

14

ESTUDIOS INDIANA

Los archivos de las (etno)musicologías

Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual

Miguel A. García (ed.)

Estudios Indiana

The monographs and essay collections in the Estudios Indiana series present the results of research on multiethnic, indigenous, and Afro-American societies and cultures in Latin America, both contemporary and historical. It publishes original contributions from all areas within the study of the Americas, including archaeology, ethnohistory, sociocultural anthropology and linguistic anthropology.

The volumes are published in print form and online with free and open access.

En la serie Estudios Indiana se publican monografías y compilaciones que representan los resultados de investigaciones sobre las sociedades y culturas multiétnicas, indígenas y afro-americanas de América Latina y el Caribe tanto en el presente como en el pasado. Reúne contribuciones originales de todas las áreas de los estudios americanistas, incluyendo la arqueología, la etnohistoria, la antropología socio-cultural y la antropología lingüística.

Los volúmenes se publican en versión impresa y en línea con acceso abierto y gratuito.

Editado por: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz
Potsdamer Straße 37
D-10785 Berlin, Alemania
e-mail: indiana@iai.spk-berlin.de
<http://www.iai.spk-berlin.de>

Consejo editorial: Andrew Canessa (University of Essex), Michael Dürr (Zentral- und Landesbibliothek Berlin), Wolfgang Gabbert (Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover), Barbara Göbel (Ibero-Amerikanisches Institut), Ernst Halbmayr (Philipps-Universität Marburg), Maarten Jansen (Universiteit Leiden), Ingrid Kummels (Freie Universität Berlin), Karoline Noack (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Heiko Prümers (Deutsches Archäologisches Institut), Bettina Schmidt (University of Wales Trinity Saint David), Gordon Whittaker (Georg-August-Universität Göttingen).

Jefa de redacción: Iken Paap (Ibero-Amerikanisches Institut)

Tipografía: Patricia Schulze, Iken Paap (Ibero-Amerikanisches Institut)

Información bibliográfica de la Deutsche Nationalbibliothek:

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie. Los datos bibliográficos están disponibles en la dirección de Internet <http://www.dnb.de>.

Pedidos

de la versión impresa: Gebr. Mann Verlag, Berliner Str. 53, D-10713 Berlin
<http://www.reimer-mann-verlag.de>

**Versión digital,
acceso libre:**

<http://www.iai.spk-berlin.de/es/publicaciones/estudios-indiana.html>

Impreso en Alemania ISBN 978-3-7861-2908-0
Copyright © 2023 Ibero-Amerikanisches Institut, Preußischer Kulturbesitz
Todos los derechos reservados

Índice

Introducción. El archivo: entre la polisemia y la virtualidad <i>Miguel A. García</i>	7
Un archivo en disputa <i>Juan Francisco Sans y Mariantonia Palacios</i>	29
Historias y reflexiones en torno a un archivo sonoro y sus roles en la investigación etnomusicológica argentina <i>Irma Ruiz</i>	47
El archivo sonoro y sus ausencias <i>Miguel A. García</i>	65
Archivos musicales: la reflexión teórica y la vivencia <i>Leonardo J. Waisman</i>	79
De Bruno Mars a Josquin des Prez. Archivos y reciclajes musicales en las eras de la imprenta e Internet <i>Alejandro Vera Aguilera</i>	89
Los archivos de andar por casa. El giro digital y la investigación de la música popular <i>Julio Arce</i>	107
El archivo como clave en la conformación de un canon: una lectura de la “Colección Miguel Franco” desde la archivística posmoderna <i>Juliana Guerrero</i>	125
Arquivos discográficos em movimento: mediação e produção de sentido entre colecionadores brasileiros e portugueses a partir de um estudo de caso <i>Pedro Araújo</i>	143
El archivo como laboratorio: el Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional de Argentina <i>Pablo Fessel</i>	161
Lecturas literarias en voz de sus autores: sobre el acervo fonográfico del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín <i>Susana González Aktories</i>	177
Un paseo por los archivos de etnomusicólogos en la Biblioteca Nacional de España <i>María Jesús López Lorenzo</i>	199
Los tuputisi de los artesanos de Walata Grande (Bolivia): ¿un archivo con poder? <i>Gérard Borrás</i>	215

Arquivos discográficos em movimento: mediação e produção de sentido entre colecionadores brasileiros e portugueses a partir de um estudo de caso

Discographic Archives in Motion: A Case Study of the Mediation and
Production of Meaning Among Brazilian and Portuguese Collectors

Pedro Aragão

Universidade de Aveiro/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

<https://orcid.org/0000-0003-4236-1616>

pmaragao@ua.pt

Resumen: Primeiro suporte fonográfico a ter alcance global (Gronow 1983), o disco de 78 rpm foi também a base de um gigantesco sistema capitalista voltado para a comercialização de gravações que operou durante boa parte do século XX. Tanto no Brasil quanto em Portugal, a salvaguarda desta produção discográfica – hoje obsoleta em termos tecnológicos –, passou sempre pela ação de colecionadores particulares, dada a ausência de arquivos sonoros oficiais em ambos os países. Estes colecionadores detêm, de forma geral, grande conhecimento – ainda que extra-acadêmico – sobre aspectos técnicos destes arquivos sonoros, além de estabelecerem ligações afetivas com as suas coleções. Este artigo versa sobre relações de mediação e construções de sentido entre colecionadores brasileiros e portugueses de discos 78 rpm e procura estabelecer uma reflexão sobre acervos discográficos à luz de um duplo referencial teórico: por um lado os estudos etnomusicológicos que entendem arquivos sonoros não como simples repositórios de som, mas como saberes fragmentados e inacabados que estão necessariamente sob ingerências políticas, ideológicas e estéticas (García 2011); por outro, o escopo de uma recente sociologia da música (De Nora 2000; Hennion 2002) que propõe um novo olhar sobre a figura do amateur, incluindo-se neste conceito os colecionadores de discos. Tal como propõe Hennion (2011) procuro entendê-los não como canais neutros por onde relações sociais pré-determinadas operam, mas como mediadores ativos na construção de diferentes significados sobre música. Neste sentido, o artigo procura discutir o arquivo sonoro como elo-base de uma cadeia de mediações construída entre sujeitos (os colecionadores) e objetos (os discos físicos) para a produção de um caleidoscópio de sentidos, expressos em feixes fragmentados de discursos que misturam memórias, redes afetivas, gostos estéticos e ideias de pertencimento e estranhamento.

Palavras-chave: discos 78 rpm; colecionadores; sociologia da música.

Abstract: The first phonographic medium to attain global reach (Gronow, 1983), the 78 rpm record, also served as the foundation for a vast capitalist system devoted to the commercialization of music recordings which continued throughout most of the 20th century. Both in Brazil and Portugal, the safeguarding of this discographic production – now technologically obsolete – has always been undertaken by private collectors, given the lack of official sound archives in both countries. In general, these collectors have ample knowledge – even if extra-academic – of the technical particularities of these sound archives, in addition to establishing affective bonds with their personal collections. This article explores the mediation relationships and constructions of meaning among Brazilian and Portuguese collectors of 78 rpm records to reflect upon discographic archives from a twofold theoretical framework:



on the one hand ethnomusicology studies, which consider sound archives not as mere sound repositories, but as fragmented and unfinished knowledge invariably under political, ideological, and aesthetic interference (García, 2011); on the other hand the contemporary scope of sociology of music (De Nora 2000; Hennion 2002), which proposes a novel approach to the figure of the amateur, encompassing within this notion the record collectors. As proposed by Hennion (2011), I strive to understand collectors not as neutral channels through which predetermined social relations operate, but as active mediators in the construction of different meanings about music. In this regard, the article stems from the sound archive as the base link of a chain of mediations established between subjects (the collectors) and objects (the physical records) for the kaleidoscopic production of meanings, expressed in fragmented discursive bundles that merge memories, affective networks, aesthetic tastes, and notions of belonging and estrangement.

Keywords: 78 rpm shellac discs; collectors; music sociology.

1. Introdução¹

É dia 6 de julho de 2016 quando Otacílio Azevedo chega pela primeira vez à Universidade de Aveiro, onde é recepcionado pelos técnicos Miguel Ribeiro e António Santos que aqui estão para ciceroneá-lo na visita à Coleção José Moças, um dos mais importantes acervos de discos de 78 rpm em Portugal. Otacílio, mal chega à sala, começa a olhar com atenção para todos os discos expostos na parede, observando detalhes como espessura, tipos de goma-laca, informações de rótulo, títulos de músicas. Otacílio é seguramente o mais respeitado especialista brasileiro em restauração sonora de discos 78 rpm: seu pai, Miguel Ângelo Azevedo – por alcunha Nirez –, tem um acervo de mais de vinte mil discos e é – do alto de seus mais de oitenta anos – a figura referencial sobre fonografia no país. Com seu forte sotaque cearense, Otacílio observa os discos e ao mesmo tempo discorre sobre sua longa relação com estas bolachas pretas de goma-laca; sobre como cresceu em uma casa repleta de discos e como aprendeu desde a infância com o pai a reconhecer marcas, fabricantes, detalhes de rótulos, números de série e de matrizes. De súbito, para e toma um dos discos expostos na parede: hipnotizado pela leitura de seu rótulo, pega a mochila e abre imediatamente seu notebook, à procura de uma planilha Excel onde consta a íntegra da coleção de seu pai. Depois de alguns minutos de consulta, abre um largo sorriso e afirma no melhor dialeto cearense: ‘esse bichinho aqui é um disco inédito na Discografia Brasileira!’

O trecho acima foi retirado de meu caderno de campo, escrito durante os anos de 2015 e 2016 no âmbito de pesquisa pós-doutoral por mim realizada na Universidade de Aveiro, Portugal. Tendo como foco a coleção de discos 78 rpm do pesquisador, radialista e produtor cultural José Moças, constando de mais de seis mil discos, doados àquela universidade em 2012, minha pesquisa procurou dimensionar os trânsitos e fluxos entre artistas brasileiros e portugueses na fonografia de ambos os países no início do século XX (Aragão 2016 e 2017). Para além deste aspecto, a pesquisa procurou também incentivar a troca de metodologias e recursos tecnológicos entre colecionadores e instituições ligadas a acervos sonoros em ambos os países, processo que culminou com a organização de um encontro científico

¹ Este capítulo é resultado direto de pesquisa realizada no âmbito do projeto LiberSound: Práticas inovadoras de arquivamento para a libertação da memória sonora (PTDC/ART-PER/4405/2020), desenvolvido pelo Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança e a Universidade de Aveiro. O projeto é financiado pela Fundação para Ciência e Tecnologia através de fundos nacionais. O autor agradece ainda à FCT/MCTES pelo apoio financeiro do INET-md (UIDB/00472/2020).

intitulado “Música e Lusofonia em Acervos de 78 rpm”, realizado na Universidade de Aveiro entre os dias 7 e 9 de julho de 2016. Reunindo especialistas de países como Brasil, Cabo Verde, Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Portugal, o encontro marcou também a vinda do técnico Otacílio Azevedo para um *workshop* sobre restauração digital com os técnicos da Universidade de Aveiro responsáveis pela Coleção José Moças, encontro descrito na referida página de meu diário de campo. Mais do que uma reunião técnica, entretanto, a visita foi marcada pelo simbolismo de um reencontro entre dois grandes colecionadores: o brasileiro Miguel Ângelo Azevedo – representado àquela ocasião por seu filho Otacílio, uma vez que sua idade avançada não o permitiu viajar – e o português José Moças, amigos de longa data e unidos pela mesma paixão por discos de goma-laca.

Tendo este encontro como ponto de partida, este artigo tem por objetivo analisar relações de mediação e construções de sentido entre colecionadores brasileiros e portugueses e é dividido em duas seções. Na primeira proponho uma reflexão sobre acervos discográficos em 78 rpm à luz de um duplo referencial teórico: por um lado os estudos etnomusicológicos que entendem arquivos sonoros não como simples repositórios de som, mas como saberes fragmentados e inacabados que estão necessariamente sob ingerências políticas, ideológicas e estéticas por parte de pessoas e instituições (García 2011); por outro lado, o escopo de uma recente sociologia da música (De Nora 2000; Hennion 2002) que propõe um novo olhar sobre a figura do *amateur*, incluindo-se neste conceito os colecionadores de discos. Tal como propõe Hennion (2011) procuro entendê-los não como canais neutros por onde relações sociais pré-determinadas operam, mas como mediadores ativos na construção de diferentes significados sobre música. Com base neste referencial teórico realizo, na segunda parte do artigo, uma análise sobre o processo de construção das coleções discográficas de José Moças e Miguel Ângelo Nirez, procurando entender as cadeias de mediações e produções de sentido inerentes aos processos de criação de arquivos sonoros.

2. Arquivos fragmentados: colecionadores e seus objetos de afeição

Primeiro suporte fonográfico a ter alcance global (Gronow 1983), o disco de 78 rpm foi também a base de um gigantesco sistema capitalista voltado para a comercialização de gravações que operou durante boa parte do século XX, sempre concentrado em algumas poucas *majors* de alcance internacional (Malm 1992). A centralidade deste suporte pode ser avaliada por sua rápida disseminação a nível global e sua vasta produção: a quantidade de fonogramas produzidos tanto para fins de estudo e arquivamento etnográficos quanto para comercialização pode ser estimada na ordem de milhões de discos apenas entre os anos de 1900 a 1920.²

2 Gronow (1983) apresenta alguns dados sobre as vendas da indústria fonográfica em diferentes países no período de 1900 a 1920. Nos EUA foram vendidas 3 milhões de cópias de cilindros e discos já no ano de 1900, cifra que chega a 30 milhões de cópias em 1910. A produção na Alemanha é estimada em 18 milhões de cópias em 1907 (incluindo exportações) e na Rússia o número atinge 20 milhões de cópias em 1915.

O Brasil é o primeiro país na América Latina a ter uma gravadora comercial já no ano de 1901 (a Casa Edison, fundada pelo tcheco Frederico Figner) e uma fábrica de produção de discos em 1911, totalizando neste mesmo ano uma produção de 750.000 exemplares (Francheschi 2002, 41). Em Portugal – ainda que a primeira fábrica de disco só tenha sido fundada na década de 1950 e que a produção jamais tenha atingido a mesma escala – nota-se desde o começo do século XX uma rede de lojistas locais responsáveis por gravações, notadamente nas cidades de Lisboa e Porto, que posteriormente eram enviadas para replicação em escala industrial em grandes centros europeus (Losa 2014, 75). Como procurei demonstrar em trabalho anterior (Aragão 2016), a vasta produção de discos em formato 78 rpm associada aos dois países jamais foi alvo de políticas públicas de arquivamento em escala nacional, uma vez que Portugal não tinha na altura uma lei de depósito legal para o som.³ Da mesma forma, o interesse acadêmico por acervos fonográficos comerciais é recente, já que tanto no Brasil quanto em Portugal a produção musical veiculada em 78 rpm foi usualmente classificada de ‘popularesca’ e ‘inautêntica’, e vista como um meio de caminho entre a ‘pura’ música de matriz rural e a ‘alta esfera’ da música de concerto (Travassos 1997; Sardo 2009).

Desta forma, a salvaguarda da coleção fonográfica em discos de 78 rpm nos dois países sempre esteve centrada na figura dos colecionadores particulares. No Brasil couberam-lhes, inclusive, a tarefa de realizar pela primeira vez um catálogo de toda a produção discográfica brasileira neste suporte. O livro *Discografia Brasileira em 78 rpm*, embora posteriormente editado pela Fundação Nacional de Arte (1982), foi elaborado por quatro colecionadores, dentre os quais o já referido Miguel Ângelo Nirez. Em Portugal, as primeiras coleções extensivas de discos goma-laca são associadas aos colecionadores particulares Bruce Bastin e José Moças. O primeiro, folclorista e colecionador inglês, foi o dono de uma coleção de 2500 discos de fado, vendidos ao governo português em 2006, após um extenso processo de negociação política – envolvendo sociedade civil e meios de comunicação – sobre o valor da coleção como patrimônio nacional, visto como base para a candidatura do fado a Patrimônio Imaterial da Humanidade e para a construção de um arquivo sonoro em Portugal (Sardo 2017a). O segundo, radialista e produtor cultural, foi o responsável pela recolha e preservação de uma coleção de cerca de seis mil discos, doados à Universidade de Aveiro em 2012.

O protagonismo dos colecionadores de 78 rpm no processo de salvaguarda de discos de goma-laca em Portugal e no Brasil expõe uma questão crítica: a ideia de formação de coleções ‘nacionais’ coesas, construídas a partir da reunião destas diferentes coleções particulares – o que nos leva a uma reflexão sobre o próprio conceito de arquivo sonoro.

3 Somente no ano de 2019, através da resolução de ministros (n. 36/2019), seria criada uma “estrutura de missão para a criação de um Arquivo Nacional do Som” em Portugal (informação disponível em www.arquivonacionaldosom.gov.pt). Segundo o mesmo website, o arquivo teria por missão “o desenvolvimento de todas as ações necessárias à criação de uma estrutura arquivística focada nos documentos sonoros”. Até o ano de 2021, entretanto, o arquivo sonoro ainda não havia sido instituído, e tampouco uma legislação sobre o depósito legal para o som no país.

Da noção, proveniente do século XIX, de mero repositório de artefatos e registros salvaguardados, o conceito de arquivo passa, a partir das últimas décadas, a ser entendido como um campo dialético que espelha uma trama de identidades, ideologias, motivações políticas e processos de trocas culturais. Utilizo aqui a definição proposta pelo antropólogo e etnomusicólogo argentino Miguel García, para quem o arquivo constitui um “saber fragmentado, formado por um conjunto de enunciados de autoria compartilhada e sempre em processo de transformação, onde operam vetores políticos, ideológicos, estéticos e econômicos” (García 2011, 37; tradução minha). Como será analisado com mais profundidade na segunda parte deste artigo, no contexto da produção de 78 rpm no Brasil e em Portugal esta abordagem etnomusicológica parece ser perfeitamente aplicável: responsáveis pela salvaguarda destes suportes, na ausência de políticas públicas neste setor, os colecionadores de ambos os países estabeleceram extensas redes regionais – e mesmo transnacionais – para troca não apenas de discos, mas de saberes pulverizados – informações sobre gravações, artistas, números de matrizes discográficas, modos de preservação e digitalização, dentre outros. Este processo é também eivado de lutas simbólicas e hierarquizações – medidas em grande parte pelo reconhecimento público de determinados colecionadores em detrimento de outros, por razões que englobam tamanho, importância e raridade dos discos arquivados, conhecimento técnico específico sobre fonografia, valor monetário das coleções, dentre outros fatores.

A centralidade da posição do colecionador no processo de recuperação de parte da memória sonora no Brasil e em Portugal conduz-nos a um segundo ponto importante de reflexão: a questão do colecionismo no campo científico. De modo geral, este é um tema que tem vindo a sofrer mudanças paradigmáticas ao longo da segunda metade do século XX no âmbito da sociologia da música e da etnomusicologia. Em ambos os domínios, a figura do colecionador passa a ser alvo de crítica contundente por parte do discurso acadêmico a partir da década de 1950: na etnomusicologia, ele será comumente associado ao que Malcomson (2014, 2) denomina como *amateur musical scholar*, ou seja, um pesquisador não acadêmico que possui notório conhecimento especializado sobre um tema específico, e que comumente tem ligação sentimental por um tema ou atividade. É justamente a carga afetiva que o prende a seu objeto de estudo que faz com que seu conhecimento seja subvalorizado pelo mundo acadêmico, permeado durante a maior parte do século XX pelo pressuposto da neutralidade e objetividade científica. Tais hierarquias de produção de conhecimento – malgrado todas as críticas epistemológicas formuladas ao etnocentrismo e à suposta ‘neutralidade’ da ciência, a partir de décadas de estudos antropológicos e sociológicos – continuariam a operar ainda no século XXI, fazendo com que tais pesquisadores não acadêmicos continuassem a ocupar um lugar subalterno na academia. Como afirma Malcomson

Although amateur scholars are often key sources for academics, their purported passion for their subject and amateur status have meant that they still rarely gain the recognition they deserve. The epistemic worth of their activities is still largely undervalued, and amateur experts continue to be excluded from the status, prestige and economic benefits of the academy (2014, 223).

Já no campo da sociologia da arte, aquilo que define por natureza o colecionador – o prazer estético que o prende a seus objetos de afeição – é frequentemente visto como um aspecto estruturador da noção de autonomia da arte a que a disciplina historicamente se opôs. Em uma ampla revisão conceitual da sociologia da música no século XX, De Nora (2000, 1-7) aponta tanto para a falência do modelo adorniano de concepção de sistemas musicais como simulacros de ‘consciências sociais’, quanto para a falência da concepção romântica de uma ‘arte’ como campo autônomo dissociado de esferas econômicas, políticas e ideológicas. Como afirma Hennion, durante toda a segunda metade do século XX o próprio termo ‘arte’, passará a ser visto pela sociologia – notadamente a partir da obra de Bourdieu –, como uma fachada que dissimularia mecanismos de diferenciações sociais; o objeto artístico seria compreendido essencialmente como um meio de naturalizar diferenças e mecanismos de coerção entre diversos extratos da sociedade. Neste contexto, a relação entre o colecionador e seus objetos também passaria a ser entendida como um jogo social passivo, reduzido a determinantes sociais ocultas, as quais caberia ao sociólogo desvendar. Em outras palavras, o colecionador passaria a ser visto como um canal neutro por onde operariam relações e forças sociais implícitas, cabendo à sociologia a empresa de dessacralização e profanação da aura de fetiche entre aficionados e seus objetos de eleição (Hennion 2001, 122).

Ainda que tal crítica permaneça válida – tanto no que se refere às ideias de autonomia da arte quanto no que seria entendido como “produção de crença” (Bourdieu 1996, 192) associada ao colecionismo – os últimos vinte anos testemunharam revisões importantes no campo da sociologia da música que permitiram um redimensionamento do papel de *amateurs* e colecionadores. Baseadas em teorias da mediação tributárias em grande parte dos conceitos de agenciamento de Alfred Gell (1998) e da teoria ator-rede de Latour (1996), estas recentes abordagens têm em comum um redimensionamento do papel do objeto. Longe de serem socialmente inertes, os objetos tornam-se atores em potencial, tendo o poder de transformar, desviar, reconfigurar e alterar seus usuários. No dizer de Hennion, a implicação direta desta premissa no campo da cultura é a de respeitar a especificidade dos objetos sem os reduzir, por um lado, a meros signos ou peças de jogos sociais, e, por outro, a simples dados, cujos conteúdos, formas e propriedades estariam fixos ou inertes (2011, 257). No contexto especificamente musical, autores como Georgina Born vão inclusive problematizar o clássico dualismo entre sujeito e objeto. Para a autora, a *música* seria o exemplo mais paradigmático de “objeto múltiplo-mediado, ao mesmo tempo material e imaterial, no qual sujeitos e objetos colidem e se confundem” (Born 2005, 7).

Esta intensa rede de reações e provocações entre objetos e sujeitos estaria no cerne de novas percepções sobre o papel do colecionador. De uma visão sociológica tradicional que o coloca como um *cultural dope* que se engana sistematicamente “quanto à natureza daquilo que faz” ou que é meramente “sujeito passivo de uma ligação cujas determinações verdadeiras ele ignora”, o *amateur* passa a ser visto como sujeito ativo na construção de redes de sentidos e sensibilidades. Recorrendo de novo a Hennion:

O gosto, a paixão, as diversas formas de ligação não são dados primários, propriedades fixas dos amadores que podem ser simplesmente desconstruídos analiticamente. As pessoas são ativas e produtivas; elas transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos. Insistindo no caráter pragmático e performativo das práticas culturais, a análise [sociológica] pode colocar em evidência a capacidade dessas pessoas de transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente (2011, 256).

É sob este duplo signo – por um lado associado ao caráter fragmentado dos arquivos (García 2011) e por outro às novas possibilidades de entendimento sobre o papel de *amateurs* pautados por este recente viés da sociologia da música – que me proponho a analisar, no tópico seguinte, o papel de colecionadores de discos 78 rpm no corredor Brasil-Portugal.

3. Construindo coleções de 78 rpm: objetos, redes, paixões e discursos

“Queria ser arqueólogo. Tenho o bichinho da procura, da descoberta por curiosidade” (Garrancho 2016, s. p.). É assim que José Pé-Curto Moças, considerado um dos maiores especialistas em discos de 78rpm em Portugal, define sua paixão pelo colecionismo. Nascido em 1952 na cidade de Estremoz, no Alentejo, mudou-se para Lisboa ainda na adolescência, onde passou a frequentar o Coro da Juventude, experiência que lhe abriria o gosto pela música. Depois de “saltitar de faculdade em faculdade” (Garrancho 2016, s. p.), sem, entretanto, terminar qualquer curso universitário, ingressou nos quadros do Conselho Superior Judiciário, onde iniciou carreira na função pública. Em 1986 foi transferido para Macau – então território chinês sob administração portuguesa – na função de secretário do Ministério Público. Neste período passou a atuar nas horas vagas como locutor da Rádio Macau, experiência que o aproximou pela primeira vez de acervos fonográficos. O interesse pela música portuguesa do início do século XX foi despertado em 1991, quando descobriu em Londres um disco intitulado *Portuguese String Music*, lançado pela Interstate, editora de propriedade do colecionador e especialista inglês Bruce Bastin.

Ao ver este disco, descobri que havia gravações desta época [do início do século XX] que eu desconhecia completamente. Então mandei uma carta [a Bruce Bastin, dono da editora], que na altura tenho a certeza que não havia ainda e-mails [...]. E mandei uma carta e ele respondeu-me, ‘Sim, sim, tenho uma grande coleção, quando quiser pode vir cá à minha casa ver [...]’. E eu desloquei-me à Inglaterra, fui à casa dele e quando vi a coleção, claro, fiquei absolutamente [...] boquiaberto, porque ele tinha tudo extremamente organizado. A Coleção dele tinha perto de 100.000 discos, de todo mundo (Sardo 2017b, 432).

Como dito anteriormente, o arquivo de Bastin incluía cerca de dois mil e quinhentos discos de música portuguesa gravada no início do século XX, que haviam sido comprados pelo colecionador inglês na década de 1980 em um armazém no Porto. A descoberta desta coleção por José Moças e sua transformação em “patrimônio cultural português” foram estudados detidamente por Sardo (2017a, 21), que procurou identificar a cadeia de mediadores – jornalistas, órgãos de imprensa, setores do governo português – que

agenciaram o processo de ‘monumentalização’ deste conjunto de discos. Tal processo, segundo a autora, teria ocorrido em várias fases: a primeira teve como protagonista o próprio José Moças, responsável por um amplo movimento de mobilização e sensibilização para que a sociedade portuguesa compreendesse a importância histórica daquela coleção. Seus apelos logo tiveram ressonância na imprensa portuguesa, que passou a noticiar a descoberta como um “tesouro cultural”, “parte do patrimônio sonoro português”, “nossa memória cultural” (Sardo, 2017a, 28), o que acabou por atrair o interesse de instâncias governamentais. Em 2001, o Ministério da Cultura de Portugal autorizou José Moças a iniciar formalmente as negociações para a compra e consequente repatriamento dos discos portugueses de Bruce Bastin. Após nove anos de intensas negociações – marcadas por acaloradas discussões entre diversos setores da sociedade que por um lado questionavam o alto valor pedido pelo colecionador inglês (1,1 milhões de euros) e por outro reconheciam a importância histórica da coleção⁴ – esta é finalmente trazida para Portugal em 2009, e sua aquisição é anunciada pelo Ministério da Cultura como ação inicial para a construção de um grande arquivo nacional de som (Sardo 2017a, 29).

O contato com Bastin tornou-se a principal motivação para que Moças formasse o seu próprio arquivo de discos 78rpm. No mesmo ano de 1991, após a primeira visita a Londres para conhecer Bastin, Moças retornou a Macau e passou a veicular em seus programas de rádio algumas das gravações históricas editadas por Bastin:

Então comecei a fazer as minhas pesquisas e depois foi curioso que eu, ao voltar para Macau, lancei umas gravações desse Bruce Bastin [...]. Que ele já tinha editado 2 discos, um sobre fado de Lisboa e outro sobre fado de Coimbra, e passei-os na rádio e as pessoas ficaram como eu tinha ficado, espantadas! E houve uma senhora que disse, ‘Ah, mas eu tenho aqui uns discos desses, se quiser eu posso lhes oferecer!’ E foi aí que começou a minha Coleção. Com 50 discos, oferecidos por uma senhora, todos com capas chinesas porque eles tinham sido vendidos em Xangai (Sardo 2017b, 432).

Pouco tempo depois, em 1992, fundou a editora Tradisom – especializada no patrimônio sonoro português – com a qual produziu a série de discos *A Viagem dos Sons*, reunindo gravações etnográficas de países e territórios lusófonos como Brasil, Cabo Verde e Timor Leste. Em paralelo, passou a adquirir sistematicamente discos de alfarrebistas e outros colecionadores particulares não só de Macau, mas também de Portugal e do Brasil, formando uma rede transnacional de troca de informação e mesmo de afetividades. Particularmente no Brasil, encontrou grande quantidade de discos portugueses, que lhe foram em parte cedidos por colecionadores locais:

As pessoas no Brasil, foram inacreditáveis. Lembro-me de três homens [...] Paulo Iabuti, descendente da primeira família japonesa que foi para o Brasil; o senhor Manoel de Carvalho; e o senhor Nenê, que é só o único nome que eu conheço dele, que era o maior colecionador. Foram pessoas fabulosas, já de bastante idade, mas que [...] abriram-me as portas (Sardo 2017b, 445).

⁴ Como afirma Sardo (2017a, 28), o processo de compra da coleção de Bastin coincidiu com a candidatura do fado como Patrimônio Imaterial pela UNESCO: neste sentido, os discos do colecionador inglês passaram a se tornar peça chave para a legitimação da candidatura.

O prazer da aquisição dos discos, no dizer de Moças, está ligado não apenas ao aspecto sonoro, mas também ao prazer físico do contato com o objeto, que exemplifica com o recente retorno do interesse comercial pelos discos de vinil.

Vinil é lindo! É um objeto d'arte! As pessoas não querem ter prato para ter os vinis a tocar. Querem é ter o objeto na mão, porque é bonito. Depois pegam, vão buscar o mp3 e metem no carro, metem em casa, nem tocam o vinil [...] Mas têm o objeto. E é isso que as pessoas querem [...] É a sedução do objeto, daquilo que nos dá prazer [...] (Sardo 2017b, 449).

No caso particular dos discos 78rpm, o que mais o seduz é o aspecto gráfico dos rótulos:

O que gosto mais nos discos, independentemente do som, é curioso, são as imagens das *labels*. Tem coisas absolutamente lindíssimas. Tão bonitas que uma delas [...] aproveitei-a para a imagem da coleção que eu editei, chamada 'Arquivos do Fado'. E que acho tão bonita que a reproduzi nessa coleção. Há coisas lindíssimas, lindíssimas [...]. Há cores, fabulosas [...]. Isso é o que mais me agrada. Quando [eu] vejo os discos a primeira coisa que faço é olhar para as bolachas e acho imensa graça a isso (Sardo 2017b, 457).

Ao final de duas décadas de aquisições, o arquivo reunido por Moças já superava numérica e qualitativamente o de Bruce Bastin, com cerca de 6 mil discos de 78 rpm que compreendiam o período de 1900 – com as primeiras gravações fonográficas feitas em Portugal – até à década de 1960, abrangendo um grande leque de gêneros musicais portugueses, com especial destaque para o fado. Em 2012, Moças decidiu doar seu arquivo à Universidade de Aveiro, onde os discos passaram a ser digitalizados e se tornaram disponíveis para consulta pública.

Como se percebe, a construção do arquivo de discos de 78rpm de José Moças passa por várias instâncias. Não há dúvida de que o reconhecimento público como “arqueólogo da música portuguesa” (Garrancho 2016, s.p.) advindo da descoberta e da condução do processo de repatriamento dos discos da coleção Bastin – intimamente associado ao reconhecimento do fado como Patrimônio Imaterial pela UNESCO – foi um fator determinante para que o radialista e produtor cultural português iniciasse sua própria coleção como forma de aquisição de ‘capital cultural’. Nos termos de Bourdieu (1997), o capital cultural pode ser entendido como um conjunto de recursos, competências e apetências associadas às formas culturais – música, artes, literatura, pintura – utilizados para a aquisição de legitimidade e relevância social. Neste sentido, a construção de uma coleção de discos raros e históricos poderia ser lida como uma procura por reconhecimento e prestígio no ‘campo’ artístico português ou, como afirma Malcomson (2014, 223), como o *modus operandi* com que os *amateur scholars*, tradicionalmente pouco reconhecidos no campo acadêmico, utilizam os conhecimentos associados a coleções para negociar posições sociais específicas. Tal leitura passaria, ainda nos termos de Bourdieu, por ignorar a experiência estética do gosto que une o colecionador aos seus objetos de paixão, ou pelo menos ler tal experiência estética através de um rasgo durkheimniano. Para usar as palavras do próprio Bourdieu: “a disposição estética é uma manifestação de disposições que produzem os condicionamentos associados a uma classe particular” (Bourdieu 1997, 59).

Ao invés de entender os amadores e seus gostos estéticos como instâncias “radicalmente improdutivas”, cujos “objetos não passam de signos arbitrários” onde os sujeitos “apenas reproduzem a hierarquia das posições sociais” (Hennion 2011, 255), uma nova abordagem da sociologia da música, como dito na introdução deste trabalho, procurará redimensionar o papel destes mesmos amadores como agentes ativos na construção de significados sociais. Tal redimensionamento passa fundamentalmente pelo entendimento do gosto como *performance*, como algo que “age, engaja, transforma, e faz sentir” (Hennion 2011, 255). Aplicado ao nosso estudo de caso, diríamos que, mais do que um saber esteticamente orientado (García 2011), a própria condição e constituição do arquivo nasce em decorrência do gosto estético – entendido aqui como *performance* – do colecionador. No caso específico de José Moças, o prazer estético proporcionado pelos objetos físicos, o reconhecimento do disco de goma-laca como objeto de arte, a dimensão lúdica proporcionada pelo aspecto gráfico dos rótulos e a rede afetiva associada à aquisição de discos podem ser entendidos como fatores determinantes que condicionam a própria razão de existência de seu arquivo sonoro.

Estes mesmos fatores podem ser identificados no percurso de constituição da coleção do brasileiro Miguel Ângelo Azevedo, por alcunha Nirez. Nascido em 1934 na cidade de Fortaleza, estado do Ceará, e jornalista de profissão, Nirez relata que sua paixão pelos discos começou ainda na primeira infância, através do contato com o gramofone e os discos de seu pai, experiência que passava por uma dimensão essencialmente sensorial e lúdica:

Quando eu era menino e tinha de cinco a seis anos de idade, meu pai ganhou um gramofone com cerca de cento e poucos discos, e aquilo era o meu brinquedo. O gramofone tinha uma campana niquelada, parecia aqueles instrumentos de banda de música. Era um instrumento de corda, não tinha eletricidade. E os discos não eram da [minha] época, eram discos da época do gramofone. Então eu decorei o aspecto de cada um deles e ainda hoje quando eu ouço uma daquelas músicas eu me lembro do aspecto daqueles discos. Lembro-me de cada rótulo, da textura exata de cada um.⁵

Aos vinte anos de idade, já trabalhando como jornalista especializado na área cultural em Fortaleza, começou a adquirir discos de 78rpm de lojas especializadas e mesmo em casas de família, formando em pouco tempo uma coleção que serviria de base para a coluna que escrevia para o jornal *Correio do Ceará*. Intitulada “Museu Fonográfico”, a coluna era focada em dados biográficos de cantores e compositores consagrados da música popular brasileira das décadas de 1920 a 1940, para além de apresentar informações sobre gravações raras, letras de música, curiosidades sobre canções e gêneros musicais populares, dentre outras, o que lhe granjeou fama como *expert* à escala estadual. O reconhecimento nacional viria algumas décadas depois, através da ‘descoberta’ de seu trabalho por intelectuais de grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, empenhados em conferir legitimidade à música popular urbana. Como afirmam Napolitano e Wasserman (2000, 174), tais intelectuais propunham uma “adaptação urbana” do

5 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

ideário modernista brasileiro da década de 1920, que era calcado na pesquisa e incorporação da música de extratos campestres e rurais (música ‘folclórica’, nos termos da época) como base para a construção de uma música ‘artística’ nacional, a partir da ação de compositores da música de concerto como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

A este movimento modernista – que teve no escritor Mário de Andrade o seu maior expoente, através do livro *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928 – os intelectuais da década de 1950 propunham a substituição da música de caráter rural pela música afro-brasileira urbana como verdadeira ‘alma’ e símbolo da nação brasileira. Tal processo passava pela legitimação de gêneros populares urbanos como o samba e o choro, pela construção de narrativas de origem que associavam estes gêneros a um passado ancestral africano e finalmente pela recuperação e institucionalização de coleções sonoras – fundamentalmente formada por discos comerciais – que representavam este ideal. Encabeçado por nomes que tinham grande atuação no ambiente da rádio da época, como o cantor e apresentador Henrique Foréis Domingues (por alcunha ‘Almirante’), e críticos musicais como Lúcio Rangel, editor da *Revista de Música Popular*, o movimento também agregava jornalistas de outras partes do país radicados no Rio de Janeiro. Era o caso de Edigar de Alencar, cearense como Nirez, autor de algumas das primeiras biografias sobre compositores de samba cariocas, e que foi o responsável pela ‘apresentação’ do colecionador de Fortaleza ao público do sudeste.

Quem me deu ‘fama’ nacional foi o Edigar de Alencar, que na década de 1970 estava escrevendo uma obra sobre o quarto centenário de Luís de Camões. Então ele me perguntou, através de carta, se existia alguma música brasileira que fizesse referência a Camões. Respondi dizendo que existiam várias, mas que eu recomendaria uma, intitulada ‘As armas e os barões’, uma marchinha de carnaval que foi gravada pelo Almirante na gravadora Victor e que dizia: ‘As armas e os barões assinalados vieram assistir o carnaval/Cantando espalharei por toda a parte que o nosso estandarte vai ser o seu Cabral’. Ele achou fabuloso porque já tinha perguntado ao Almirante se havia alguma música mencionando Camões e este último disse que não existia. Imagine: o próprio Almirante que tinha gravado a música e não se recordava mais! E resultado: o Edigar escreveu no jornal ‘O Dia’ um artigo chamado ‘Um museu fonográfico’ em que já chamava atenção sobre o meu acervo. Aí eu passei a ser conhecido no Rio de Janeiro.⁶

Note-se no trecho acima duas instâncias de legitimação do colecionador pelos intelectuais do Rio de Janeiro. De um lado, o seu conhecimento enciclopédico sobre gravações comerciais, que o permitiu identificar um registro fonográfico do qual nem o próprio artista responsável pela gravação se lembrava mais. Por outro lado, tal conhecimento era legitimado pela posse de um acervo raro, identificado por Edigar de Alencar como um “museu fonográfico”, que poderia servir de base para o novo ideário de nacionalismo sonoro pregado por aqueles intelectuais. A partir da publicação desta matéria sobre o seu acervo em um jornal de grande circulação do Rio de Janeiro, Nirez passou a obter reconhecimento nacional, começando a ser convidado para uma série de simpósios, palestras e encontros sobre música brasileira, estabelecendo contato com outros colecionadores de discos goma-laca por todo o Brasil.

6 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

Este seria o início do processo de construção de uma extensa rede envolvendo pesquisadores, discos de goma-laca, processos de catalogação, transmissão de conhecimentos e técnicas de digitalização que culminaria na elaboração de um arquivo compartilhado, feito em caráter colaborativo por colecionadores de diferentes localizações geográficas no país. O ponto de partida desta rede seria o catálogo do próprio acervo de Nirez, como ele mesmo explica:

Por esta época eu decidi fazer um catálogo de minha própria coleção. Comprei uns cadernos comuns, desses de escola, e separei um pra cada gravadora: Parlophon, Brunswick, Odeon, Victor, etc. E coloquei lá os discos que eu tinha. Frequentemente havia números em branco, referentes a discos que eu sabia que existiam, mas que eu próprio não tinha. Então deixava os espaços em branco para completar depois. Esse foi o início da discografia brasileira.⁷

A fama granjeada pela coluna de Edigar de Alencar fez com que Nirez passasse a ser procurado por diversos colecionadores do Brasil. O primeiro deles foi Grácio Barbalho, médico do estado do Rio Grande do Norte e também apaixonado por discos de 78rpm. Segundo testemunho de Nirez, Grácio pegava seu carro e viajava frequentemente de Natal até Fortaleza (cerca de quatro horas de viagem) apenas para trocar discos.

Grácio viajava de automóvel e trazia os discos que tinha em duplicata. Trocava quatro exemplares por um! Ele pegava um disco da minha coleção e dizia ‘vamos negociar este aqui!’. Eu dizia: ‘mas eu só tenho este!’ E ele dizia: ‘Mas eu lhe dou quatro!’ Aí eu trocava [risos]. Então minha biblioteca foi crescendo.⁸

Este processo de troca não se caracterizava como algo frio e impessoal: pelo contrário, era eivado de uma intensa carga emotiva, que provocava alterações físicas em Barbalho sempre que este localizava um disco raro na coleção de Nirez, como veremos na descrição a seguir. O exemplo ilustra, a meu ver, aquilo que Gommart e Hennion (1999), em seu estudo sociológico que estabelece um corte comparativo entre amantes de música e *drug addicts*, definem como “dispositivos da paixão”. A partir de uma pergunta básica – de que forma seria possível descrever os dispositivos pelos quais amadores (em sentido amplo) são capazes de transformar suas paixões em práticas? – os autores estudam as poderosas formas de ligação (*attachment*) entre seres humanos (melômanos e usuários de drogas, por um lado) e objetos (música – a partir da mediação de objetos como discos e instrumentos musicais – e entorpecentes e drogas, por outro). Ao invés de se basearem na antiga dualidade entre ‘sujeito/objeto’, os autores se propõem a analisar as associações formadas entre entes humanos e não-humanos a partir do estudo do que eles denominam ‘dispositivos da paixão’. Nos dois casos, a ligação suscitada por intermédio destas paixões – a música e as drogas – resultaria em um estado de *self abandonment* ligado a um mundo de fortes sensações, tais como: a de aceitar forças externas que tomam conta do ser; a de estar ‘sob influência’ de algo externo; a de perder o próprio controle sobre o corpo ou sobre determinadas

7 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

8 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

partes deste, dentre outras. Para os autores, a análise destes processos implicaria o reconhecimento da existência de “técnicas, instalações, dispositivos e portadores que fazem com que este estado de auto-desapropriação se torne possível” (Gommart e Hennion 1999, 221; tradução minha).

O descontrole emocional surgido a partir de um dispositivo específico – no caso, a interação com um disco raro – é bastante claro na descrição que Nirez nos oferece sobre Barbalho:

Ele chegava na minha estante dos discos e analisava cada um deles, atentamente. Barbalho possuía uma memória incrível e tinha na cabeça os discos que lhe faltavam. Ele olhava com cuidado, e quando encontrava um exemplar que não possuía, um disco raro, ele ficava nervoso, e eu percebia imediatamente que seu corpo o traía: os olhos brilhavam, o rosto suava, as mãos tremiam: puxava um cigarro, colocava na piteira, eu percebia a mão tremendo, pegava o disco e dizia com voz embargada: ‘esse aqui, vamos negociar!’⁹

Mais do que uma simples relação de fetiche com o disco ‘descoberto’, a reação psicológica do colecionador frente a seu objeto de paixão é entendida aqui como exemplo de uma *assemblage* onde humanos e não-humanos potencializam uma cadeia de significados e discursos sobre a música: o disco ‘achado’ desestabiliza psicologicamente o colecionador não apenas por ser uma peça faltando em sua coleção: mas por ser um objeto que, no dizer de Nirez faz “renascer sons do passado”, “nos conecta com uma cultura maior do que nós”, “nos traz a emoção de ouvir as vozes originais dos compositores” e fundamentalmente “traz sons que mexem com nossos sentidos”.¹⁰

Para além de Grácio Barbalho, outros colecionadores passaram a integrar a rede de contatos de Nirez e a ter papel preponderante na criação de um arquivo compartilhado. É o caso de Alcino Oliveira Santos, colecionador da cidade de Taubaté, no interior do estado de São Paulo e Jayme Severiano, cearense radicado no Rio de Janeiro e funcionário do Banco do Brasil. Estes quatro colecionadores iniciaram então um processo intenso de construção de um arquivo compartilhado:

Em 1970 veio a Fortaleza um colecionador de Taubaté chamado Alcino Oliveira Santos. O Alcino me chegou aqui em casa com outro catálogo discográfico na mão, elaborado por ele. Aí eu disse: ‘vamos completar’. Então ele sentou-se na cadeira, e passou a anotar em seu caderno tudo o que eu tinha anotado e ele não tinha. E depois passou a anotar no meu caderno tudo o que ele tinha e eu não tinha. Ficou pelo menos umas cinco horas na cadeira sentado fazendo isso, tudo ‘na mão’.¹¹

Um ano depois de conhecer Alcino, Nirez recebeu uma carta do supracitado Jairo. Logo os dois descobriram afinidades: Jairo era também cearense, e seu pai, o fotógrafo Walter Severiano, havia sido amigo de Otacílio Azevedo, pai de Nirez. Também apaixonado

9 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

10 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

11 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

por discos de goma-laca e detentor de uma coleção volumosa, Severiano trabalhava igualmente na consolidação de um catálogo da discografia brasileira em 78rpm.

Só que o catálogo do Jairo era melhor trabalhado, porque ele era funcionário do Banco do Brasil e tinha à sua disposição uma fotocopidora. Então ficava mais fácil. Durante vários anos, eu, Grácio Barbalho e Alcino Oliveira passamos a enviar nossas informações para o Jairo, que compilava aquilo e nos devolvia a cópia. A maior parte deste processo era feito pelo correio: enviávamos cartas com partes do catálogo, ele devolvia com sucessivas versões compiladas. Nesse ínterim, cada um de nós adquiria mais discos, enviava novas informações e ele continuava a compilação.¹²

Ao fim de alguns anos de trocas de informação através de carta, os quatro colecionadores consolidam a primeira versão da *Discografia Brasileira em 78rpm*, que seria em 1982 publicada pela FUNARTE. O processo de construção desta discografia coloca em relevo, a meu ver, o caráter necessariamente fragmentado e compartilhado dos arquivos, aspecto destacado por García (2011) em seu estudo sobre arquivos sonoros. É interessante notar que, após a publicação da *Discografia*, não houve qualquer esforço – nem por parte de órgãos institucionais e nem dos próprios colecionadores – na reunião de todas as coleções particulares de discos em um único arquivo físico e centralizado. Desta forma, o arquivo refletido na *Discografia* não existia propriamente em lugar algum – ele era essencialmente um arquivo imaginado, que expressava a somatória de conhecimentos fragmentados – títulos das músicas, autores, gravadoras, números de matrizes – de coleções que continuavam a ser essencialmente particulares. Cada uma destas coleções, por sua vez, era resultado da interação de Nirez, Barbalho, Severiano e Santos com centenas de vendedores particulares, antiquários, arquivos de rádio e televisão, acervos de família e outros colecionadores particulares, em uma rede que compreendia aspectos econômicos, afetivos e simbólicos. No caso específico de Nirez, esta rede afetiva logo passaria a contar com um personagem especial: seu próprio filho, Otacílio Azevedo, técnico de som especializado na recuperação e digitalização de discos goma-laca e também apaixonado pelo colecionismo.

4. À guisa de conclusão: um retorno ao caderno de campo

Alguns minutos depois da descoberta dos discos inéditos por Otacílio, chega à sala o colecionador português José Moças. Otacílio e Moças ainda não se conhecem, mas sendo ambos de natureza brincalhona, em pouco tempo já deixam a formalidade e conversam como amigos de infância. O ambiente é animado e a conversa fragmentada: trocam-se informações sobre outros colecionadores no Brasil e em Portugal, sobre uso específico de agulhas para discos fabricados em diferentes épocas, sobre limpeza e acondicionamento dos discos. Em dado momento, Otacílio passa a discorrer com orgulho sobre duas de suas invenções: a primeira é uma máquina de limpeza de discos feita com uma escova de dentes acoplada a um toca-discos, tecnologia ‘made in Ceará’, que ele se propõe a reproduzir no acervo de Moças; a segunda é uma técnica de restauração de discos quebrados que utiliza a cera de uma vela comum para remendo de gomas-laca. O especialista brasileiro coloca em prática a técnica com alguns discos partidos que já haviam sido dados como perdidos na coleção de José Moças, para grande encanto dos

12 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

técnicos portugueses Miguel Ribeiro e António Santos. Finalmente, a conversa volta ao tema dos discos inéditos: nessa altura Otacílio já descobriu mais dois discos que estavam pendurados nas paredes do estúdio em função meramente decorativa e que eram efetivamente registros inéditos na Discografia Brasileira em 78rpm. José Moças explica que sua coleção foi sempre focada em discos de música portuguesa: quando os técnicos da Universidade lhe pediram discos para adornar as paredes, ele imediatamente pensou em alguns exemplares de discos brasileiros que não eram o foco de seu acervo, sem, entretanto, desconfiar que tais discos eram inéditos no Brasil. Feliz com a descoberta, Moças pega os três discos e os oferece de presente a Otacílio, para que os leve a seu pai, Miguel Ângelo Nirez. Agora estão os dois a discutir animadamente a melhor forma de acondicionar os discos para a viagem transatlântica...

Transcrevo mais um trecho das minhas observações de campo, para realizar reflexões – à guisa de conclusão – sobre o aporte teórico anteriormente discutido em meu curto estudo de caso. Embora não haja nenhuma pretensão de esgotar, no âmbito deste artigo, temas tão amplos como discografias, arquivos sonoros e produções de sentido entre colecionadores, a análise do processo de construção dos arquivos de José Moças e Nirez, nos possibilita, a meu ver, ilustrar dois fatores importantes que passo a destacar.

O primeiro relaciona-se com o entendimento do arquivo como um saber esteticamente orientado, sendo seu processo de construção guiado por forte carga ideológica, tal como proposto por García (2011). Como visto anteriormente, durante toda a primeira metade do século XX, discos de 78rpm, contendo em sua maior parte música popular urbana e comercializados em escala industrial no Brasil e em Portugal, foram completamente ignorados pela intelectualidade dos dois países, que rotulavam este *corpus* fonográfico como música de baixo valor, e que portanto não mereceria salvaguarda em instituições oficiais de memória – arquivos públicos, bibliotecas, etc. No caso brasileiro, a partir da segunda metade do século XX, uma série de mudanças ideológicas mediadas por uma nova intelectualidade faz com que estes mesmos discos passem por um processo de ressignificação. De uma massa amorfa de discos comerciais sem qualquer valor artístico, o imenso *corpus* fonográfico brasileiro passa a ser compreendido como parte da herança cultural do país, materializada através da publicação da *Discografia Brasileira em 78rpm* com a chancela da Fundação Nacional de Artes. No caso português, o próprio José Moças seria o agente de transformação de significados sobre os discos: sua descoberta da coleção Bruce Bastin se tornaria desencadeadora de um extenso processo de ressignificação dos discos, que culminaria na compra da referida coleção pelo governo português e sua monumentalização como patrimônio sonoro nacional (Sardo 2017a).

Mais do que um processo de ressignificação, entretanto, creio que o entendimento do arquivo como um saber esteticamente orientado prende-se fundamentalmente à dimensão performativa do gosto inerente à construção de arquivos sonoros. Esta dimensão performativa, tal como afirma Hennion, resgataria o gosto como categoria sociológica: longe de ser algo exclusivamente condicionado à determinantes sociais ocultas, o gosto passa a ser entendido como algo que impulsiona uma série de ações que estão diretamente ligados à constituição de um arquivo. No estudo de caso apresentado, o prazer de manusear ‘objetos de arte’, o encantamento proporcionado pelos rótulos,

a lembrança lúdica da campana do gramofone da infância, o descontrole emocional proporcionado pela descoberta de um exemplar raro, os deslocamentos e viagens para aquisição e troca de discos, o leque de ações envolvidas na elaboração de um catálogo coletivo, todos estes fatores podem ser entendidos não apenas como dispositivos pelos quais os colecionadores atribuem sentido às suas respectivas coleções, mas como a própria força motriz que impulsiona o ato de se colecionar.

Esta constatação nos leva ao segundo ponto, relacionado à necessidade de um novo *turning point* etnomusicológico no que concerne ao campo do arquivo sonoro. Se é certo que as últimas décadas testemunharam um interesse crescente da etnomusicologia pelos processos de arquivamentos “pró-ativos” (Ruskin 2006, 3; Landau e Fargion 2012, 126) – que pregam amplas parcerias entre pesquisadores acadêmicos e as chamadas *cultural heritage communities* –, processos de arquivamento que prescindem inteiramente de instâncias acadêmicas tendem a ser subvalorizados ou mesmo tornam-se invisíveis. Processos colaborativos tais como os descritos por Vallier (2010) e Johnson (2010), mesmo pregando uma produção de conhecimento mais horizontal e fluida entre comunidades e academia, partem ainda do pressuposto da necessidade de existência de um arquivo instituído – ou seja, de um arquivo disponibilizado física ou digitalmente em um ‘lugar institucional’ (bibliotecas, websites e outros), ordenados e classificados a partir de uma lógica ocidental, sob o controle de etnomusicólogos, universidades e bibliotecas. Entretanto, pouca atenção tem sido dada ao modo como pessoas comuns articulam redes, paixões, disputas e conhecimentos na construção de seus arquivos pessoais e a processos de arquivamento conduzidos em caráter extra-acadêmico. Neste sentido, a lição de autores da chamada sociologia pragmatista (Balerdi, Ornela Boix e Welschinger 2017), representada por nomes como Latour e Hennion pode ser de grande valia para esta guinada etnomusicológica. Ao invés da ênfase em temas como patrimônio imaterial, herança cultural, repatriamento sonoro e arquivamentos ‘pró-ativos’ – que acabam de alguma forma por ‘monumentalizar’ o arquivo sonoro –, o foco dar-se-ia na análise etnográfica sobre o modo como as pessoas cotidianamente criam ligações (*attachments*) com seus objetos de predileção, sobre como organizam estes mesmos objetos em arquivos multissituados e polissêmicos, sobre como organizam elas próprias sistemas de classificação a partir de lógicas inteiramente pessoais. Esta guinada passaria ainda por uma análise do conjunto de afetos e paixões inerentes a estes arquivamentos e pelo reposicionamento do papel dos colecionadores como agentes ativos na construção de significados simbólicos sobre seus arquivos.

O estudo de caso focado em colecionadores brasileiros e portugueses apresentado neste artigo procurou ser uma primeira contribuição neste sentido, ao focar na análise do “estranho ballet” – para usar uma figura proposta por Hennion (2002, 36) – entre sujeitos (coleccionadores, técnicos de som, pesquisadores acadêmicos) e objetos (discos goma-laca, catálogos, agulhas, aparelhos de som), a partir do qual surgem diferentes construções de sentido sobre arquivos certamente não redutíveis unicamente a um determinismo social. Desta forma, o arquivo sonoro aqui é sem dúvida o elo-base de uma cadeia de mediações construída entre tais sujeitos e objetos para a produção

de um caleidoscópio de sentidos, expressos em feixes fragmentados de discursos que misturam memórias (lembrações de percursos ligados à compra de discos, artistas gravados, catálogos produzidos), redes (outros colecionadores, instituições e arquivos), gostos estéticos (expressos nos comentários sobre as músicas, rótulos, e artistas gravados nos discos), técnicas (de reprodução, limpeza, uso de agulhas) e ideias de pertencimento e estranhamento.

Referências bibliográficas

- Aragão, Pedro
 2016 “Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927)”. *Opus* 22, no. 2: 83-114.
<https://doi.org/10.20504/opus2016b2204>
- 2017 “Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, soundscapes e registros etnográficos”. *Per Musi* 36: 1-17.
<https://doi.org/10.35699/2317-6377.2017.5167>
- Balerdi, Soledad, Rodolfo Iuliano Ornela Boix e Nicolás Welschinger
 2017 “Sociología pragmatistas: continuidades entre postulados teóricos y operaciones metodológicas”. *Cuestiones De Sociología* 16, no. 1: e027. <https://doi.org/10.24215/23468904e027>
- Born, Georgina
 2005 “On musical mediation: ontology, technology and creativity”. *Twentieth-century music* 2, no. 1: 7-36. <https://doi.org/10.1017/S147857220500023X>
- Bourdieu, Pierre
 1997 *La distincion: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
 1996 *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- De Nora, Tia
 2000 *Music and everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Francheschi, Humberto
 2002 *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.
- García, Miguel A,
 2011 “Archivos sonoros o la poetica de un saber inacabado”. *Revista ArteFilosofia* 11: 36-50.
<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/596> (22.09.2022)
- Garrancho, José
 2016 “Arqueólogo da música portuguesa soma 6700 de 78 rpm”. *Jornal Barravento*, Agosto 7.
<https://barlavento.sapo.pt/mais/talento/arqueologo-da-musica-portuguesa-soma-6700-discos-de-78-rotacoes> (22.09.2022)
- Gell, Alfred
 1998 *Art and agency*. London: Clarendon Press.
- Gommart, Émile e Antoine Hennion
 1999 “A sociology of attachment: Music amateurs, drug users”. *The Sociological Review* 47, no. 1: 220-247. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1999.tb03490.x>
- Gronow, Pekka
 1983 “The record industry: The growth of a mass medium”. *Popular Music* 3: 53-75.
<https://doi.org/10.1017/S0261143000001562>

Hennion, Antoine

2002 *La passion musicale*. Barcelona: Paidós.

2011 “Pragmática do gosto”. *Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio* 8 (jan/jul): 253-277. http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo10_8.pdf (22.09.2022)

Johnson, Birgitta

2010 “Gospel archiving in Los Angeles: a case of proactive archiving and empowering collaborations”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 221-242. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.689467>

Landau, Caroline; Fargion, Janet

2012 “We’re all archivists now: towards a more equitable ethnomusicology”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 125-140. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.690188>

Latour, Bruno

1996 “On actor-network theory: A few clarifications”. *Soziale Welt* 47, no. 4: 369-81. <https://www.jstor.org/stable/40878163> (22.09.2022)

Losa, Leonor

2014 *Machinas falantes: a música gravada em Portugal no início do século xx*. Lisboa: Tinta da China.

Malcomson, Hettie

2014 “Aficionados, academics and Danzón expertise: Exploring hierarchies in popular music knowledge production”. *Ethnomusicology* 58, no. 2: 222-253. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.58.2.0222>

Malm, Kristen

1992 “The music industry”. Em *Ethnomusicology: an Introduction*, editado por Helen Myers, 349-364. London: Macmillan.

Napolitano, Marcos e Maria Clara Wasserman

2000 “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História* 20, no. 39: 167-189. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>

Ruskin, Jesse

2006 “Collecting and connecting: Archiving filipino american music in Los Angeles”. *Pacific Review of Ethnomusicology* 11: 1-15. <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/11/piece/514> (22.09.2022)

Sardo, Susana

2009 “Música Popular e diferenças regionais”. *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas*. Coleção Portugal Intercultural 1: 408-476. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. <https://www.om.acm.gov.pt/publicacoes-om/colecao-portugal-intercultural> (22.09.2022)

2017a “Institutionalising and materialising music through sound sources: The case of Bruce Bastin’s Fado collection in Portugal”. Em *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, editado por Akesson Ziegler e Susana Sardo, 21-33. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.

2017b “Entrevista do colecionador José Moças”. *Revista Tempo e Argumento* 9, no. 22: 429-477. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338154300018> (22.09.2022)

Travassos, Elizabeth

1997 *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar.

Vallier, John

2010 “Sound archiving close to home: why community partners matter”. *Notes*, Second Series 67, no. 1: 39-49. <https://www.dar.cah.ucf.edu/items/show/111> (22.02.2022)



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz

ESTUDIOS INDIANA 14
Los archivos de las (etno)musicologías.
Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual

Los trabajos aquí reunidos, provenientes de distintas áreas del conocimiento, se interesan por aspectos de la fijación, la representación, el almacenamiento, la clasificación y la circulación de las expresiones sonoras –musicales y no-musicales.

El punto de confluencia de todos ellos es **las músicas en situación de archivo**. Con mayor o menor apego a los casos de estudio, con distintos niveles de empatía hacia la teoría y con diferentes maneras de articular la descripción y la interpretación, los trabajos interpelan reservorios de grabaciones sonoras –musicales y no-musicales–, partituras y saberes asociados a las músicas, para dar respuestas y abrir interrogantes sobre el poder y las políticas del archivo.

ISBN 978-3-7861-2908-0