

**SABRINA DINÓLA GAMA SILVA**

**Na trilha dos fonogramas com Charles Gavin: o álbum como artefato de memória da música no Brasil**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, da linha de pesquisa Memória e Patrimônio, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito final para a obtenção do título de doutora em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio

Orientadora: **Profa. Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu**

Coorientador: **Prof. Dr. Amir Geiger**

Rio de Janeiro  
2020

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	29
<b>Uma cena etnográfica desencadeadora: o álbum se desenhando como artefato de memória</b> .....	29
1.1 – Uma história de escutas.....	29
1.2 – A ‘distribuição’ de Charles Gavin a partir da narrativa sobre um ‘artefato’: o álbum .	44
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	53
<b>A tradição dos diferentes agentes de memória da música no Brasil</b> .....	53
2.1 –Um paradigma em construção .....	53
2.1.1 – Conexões e (re)encantos .....	67
2.2 – Os registros fonográficos e suas circulações: as performances de escutas.....	86
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	107
<b>Uma busca ‘arqueológica’:Produzindo ‘autenticidade’ a partir dos acervos das gravadoras comerciais</b> .....	107
3.1 – Uma relação entre autenticidade e consumo.....	108
3.2 – O álbum como “musicação” da MPB .....	119
3.3 – “Moscas Brancas” circulando: manutenção, fragmentação e reinvenção.....	143
3.3.1- Incurções e descobertas nos acervos das gravadoras .....	154
3.3.2 - ‘Reprodução’, ‘reconstituição’, ‘reconfecção’: diálogos entre autenticidade e criação. .	159
3.3.3 - Outros voos para as ‘moscas brancas da MPB’ .....	171
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	187
<b>No ruído do som do vinil: “A história da música brasileira por quem a fez”</b> .....	187
4.1- A dinâmica das gravações .....	188
4.2 – O álbum e o fazer musical.....	204
4.3 – Aprendendo com os “especialistas” .....	232
4.3.1 - “Músicos entrevistando Músicos” .....	236
4.4 - Música boa para ouvirmos agora .....	241
<b>CONCLUSÃO</b> .....	247
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	253
<b>ANEXOS</b> .....	265
Anexo 1 – Relançamento CDs Secos & Molhados - Matéria jornal <i>A Folha de S. Paulo</i> .....	266
Anexo 2 – Sinopse episódios Minissérie “Brasil Adentro” .....	267
Anexo 3 – Lista episódios d’ <i>O Som do Vinil</i> .....	271
<b>FAIXAS BÔNUS</b> .....	280

## RESUMO

Neste trabalho investigo, da perspectiva interdisciplinar da memória social, o álbum fonográfico como 'artefato de memória' da música, a partir da prática e do discurso produzidos por um agente, membro de uma geração que teve sua experiência musical estreitamente vinculada aos discos/LPs: Charles Gavin. Para isso, dirijo minha observação a um vasto e variado conjunto de projetos e 'produtos' culturais, a fim de analisar o processo constante de construção de uma memória da música no Brasil, e mais especificamente da MPB – sigla que, além de representar determinado 'estilo' ou gênero musical (quando interpretada como adesão a um segmento do mercado musical), se apresenta aqui como uma categoria polissêmica ou uma entidade 'englobante'.

**Palavras-chave:** álbum, registro fonográfico, memória da música no Brasil, agentes de memória, mercado de bens culturais, MPB.

# INTRODUÇÃO

Neste trabalho investigo, da perspectiva interdisciplinar da memória social, o álbum fonográfico como ‘artefato de memória’<sup>1</sup> da música, a partir da prática e do discurso produzidos por um agente, membro de uma geração que teve sua experiência musical estreitamente vinculada aos discos/LPs: Charles Gavin. Para isso, dirijo minha observação a um vasto e variado conjunto de projetos e ‘produtos’ culturais, a fim de analisar o processo constante de construção de uma memória da música no Brasil, e mais especificamente da MPB – sigla que, além de representar determinado ‘estilo’ ou gênero musical (quando interpretada como adesão a um segmento do mercado musical), se apresenta aqui como uma categoria polissêmica ou uma entidade ‘englobante’.

No Brasil, a música, e muito especialmente a música popular, se configurou como elemento central nas percepções e debates acerca do país, alimentando a criação e transmissão de ideias e ideologias, constituindo-se como uma das manifestações culturais mais intensas ou influentes, transformando-se como um fator de ‘identidade’ e ‘preservação’ de uma espécie de ‘imaginário coletivo brasileiro’.

Como campo privilegiado de interação artística e intelectual, de inspiração, interpretação e diálogo com a música popular, a assim chamada Música Popular Brasileira nos anos 1960 representa bem esta articulação entre cultura e política, tornando-se foco de pesquisas e reinterpretações que buscaram compreender as diferentes formas de entroncamento entre ideias e signos musicais, assim como as contradições de um engajamento inquietado pelas solicitações da indústria cultural.

A partir de sua ‘redefinição’, em meados da década de 1960, a Música Popular Brasileira se configurou como “aglutinado” (NAVES, 2001) de uma sequência de tendências e estilos musicais que possuíam em comum o desejo de renovar a expressão cultural do país, fundindo elementos ditos “tradicionais” (idem)

---

1 Neste trabalho, as aspas duplas indicam citações ou certas expressões tal como escritas ou criadas por outros autores, ou utilizadas por Charles Gavin e outros informantes. Empregam-se aspas simples, como equivalentes a aspas duplas quando no interior de citações, ou, fora delas, para indicar seja o emprego de termos ou expressões em denotação aproximativa, eventualmente (mas não sempre) com alguma intenção ou conotação irônica.

a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova, surgida no ano de 1958.

Como afirma a antropóloga Santuza Naves, naquele período, apesar das experimentações profundas no âmbito musical e da troca de influências entre “diversos gêneros”, a ideia de “tradicional” – que tinha como base uma espécie de “pureza”, designando criações musicais não “contaminadas” por influências “estrangeiras”- é apropriada como um dos “rótulos” legitimadores deste processo: o de construção de uma “autêntica música brasileira” (idem).

É a partir desta observação que se torna possível alcançar como as ideias de Mário de Andrade – figura exponencial do Movimento Modernista Brasileiro e intelectual mais proeminente dentre os estudiosos de folclore e cultura popular no Brasil da primeira metade do século XX – se afirmam como um ‘paradigma’ neste processo de constante construção (e redefinição, ocorrido nos anos 1960).

Para Mário de Andrade, são os estudos de folclore e, de modo mais específico, das “tradições musicais *populares*” – termo utilizado por Mário de Andrade quando se remetia ao rural, em oposição ao “popularesco”, para tratar o urbano (ver ANDRADE, 1972 [1928] e 1976 [1933]) – que devem promover a ‘revelação’ do verdadeiro ‘caráter nacional’: algo que se constituiria como uma base sobre a qual deveria ser erguida a música erudita legítima ou ainda, a arte erudita brasileira. É exatamente na crítica musical elaborada por Mário de Andrade que se encontram algumas de suas observações mais emblemáticas acerca das articulações entre estética e política.

Podemos afirmar que nesta crítica já estão também definidos os parâmetros de sua proposta institucional, bem como o esboço dos argumentos de sua iniciativa patrimonial, presentes no “Anteprojeto para a criação do Serviço de Patrimônio artístico Nacional” (ANDRADE, 2002 [1936])<sup>2</sup>. O anteprojeto – escrito em 1936, quando Mário ocupava o cargo de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo – enfatiza a importância da documentação de certas manifestações musicais – principalmente, as definidas na categoria “folclore” como “música

---

<sup>2</sup> Vale enfatizar que esse anteprojeto, quando transformado em lei no ano seguinte (1937) não escapou aos teóricos articuladores do Estado Novo, que acima de tudo, buscaram minimizar toda iniciativa de Mário de Andrade referente à democratização da cultura, principalmente, no que se referia à “cultura imaterial representativa de etnias” (SALA, 1990). Como afirma Sala (1990), “é sob o signo da contradição entre intelectuais interessados na definição de uma identidade cultural brasileira e um Estado Novo disposto a capitalizar esse debate no que fosse possível, desviando-o quando não interessasse a seus projetos políticos, que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional inicia em 1937, as suas atividades efetivas, dirigido por Rodrigo de Melo Franco de Andrade” (SALA, 1990, p. 25)

popular”<sup>3</sup> (ANDRADE, 2002 [1936], p. 276) – com o intuito de valorizá-las e, acima de tudo, de sistematizar uma espécie de ‘sonoridade brasileira’, consolidando assim, um passo significativo para a construção de uma memória ‘nacional’. Em diferentes análises<sup>4</sup>, uma das inovações apontadas pelos pesquisadores a respeito deste anteprojeto é de fazer referência à proteção dos denominados “bens imateriais”<sup>5</sup> – diferente das convenções de Haia (1899 e 1907) e do “Pacto Roerich” (1935), projetos preparados sob o patrocínio da Liga das Nações, e que antecederam a proposta de Mário de Andrade (SILVA, 2002).

De modo geral, chamo a atenção de como, no Brasil, tanto o debate que define diferentes cenas musicais, como o que cerca as definições das políticas patrimoniais (mais precisamente, a própria noção de patrimônio cultural), de algum modo, se ‘encontram’ (e até se definem) a partir do que vou aqui nomear como ‘paradigma mario-andradino’.

Portanto, para esta pesquisa, tornou-se relevante observar que tal como este ‘paradigma’ é constantemente revisitado, resgatado e apropriado pelos discursos produzidos por estes agentes (atuantes nestes campos) – como uma forma de definir um discurso legitimador, mas por também conseguir (re)afirmar e (re)produzir certas ‘autenticidades’.

Voltando ao processo que marca o campo musical brasileiro nos anos 1960, este teria redimensionado e consagrado a sigla “MPB” – Música Popular Brasileira – e a destacado como “epicentro” do debate “estético-ideológico” de então, afirmando-a como uma “instituição cultural”<sup>6</sup> (NAPOLITANO, 2010 [2001]). Ou seja, como afirma Marcos Napolitano, “seria temerário delimitar as características da MPB a partir de regras estético-musicais estritas, pois a sua instituição se deu muito mais em nível sociológico e ideológico” (NAPOLITANO, 2010 [2001], p. 07). Estes dois

---

<sup>3</sup> No anteprojeto, mais especificamente, na categoria “arte popular”, consta o tema “folclore” que Mário de Andrade descreve como “música popular, contos, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas” (ANDRADE, 2002 [1936], p. 245 - 46).

<sup>4</sup> Ver BATISTA, M. R (org). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 30, ano 2002 - Especial Mário de Andrade.

<sup>5</sup> É relevante pontuar que, no Brasil, o ápice da proteção jurídica dos bens imateriais só foi alcançada com a promulgação da Constituição de 1988, artigo 216. (cf. SILVA, 2002).

<sup>6</sup> M. Napolitano (2010[2001]), para esta formulação, toma como base o conceito de “instituição” como definido por P. Bourdieu: é a “acumulação nas coisas [no caso, as obras] e nos corpos [no caso, os artistas e intelectuais] de um conjunto de conquistas históricas que trazem as marcas de suas condições de produção e tendem a gerar as condições de sua reprodução (P.BOURDIEU, *O poder simbólico* apud NAPOLITANO, 2010 [2001], p. 07).

planos, articulados, instauram um novo sistema de consumo no país: as canções são transformadas no eixo central da dinâmica do mercado de bens culturais, fazendo, assim, da sigla MPB, algo que vai além de um gênero musical específico.

Partindo desta definição – MPB como “instituição” – M. Napolitano destaca tanto o processo de absorção de diferentes elementos (inclusive aqueles tomados como “originalmente” estranhos, como rock nos anos 1980, por exemplo), como o processo de conflito e negociação com outras “instituições”: no caso, a indústria fonográfica e televisiva, e também o próprio campo intelectual – responsável pela articulação de uma “consciência nacional”, politicamente orientada para a “construção de uma Nação” e a formulação poético/musical de uma “identidade popular” (NAPOLITANO, 2010 [2001]) – algo que dialogou diretamente com o ‘paradigma mario-andradino’.

É relevante ressaltar, por exemplo, que a divisão entre os termos “música folclórica” e “música popular” – este último, utilizado para fazer referência à música comercial tal como entendida na atualidade – só foi adotada por pesquisadores a partir dos anos 1950 (ver VILHENA, 1995; SANDRONI, 2004), e intensificado nos anos 1960 com a abertura e inserção da música popular urbana no debate, principalmente, estético. No período anterior, empregavam-se apenas as formulações elaboradas por Mário de Andrade.

De modo geral, estes ‘trânsitos’ e ‘absorções’, observados por Napolitano (2010 [2001]), propiciaram o surgimento de uma esfera que ‘simularia’ os elementos produzidos e/ou legitimados pelas “elites intelectuais” (HOBBSAWN, 2002) do país, atrelando-os à “alta cultura” porém dentro do ambiente da cultura de massa. Assim, de forma semelhante ao que teria ocorrido com o samba nas décadas de 1940/50<sup>7</sup>, a “institucionalização” da MPB, a partir dos anos 1960, é o que a eleva à posição de ‘música brasileira’ por excelência.

Portanto, a música popular, na forma de canção assume um papel relevante na vida social, cultural e política do país. Luiz Tatit (2002; 2004) mostra de que modo, no Brasil, a canção se consolidou ao longo do século XX como “singularidade sonora”. A partir da descrição e empenho dos cancionistas das primeiras décadas, as análises de L. Tatit chegam até a formatação da peça artística (entrosamento

---

<sup>7</sup> No caso do samba, é a ideologia ufanista centralizadora do Estado-Novo que atua na produção deste símbolo de unidade de uma nacionalidade mestiça (VIANNA, 1995).

melodia e letra), e ao modo que a canção se configura em um produto de consumo<sup>8</sup>.

Essa contextualização, permite entender a música, ou melhor, em torno dela e da sua produção e circulação, se operem importantes mecanismos de conservação de memórias coletivas e *locus* privilegiado para a interpretação dos diversos debates acerca do conceito de ‘identidade nacional’.

Para Naves (2010), este papel de “hegemonia da MPB” só seria inicialmente revisitado e ‘abalado’ com a “desconstrução tropicalista da canção” (idem). Com o tropicalismo, a canção deixa de ser um “artefato completo” e totalmente contido na “unidade música-letra” .

Podemos dizer que a relação entre música e ‘construção de identidade’ no Brasil se mantém, mas a partir da década de 1990 ela vem se dando e sendo repensada sob novas perspectivas. Ocorre uma espécie de inversão da polaridade centro-periferias<sup>9</sup>, uma “descentralização” (REZENDE, 2002) dessa produção de “representabilidade produzida pelas elites intelectuais” (idem): entendendo-se não só a representação da (suposta) identidade nacional, mas também, e principalmente, a das manifestações musicais em relação aos grupos que as produzem.

Trata-se, portanto, de um momento marcado pelo surgimento e disseminação, com a força de tendências culturais que articulam o global e o local, de estilos musicais oriundos de, ou reelaborados em, grupos, cenas ou comunidades periféricas. Como o hip-hop e o funk, por exemplo, que trazem consigo formas novas, ou questionadoras, da identidade – sem com isso deixarem de ser produtoras de identidades. Neste sentido, o termo “nação” estaria agora associado a uma proliferação de ‘redutos periféricos’, cujas identidades se criariam a partir da articulação do local (a comunidade específica) com o global (por exemplo, a diáspora negra e suas formas de afirmação no planeta) (NAVES, 2010).

Pensando o cenário musical na atualidade, importa refletir com maior intensidade sobre a grande diversidade sonora da música no Brasil. Algumas manifestações musicais, apesar de circularem em paralelo ao repertório divulgado pela mídia em geral, não se mantêm em completo isolamento. De forma muito

---

<sup>8</sup> Para L. Tatit (2002; 2004), uma das especificidade da canção está no seu formato, algo que se torna possível com as tecnologias de gravação, ou seja, a canção já nasce com o aspecto do comércio, por ter sido criada no formato adequado à gravação e sua posterior comercialização (idem).

<sup>9</sup> Cabe ressaltar que esse “movimento” não é unidirecional – como exemplo disso, teríamos o samba no início do século XX.



particular, elas seguem dialogando com o que transita na mídia, modificando e sendo modificadas por essa ampla produção, propiciando, ao final, novas maneiras de pensar a relação entre música e identidade(s).

Em trabalho anterior, minha dissertação de mestrado,<sup>10</sup> foi possível refletir sobre certas mudanças ocorridas nessa cena musical, a partir da análise de documentários sobre música brasileira, lançados na primeira década do século XXI. Tais transformações, principalmente a atribuição de valor/legitimidade aos diferentes pontos de partida dos enunciados (legitimidade não mais concentrada nos músicos populares – figuras que, na época de afirmação da MPB, norteavam os debates estéticos e culturais através da chamada “canção crítica”<sup>11</sup>), apontaram para o cinema (ou, ao menos parcialmente, o audiovisual) como um *novo lugar de produção de discurso* sobre a música brasileira. Tendo como foco da análise narrativas audiovisuais de trajetórias de músicos com carreiras marcadas pelo ostracismo (e por vínculos fortes mas também ambíguos com as noções de *popular* e de *vanguarda* então correntes), o documentário foi observado, naquele trabalho, como uma forma discursiva, um *gênero* (cf. BAKHTIN, 1997) que, através de seus enunciados, possibilitou não apenas novos olhares sobre a música brasileira, mas também se mostrou como um “órgão de memória” da própria MPB. Uma das ideias-eixo da dissertação, a de que a música passa *da trilha para a tela*, tornando-se tema dos documentários, remetia à da “descentralização das formas de produção de representabilidade” – algo que se mantém como significativo nesta nova investigação.

Assim como a música, o patrimônio cultural e, mais diretamente as políticas patrimoniais podem ser considerados como formas privilegiadas para a construção identitária e memorial da coletividade. Regina Abreu (2015), tomando como marco de referência a Recomendação da UNESCO de 1989 e a Convenção do Patrimônio Imaterial de 2013, afirma que uma “nova ordem discursiva” se estabeleceu no campo do patrimônio, gerando ressonâncias com aquilo que a autora designa como

---

<sup>10</sup> SILVA, Sabrina Dinola Gama. *Imagens que dão voz: a memória discursiva da música brasileira nos documentários contemporâneos*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

<sup>11</sup> Naves (2008) chama de “canção crítica” uma “modalidade da canção popular que se tornou o veículo por excelência do debate intelectual, tanto com relação a questões textuais quanto a problemas contextuais” (op.cit., p. 30).

“patrimonialização das diferenças”<sup>12</sup> – uma maneira de utilizar a “força consagrada dos instrumentos legais de proteção por parte dos Estados-nações” (idem) para valorizar os chamados “conhecimentos tradicionais” em diferentes contextos. Nessa nova configuração do campo do patrimônio, a ênfase recairia na participação popular, e a autora chama a atenção para o reconhecimento do protagonismo social dos grupos envolvidos na demanda de patrimonializações.

Com esta abertura, como uma espécie de ‘virada epistemológica’, é aberta portanto, a possibilidade de um deslocamento, algo que pudesse construir um novo modelo de patrimonialização, agora engajado com as necessidades e perspectivas dos interlocutores *não acadêmicos* (ARAUJO, 2014, grifo meu).

Assim, faz parte da hipótese de pesquisa que tanto no campo da música quanto no do patrimônio os olhares, as escutas, as performances e os prestígios se voltaram para os *locais de partida dos enunciados*. Nesses cenários se apresentam mudanças na sensibilidade para – e reelaboração de – aquilo que chamamos de ‘diversidade cultural brasileira’, mas que pode ganhar um sentido mais forte, produtor de diferença: a *diversidade criativa* ou produtiva. Neste caso, para além da ideia de ‘consenso’, é necessário pensar o patrimônio como uma construção, uma elaboração narrativa, um processo que envolve diferentes disputas, arranjos sociais, interesses, experiências humanas e institucionais (ANDRADE Jr., 2016)

Quando falamos em “descentralização” não podemos ignorar as mudanças ocorridas no campo musical também em virtude das inovações tecnológicas<sup>13</sup> que desde o final do século XX atuaram diretamente na reconfiguração da produção musical – mais diretamente aquela atrelada à indústria da música e ao mercado fonográfico. Junto ao processo de modificação tecnológica, vimos a perda da hegemonia de alguns agentes estabelecidos e o advento de novos componentes na cadeia produtiva da música.

Com a migração para o universo digital e o advento da internet também ampliaram-se os recursos tecnológicos disponíveis e novas plataformas de distribuição. Assim, sem deixar de considerar as diversas inviabilizações (também

---

<sup>12</sup> Para a autora, num momento de crescente “homogeneização”, preservar o diferente, o diverso, o singular teria se tornado um exercício de proteção à diversidade das culturas.

<sup>13</sup> Quando falamos em ‘tecnologias’ não ignoramos todas práticas habilidosas (memoração e transmissão oral, por exemplo), assim como as técnicas que antecederam a digitalização: a notação musical (Séc. IX), a invenção do fonógrafo (1877), do gramofone (1888), etc., bem como a evolução das mídias, em especial, a partir da criação do LP nos anos 1940.

sócio-técnicas) trazidas por esta mudança, devemos considerar sua atuação, de modo mais direto, na maneira de se produzir, divulgar e ouvir música.

Ou seja, a implementação destas novas tecnologias atuou numa ‘descentralização’ dos meios de produção cultural e modificou a maneira como as pessoas encaravam e atuavam neste campo. Junto a um processo gradativo de diminuição do poder das empresas do setor fonográfico, promovido inclusive pelo barateamento das tecnologias de gravação de áudio, e do desenvolvimento de interfaces gráficas de computador fáceis de serem operadas por “não-especialistas”, vimos surgir um novo perfil de músico: aquele que é um eficaz mediador entre arte e técnica, também chamado “produtor musical” (PICCHIA, 2013 ; BACAL, 2016). Paralelamente, a difusão da internet e o crescimento das redes sociais configuraram outro cenário: o ciberespaço. Sem ignorar as novas relações de poder trazidas pelas grandes empresas do setor de computação, nos ambientes *online* novas interações entre autor-obra-público são construídas, possibilitando uma comunicação ‘mais direta’ entre artistas e público.

É com base nestas observações que nos interessamos pelo surgimento e a atuação de novos agentes de memória no campo da chamada ‘música popular brasileira’. Se por um lado as musicalidades atuais romperam com o paradigma modernista dos mentores da MPB nos anos 1960, interessa observar, através do trabalho destes ‘agentes de memória’, como os elementos daquela “realidade imaginada” – ou seja, da MPB enquanto utopia (GEIGER, comunicação pessoal) – ainda infletem ou de algum modo, ainda são significativos dentro de um contexto ou uma condição pós-modernos.

Na atualidade, embora a MPB pareça sempre remeter a uma ‘identidade brasileira’, quando observada sob a perspectiva utópica que a gerou, ela ainda continua a produzir certas “identificações” a partir de constantes “redescobertas do popular”<sup>14</sup> (TRAVASSOS, 2004) por diferentes grupos e/ou agentes individuais (que se engajam politicamente). Analisadas nessa chave pós-nacional, se legitimam a partir de seu ‘deslocamento’ para as ‘margens’ do nacionalismo oficial e das elites.

---

<sup>14</sup> Ao fazer referência a esta expressão, Travassos afirma ter partido da ideia de “descoberta do povo”, como aplicada pelo historiador Peter Burke em seu livro intitulado “Cultura popular na Idade Moderna” (1989). Neste trabalho, P. Burke chama a atenção sobre o surgimento da curiosidade pela cultura popular na Europa oitocentista.

Se num primeiro momento a MPB podia ser pensada como expressão de um gosto musical “coerente”, capaz de servir de “suporte para uma identificação” (SANDRONI, 2004), a partir dos anos 1990, embora essa condição em parte se mantenha, os elementos identitários, plurais, são selecionados e diferencialmente ativados por grupos sociais variados para que se unam e reivindiquem espaços e escutas.

É nesta cena que também identificamos uma retomada da ideia antropológico-folclórica de *tradição* (PEREIRA, 2016) . Ou seja, neste período (pós anos 1990), muito além da transformação da MPB em uma sigla “aglutinadora” (NAVES, 2001) ou mesmo de “etiqueta mercadológica” (NAPOLITANO, 2010[2001]), seus elementos fundantes são problematizados e apreendidos por diferentes agentes, e se apresentam nos discursos legitimadores de suas produções.

Assim, um dos interesses desta pesquisa foi acompanhar certas práticas, os discursos e as apropriações que despontavam com tais novos agentes. Ou seja, tratava-se de observar, em diversas formas de registro, de seleção e de narrações e experiências, as conexões entre uma *memória de tradição* e diferentes *ruídos de ruptura*.

Foi com base nessas observações e questões que a atuação de Charles Gavin se mostrou especialmente interessante. Sem perder de vista o potencial comparativo entre diferentes agentes e suas respectivas práticas de atuação, a escolha em direcionar a pesquisa para um agente específico, ‘individualizado’, se deu a partir da ideia de que sua singularidade está ancorada na sua múltipla produção e na sua diversificada circulação/trânsito em diferentes papeis, linguagens, espacialidades, etc. Além disso, a partir dele, tornava-se possível investigar um novo e importante fator do processo de construção de memória da música no Brasil – o mercado de bens culturais.

\*

Imagem 1 – Capa do livro “300 Discos importantes da Música Brasileira”



Meu primeiro interesse como pesquisadora no trabalho de Charles Gavin (atuando como produtor cultural) se deu a partir do livro *300 discos importantes da música brasileira* (2008), por ele concebido. De imediato, interessou-me a forma como as páginas iniciais do livro trazem explicitamente diversas menções à memória e à preservação da música brasileira, com um vocabulário afinado com os usos do campo patrimonial: “Dedicamos este livro a todos aqueles que trabalham pela preservação, proteção e divulgação da memória da música brasileira” (GAVIN et al., 2008, s/n). Ao apresentar algumas questões ao leitor, no texto introdutório, CG traz a ideia de memória musical em torno da valorização da materialidade dos discos – que são como que ‘vestígios concretos’ das relações que os produziram –, a qual, no limite, também envolve, com destaque, os intérpretes (cantores e instrumentistas):

E se aquele garoto quiser estudar os arranjos de Moacir Santos? E se aquela garota quiser cantar alguma música de João do Vale? E se aquele estudante quiser conhecer a obra monumental de Jackson do Pandeiro? Como fará se os discos não estiverem disponíveis? (Gavin et al., 2008, s/n).

Nesta fala, algo é apresentado como central no debate sobre a construção de uma memória da música no Brasil: o disco. Neste caso, este já se apresenta como

um suporte que ao mesmo tempo expressa a continuidade do resgate, mas também do esquecimento. Nesta “tradição”, que de algum modo, construída pela mediação da indústria cultural, é interessante notar a maneira como o disco se transforma numa espécie de ‘produto aurático’ que retorna. Foi partindo destas observações, tendo (de início) observado como um estudo de caso, que construí meu projeto de pesquisa.

No entanto, no ano de 2017, estas questões se estenderam a uma produção maior. Acompanhando a página oficial de Charles Gavin no *facebook*<sup>15</sup>, visualizei uma publicação sobre o livro “300”. Naquele *post*, CG disponibiliza um link<sup>16</sup> para a loja onde o livro – do qual, nas palavras dele, “muita gente ainda pergunta(va) a respeito” – se encontrava disponível para venda<sup>17</sup>. Nos comentários e nas respostas de CG foi possível observar que este era apenas um de seus livros publicados. Naquele momento, ao ampliar minha observação em sua página no *facebook*, seus *posts* me deram os primeiros indícios de uma diversificada produção.

Ainda, como forma de aproveitar essa referência ao livro, achei que seria uma boa oportunidade para estabelecer contato. Depois de algumas mensagens de texto (por celular e e-mails) marcamos uma primeira conversa, que ocorreu no mês de julho/2017 num café no bairro do Leblon (RJ) – local sugerido por CG.

Na conversa ficou evidente que o livro “300” era apenas um item ou aspecto de um todo, ou de um conjunto, que começava a se desenhar para mim como uma espécie de grafo: cada projeto, brevemente apresentado naquela primeira conversa, se abria em múltiplas esferas, possibilitado diferentes conexões com projetos anteriores e posteriores, ilustrando também a forma como CG atuava nas variadas atribuições e empreendimentos, e em diferentes campos.

Nosso segundo encontro foi brevíssimo, mas significativo: em dezembro de 2017, na fila de entrada do Teatro Ipanema. O encontro não foi fortuito, pois a seu convite, eu estava lá para assistir ao show de C. Gavin com a banda Primavera nos Dentes<sup>18</sup>. Após sua saída do Titãs (banda de rock brasileiro que marcou a cena

---

<sup>15</sup> <https://www.facebook.com/charlesgavinoficial/>

<sup>16</sup> <http://www.amoreira.com.br/produto/1496>

<sup>17</sup> Junto ao link para o site de venda, Charles Gavin enfatiza que a venda do livro é totalmente revertida para ações sociais. No site de venda, a ONG “Trapézio”, que destina suas ações ao apoio de escolarização, aparece como atual beneficiária. Site: [www.trapezio.org.br](http://www.trapezio.org.br).

<sup>18</sup> Grupo integrado por CG na bateria, Paulo Rafael na guitarra, Felipe Ventura no violino e na guitarra, Pedro Coelho no baixo e Duda Brack no vocal.

musical dos anos 1980)<sup>19</sup>, Charles, apesar de não mencionar em nossas conversas, já havia integrado um grupo anterior: a banda Panamericana, formada em 2011. Banda composta por ex-integrantes de grandes bandas brasileiras – Dado Villa-Lobos (ex-Legião Urbana), Dé Palmeira (ex- Barão Vermelho) e Toni Platão (ex-Hojerizah) – ela teve como projeto, criar um repertório musical de diálogo do Brasil com o rock em espanhol dos países vizinhos da América do Sul.

O show no teatro Ipanema fez parte da turnê nacional de lançamento do primeiro álbum do *Primavera nos Dentes*, lançado em agosto de 2017, em formato digital, pela gravadora *Deckdisc*<sup>20</sup>. A banda e seu repertório são resultante de um projeto iniciado em 2016, tendo como líder CG, e propõem uma releitura (recriando arranjos) de 11 das 26 canções lançadas pelo grupo Secos & Molhados em seus dois álbuns (1973 e 1974) – os mesmos para os quais CG já havia direcionado um projeto de remasterização e relançamento no ano 2000<sup>21</sup>. Nas breves conversas que tivemos sobre o trabalho da banda, CG faz questão de afirmar que este álbum também foi pensado como resultado de suas pesquisas sobre o repertório do Secos & Molhados.

No início de 2018, numa troca de mensagens, para marcar uma primeira entrevista aberta ‘oficial’, fui convidada por CG para acompanhar as gravações da nova temporada do programa *O Som do Vinil* – programa televisivo que vai ao ar semanalmente em uma emissora de TV por assinatura. O convite, abrindo a possibilidade de observação participante de uma produção importante de CG, ajudou a instaurar uma relação mais ‘colaborativa’, ou, ao menos, produzia um deslocamento da situação entrevistadora-entrevistado: CG é que conduziria as entrevistas – não comigo a respeito das minhas questões, e sim diante de mim, e com seus ‘objetos’.

É importante ressaltar que tal experiência deu início a uma série de reflexões sobre as condições de sujeito e objeto de pesquisa: não se tratava apenas de acionar ou aplicar teorias e metodologias ‘próprias’ para refletir sobre esta produção ‘nativa’, mas de procurar e dialogar com as dos nativos em suas próprias pesquisas

---

<sup>19</sup> Charles Gavin atuou como baterista do *Titãs* entre os anos de 1985 – 2010.

<sup>20</sup> Gravadora que surgiu no final dos anos 1990 e se tornou reconhecida no mercado, principalmente por se intitular como uma gravadora “independente”, em função de ter sob seu controle todo o processo de produção, da gravação até a distribuição. Hoje, esta gravadora também é conhecida por retomar a produção de vinis no Brasil, após a compra da fabricante Polysom.

<sup>21</sup> Neste Show, uma das presenças marcantes na plateia foi a do cantor Ney Matogrosso, que pela primeira vez assistia à performance da banda tocando este repertório.

– diálogo que também pode envolver ‘ruídos’.

Esta interlocução, e a simetria entre as condições de ‘sujeito’ e ‘objeto’ dos conhecimentos envolvidos nas diversas pesquisas, se reforçou, após o término das gravações da nova temporada do programa *O Som do Vinil*, com um convite que fiz para que Charles Gavin participasse de uma aula aberta na Unirio, dentro das atividades de pós-graduação, compondo uma mesa de debate, ao lado de dois professores convidados.

A ideia de chamar CG para compor uma mesa em evento universitário partiu de uma conversa com os professores da disciplina sobre minha breve experiência de campo. A entrada deste novo ‘interlocutor’ numa mesa composta, até aquele momento, só por pesquisadores acadêmicos seria como que uma concretização, no interior da vertente universitária, daquela condição que eu já vinha observando no campo patrimonial. Ao longo de duas semanas de observação participante – acompanhando o processo de gravação das entrevistas para os 26 episódios da 12<sup>a</sup> temporada do programa *O Som do Vinil*, em estúdios localizados em duas cidades distintas (Rio de Janeiro e São Paulo) –, um dos aspectos que mais me chamava a atenção era o modo com que diferentes ‘atuações’ de CG se efetivavam e se apresentavam no decorrer daqueles intensos e agitados dias de produção. Mais do que a atuação de ‘apresentador’, seu trabalho e envolvimento atrás das câmeras, como ‘produtor’, se aliavam à sua experiência musical (inclusive seus conhecimentos, memórias, *insights*), que ele recorrentemente aplicava à elaboração das pautas das entrevistas – um processo quase diário que, lentamente, revelava outra instância ou competência de sua atuação: a investigação e reflexão, isto é, a condição de pesquisador. De algum modo, tais ‘atuações’ já indicavam algo que se revelaria como bastante significativo: sua “distribuição” nos moldes de A. Gell (2018 [1998]).<sup>22</sup>

Outro aspecto ‘experimental’ – não planejado, mas que poderia estar desde o início evidente – era o efeito da presença de ‘CG-pesquisador’ entre professores, e alunos graduados, entre pesquisadores acadêmicos. Lembrando que, para muitos ali presentes, CG era originalmente o músico (baterista) e ex-integrante dos Titãs.

De modo geral, para além do contexto específico que propiciou a

---

<sup>22</sup> Pontuo que esta ideia ‘emerge’ na narrativa de CG (item 1.1), mas só será retomada e desenvolvida adiante.



apresentação de Charles Gavin na Unirio, nesta apresentação o disco-álbum se evidenciou como elemento central na argumentação de CG.

Cabe ainda mencionar que, depois dessa sua apresentação, abriu-se efetivamente a possibilidade de trocas mútuas de informações e reflexões. As indagações trazidas/produzidas por Charles Gavin nesta apresentação, mais do que um “amontoado de dados”, começava a se configurar para mim como uma “discursividade construída a partir de uma relação” (GONÇALVES, 2008, p.194). Como afirma Marco Antonio Gonçalves, mais do que valorar um “discurso nativo genérico”, estabelecia-se uma proposta positiva de tomar este “nativo” como “amigo” e “interlocutor”, no sentido de construir uma narrativa realmente “compartilhada entre autores” (op.cit., p. 193) desta tese.

Portanto, esta investigação se concretiza – além da pesquisa documental e bibliográfica –, a partir de entrevistas em profundidade e de observação participante. É importante ressaltar que para além de técnicas de pesquisa, estes encontros afirmam também o interesse de CG em sempre colaborar (e opinar) com a pesquisa, algo que se expressa, por exemplo, na extensão do meu trabalho de campo: em 2019, CG novamente me convidou para acompanhar o processo de produção de uma nova (a 13<sup>a</sup>) temporada do programa *O Som do Vinil*.

Desta vez, pude ampliar minha observação, pois CG me deixava a par e me permitia acompanhar mais diretamente todo o processo de produção: a construção de um tema para a temporada – no caso, valorizar a presença das mulheres na cena musical brasileira –, a elaboração da lista de convidadas, o acompanhamento das filmagens, a edição de alguns episódios, etc.. Pude também acompanhá-lo em outros diferentes eventos, apresentações e encontros onde, a partir das longas conversas/ entrevistas, esta ‘simetria’ e complementariedade foi, efetivamente, se concretizando. Ao longo deste período, é possível afirmar que uma relação menos assimétrica se estabeleceu entre os ‘sujeitos’ envolvidos nessa(s) pesquisa(s). Esse processo se estendeu até a festa de lançamento da 13<sup>a</sup> temporada do programa, ocorrida em julho de 2019 – evento tomado por mim como um marco significativo para um afastamento do campo.

A tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo trago a descrição da apresentação de Charles Gavin na Unirio. A partir daquela apresentação – que intitulo como uma ‘cena etnográfica desencadeadora’ – é

possível observar o disco-álbum como elemento central no debate sobre a construção de uma memória da música no Brasil, assim como já se evidenciam as diferentes agências em torno deste artefato: de músico, de colecionador, de produtor, de pesquisador, etc..

Partindo de uma breve abordagem sobre a crítica musical elaborada por Mário de Andrade – capaz de criar uma espécie de ‘paradigma’ constantemente reafirmado e reapropriado para a criação e legitimação de certos ‘imaginários sonoros’ – promovo, no segundo capítulo, um debate sobre a aproximação dos papéis das gravações etnográficas e das gravações comerciais. Após abordar a centralidade dada ao registro, à coleta de materiais, a partir do testemunho de Charles Gavin, volto a atenção ao potencial da circulação dos registros fonográficos. Ou seja, levando em conta as gravações comerciais já na época de grande interferência da indústria nos processos de produção, procuro aprofundar uma outra dimensão: a recepção dessas sonoridades, a *escuta*. Discorro, portanto, sobre o papel dos registros fonográficos existentes para a abertura de novas descobertas, escutas e musicalizações. De modo geral, trato do modo como tais registros são capazes de produzir novas experiências, ou seja, estamos falando de um constante processo de *manutenção e reapropriação* (cf. BENJAMIN, 2012 [1936]), portanto, de construção de memória.

No terceiro capítulo a atenção se volta às produções de CG e ao modo como tais projetos (e produtos) nos permitem uma análise sobre o processo constante de construção de uma memória da música no Brasil, mais especificamente, da própria MPB a partir de um artefato – o álbum. Nesse capítulo problematizo uma junção de ações e elementos que afirmam o ‘álbum’ como artefato que participa de e modifica os modos de fazer música, tal que produz e altera as experiências do “musicar” – verbo que, como proposto por C. Small (1998), engloba todo engajamento com a música. É partindo da perceptiva proposta por C. Small que teço uma abordagem específica do álbum como artefato de memória. Para uma geração que teve sua experiência musical estreitamente vinculada aos discos/LPs, o álbum se apresenta como propiciador de uma experiência que, assim como a performance musical, não se resume a um sistema unidirecional de comunicação, mas ‘encanta’ por despertar a sociabilidade inerente à música (entendida, esta, como atividade corporeomental, não como ‘objeto’ ou ‘produto’ ou ‘obra’).

Por fim, no quarto capítulo, a observação e a análise se voltam para um novo local etnográfico: o estúdio de gravação. Trago apontamentos baseados no acompanhamento das gravações de duas temporadas do programa *O Som do Vinil* (2018 e 2019) – produção de CG na qual se evidencia não só a ‘agência pesquisador-nativo’ – sempre pautada pela centralidade do álbum – mais efetivamente na própria “agência”, no sentido de B. Latour (2012), deste artefato.

[Nota: Ao longo da tese, há variações no modo como me refiro ao Charles Gavin: C.Gavin (forma com que usualmente se grafam os nomes de autores, em textos acadêmicos), Gavin (modo como ele é conhecido no meio artístico e pelo público da banda Titãs), CG (espelha as anotações de campo). Deixei essas variações ocorrerem de modo frouxo, não sistemático, no texto, considerando que representam o próprio processo etnográfico, e expressam também um pouco do aleatório e da não linearidade com que as várias etapas de pesquisa, anotações e redação (em suas várias versões) foram se compondo. Assim, a forma variada como essas designações aparecem no decorrer do texto só afirmam esta tese como um 'retrato', ainda que parcial, da própria situação etnográfica.]

# CONCLUSÃO

## INTRODUÇÃO

E se aquele garoto quiser estudar os arranjos de Moacir Santos?  
E se aquela garota quiser cantar alguma música de João do Vale?  
E se aquele estudante quiser ouvir o saxofone de Pixinguinha?  
E se alguém quiser conhecer a obra monumental de Jackson do Pandeiro?  
Como fará se seus discos não estiverem disponíveis?

Insisto nesta questão: o resgate da memória cultural de nosso país é assunto sério, fundamental e urgente. As gerações que estão por vir precisam de meios para localizar e valorizar a identidade brasileira. E mais: se reconhecerem nela. Este é, e sempre será, o objetivo dos projetos que realizo há mais de dez anos: a preservação da memória da música brasileira.

Pensando nisso, tive a idéia de produzir um livro que apresentasse um painel da diversidade da música brasileira desde quando começou a ser registrada até os dias de hoje, considerando gravações que possuam relevância artística e histórica. Para esta empreitada, convoquei três amigos com quem compartilho idéias e opiniões: Tárik de Souza (jornalista, escritor e cronista do *Jornal do Brasil*), Arthur Dapieve (jornalista, escritor e cronista do *jornal O Globo*) e Carlos Calado (jornalista, escritor e cronista do *jornal Folha de S.Paulo*). Para completar a equipe, convidei mais três amigos que entendem de música brasileira como ninguém: Caetano Rodrigues (a maior autoridade do planeta em bossa nova), Valdir Siqueira (coleccionador de LPs e consultor) e Zeca Loro (criador e diretor de *Loronix*, um dos melhores blogs sobre música brasileira). Nossa geração pertence à era do Long Play, dos lados A e B, do vinil – aprendemos a ouvir e a gostar de música nesse formato. Por este motivo, escolhi o título “300 discos importantes da música brasileira”.

Para finalizar, destaco a frase do grande mestre Tim Maia: “A música brasileira é a melhor do mundo e a menos divulgada.”

Vamos mudar isso?

Charles Gavin

*Imagem 25* – Introdução livro 300

Em 2003 – ano de intensa atuação de Charles Gavin nos acervos das gravadoras comerciais com os projetos de remasterização e relançamento de discos fora de catálogo – Hermano Vianna publicou uma matéria no caderno *Mais!* do *Jornal Folha de S. Paulo*, intitulada “A Música Paralela”<sup>230</sup>.

Essa matéria abordava o “tecnobrega” em termos marcadamente (e benignamente) provocativos, direcionando a atenção ao caráter autônomo e

<sup>230</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>

insubmisso do circuito paraense. Em sua interpretação, Vianna fazia coro com a sensibilidade à “música paralela” e aos sinais ruidosos que vinham das periferias. Fazendo um panorama das criações e do consumo musical dessas ‘outras cenas’, definidos por aquilo que o autor denominou como uma “curiosidade cada vez mais promiscua” (implicando descompromissos de ‘purismos’ e ‘tradições constituídas’), Vianna apresentava o tecnobrega como uma música esteticamente criativa, insubmissa ideologicamente e politicamente relevante, pois reiventava fruições musicais fora das linhagens e definições consagradas, desfazendo os limites entre o que é ‘ao vivo’ e o que é registrado. A eletrônica dos sintetizadores e samplers agora multiplicada pela dos arquivos mp3 e a internet, propiciando replicações, downloads e apropriações “piratas”..

A certa altura, Vianna afirma, empaticamente e não sem ironia:

Se o garoto quer comprar uma música , aquela que fala assim: ‘Não sou audiência pra televisão... Não sei quem canta...’ para escutar umas três vezes -se muito- para que precisa de capa luxuosa, som perfeito ou letra completa (com relação completa dos músicos que tocaram em cada faixa) no encarte?

Quando chegou o momento de encerrar a escrita deste trabalho, e revendo ainda uma última vez meus cadernos de anotações, essa passagem, que não cheguei a abordar no texto, ‘retornou’ como um enigma que, ao concluir a tese, ainda me cabe decifrar (ainda que provisoriamente).

Junto a isso, o interessante é pensar como a ‘introdução’ feita por Charles Gavin no livro 300 se apresentou como peça chave neste meu exercício de ‘conclusão’.

Em primeiro lugar, chama atenção o contraste entre o modo como, na prática e no discurso de Charles Gavin, valorizam-se os discos-álbuns (e a música popular brasileira da qual eles são um meio-memória privilegiado), e o modo com que Hermano Vianna se reporta a eles (inclusive seu avatar enfraquecido, o *compact disc*): CG fala em memória, preservação (transmissão), patrimônio; HV, em esquecimento, despossessão (apropriação), efemeridade.

No mesmo período, em paralelo ao encantamento de Hermano Vianna pelas possibilidades e multiplicidades abertas com a circulação de arquivos MP3 e outras democratizações ou anarquizações eletrônicas, e ao seu reconhecimento da “curiosidade” efêmera de novas gerações, Charles Gavin (entre tantos outros da geração que teve sua experiência musical estreitamente vinculada aos discos/LPs)

aspirava a “transmitir” uma espécie de ‘tradição musical’, “preservada” nos álbuns, para as “gerações futuras” (GAVIN et al, 2008). Ao contrário da cena observada por Vianna – “bailes de periferia, produção de CDs piratas e divulgação feita por camêlos” –, seja nos projetos de remasterização/ relançamentos de discos-álbuns ou nas produções audiovisuais, para Gavin, o álbum se mantinha como eixo e artefato norteador das agências de musicção. Já para Vianna, nessa nova metamorfose do “popular” e do “coletivo”, a fragmentação / dispersão é saudada e celebrada; os álbuns aparecem como produtos

Vendidos quase sempre com a aura de obras de arte (mesmo há tanto tempo na época de sua reprodutibilidade técnica!) adequadas a um tipo de consumo sempre refinável e intensamente retroalimentável (VIANNA, 2003).

Ou seja, o disco/álbum, agora entendido como representação do “consumo refinável” de uma classe dominante, estaria completamente apartado da musicção, muito semelhantemente ao que já se observou na interpretação etnográfica do concerto sinfônico. A escuta de um disco seria, como a frequência de salas de concerto, na abordagem de C.Small, um ritual, realizado de maneira não totalmente consciente, da mitologia e de valores de um certo grupo.

Creio ser interessante, nas posições de Gavin e Vianna, a menção de ambos os autores-pesquisadores aos “garotos e garotas” de outra geração. A questão intergeracional é o núcleo intrínseco de qualquer elaboração de memória social, e também deve nos fazer lembrar que Hermano e Charles, assim como Elizabeth Travassos e Santuza Naves, fazem parte de uma mesma geração que se deparou com os ‘mesmos mistérios’.

O enigma, então, não é um *desafio* ao álbum tal como Gavin o concebe, pratica e cultiva. Gavin pode ser considerado um ‘homem-do-disco’, e a questão que se põe (e que a menção a Walter Benjamin, no trecho acima, só faz reforçar) é: quais são as alianças possíveis entre a reprodutibilidade analógica e a digital? Afinal, Vianna teve ‘projetos marioandrados’, assim como Gavin destila *playlists*<sup>231</sup>. Portanto, não há aqui ‘duas facções’.

Qual então a ‘antropologia implícita’ que a companhia de H. Vianna, E.

---

<sup>231</sup> *Playlist* disponível na plataforma virtual *Spotify*:  
<https://open.spotify.com/playlist/7BP6ikRwmhTdCx3lyQvc86?si=53zMhTcSS4C6nYbGBFaUWg>  
Ver também “**FAIXAS BÔNUS**”

Travassos e S. Naves, entre tantas outras, ‘me’ permite extrair do trabalho de C. Gavin para lhe devolver em forma de concepção de memória e patrimônio? A resposta deverá ser menos um teorema, uma rima ou ‘solução’, do que um gesto.

Creio que o percurso desta tese me permite em primeiro lugar ‘torcer’ a questão: qual a relação entre o que é brasileiro na MPB e o que é musicável por meio dos álbuns? Mas para que serve responder a essa pergunta? Passada década e meia do ‘debate cismogênico’ entre as sensibilidades de pesquisa de Gavin e Vianna, a cena brasileira e internacional é bem outra.

Em outras palavras, parecem ser necessárias outras torções. O que o cultivo dos discos-álbuns, das imagens analógicas (visuais, auditivas e também textuais), tal como praticado por Gavin, pode *disponibilizar* para as múltiplas ‘babeis’ contemporâneas? E, em contrapartida, o que a fragmentação e hibridação das formas e cenas consagradas pode emprestar à imaginação de um *nacional* diverso e plural, sob um aparato estatal autoritário? Retraduzindo ainda, em termos de “patrimônio”: como podem os mecanismos estatais de consagração, criados e até certo ponto aprimorados ‘sob a égide’ da Constituição de 1988 – e disponibilizados (na forma de patrimonializações culturais) para coletividades de memórias e ecologias diversas, ‘se fragmentarem e se dispersarem’ quando o entendimento antropológico de cultura passou a contar para as elites governantes como inimigo da nação (VELHO, 2018)?

Esta tese, obviamente, não procura *responder* a essas questões. A pergunta que deixo na conclusão, e que me faço, é se a tese (redigida sob essas interrogações) terá tocado em sinais ativos para construções coletivas de respostas alternativas. Do modo mais breve possível, como *gestos* de reflexão, acionarei dois desses sinais.

O primeiro, é a menção que Vianna faz ao Walter Benjamin da famigerada “reprodutibilidade técnica” e da desaturatização da arte. Creio que o processo desta tese, de *pensar com* (e não refletir sobre) o trabalho de Gavin mostrou (ao menos para mim) que o profissional/amador dos discos/álbuns (como artefatos de memória), aparentemente cultor-cultivador da aura dos álbuns-arte, realiza um movimento ou deslocamento ou gesto (cultural) não-óbvio – o de perceber e memorar afinidades eletivas desse meio de memória com a MPB, ou melhor, com a soci-habilidade das musicações (em um país de miscigenações reidentidades e etnogeneses ativas).

Walter Benjamin deixou espalhados nos vários textos dos anos 1930 que

lidaram com a reprodutibilidade técnica (parente da percepção de Simmel sobre a “cultura objetiva”) uma série de intuições paralelas, a mais simples das quais pode ser trazida como representante do conjunto. A frase que fala das “injunções implícitas na autenticidade da fotografia”. Benjamin está aí valorizando a fotografia como *gesto*, não gesto documentante, e sim testemunhal: ter estado diante de algo *compromete* aquele ou aquela que o registrou. E compromete – como solicitação que atravessa gerações – quem se defronta com o registro, que não é representação e sim a memória, a presença daquele gesto.

E neste ponto já cabe invocar o segundo sinal. Que mais uma vez, não deixou de ser percebido por Hermano em suas pesquisas, e foi muito discretamente mencionado nesta tese. A informação preciosa vem da tese de Luis Rodolfo Vilhena (colega de Hermano e de Elizabeth Travassos no PPGAS do Museu Nacional – UFRJ) e diz respeito ao deslocamento ou à reconfiguração da atenção ao que é a musicalidade nas manifestações antigamente ditas “folclóricas”. Creio que isso ‘ressoa’ de modo muito sugestivo no que é a *musicação* na concepção de C.Small, que inspirou minha compreensão da atuação de Gavin. E essa analogia tem consequências para reentender as “injunções” que a reprodutibilidade técnica não apaga, antes intensifica.

Pois se música (como as artes ditas plásticas ou visuais, na armação benjaminiana) remete a gestos, ritualidade, soci-habilidade, todo registro tem um grão ao menos de testemunho etnográfico, e a ‘manifestação’ registrada tem a potência de *contaminar* as escutas mediadas, de igualmente ritualizá-las. [Os inventários de patrimônios culturais, na medida em que baseados em ou entrançados com registros de tipo etnográfico, são (ou já foram) ritos não sumários do ‘nacional’ – contamiNações, como dizia Homi Bhabha].

E essa qualidade etnográfica, *pace* T. Ingold, é ou pode ser ainda uma sociotécnica antropológica, a ética e a estética do *aprender com*, do conhecer *junto de*.

Por fim, gostaria de voltar para o livro “300 discos importantes da música brasileira” – livro com o qual tive os primeiros *insights* para esta pesquisa –, e deixa-los com uma citação de Charles Gavin, presente na contracapa do livro (um modo de *encerrar junto com*):

Disco é muito mais do que *long play* – objeto de vinil onde se armazena 45 minutos de áudio, divididos em dois lados. É muito mais também do que *compact disc* – prático objeto de plástico que



rendeu muito dinheiro à indústria fonográfica nos anos 90. Para minha geração disco é o retrato instantâneo da obra de algum em determinado período de sua existências. Representa sua visão de mundo naquele momento e, exatamente por isso, interfere no curso de nossas vidas. Este livro coloca em discussão 300 discos importantes que mudaram e ainda continuam mudando a música brasileira.

Imagem 26 – Contracapa livro 300

