

DISCOTECAS PÚBLICAS, ACERVOS SONOROS E O PESQUISADOR-OUVINTE DO SÉCULO XXI

Denise da Silva de Oliveira¹
denise.deoliveira.historia@gmail.com

Resumo

O fenômeno das discotecas públicas teve seu auge entre os anos 1930 e 1940 em função, inicialmente, de esforços empreendidos pela Comissão de Peritos de Gravação Musical do Instituto de Cooperação Intelectual – organismo vinculado à Liga das Nações –, que, no final dos anos 1920, passou a sugerir que cada país estruturasse sua própria Discoteca Nacional com o objetivo de haver uma troca fonográfica entre as nações, possibilitando-se um conhecimento mútuo entre os povos por meio do som – esse elemento que havia algumas décadas se tornara objeto de captura, guarda, controle, seleção e venda ou disponibilização. Foi nesse período que uma profusa discussão sobre o destino da fonografia brasileira começou a se formar entre aqueles que tradicionalmente tinham legitimidade institucional para debater sobre temas concernentes a vozes e sons que deveriam ou poderiam ser conservados para a posteridade: músicos ligados a importantes escolas de música e conservatórios, intelectuais, escritores e outros especialistas reconhecidos. Por essa perspectiva, o disco fonográfico seria associado a mídias de difusão e armazenamento de informação mais convencionais, como os livros e as partituras; em outras palavras, a oralidade que passou a circular de maneira desornada e, de certa forma, até indesejável por intermédio dessa nova técnica moderna tinha de ser dominada e controlada por meio de uma cultura escrita solidificada, respaldada, ainda, por um arranjo então denominado científico. E sobre essas bases foram criadas, em 1935 e 1941, respectivamente, as discotecas municipais de São Paulo e do Distrito Federal (então sediado no Rio de Janeiro), ambas com a missão de disponibilizar para os ouvintes brasileiros, do presente e do futuro, música erudita, literatura fonográfica, vozes de grandes homens, folclore nacional e outros sons considerados fundamentais para a construção de documentos fidedignos, científicos, que subsidiassem a formação da arte e da história brasileiras. Passaram-se muitas décadas até que esses empreendimentos culturais fossem parcialmente esquecidos, restando dessa configuração apenas alguns traços, quase todos obscurecidos pela ilustre personalidade do criador da primeira discoteca pública brasileira: Mário de Andrade. Isso porque a discoteca paulista, ainda existente, passaria a ser objeto de investigação apenas na medida em que descortinasse a trajetória desse intelectual e do modernismo brasileiro de maneira geral. Consequentemente, o “fenômeno das discotecas” em si costuma ser ignorado, fazendo com que acervos sonoros remanescentes, em sua integralidade, sigam nas instituições que os comportam praticamente sem significação – como é o caso da coleção “Discoteca do Distrito Federal” do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Assim, esse trabalho tem como intuito não somente apresentar de modo sucinto os resultados alcançados por nossa pesquisa, realizada entre os anos de 2018 e 2020 no Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ com financiamento do CNPq, como também explorar os percalços pelos quais uma pesquisadora-ouvinte do século XXI passou em seu processo de compreensão de um antigo, e esquecido, arquivo sonoro (confundido em sua época com um museu ou mesmo uma “biblioteca” de discos): da percepção do ofuscamento de suas práticas de arquivamento originais pelas escolhas orientadas para a música popular brasileira – realizadas não apenas pelo MIS-RJ, mas também por estudiosos e suas escutas espontâneas – até a proposta de se encararem as mídias e as tecnologias que as subsidiam como atores fundamentais para a apreensão de órgãos culturais como a antiga Discoteca Pública do Distrito Federal.

Palavras-chave: Discoteca pública, arquivo sonoro, política cultural, disco fonográfico, tecnologia.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, Brasil.

1. Os discos das discotecas públicas eram como os livros

O desafio de estudar as discotecas públicas brasileiras criadas, principalmente, entre os anos 30 e 40 se encontra, em um primeiro momento, na escassez de reflexões existentes acerca desses gêneros de órgão cultural. Com efeito, apesar de existirem alguns trabalhos acadêmicos relativos à Discoteca Pública de São Paulo, esta famosa instituição fonográfica fundada por Mário de Andrade em 1935, a nosso ver, não ganha nas pesquisas o estatuto de um objeto: ela acaba se tornando, na realidade, um *background* para análises ou narrativas que têm como foco o seu criador (Sampietri, 2009; Carozze, 2012) ou o movimento artístico-intelectual ao qual ele pertencia (Moya, 2011). Com isso, temos não apenas práticas de arquivamento e de escuta naturalizados, sem história, como também o próprio objeto tecnológico – seu funcionamento e características, além dos embates sociais que ele suscita no tempo – aparece sem uma historicidade (Chartier, 1988).

Por isso, em nossa pesquisa, procuramos desvencilhar-nos de alguns lugares comuns que cercam os trabalhos historiográficos que tratam dos temas fonografia brasileira, discoteca pública (paulista, praticamente a única que tem merecido atenção) e políticas culturais. Isso porque percebemos que os discos que preenchiam os espaços ocupados pelos órgãos fonográficos da primeira metade do século XX não poderiam ser identificados com uma música popular brasileira, tampouco com as ideias que passaram a cercar a fonografia décadas mais tarde, uma vez que todo o mundo fonográfico que academicamente, ou mesmo em um senso comum, vem sendo construído e imaginado não dizia respeito ao universo das discotecas públicas. Não eram os “sambas” e a indústria cultural de natureza privada que direcionavam as escolhas que norteavam o *modus operandi* desses tipos de instituições; e a preterição das sonoridades urbanas que nasciam no bojo de uma nova cultura fonográfica, que hoje nos são mais conhecidas e têm merecido maiores atenções institucionais e acadêmicas, não era simples reflexo de “tristes tradições” que tinham como base um abjeto e inexplicável elitismo (Rubim, 2007; Barbalho, 2007).

Pelo contrário, no decurso de nossa jornada investigativa, descobrimos um mundo novo e mais compreensível e interessante, onde grupos específicos que viam seus trabalhos prejudicados em função do nascimento de uma cultura fonográfica

instável e descontrolada lutavam para não perder seu lugar ao sol. Nesse sentido, precisamos lembrar que, entre os anos 1920 e 1940, a fonografia representava uma tecnologia instigante e pouco explorada – especialmente sua versão elétrica, que despontou em 1924 nos Estados Unidos como forma de competir com a inovadora técnica radiofônica, enterrando o passado mecânico das “máquinas falantes” (Morton Jr., 2006, p. 65-66). E o disco, por sua vez, era uma mídia concebida como potencialmente perigosa, principalmente em um país como o Brasil – onde conviviam a civilização e o primitivismo¹ –, tendo em vista que sua existência significava a possibilidade de qualquer um entalhar em um suporte material suas ideias, através de suas próprias vozes, e, ademais, *qualquer* som, muitas vezes sem um critério reconhecido e chancelado por instituições. Por conseguinte, músicos formados em conservatórios e escolas de música, intelectuais, escritores, cientistas, enfim, todos aqueles atores moldados pela gramática da escrita (Goody, 2000) – essa tecnologia que tradicionalmente se consubstanciava no único meio de se disponibilizarem, para as gerações futuras, os pensamentos e a música de outrora, por intermédio de livros e partituras (Kittler, 2017, p. 84; 97; 182) – se viam ameaçados por um suporte de dados cada vez mais disponível para o usufruto de “qualquer um”.

E foram esses atores que, no final dos anos 20 e ao longo da década de 30, usaram os espaços dos quais dispunham na imprensa periódica nacional para defender formas legítimas de se usarem o fonógrafo elétrico e os discos – sempre direcionando suas mensagens para os poderes estatais, em especial após a Revolução de 1930. E em nosso trabalho, procuramos montar, precisamente, toda essa rede que engendrou a construção do que denominamos de “fonografia institucional” (Oliveira, 2020, p. 37-94), que poderíamos definir como um conjunto de operações relativas aos dispositivos fonográficos executadas em ambientes criados e administrados pelo Estado. Sem essa montagem, a nosso ver, dificilmente as discotecas públicas poderiam ser compreendidas hoje, tendo em vista que seu funcionamento era baseado em formas peculiares de lidar e entender esses artefatos tecnológicos.

A primeira delas diz respeito às próprias práticas de escuta que regiam o emprego da fonografia na vida cotidiana daquele período – em especial o papel dos novos ouvintes criados por aquelas máquinas (Certeau, 2014). Mas para esse trabalho,

o que mais nos interessa é a ligação que se fazia dos discos fonográficos com uma cultura escrita – é comum encontrarmos na documentação afirmações como: “os discos, hoje, são como os livros. E não nos admiraremos de ver amanhã ‘discotecas’ ao lado de bibliotecas” (*A Noite*, 6 abril 1931, p. 7) – e com a ciência. Esses dois pontos são cruciais para entendermos as discotecas públicas pois delineiam, em grande medida, as fronteiras que marcavam as escolhas de agentes estatais quanto ao que seria gravado, preservado e disponibilizado para os ouvintes brasileiros daquele presente e do futuro.

Nesse sentido, as sonoridades que foram aparecendo a partir do processo de popularização da máquina fonográfica, paradoxalmente, seriam a priori excluídas desses novos gêneros de instituições públicas; e o enfoque se daria num universo pré-fonográfico. Quando atentamos para os trabalhos empreendidos pelas discotecas paulista e carioca (nas décadas de 30 e 40, respectivamente), conseguimos captar os esforços de se gravarem música erudita, vozes de grandes homens (sempre *lendo*, uma forma de controlar gramaticalmente a língua portuguesa em sua forma oral), folclore nacional (a “pureza” da cultura brasileira que passou a ser capturada *fidedignamente*, sem a imperfeita intermediação da escrita), literatura (sendo possível os autores gravarem suas obras lançando mão de suas próprias vozes) e eventos considerados de cunho histórico. Isto é, ou os discos eram preenchidos por sonoridades calcadas na institucionalizada tecnologia da escrita (Ong, 1998) – e aqui chamamos a atenção para a música de partitura ensinada em conservatórios, além da oralidade gramaticalmente controlada – ou por sons espontâneos que representavam uma *verdade* de um fato ou de uma cultura. Nesse sentido, lembramos que o carro-chefe da propaganda da fonografia elétrica, que logo começou a fazer parte também dos discursos de especialistas, era exatamente a realidade da gravação sonora proporcionada pelos avanços técnico-científicos da área². Assim, a escrita e a ciência emprestaram à tecnologia fonográfica a legitimidade da qual ela ainda carecia – cabendo lembrar aqui que o disco, antes desse movimento de construção de uma fonografia institucional, era visto, por influentes setores sociais, como um brinquedo ou um objeto que não inspirava confiança e seriedade.

Além disso, essa dinâmica que envolveu escritores, intelectuais, músicos (com formação) e especialistas reconhecidos não partiu apenas de agentes brasileiros. De fato, em carta de 1933 destinada ao diretor do Instituto Nacional de Música, sediado na capital da República daquela época, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – músico e pesquisador que era então bibliotecário nessa instituição musical – informaria que o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, organismo associado à Liga das Nações, solicitava a “atenção do governo brasileiro para as sugestões da Comissão de Peritos de Gravação Musical”, que vinha orientando todos os países sob sua alçada a fundarem suas próprias discotecas nacionais, que deveriam manter uma profusa troca de discos umas com as outras, possibilitando um conhecimento mútuo entre os diversos povos por meio da audição (*Correio da Manhã*, 18 jun. 1933, p. 6).

Dessa maneira, os discos das discotecas públicas deveriam ser como livros – no sentido de serem gravados neles apenas sonoridades que tivessem como base uma cultura escrita –, mas também tinham de ser utilizados, ali, aproveitando-se da especificidade que, após os avanços proporcionados pela ciência no campo da eletricidade, os caracterizava: a capacidade de *gravar sons reais*, o que para nós, pesquisadores do século XXI, é uma prática extremamente banal (da qual nem sequer pensamos), mas que, para aqueles atores, era uma novidade cada vez mais relevante. Não à toa as discotecas públicas, hoje esquecidas, eram instituições que, do início do século até os anos 1950, se expandiam e se mostravam progressivamente necessárias para a organização estatal da cultura e da história dos países chamados “civilizados” ou em vias de “civilizarem-se”.

2. A coleção “Discoteca do Distrito Federal” do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

Toda essa importância começou a esvanecer na década de 60, quando também estudiosos defendem que surgiu no Brasil uma robusta indústria cultural (Ortiz, 1999) e uma maior aceitação de expressões musicais nascidas com a fonografia (Moraes; Machado, 2014, p. 597-598; 603). Foi nesse momento que o órgão fonográfico carioca, renomeado de Discoteca Pública do Distrito Federal para Discoteca Pública da Guanabara em 1960, passou a admitir em seu acervo discos de música popular urbana – antes proibidas de constar em seu catálogo de consulta. E é essa nova

configuração que encontramos quando solicitamos ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) um acesso à coleção “Discoteca do Distrito Federal”.

No final dos anos 1980, a então Fonoteca Estadual (o terceiro nome que o órgão cultural criado por Francisco Gomes Maciel Pinheiro em 1941 recebeu em sua história, dessa vez, após a fusão da Guanabara com o estado do Rio de Janeiro) foi definitivamente extinta e seus espólios foram salvos por uma bibliotecária e direcionados para o almoxarifado da Biblioteca Celso Kelly (hoje, Biblioteca Parque Estadual do Rio de Janeiro). Alguns anos depois, funcionários do MIS tomaram conhecimento da existência desse abandonado acervo e a instituição acabou se responsabilizando por sua manutenção. E, finalmente, em 2009, o musicólogo Flávio Silva e o servidor do museu Luiz Antônio de Almeida começaram a organização que anteciparia o deslocamento dos discos, do depósito em que se encontravam para a sua nova entidade conservadora³.

Quando visitamos o *site* do MIS, na seção relativa à sua coleção “Discoteca do Distrito Federal”, chamam a atenção as duas fotografias que introduzem o pesquisador a esse acervo: uma de vários *Long Playings* (LPs) organizados em uma estante e outra de um disco de Arthur Verocai, lançado em 1972 (Discoteca, 2020). A questão que se levanta diz respeito ao anacronismo da denominação escolhida para esse arquivo e do uso de LPs e da música popular brasileira para sua representação. Como frisado, o tipo de música construída pela fonografia – que a partir dos anos 60 transformou-se em uma verdadeira “tradição brasileira” (Napolitano, 2007) – tinha sua legitimidade negada pelos gestores das discotecas públicas dos anos 30 e 40; no máximo, servia como uma forma de satisfazer uma curiosidade intelectual ou como um documento a ser preservado para as futuras gerações compreenderem uma etapa da evolução cultural brasileira, mas não fazia parte do ponto fulcral das atividades dessas modalidades de organismo público. Os símbolos das discotecas públicas eram outros – e estavam baseados em um universo pré-fonográfico. Contudo, mais que isso, os LPs não existiam na época em que a Discoteca Pública do Distrito Federal vivia seu auge: os discos que abasteciam seus escaninhos eram os de 78 rotações por minutos (rpm), que comportavam apenas quatro minutos de material sonoro em cada face – motivo pelo qual o filósofo Theodor Adorno (2002, p. 305) denunciou, em ensaio de 1938, os

perigos da escuta atomizada patrocinada pela nascente cultura fonográfica – e eram fabricados com goma-laca, não aqueles de vinil e de longa duração. A discoteca representada no site do MIS, portanto, diz respeito a outro momento vivido pela instituição – na realidade, pela Discoteca Pública da Guanabara, onde nos anos 60 passaram a ser arquivados também LPs de música *substancialmente fonográfica*, em especial, da denominada música popular brasileira, que então passava por um processo de institucionalização, vide a criação e desdobramento das realizações do próprio MIS, na metade final da década (Mesquita, 2009)

No entanto, esse recorte anacrônico não é uma especificidade do museu audiovisual carioca, pelo contrário, a historiografia concernente à fonografia brasileira igualmente tem em seus pressupostos uma naturalização implícita não apenas dos dispositivos fonográficos (discos, aparelhos gravadores e reprodutores, fones de ouvido etc.), mas também das práticas de escuta que estavam no bojo de sua utilização, ignorando-se a modificação de experiências e usos de objetos tecnológicos no tempo (Dias, 2000; Morelli, 2009; Vicente, 2014). Nesse sentido, não acreditamos que possamos olhar para trás e ver as discotecas públicas da primeira metade do século XX a partir de uma construção da fonografia brasileira criada a posteriori, não obstante esse ser o nosso *modus operandi* historiográfico desde os anos 1980, de José Ramos Tinhorão (2014, [1981]) a Humberto Moraes Franceschi (2002) – duas das principais bases bibliográficas para trabalhos que dissertam sobre a história do disco no Brasil, em especial no início do século passado.

Consequentemente, não havendo espaço para uma narrativa conexa sobre as discotecas públicas, suas coleções remanescentes seguem descontextualizadas nos arquivos e esquecidas pelos pesquisadores, com exceção da instituição paulista, que é enfatizada, não obstante, basicamente por sua ligação com Mário de Andrade e o modernismo brasileiro. Já no caso de sua congênere carioca, como não há uma personalidade ou movimento cultural que explique sua pretérita existência, sua desvalorização acaba sendo inevitável diante da ótica personalista que prepondera. Nossa relação com o MIS, como pesquisadores, durante o processo de investigação no curso de mestrado, talvez seja uma prova disso.

Em nosso caso, as dificuldades irromperam ainda no contato inicial, quando indagamos aos colaboradores da instituição o que era essa discoteca pública e o que havia em seu acervo. De imediato, os funcionários do MIS não souberam responder – e, mais que isso, percebemos um certo desdém direcionado ao antigo órgão cultural: “por que você está interessada nessa discoteca? Era só uma salinha que existia aqui embaixo há muitos anos, não há nada para pesquisar sobre isso” (de fato, posteriormente descobrimos que o último endereço da então Fonoteca Estadual foi no primeiro andar do prédio onde hoje estão as instalações da sede administrativa do MIS, no bairro da Lapa). Mais tarde, quando começamos a escutar, na sala de pesquisa, os áudios relativos aos discos de 78 rpm produzidos nos anos 40 – aos quais não fomos autorizados a ter acesso direto, utilizando, portanto, apenas as suas versões em .mp3 –, em 11 de maio de 2018, presenciamos uma cena bastante interessante: dois pesquisadores adentraram o recinto perguntando sobre áudios antigos, referentes à música brasileira, sem pormenorizar muito seu interesse. O funcionário que nos atendia amistosamente mencionou a coleção da Rádio Nacional e, “talvez”, a incógnita Discoteca do Distrito Federal. Enquanto tentávamos escutar atentamente os chiantes sons que ecoavam dos fones de ouvido, testemunhamos ainda outra afirmação do servidor, dessa vez, enaltecendo a coleção da discoteca em conjunto com as outras sob a guarda da entidade; mas para expressar o valor dos áudios que o museu possuía, ele citou o exemplo das filmagens de carros de corrida do início do século passado, que foram descobertas somente após um pesquisador encontrar uma gravação sonora da narração de uma dessas típicas competições que aconteciam no Rio de Janeiro da *belle époque*. Ou seja, os “sons do passado” não teriam um significado ou valor em si, eles apenas seriam meios de se chegar a fontes mais interessantes, mais “completas”, talvez. Como as imagens em movimento. Nessa perspectiva, o áudio despojado do visual não significaria muito. Na realidade, mais uma vez comparando, no âmbito acadêmico não se pensa muito diferente: os registros sonoros utilizados como documentos, *quando* o são, costumam ser transformados em textos sem maiores dificuldades e constrangimentos, também convertendo-se em algo para *ver*, desaparecendo, específica e materialmente, de análises e narrativas⁴.

Experiências e pensamentos como esses nos ajudaram a atentar para o fato de que pesquisadores (e outros profissionais que trabalham com documentos, de diversas formas e em distintos ambientes) procedem em seus estudos e atividades de maneira olucocêntrica, ainda que inconscientemente. Por isso, a nosso ver, ao trabalharmos com acervos sonoros devemos ser mais do que pesquisadores – haja vista que pesquisar, no sentido irrefletido, pressupõe apenas a ação de ver, olhar: ler textos escritos, principalmente, mas também imagens, vídeos etc. –, temos de ser pesquisadores-ouvintes: aqueles que escutam atentamente seus documentos sonoros, mas também observam e buscam compreender os aparelhos tecnológicos que permitiram que os sons do passado chegassem até nós e se transformassem em fontes documentais. Somente assim conseguiremos apreender historicamente as discotecas públicas, contextualizando o seu legado.

3. A ação das mídias de arquivamento e o pesquisador-ouvinte

Mas como nos tornarmos pesquisadores-ouvintes? De fato, a base teórico-metodológica não é das mais robustas, levando em consideração que, de maneira geral, fontes sonoras são negligenciadas pelas humanidades (Hoffmann, 2014, p. 76) e, especificamente, os historiadores têm vivido em um estado de “surdez” (Moraes; Saliba, 2010, p. 18). Contudo, podemos começar com o simples e geral esforço de compreender documentos dessa natureza histórico-sociologicamente (Cook, 2018; Nesmith, 2018). A ênfase nessa perspectiva se faz necessária tendo em vista que pensar as discotecas públicas, hoje, tem sido sinônimo de evidenciar preocupações imprecisas acerca do destino de seus acervos (o que fazer com eles?), conteúdos desconectados uns dos outros (sendo o folclore o mais destacado deles) e indivíduos e suas realizações (Encontro, 2016). Assim, por mais que se reconheça a necessidade de uma maior apreensão da função social dessas antigas instituições (Toni; Carozze, 2013), existem esses fixismos que, a nosso ver, obliteram uma concepção mais totalizante das discotecas: elas não eram apenas folclore, música erudita, vozes de grandes homens, gravações excêntricas (para nossos ouvidos), Mario de Andrade ou Francisco Curt Lange (o musicólogo teuto-uruguaio que também foi um importante

divulgador dessas instituições) – as discotecas públicas eram tudo isso ao mesmo tempo e precisamos entender essa conjunção em sua integralidade.

Para isso, podemos compreendê-la como “centros de cálculo”, no sentido de, ao não a encerrar em um espaço público descolado do social, conectar os objetos que são o coração de suas atividades aos domínios da realidade concreta, entendendo, assim, como elementos a princípio tão díspares se conjugam entre si a partir de seleções e reduções que delimitam uma ordem, uma racionalidade (Latour, 2000). E os objetos fonográficos, nesse caso, precisarão ser revestidos de uma agência, tornando-se, em nosso escrutínio, tão atores quanto os humanos, pois suas atividades e funcionalidades também circunscrevem as ações humanas, compondo com elas as práticas que giravam em torno dos trabalhos que eram empreendidos nas discotecas públicas: das escolhas relacionadas ao que seria gravado e disponibilizado (e como) às escutas dos ouvintes que as visitavam (Latour, 2012). Assim, a ideia defendida aqui tem relação com uma atenção que devemos dispensar ao disco fonográfico (e aos demais dispositivos que o complementavam), à forma como ele era usado e agia, ou fazia agir, por meio de suas características naquele período específico – daí a importância de não o confundir com o LP, que hoje é-nos mais conhecido –, e à composição do acervo das discotecas na época. E a constituição daquelas coleções, vale destacar, tem por base classificações e escolhas realizadas ao longo de anos ou décadas de negociação em torno de sua legitimação (Bowker; Star, 1999) – e é isso que precisa ser compreendido, afastando-se de recortes e julgamentos anacrônicos, que associam fonografia exclusivamente à música popular urbana (ou a um universo fonográfico criado em momentos posteriores) e sentenciam que práticas e argumentos são frutos de “tristes tradições” e preconceitos, que, aliás, não são jamais objeto de investigações mais aprofundadas.

Nessa perspectiva, ficará mais claro que entender o disco fonográfico no tempo, seu uso em um contexto institucional, deve estar ligado a uma conexão ampla com outras mídias, com outros mundos que antecederam a fonografia e serviram de base para a atenuação de medos e inseguranças quanto às consequências de seu emprego nos mais diversos ambientes pelos mais diferentes grupos sociais (Briggs; Burke, 2016). Dessa maneira, devemos ser cautelosos pois, intuitivamente, essa tecnologia parece ter existido desde sempre e nos parece natural contemplar instituições públicas

dedicadas à preservação e divulgação de sons fonográficos. Mas até o final da década de 1920 não era assim, ao menos no Brasil; como demonstramos em nosso trabalho, que aqui expusemos sucintamente, a técnica fonográfica era desdenhada por pessoas “sérias” e houve um imenso esforço, inicialmente de fábricas e casas de discos, de alinhá-la a mídias, produtos e práticas já institucionalizadas a fim de inseri-la em um campo social mais respeitável. Essa construção de uma “fonografia institucional” foi, portanto, o alicerce das diferentes escolhas que nortearam a fundação das discotecas públicas brasileiras dos anos 30 e 40.

Por isso restaram-nos arquivos sonoros tão excêntricos: eles não pertencem mais ao nosso mundo fonográfico e necessitam de um dedicado e paciente esforço intelectual para ser compreendidos. Consequentemente, esses documentos precisam ser escutados cuidadosamente, por mais dificultoso que seja escutar áudios que não pertencem ao nosso regime de escuta, pois são enfadonhos, longos, incompreensíveis num primeiro momento e “quebrados”, em função do “efeito fonógrafo” (Katz, 2010, p. 40) que aprisionou as sonoridades mecânicas conservadas nos discos de 78 rpm em quatro minutos de duração. Ao mesmo tempo, temos de lutar contra a irresistível prática de simplesmente transformar sons fonográficos em algo que se vê, considerando esses gêneros de fontes como outra qualquer devido à sua transmutação em um simples texto ou em símbolos escriturários, ignorando-se o seu suporte, o modo como eles circularam, além das características audíveis das gravações e da política de arquivamento que as baseava (Hoffmann, 2014, p. 76).

Em suma, devemos ter uma postura que acaba transpassando aquela relativa ao pesquisador ou profissional da documentação que não reflete sobre o emprego de seus sentidos no momento de suas atividades. Em razão dessa irreflexão que caracteriza, em geral, nossos trabalhos, chamamos a atenção para a necessidade de nos transformarmos em um investigador que também escuta – não somente os espólios das antigas discotecas públicas como também outros acervos sonoros.

Referências

ADORNO, Theodor. On the fetish-character in music. *In*: LEPPERT, Richard (Org.). *Essays on music*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

BOWKER, Geoffrey; STAR, Susan Leigh. *Sorting things out: classification and its consequences*. Massachusetts: MIT, 1999.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

CAROZZE, Valquíria Maroti. *A menina boba e a discoteca*. 2012. 370 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

COOK, Terry. O passado é prólogo: uma história das ideias arquivísticas desde 1898 e a futura mudança de paradigma. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (Org.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Rio de Janeiro: FGV, 2018.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DISCOTECA do Distrito Federal. In: MIS: Museu da Imagem e do Som, 2020. Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/discoteca-do-distrito-federal/>. Acesso em: 8 dez. 2020.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE DISCOTECAS, 1., 2016, São Paulo. *Anais [...]* São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2016. 93 p.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GOODY, Jack. *The power of the written tradition*. Washington; London: Smithsonian Institution, 2000.

HOFFMANN, Anette. Introduction: listening to sound archives. *Social Dynamics*, v. 41, n. 1, p. 73-83, dez. 2014.

KATZ, Mark. *Capturing sound: how technology has changed music*. California; London: University of California Press, 2010.

KITTLER, Friedrich. *A verdade do mundo técnico: ensaios sobre a genealogia da atualidade*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012.

MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. O historiador, o luthier e a música. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de; MACHADO, Cacá. Escutando o Brasil. In: CARVALHO, Fábio Almeida de; EUGÊNIO, João Kennedy (Org.). *Interpretações do Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2014.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 2009.

MORTON JR, David L. *Sound recording: the life history of technology*. Baltimore: The John Hopkins University, 2006.

MOYA, Fernanda Nunes. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NESMITH, Tom. Relendo os arquivos: novas contextualidades para a teoria e a prática arquivísticas. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (Org.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Rio de Janeiro: FGV, 2018.

OLIVEIRA, Denise da Silva de. *“Já escolheu seu disco?”: fonografia, ouvintes e a Discoteca Pública do Distrito Federal*. 2020. 220 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. São Paulo: Papirus, 1998.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SAMPIETRI, C. E. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1935-1945)*. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. *Em busca do Brasil: Edgard Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935)*. Rio de Janeiro: FGV, 2018.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

TONI, Flávia Camargo; CAROZZE, Valquíria Maroti. Mario Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 57, p. 181-204, 2013.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao IPOD: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

Notas

¹ A visão sociológica que preponderava no período era aquela relativa à concepção de um evolucionismo social, que compreendia a ideia de que existia uma escala de progresso humano universal – que ia do primitivo ao civilizado – na qual os diversos grupos e povos podiam ser inseridos (SOUZA, 2018).

² O que não era um discurso novo associado à fonografia. Pelo contrário, desde os seus primórdios, a técnica fonográfica era envolta por defesas que a associavam a uma fidelidade sonora (Sterne, 2003, p. 219).

³ Essas informações foram obtidas por meio do relatório elaborado por Flávio Silva e que nos foi cedido para consulta pelo próprio.

⁴ Um exemplo nesse sentido se encontra nas discussões atinentes à história oral – campo ou metodologia para o qual a gravação sonora se torna uma fonte fundamental –, cujas práticas são baseadas em transcrições de registros sonoros, que se tornam em meio às operações características do historiador que se dedica ao tema em inscrições unicamente para se lerem e verem. Em razão disso, nessa área, arquivos orais acabam se associando a “um caso idêntico ao de qualquer tipo de arquivo” (Voldman, 2006, p. 36), perspectiva que se afasta de nossa proposta.