mesma dos *Titãs* – e resultou no relançamento, em CDs, de dois álbuns (LPs) da banda *Secos & Molhados* (1973 e 1974)<sup>22</sup>. Por isso mesmo, o show de memoração de um desses álbuns, *Priamavera nos dentes*, que se deu vários anos depois do relançamento (como mencionado na seção anterior) parece, do ponto de vista etnográfico de Dinola, expressar a força “iniciática” dessa identificação (de tipo performativo) entre gerações fonográficas.

Na época, Sabrina ainda não conhecera Charles pessoalmente, mas Gavin já tinha um perfil consistente como agente de memória no campo da dissertação de Dinola (2012). No contexto da “retomada do cinema brasileiro” nos anos 2000, as narrativas vinham procurando trajetórias de “anti-consagração” – efeito, talvez, de refluxos intergeracionais de memórias estéticas e políticas. E o trabalho de Gavin estava “reativando” fonogramas e informando as “novas gerações” com trilhas de memória musical não conservadora (em termos de atitude estética-política). Assim, quando na dissertação de mestrado<sup>23</sup> Dinola se deparou com o discurso patrimonial de Gavin nos 300 discos importantes da música brasileira, Charles já tinha, àquela altura – entre outras ações de curadoria e coordenação de projetos – se envolvido numa série quantitativa e qualitativamente representativa de trabalhos centrados na remixagem, remasterização e relançamento de discos fora de catálogo – ao todo, foram mais de 500 –, incluindo séries e coleções especiais de diversas gravadoras e selos.

Mas não se trata só dessa atuação, isoladamente, e sim em seu significado, sua relação com as demais atuações do Gavin-produtor, principalmente as do músico. Por isso, aliás, a imagem do arqueólogo nos acervos resultava adequada a nível etnográfico como terminologia para designar atores e agentes do campo: ela parece remeter ao contraste entre a conotação de arqueológico no senso comum (“*passado*”, “*estático/arruinado*”, “*morto*”, “*encapsulado*”, etc. – mas que pode “*guardar tesouros*”) e a de moderno (“*atual*”, “*inovador*”, “*aberto*”, “*em desenvolvimento*”, e que pode “*criar valor*”). E esse contraste parece ressoar outro, do senso comum ou ideologia da arte: a polaridade entre o artista (inventivo, performativo, carismático) e o técnico (aplicado, instrumental, metódico), entre autoria e fabricação.

Por outro lado, na imagem arqueológica, ressoa também a “*interdisciplinaridade do ofício*”, a dimensão investigativa indiciária: o “*achado*” tem um valor (documento, testemunho, inspiração, reimaginação) que só parasitariamente se expressa como valor

<sup>22</sup> Este projeto de reedição fez parte da série “Dois Momentos” que incluiu outros 30 álbuns que haviam sido originalmente lançados nos anos 1970/80. O nome da série se deve a que cada CD traz dois LPs originais (um CD comporta quase 80 minutos e um LP, em média, 40 minutos).

<sup>23</sup> O trabalho (Dinola, 2012) versava sobre a memória de alguns “malditos” da mpb do período da ditadura civil-militar, nas narrativas de documentários cinematográficos da geração de 40 anos depois.

de troca (os “tesouros” desenterrados). Ou seja, o Gavin que interagiu (quase) diretamente com os fonogramas originais, com as “matrizes”, equipamentos e processos técnicos que haviam produzido os LPs “extintos” ou “em extinção”, operava com listas e índices, mas não com roteiros/rotinas fechados de pesquisa e trabalho, e sem subsumi-los de saída ou por princípio a uma lógica comercial de relançamentos, carente de relação crítica com valores culturais mais amplos (o produtor tem também a função de mediar entre as “*relevâncias artísticas*” e os “*condicionantes comerciais*” para o produto a ser fabricado). Assim, é como se as competências e sensibilidades do músico (inclusive sociais, do ponto de vista dos vínculos e colaborações, dos apoios e reciprocidades, e do ponto de vista da sua “*instrução*” e “*formação*” musical, a “*bagagem experiencial*”) estivessem ativas e engajadas nesse outro trabalho.

Desse modo, a atuação consistente e continuada de Gavin nos projetos de relançamento em CD de álbuns analógicos indisponíveis, na medida mesmo em que buscava ativar a musicalidade e a “*unidade estrutural*” dos originais, acabou se desenhando como uma espécie de “*etno(fono)grafia nos acervos*”. Não no sentido de que Charles tenha pretendido um relato de observação do campo em que atuava, mas de que a relação objetiva/subjetiva com os fonogramas – tal como definida pelos projetos e como experimentada pelo agente – era cultural (ou de memória cultural), e de que isso vale (ao menos em condições brasileiras) como um modo de fonoetnografia, ou seja, de “inscrever” a cultura com *performances* musicais. Os acervos das gravadoras comerciais passam a ser como um “” que se percorre no rastro de fonogramas (alguns até “*perdidos*”, “*esquecidos*”) – uma espécie de ação “*folclorista*” em que a ação de pesquisa não está voltada para o registro de uma “manifestação cultural” e sim para os registros na qualidade de manifestações.

\*

Duas observações. Em primeiro lugar, cabe enfatizar que o aspecto mais importante da atividade junto aos acervos, em termos qualitativos e quantitativos, foi o de lidar com (registros de) sons gravados num regime de propriedade privada (direitos autorais e de cópia, com todas as suas implementações, implicações e derivações) e mantidos na posse de gravadoras comerciais. Assim, a relação forte, no “campo de trabalho”, já não é com os artefatos, mas com (os traços do) processo de sua produção: justamente aquele que está “no intervalo entre” a autoria/*performance* dos sons/sonoridades e a da (situação de) escuta/fruição. De modo sintético: não é com os discos (artefatos ou produtos ou “obras”) e sim com fonogramas que se dá a interação

significativa. Em segundo lugar, e não menos relevante, cabe distinguir o contexto técnico-cultural em que essa atividade se deu: o da (quase) extinção dos discos de vinil, a qual estava, então (anos 1990 e 2000), em curso acelerado. Segundo Márcia Tostes Dias (2008), apesar de os discos ópticos digitais (CDs) já serem comercializados nos países com economia desenvolvida desde a década de 1980, no Brasil, a adesão a esse formato só se deu nos anos 1990 como estratégia da indústria (largamente multinacional): cessar a produção de discos e fitas magnéticas cassetes, forçando os consumidores a aderir ao novo formato. Nessas circunstâncias, entende-se que há um outro patamar de memória social envolvido, para além da memoração de discos como avatares de obras e *performances*, pois trata-se de discos que estão silenciados ou em desaparição.

#### **4.1. “Musicar com fonogramas”**

Na segunda metade da década de 1990, o único suporte físico para a comercialização de música gravada no mercado brasileiro era o CD. Isso pode ser entendido como um processo de acondicionamento da música – “aprisionamento” é o termo empregado por Dias (2008) – numa mídia física, e também como mais uma forma de “interferência” da indústria no aspecto estético da produção fonográfica: “se existe um imbricamento entre as esferas técnica e artística, é a primeira que conquista o privilégio de comandar o processo” (Dias, 2008, p.63). Avaliação semelhante foi enfaticamente expressa pelo produtor musical A. Midani, em seu livro *Do vinil ao download*:

Ficou longe a época em que as gravadoras eram dirigidas por quem gostava de música, sendo, ao mesmo tempo, bom administrador (...) os contratos artísticos estavam se tornando demasiadamente complexos e custosos para deixar a direção dos negócios na mão de gente com paixão pela música. A primeira vítima dos tecnocratas foi a capa dos discos, que diminuiu de 30 cm para 17 cm no lançamento do CD; o impacto maléfico passou despercebido inicialmente. As ilustrações dos LPs, frequentemente sofisticadas, eram um prelúdio ao prazer de ouvir o disco, uma introdução gráfica ao mundo mágico do artista e a porta de entrada ao universo de música, poesias e sonhos. A capa do LP encantava o olhar. À capa do CD somente se deu um propósito: informar. Sacrificou-se o indispensável elemento do prazer lúdico em nome da maximização dos espaços nas prateleiras dos depósitos das gravadoras e das lojas de discos (mais produtos em menos espaços), além de reduzir os custos de fabricação. Os tecnocratas eram somente tecnocratas. (Midani, 2015, p. 225-6).

As considerações convergentes de uma pesquisadora acadêmica (Dias, parágrafo anterior) e de um produtor musical, muito atuante no mercado no campo/mercado fonográfico da época (Midani), apontam para o caráter extrínseco, forçado, da transição para a fonografia digital. Segundo ambos os relatos, teria havido ruptura unilateral de algum equilíbrio criativo e dinâmico, que ainda estava em processo, entre os aspectos técnicos/comerciais e os artísticos/culturais. Essa descrição/avaliação converge também com a experiência de Charles, não só como atuante (inclusive na condição de músico) no mesmo campo de Dias e Midani, mas como ouvinte-adepto-cultor da escuta de álbuns – e, como tal, valorizador de sua integridade e “*multidimensionalidade*” estética. Assim, aparece em contornos definidos uma avaliação a respeito da musicalidade específica do álbum fonográfico, não só consistente, mas também em ressonância com as orientações que a atuação de Gavin tomou junto aos acervos. Em outras palavras, trata-se da ideia (consonante com uma experiência geracional) de que o álbum, ao ser descontinuado como produto industrial, ficou também indisponível como artefato musical, mediador de comunicação e sociabilidade (cf. Mammi, 2014).

Esse é um dos pontos nodais de nossa percepção intergeracional dessa transição: sem negarmos que seja significativo que o músico se tenha tornado um produtor com persona de arqueólogo/etnógrafo de fonogramas (analógicos), o ponto mais importante, a nosso ver, é que em princípio esta é uma atividade “*arquivológica*” simétrica e contemporânea à da pesquisa/experimentação com manifestações musicais no campo, *in vivo*, sem implicar uma relação “*antiquária*”. O fator crítico, e a relevância suplementar, é que, com a extinção decretada dos álbuns (no seu formato estabilizado ao longo do tempo), a produção-autoração analógica de *performances* fonográficas tenha sido direcionada para um trabalho de “*manter em circulação*” os fonogramas, apesar de todas as perdas (não apenas estéticas, mas de pesquisa-experimentação).

\*

Na continuação dos diálogos, Sabrina não fez Charles adotar os conceitos teóricos com que ela, em seus trabalhos (Dinola, 2024 [2020], Dinola & Abreu, 2021), havia interpretado as atuações do produtor Gavin. Em vez disso, propôs-se uma imagem ou um deslocamento de imaginação: da memoração fragmentária dos discos (ver Seção 3 deste texto) para um permanente (mas descontínuo) “*musicar com fonogramas*”.

Grifamos essa expressão para marcar sua instabilidade semântica e seu caráter de apropriação de palavras alheias. Por musicar, entenda-se simplesmente, em uma

primeira abordagem, o sentido mais amplo e geral de “fazer música ou participar dela”. As mesmas simplicidade e generalidade valem em relação à preposição *com*: pode-se entendê-la na maior gama possível de sentidos – não só o de “*instrumentalidade*” e de “*meio*”, como também de “*companhia*” ou “*contiguidade*”, de “*modo*” ou “*condição*”, de “*soma*” ou “*mistura*”, etc. Assim, as várias acepções dicionarizadas do verbo *musicar* – “*acompanhar com música*” ou “*compor música*”; “*cantar*”, “*cantarolar*” ou “*tocar instrumento musical*”; “*dar forma ou caráter musical*”, etc. – se tornam realizáveis, componíveis ou imagináveis “com fonogramas”.

Imaginemos assim. As diversas competências e *performances* incorporadas nas atuações de Gavin – as de produtor musical, produtor cultural, editor, colecionador, pesquisador, agente de memória e, não menos que estas, a de músico de banda de rock – podem ser consideradas como diferentes ofícios nos ciclos de produção-circulação de fonogramas musicais<sup>24</sup>. No palco, no estúdio, do lado “*de cá*” ou “*de lá*” do microfone e da mesa de som; compondo e ensaiando; colecionando discos, excursionando e conhecendo outras cenas musicais; mixando ou manipulando diretamente registros sonoros; editando livros, DVDs e entrevistas; ou simplesmente, pondo discos para tocar, escrevendo/falando/ouvindo a respeito deles e de suas histórias – todas são ocupações descritíveis pela expressão “*musicar com fonogramas*”, naquela amplitude e multivalência de sentidos acima apontada.

Essa imaginação criou um paradoxo – apenas aparente, no entanto. Por um lado, ganha relevo o “*devir-produtor*” (produtor musical e também de memorações da “música brasileira”) de um rockeiro de prestígio: é possível, com fonogramas, “*fazer*” ou “*produzir*” música (de autoria de outros) com a mesma qualidade e intensidade de engajamento de quem autorou sua própria música (em fonogramas de propriedade alheia e industrialmente reproduzidos).<sup>25</sup> Por outro lado (reverso, não contrário), há também, por assim dizer, um “*enfraquecimento*” da autoria como um todo, na medida em que esse sentido frioso de musicar-com implica que ela é uma ficção funcional, ou uma parte ou modalidade enfaticamente subjetiva d(e participação n)o ciclo técnico-(comercial-)estético. Em outras palavras, na relação com fonogramas, autores (músicos, compositores) não são “mais” musicadores do que os arranjadores, instrumentistas, ouvintes, etc.

---

<sup>24</sup> Com a expressão “fonogramas musicais” queremos dizer que são registros de eventos sonoros considerados como instância de “música”, no sentido que esta tem no senso comum ou para certa concepção ou preferência específica. Já vimos, ao falar da teoria de C. Small, que não é preciso postular que exista *música* para reconhecer num ambiente cultural a existência de fonogramas e outras práticas “musicais”.

<sup>25</sup> E é isso que dá sentido ético-(político-)estético à diversidade de atuações e ao tipo de memória em jogo. Ver a seção 3.

Assim, está sugerida uma simetria, ou um movimento pendular, entre o autor/performador/criador e o pesquisador/produtor/memorador – movimento que não é atributo individual, mas condição de Charles como “*nativo fonográfico*”. Para Sabrina, isso remete diretamente, em termos de memória social, ao “materialismo histórico” em sua versão benjaminiana, à percepção e experiência pré- ou proto-ciborgues (cf. Franklin, 2002) da condição das massas urbanas modernas, cujos movimentos corporais e vida anímica (gestos, percepções, afetos, conceitos) se dão em constante interação (subalterna) com estímulos e comportamentos e “linguagens” que são híbridos, compostos e transversos de humanos e máquinas<sup>26</sup>. O recado ou conselho de aprender a enxergar “o autor como produtor” (Benjamin, 2012 [1934]) parece confluir pragmaticamente com a ideia de fazer/participar de música com fonogramas, quando ampliada pela noção corrente do verbo musicar.<sup>27</sup> Como já notado na seção anterior (e voltaremos a considerar adiante), a atuação de Gavin e seu discurso sinalizam, no campo da produção cultural, uma reivindicação (reativação) do modo analógico, isto é, da singularidade da relação musical (ou melhor, musicadora) com os ciclos dos fonogramas analogicamente codificados e reproduzidos. Não contra, mas em resistência a e em composição com “o digital”, isto é, com um regime do produtor como autor (Bacal, 2016 [2010]).

## 4.2. Fragmentação do álbum e ações (mutantes) de fonografia

Falar em fragmentação do álbum é um modo de anotar a dimensão socioestética subjetiva dessa experiência geracional de descontinuidade provocada pelas tendências sociotécnicas objetivas de miniaturização e (f)racionamento de processos produtivos/gerenciais (como, por exemplo, indicado no trecho das memórias de A. Midani na subseção anterior). Essa experiência fica bem caracterizada quando se observa que, na atuação de Gavin (segundo anotação de Sabrina, lida e acolhida por ele), o trabalho de lidar diretamente com fonogramas analógicos arquivados (nas circunstâncias acima delineadas) se refratou ou distribuiu por uma variedade de trabalhos e produtos que examinaremos rapidamente a seguir – não “menos

<sup>26</sup> Entendendo máquinas, aqui, enquanto séries recorrentes e controladas de encadeamentos causais que podem ser objeto de diferentes disciplinas científicas (mecânica, química, óptica, eletromagnetismo, eletrônica).

<sup>27</sup> (Ver acima, no texto). *Musicar*, verbo intransitivo, ou regido pela preposição *com* (tal como *brincar*), em suas diversas valências semânticas. Cabe anotar que a *teoria do musicar* proposta pelo musicólogo e educador Christopher Small tem como premissa ou primeira operação justamente a “dessubstantivação” da música, e para isso, Small – com um recurso neologístico-expressivo da língua inglesa – põe a ênfase no emprego do vocábulo *music* como sendo o verbo *to music*. Esse efeito já se encontra “*pronto*” em português (o verbo *musicar* em amplitude semântica e também como noção geral) e foi a ele que recorremos nos parágrafos anteriores.

*fonográficos (musicais)*" nem menos autorados do que os discos gravados (como músico) e os remixados/relançados também por ele –, nos quais os fonogramas são arquivos digitais.

A partir do diálogo entre os autores deste texto, foram encontrados, nesses projetos de Gavin (quando pensados em seu conjunto), tanto a expressão do desdobramento das formas e ações de fonografia, como também a caracterização daquilo que designamos como a condição de fragmentação do álbum, decorrente de sua descontinuação pela indústria e da contínua expansão da digitalidade. Sob a memória de um musicar com fonogramas, a difusão e aceleração da circulação dos fonogramas digitais passou a impulsionar outras variadas atuações voltadas para a elaboração e a circulação de outros diferentes produtos: livros, documentários, minisséries, programa de TV semanal.

**Figura 2:** Fragmentação-atuação-produtos



**Fonte:** elaboração dos autores (2023)

Dante desse conjunto de atuações-produtos, é possível observar que todas essas práticas, tanto separadamente quanto em seu conjunto, remetem diretamente à ideia de que musicar sem se ater a distinções valorativas (nem a definições etnocêntricas de "*música*") abrange, como sugere Christopher Small, "todas as atividades e os

"engajamentos" que afetam as *performances* musicais das pessoas" (1998, p.11).<sup>28</sup> Mas é preciso atentar para o fato de que, para além disso, nessa lista, operam ou manifestam-se modos diferentes de engajamento com o "*musicar dos outros*", parcialmente simultâneos ou superpostos, e com nítida "função mediadora", isto é, a de dialogar com e fazer a articulação entre o musicar dos músicos profissionais e o do público ouvinte amador<sup>29</sup>. Portanto, falar em fragmentação do álbum remete àquilo que está retratado concretamente pela "*trajetória*" do músico-produtor no "*mundo da fonografia*": uma "*dispersão*" das competências, sensibilidades e habilidades, e também uma "*desagregação*" das *performances*, fabricações e manipulações, antes concentradas no processo criativo-(re)produtivo dos álbuns.

Ou seja, a realização destes diferentes produtos pode ser entendida como um desenvolvimento a partir da composição heterogênea do artefato, e como a memória de uma "*integridade poética*" (de poesis) – isto é, a distinguir de uma completude simplesmente mimética – reivindicada no discurso da "*geração do LP*". As diferentes competências técnico-organizacionais-autoriais que antes estavam envolvidas num tipo de fonografia – da qual o álbum é o principal formato – estão reaplicadas e redistribuídas nos projetos musicais do momento pós-extinção dos LPs. Estamos falando de produtos que interferem criativamente em novos perfis do fazer musical, em novos modos de (re)produção e consumo de sons, isto é: está implicado todo um conjunto de ações, de *performances* sociais, de encadeamentos de gestos e transformações de significados, em que se desenvolvem novas formas de musicar<sup>30</sup>, as quais, porém, se expressam em e por meios que (nas narrativas/análises de A. Midani e C. Gavin, Marcia Dias, Lorenzo Mammi) não comportam toda a gama dos processos que engendraram os discos-álbuns analógicos de música.

## **5. Digitalização e digitalidade da cultura: criação de outras interações com o universo analógico.**

---

<sup>28</sup> Lembrando (ver nota 15) que, na perspectiva de Small (1998), de modo simetricamente equivalente, o caráter corporal-mental-social do que se costuma chamar música atravessa um conjunto de atividades que não precisam lidar diretamente com a produção de sons musicais; quem canta ou toca tem gestos expressivos (e interações com "*artefatos endo e exossomáticos*") e não só ações instrumentais.

<sup>29</sup> Neste caso, chamar de amador não é desconhecer que entre os ouvintes haja músicos profissionais, é justamente afirmar que, no musicar, eles não se distinguem *a priori*.

<sup>30</sup> Foi em função dessa virtualização (eletrônica digital, via plataformas) dos encontros e atuações que haviam se inviabilizado, isto é, em atenção às condições concretas de atuação musicadora em um contexto de autoritarismo, pandemia/quarentena e "*desinvestimento cultural*", que surgiu o projeto em que a produção deste artigo parcialmente se insere.

Ao longo deste texto, buscamos articular uma visão intergeracional dos efeitos da descontinuação/fragmentação do conjunto, repertório, ou “formato” de experiências sociotécnicas e socioestéticas propiciadas pela interação com o multi-artefato analógico que é o álbum fonográfico. Seria, aqui, o momento oportuno para aprofundar nosso diálogo sobre a singularidade do álbum como meio (mais que instrumento) de musicação, ou como formato dessa experiência – inclusive para dar conta do sentido de perda que aparece na percepção desses efeitos. Porém, este também é um ponto de bifurcação, ou de possível inflexão. É que a continuação da interlocução de pesquisas se deu no contexto dos distanciamentos sociais dos primeiros dois anos da pandemia de Covid-19 – distanciamentos maciça e intensamente experimentados e ressignificados, por parcelas inteiras da população mundial, com recurso às comunicações eletrônico-digitais (internet, plataformas, redes, nuvens; *smartphones* e transitabilidade entre dispositivos; acesso a ferramentas algorítmicas para operações e interações de praticamente todas as esferas da vida individual; etc.). O significado disso vai muito além de uma simples alteração das condições de trabalho e de musicação, ou mesmo de uma mudança das premissas do que seja trabalhar e fazer música.

Assim, observamos, especificamente nos circuitos dos bens e serviços culturais, um momento de intensa “virtualização” da cultura – tanto das relações produtivas quanto das “*convivialidades*”, de “*criação*” e de “*fruição*” musical –, assim como de inventiva (e explosiva – mas não necessariamente democrática) apropriação do ciberespaço. Os serviços de *streaming* não apenas passaram a atuar impulsionando o consumo, mas também começaram a operar na “*descoberta*” de músicas gravadas, oferecendo “acesso ilimitado” (e sob demanda) a uma vasta coleção musical a partir de qualquer dispositivo *online*.

De modo geral, o deslocamento dos agentes (e agências) para o ciberespaço e seu trânsito dentro dele têm sido direta ou indiretamente ligado ao modo como atores e pesquisadores de diferentes manifestações culturais e artísticas interagiram com os meios digitais, se voltaram para eles, se engajaram neles ou se adaptaram a eles. Ao se tornarem locais de *performances*, novas redes se formaram, e, neste caso, além do crescimento da divulgação e distribuição, o meio digital *online* passou a abrigar muito mais canais e atividades de colaboração. Com o surgimento das *lives*, foram produzidas outras vivências e ritualidades (gestos e atitudes de simbolização expressiva) associadas às *performances* musicais, aos encontros (algorítmicamente mediados) e às relações de tempo e espaço que os envolvem.

Diante de um “*diagnóstico*” geracional da impossibilidade de reconstituir digitalmente a fonografia complexa do disco/álbum ou de reintegrar nos ambientes

digitais a densidade de atitudes estéticas e comportamentais que esse tipo de sócio-tecnocultural propiciou, apareceu a questão levantada pelo “*prognóstico*” das possibilidades multiplicadas de digitalizações. Vamos, então, com intenção (auto)etnográfica, introduzir um pouco mais de reflexividade no texto, para, com isso, começar a redesenhar as (des)continuidades com que esta seção está lidando.

## 5.1 Trânsitos intergeracionais e interlocuções a partir de experiências “pós-fonográficas”

A socialização de Sabrina se deu justamente no período de transição dos LPs para os CDs. Ou seja, havia um “*máximo de disponibilidade*” de LPs para tudo aquilo que, até então, tinha sido atual, ao lado de uma exclusividade do CD no “acesso” às novas tendências, gostos e atitudes. A simultaneidade dos “*letramentos fonográficos*” do álbum e do CD fez com que, na experiência de Sabrina, a “*partição da escuta*” entre lado A e lado B não chegasse a ser uma *Gestalt* incorporada; do mesmo modo que, para Charles, não existe um “*condicionamento*” do tipo que Christopher Small, de geração anterior, chegara a observar em si mesmo:

Quando toco meus novos, magníficos CDs com os velhos cavalos de batalha [do repertório clássico], ainda tenho a cada quatro minutos o impulso espontâneo de levantar e virar o lado do disco de 12 polegadas e 78 rpm. (Small, 1998, p.15 – tradução dos autores)

Por outro lado, não sendo Sabrina uma “*nativa*” do mp3, também viverá impressão análoga à de Charles: a de dispersão ou “*volatilização*” do que antes era a escuta com discos manuseados (LPs ou CDs). Como se uma “*socialização mista*”, desde o início, lhe permitisse agora (re)conhecer *a posteriori*, na sua experiência passada, esse “*efeito encantatório difuso*”, difícil ou impossível de emular em outros suportes, e vagamente comum aos álbuns em formato LP e CD. Afinal, existem álbuns que se tornam entidades, cujas escutas são para a pessoa como um filme *cult* ou um sonho vívido recorrente. Com certeza, a “*integridade*” estética que “*não cabe em outros suportes*” está diretamente ligada à estreita (mas fraca, não esquemática) contiguidade entre os componentes físicos do álbum, e também com o ambiente de audição e manuseio: contiguidade (simultânea ou não, sequencial ou intercalada, etc.) dos múltiplos “*estímulos*”, “*códigos*”, “*gestos*”, e dos encadeamentos e combinações ou composições entre eles. Poderíamos considerá-lo como uma espécie de audiovisual ou multimídia

primitivo, não diferente de como as pinturas rupestres compunham, com movimentos de corpo e luz (e cantos e percussão, etc.), um cinema primitivo.

Mas não é daí exatamente que parece vir o efeito, porque, como Gavin e Midani concordam em enfatizar (ver acima, Seção 4.1), o CD – com características de miniatura distorcida, por assim dizer – é muito fraco para produzir associações “sinestésicas” como as do álbum;<sup>31</sup> e, além disso, a maioria dos álbuns, limitados à composição básica LP + capa/contracapa, também não têm tal profusão ou densidade de elementos heterogêneos que provoque sempre, invariavelmente, tal efeito de conjunto, a não ser por repetição e inter-referencialidade.

A certa altura das conversas, Charles mostrou a Sabrina um trecho de entrevista em que outro baterista de rock – Ian Paice, da banda *Deep Purple* – responde a uma pergunta sobre pressões ou ansiedade por passar muito tempo sem “*emplacar*” alguma canção de sucesso:

Pra começo de conversa, acho que não tínhamos preocupação de ter sucesso. Naquele tempo as bandas *pop* faziam *singles* e as bandas de rock faziam álbuns. Enquanto continuássemos com álbuns de que as pessoas pareciam gostar, não pensávamos em ter um *hit* entre os 40Mais. (tradução dos autores)

O relevante, neste (con)texto, não é a divisão *pop/rock*,<sup>32</sup> nem o (in)adequado dessa categorização, e sim a distinção entre ser artista ou banda de *singles* (fonogramas individuais) e artista ou banda de álbum (fonogramas “transindividuais”?). A distinção não é conceitual, teórica, e sim etnográfica: ela informa sobre as diferentes fono-“*grafologias*” – diferentes “*personalidades*” e “*constelações de criatividade*” – na indústria cultural. Indica um campo que é basicamente o mesmo que A. Midani lembra e comenta, ao falar da associação de “tecnocracia” e “fórmulas e fabricações de sucessos” como elementos negadores ou enfraquecedores do caráter artístico dos álbuns (ver Seção 3.1).

Levando em consideração a lógica de segmentação de mercado, podemos dizer que, se até meados dos anos 1990 a indústria fonográfica se alicerçara na complementaridade existente entre as vendas dos “artistas de *marketing*” (artistas/bandas “*de singles*”) e os investimentos nos “artistas de catálogo”

<sup>31</sup> Mas talvez suficiente para associações estéticas-cognitivas-simbólicas não muito dissimilares, como a experiência geracional de Sabrina parece indicar.

<sup>32</sup> Duas observações. O fato de o exemplo acionado (com motivações etnográficas) ser de teor internacional – ou antes, multinacional – é significativo; a suposição é que, *independentemente dos conteúdos* ou estilos substantivos, “*dinâmicas*” semelhantes estariam acontecendo também no “mercado” ou cena daqui. Além disso (esta é a segunda observação), também há aí o fator cosmopolita.

(artistas/bandas “*de álbuns*”) – ação iniciada ainda nos anos 1970 (cf. Dias, 2008) –, o conjunto de obras “de catálogo” ou coletâneas se mostrou comercialmente mais durável ao longo do tempo, principalmente com o surgimento e explosão de um mercado paralelo de “piratarias” propiciado pela tecnologia mp3. Não por acaso, foi em torno desse catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura que se orientou a busca de fonogramas realizada por Gavin. Em outras palavras, o modo como os álbuns aparecem na autopercepção de um roqueiro inglês das décadas de 1960-70 (e ressoa na de um roqueiro brasileiro dos 1980-90) indica que eles (isto é, os álbuns; mas também, afinal, “os roqueiros”, autores e produtores dos álbuns que têm ouvintes dedicados) podiam mediar, e mesmo incorporar (material, funcional e simbolicamente) uma comunicação efetiva entre “público” (e produtor) e “artista”, ao mesmo tempo que “formatando-a” socioesteticamente: a integridade do álbum é significativa nos vários lados ou vertentes do circuito.<sup>33</sup>

Vale elaborar um pouco mais sobre o que está implícito aí. Parece se explicitar uma premissa partilhada de que, num álbum que seja concebido como distinto de uma coletânea ou agregado de *singles*, está/esteve em desenvolvimento um processo criativo coletivo (mesmo se a autoria recai, supostamente, num/a “artista individual”) que tem temporalidades diferentes, porém associadas e entrelaçadas: os *singles* vão sendo produzidos-distribuídos como memes a se associarem e competirem uns com os outros, enquanto os álbuns podem chegar a requintes de duração “orgânica” (em vez de repetição de unidades singulares), pois cada parte só está pronta para ser performada quando o conjunto todo o está, e assim tem, com ele, uma “história natural” comum.

Por isso, cabe chamar atenção para esses aspectos durativos e de temporalidade variável, multicíclica, não linear. Um álbum pode ser concebido-produzido-recebido como “não decomponível” em *singles*.<sup>34</sup> Há um tempo não ocupado em que ensaios e shows, viagens, anotações, improvisos, esboços de composições, sessões de estúdio, assim como “*tempos mortos*” (porém vitais) entre atividades, se combinam ou (des)interferem mutuamente, tempo esse que também conflui com os tempos das vivências (não só musicais). Há também outra “série de temporalidades”: aquela em que o processo vai “*se definindo*” como álbum, e se entrelaça com o da concepção (em

<sup>33</sup> Os discos-álbuns não são exclusivos nesse aspecto de comunicação “*formatada*”, e principalmente os shows (além de rádio e outras midiatizações), por suposto, também fazem parte da comunicação – mas é no álbum (tanto ou mais que nos shows) que parece recair parte significativa da ênfase “*artística*”, de obra de arte (como “*mais e além*” de registro de performances), que pode estar mais ou menos concentrada/distribuída entre os seus (do álbum) diversos elementos: musicais, gráficos, imagéticos, etc.

<sup>34</sup> Ou, de um ponto de vista complementar: um álbum (por suas características multi-sígnicas) pode ser um modo especialmente adequado de comunicar práticas e expectativas musicais, sem distinção nem separação entre expressividade, pesquisa e fruição.

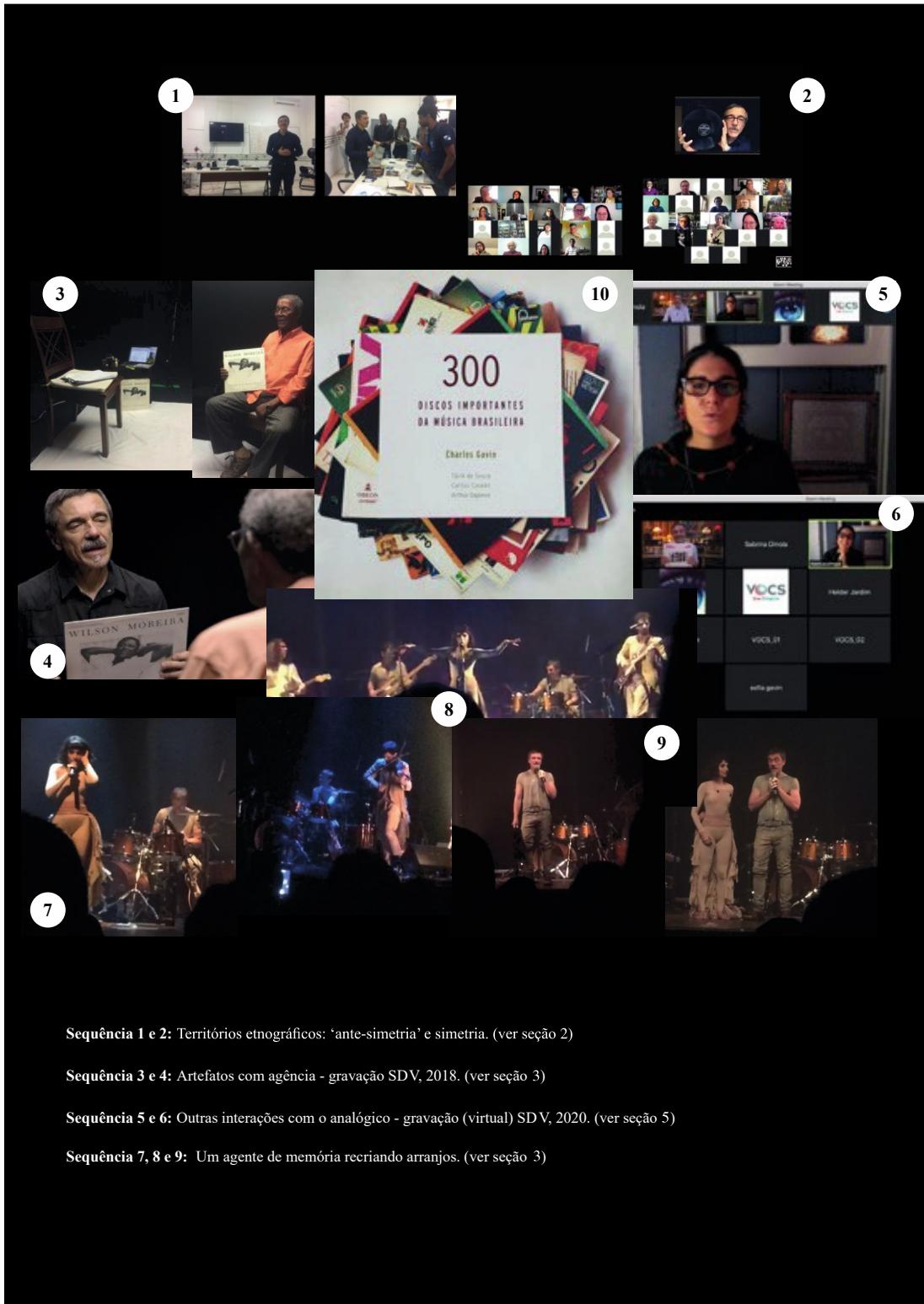
vários sentidos) de um produto e de sua realização, distribuído também, por sua vez, em fases, experimentações. Esse processo, por sua vez, também pode se entrelaçar ao da criação-concepção-produção de outros elementos do álbum (como as artes e escritos das capas e dos encartes, por exemplo), que podem se restringir aos mais básicos, simples, informativos, ou, em outro extremo, constituírem componentes sígnicos ultra-desenvolvidos, resultado de processos técnicos e estéticos com suas dinâmicas e estilos próprios, não isolados.

O ponto-chave é que essa temporalidade complexa não se esgota no acabamento do produto, isto é, que o álbum – não apenas por suas características multi-sígnicas, mas em função da materialidade e socialidade específicas dos signos e relações que o constituíram – pode ser um modo ou formato especialmente adequado de comunicar práticas e expectativas musicais que valorizam essa temporalidade complexa e “*durativa*”. Assim, as diversas misturas de tecnicidade e controle com inventividade e intuição, nos vários planos envolvidos (da composição aos arranjos, design, etc.), assim como os graus de apuro, mestria, controle e intencionalidade dos recursos e efeitos técnicos mobilizados, bem como a mobilização de experiências e sensibilidades de várias artes e ofícios – tudo isso ajuda a entender que o álbum, enxergado dessa perspectiva (porém diferenciadamente) por protagonistas autorais, por profissionais e por ouvintes-partícipes amadores e profissionais, possa estar associado a uma noção ou conotação de obra, ou obra de arte.

Este ponto (provisório) de chegada do texto talvez seja onde o mencionado “modelo teórico” interdisciplinar mobilizado por Sabrina (ver Dinola, 2021) mais se distingue de algumas premissas e do vocabulário dos campos de atividade e interlocução de Charles. Ao mesmo tempo (e daí decorre esta co-autoria experimental), coincidimos na forte impressão de que tanto o modelo quanto as atividades ganham mais sentido quando deslocamos a ênfase para as potencialidades de reimaginação e mesmo reinvenção do que seja popular e brasileiro, a partir das intercessões entre a memória e a musicalização.

Musicar com fonogramas tem uma potência estético-política que encontrou nos álbuns analógicos uma espécie de integridade (ou autenticidade), na qual se evidenciava uma conotação de “*arte*” ou de “*fazer artístico*”, que no entanto não precisa(va) ser vista como essencialidade, e sim como processo (cf. seção 2).

**Figura 3:** Composição de Imagens



**Sequência 1 e 2:** Territórios etnográficos: ‘ante-simetria’ e simetria. (ver seção 2)

**Sequência 3 e 4:** Artefatos com agência - gravação SDV, 2018. (ver seção 3)

**Sequência 5 e 6:** Outras interações com o analógico - gravação (virtual) SDV, 2020. (ver seção 5)

**Sequência 7, 8 e 9:** Um agente de memória recriando arranjos. (ver seção 3)

**Fonte:** elaboração dos autores (2023)

## 6. Conclusões

Este artigo – composto de texto, links e imagens, e que preferimos considerar como uma “*produção cultural híbrida*” ou um experimento de co-autoria em um ensaio fonográfico a partir do repertório disponibilizado de fonogramas memorados por Gavin – resultou de uma interlocução reflexiva entre processos de pesquisa que vêm lidando com acervos musicais e a relação entre música, memória e socialidade. Ao longo do processo, foi possível elaborar a compreensão de que composições de sons têm sempre uma dimensão de pesquisa/experiência social, e, correlativamente, que a observação e a documentação de fazeres musicais já são, elas mesmas, um fazer musical. Assim, musicalidade e socialidade, pesquisa e *performance*, arte e conhecimento estão mutuamente implicados e em reconfigurações.

A partir da abordagem interpretativa de um dos autores no campo específico dos acervos fonográficos e da memoração musical, e acionando o “modelo teórico” da tese de doutorado da outra autora, que versara sobre a atuação do primeiro, consideramos os discos-álbuns como artefatos multidimensionais de comunicação, que formaram/formataram sensibilidades e sociabilidades musicais de várias gerações ao longo do século XX.

Entendemos que os LPs-álbuns analógicos constituíram um modo singular de fazer fonogramas de *performances* musicais e, simetricamente, criar *performances* musicais com fonogramas, e sugerimos que as articulações de técnica, arte e ritualidade em torno do fazer música e do fazer discos de música são de complexidade equivalente à dos vínculos envolvidos na escuta e nas lides de pesquisa e rememoração, no fazê-los (re)circularem. Com base nisso, afirmamos que, a despeito do que chamamos de “fragmentação do álbum analógico”, que decorre da migração dos sons (e imagens) para os suportes digitais, subsiste uma memória ativa e pervasiva desse “formato fonográfico” e que ela é capaz de conformar modalidades de experiência da música digitalizada que continuam a lidar com versões digitais ou digitalizadas de fonogramas e de todos os demais elementos constitutivos dos álbuns. A essa memória ativa chamamos de “musicar com fonogramas”.

Deste modo, a *playlist* disponibilizada (na seção 2), ao mesmo tempo que por si mesma já indica o esvaziamento dos valores icônico, indiciário e simbólico do fonograma a partir de sua (apenas aparente) “*desmaterialização*”, expressou também a celebração de uma “*aura da fonografia*” ao flagrar, numa espécie de “*instantâneo durativo*”, a permanência/continuidade de uma “*tradição fonográfica*” que conecta gerações, por assim dizer, por sob o fosso tecnológico que se abre entre elas. A

presença dessa lista vale como um gesto (autoral) de compartilhamento, na medida em que disponibiliza um “*mini-repertório*” de “*atos de memoração*”. O efeito (etnofonográfico) visado é maior, mais forte e mais complexo do que o da soma sequencial dos episódios.

Por isso, finalmente, enfatizamos que o compartilhamento etno/fonográfico, como exercício das sensi(ha)bilidades de escuta, *performance* e pesquisa que se formaram junto com os acervos e coleções, ritualizado em torno da “*presença*” de discos-álbuns, pode estar disponível para inflexões e rupturas intergeracionais. E para nos “*antenar*”, sem anacronismos, com a insurgência de narrativas musicais/musicadoras de outras genealogias socioculturais, de novos protagonismos – atitudes e empoderamentos, para os quais o disco-álbum pode (ideal e dinamicamente) se (re)construir como um “*artefato de memória*”.

## Referências

- BACAL, Tatiana. *O produtor como autor – o digital como ferramenta, fetiche e estética*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016 [2010].
- BENJAMIN, Walter. “Pequena História da fotografia” In *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012 [1931].
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor” In *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012 [1934].
- DIAS, Marcia Tostes. *Os donos da voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DINOLA, Sabrina. *Imagens que dão voz: A memória discursiva da música brasileira nos documentários contemporâneos*. Dissertação de mestrado, Pós-Graduação em Memória Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- DINOLA, Sabrina. *Na trilha dos fonogramas com Charles Gavin: o álbum fonográfico como artefato de memória da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2024 [2020].
- DINOLA, Sabrina; ABREU, Regina. “Gesto e miniaturização: o álbum fonográfico como artefato de memória do musicar”. *PER MUSI* (ONLINE), v. 41, p. 1-18, 2021. Disponível em: <http://www.reginaabreu.com/site/index.php/artigos1/item/171-2021-gesto-e-miniaturizacao-o-album-fonografico-como-artefato-de-memoria-do-musicar>. Acessado em março de 2024.

FRANKLIN, M. I. "Reading Walter Benjamin and Donna Haraway in the age of digital reproduction". *Information, Communication & Society*, Volume 5 (4), Oxfordshire : Taylor & Francis, 2002; p.591-624.

GAVIN, Charles; SOUZA, Tarik de; CALADO, Carlos; DAPIEVE, Arthur. *300 Discos Importantes da Música Brasileira*, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

MAMMI, Lorenzo. "A Era do Disco". in *Revista Piauí*, São Paulo: Ed. 89, Fev. de 2014. Disponível

em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-era-do-disco/>. Acessado em março de 2024.

MIDANI, André. *Do Vinil ao Download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meaning of performing and listening*. Hanover, NH: University Press of New Zeland, 1998.

### Referências fonográficas

*Acabou chorare*. Novos Baianos. Som Livre, 1972

SdV, 1ª Temporada (2007)

<https://www.youtube.com/watch?v=ksm3rrWWGag>

*A pele do futuro*. Gal Costa. Biscoito Fino, 2018

SdV, 13ª Temporada (2019)

[https://www.youtube.com/watch?v=ffx\\_Wuta4DO](https://www.youtube.com/watch?v=ffx_Wuta4DO)

*A Peleja Do Diabo Contra O Dono Do Céu*. Zé Ramalho. EPIC, 1979

SdV, 1ª Temporada (2007) parte 1

<https://www.youtube.com/watch?v=zzZliM2qGdl>

SdV, 1ª Temporada (2007) parte 2

<https://www.youtube.com/watch?v=DWNE8AY5d4g>

*De pé no chão*. Beth Carvalho. RCA Victor, 1978

SdV, 5ª Temporada (2011)

<https://www.youtube.com/watch?v=qKErh77B6dA>

*Elis & Tom*. Elis Regina e Tom Jobim. Philips, 1974

SdV, 5ª Temporada (2011)

<https://www.youtube.com/watch?v=gNIY5OoXFio&t=36s>

*Gilbertos Samba*. Gilberto Gil. Sony, 2014

SdV, 8ª Temporada (2014) parte 1

[https://www.youtube.com/watch?v=Hc-OB\\_DhMMCO&t=525s](https://www.youtube.com/watch?v=Hc-OB_DhMMCO&t=525s)

*Meu coco*. Caetano Veloso. Sony Music, 2021

Documentário *Caetano Explica Meu Coco* (YouTube, 2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=aezSpkiGbKE>

*Minas.* Milton Nascimento. EMI / Odeon, 1975  
SdV, 7ª Temporada (2013)  
<https://www.youtube.com/watch?v=sbgC2Z1qODY&t=146s>

*O amor em paz.* Áurea Martins. RCA Victor, 1972  
SdV, 13ª Temporada (2019)  
<https://www.youtube.com/watch?v=oZmjlezfTc0>

*Os Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets.* Mutantes. Polydor, 1972  
SdV, 5ª Temporada (2011)  
[https://www.youtube.com/watch?v=VAS1\\_nUa330&t=68s](https://www.youtube.com/watch?v=VAS1_nUa330&t=68s)

*Origens.* Martinho Da Vila. RCA Victor, 1973  
SdV, 10ª Temporada (2016)  
<https://www.youtube.com/watch?v=aezSpkiGbKE>

*Remonta.* Liniker e Os Camellows. Pommelo, 2017  
SdV, 12ª Temporada (2018)  
<https://www.youtube.com/watch?v=q2sXEcETyGI>

*Sonho de um sambista.* Nelson Sargento. Eldorado, 1979  
SdV, 9ª Temporada (2015)  
<https://www.youtube.com/watch?v=6KfHISRwFqs>

*Verde, anil, amarelo, cor de rosa e carvão.* Marisa Monte. EMI, 1994  
SdV, 7ª Temporada (2013)  
<https://www.youtube.com/watch?v=AL7yAttLMns&t=131s>

*Xênia.* Xênia França. Agogo Cultural, 2017  
SdV, 13ª Temporada (2019)  
<https://www.youtube.com/watch?v=NojMnOWIKb0>