

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 26, jan-jun/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

A era do streaming

Henry Burnett

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
Guarulhos (SP)

RESUMO

A era do streaming

O artigo reflete sobre as modificações introduzidas pelas plataformas digitais, recuperando a história dos suportes de mídia desde o 78 rpm até o chamado *streaming*. De que forma os arquivos digitalizados funcionam? Como é possível discutir a audição diante de uma oferta incontável de faixas? Quais os efeitos de uma audição pulverizada sobre a memória?

Palavras-chave

streaming; audição; música; ouvinte; mídia

ABSTRACT

The Streaming Era

The article reflects on the modifications introduced by digital platforms, recovering the history of media from 78 rpm to so-called streaming. How do scanned files work? How can you discuss listening in the face of an endless supply of tracks? What are the effects of pulverized hearing on memory?

Keywords

streaming; listening; music; listener; media

BURNETT, Henry. "A era do streaming". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 231-247.

Aprovado: 18.04.2020. Publicado: 04.07.2020.

© 2020 Henry Burnett. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 18.04.2020. Published: 04.07.2020.

© 2020 Henry Burnett. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Foi preciso menos de cem anos para que a roda da audição fizesse um giro sobre si mesma. Até quase a metade do século XX, o ouvinte acessava a música em doses controladas e limitadas, principalmente através dos discos de 78 rotações, onde cabia uma faixa de cada lado em um suporte que virou peça de museu e de colecionadores – alguns deles têm hoje suas coleções particulares digitalizadas e disponíveis para audição pública e gratuita, como o acervo do *Instituto Moreira Sales*, um dos mais importantes projetos nesse sentido. Não precisamos especular para sugerir que uma canção podia ser ouvida dezenas de vezes antes de chegar a algum esgotamento, fosse o caso, permitindo ao ouvinte uma assimilação lenta e concentrada da produção nacional de então, mas também da produção internacional que chegava até nós ainda timidamente nas primeiras décadas do século XX. Especulação talvez, mas não ficção; ouvia-se menos e melhor.

Com a chegada do LP, em 1948, a média do conteúdo aumentou para 5 ou 6 faixas de cada lado do suporte. Mesmo com o volume de faixas ampliado consideravelmente, o ouvinte ainda controlava a recepção de suas canções preferidas. Foi naquele momento que o formato do LP superou a referência do 78rpm, e talvez tenha sido também ali que passamos a falar em *álbum* como algo distinto, como uma referência, não mais apenas em canções isoladas. O vinil uniformizava o momento criativo dos compositores, intérpretes e bandas mundo afora, viravam em muitos casos um exemplo-recorte de época, às quais ainda hoje nos referimos fazendo referência a LPs considerados clássicos – a “época dos Beatles”, por exemplo.

Para Lorenzo Mammì, o LP teve seu auge entre as décadas de 1950 até 1970, ocupando o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, o ponto mais alto da união entre produção, consumo, formato e audição do suporte em vinil.¹ Se foi o auge, marca também o início da derrocada do LP – hoje, como se sabe, há uma retomada do vinil, mas talvez seja cedo para dizer se esse retorno tem algo de fetiche exacerbado para além da relação direta com a qualidade sonora, embora esta permaneça como um ponto chave desse processo de

reinserção dos LPs no mercado; a audição, portanto, se reeduca nesse processo, é o que este texto sugere, mas também questiona. Quiçá o vinil esteja mais perto da descrição que Lorenzo Mammì propõe, a saber, que ele teria alcançado o status de obra de arte, definido originalmente por seu conteúdo e hoje não menos cultuado também por sua forma e plasticidade. São questões difíceis de precisar no calor da hora. Não é casual, todavia, que esta obra hoje retorne de modo restrito, com preços elevados, sem desconsiderar, o que seria injusto, o dado de que as fábricas que abandonaram seus maquinários com a chegada do CD não pudessem prever àquela altura a reviravolta muitas vezes atribuída ao uso que os DJ's faziam e fazem dos velhos vinis. Os DJ's salvaram o vinil do desaparecimento, um mérito inescapável.

Apesar de podermos remontar esse cenário histórico de modo razoavelmente claro, é seguro que o vinil não voltará a ocupar o centro de distribuição da música comercial tal como fora no passado; basta lembrar que o CD está em franco desaparecimento, poucas décadas depois de ter revolucionado a audição e “dizimado” o vinil. Com isso, e dada a enorme dificuldade de fazer previsões, de resto ineficientes, gostaria de pensar um pouco menos nos suportes em extinção ou, no extremo inverso, na elevação do vinil à condição de obra de arte, ou mesmo na sua força de síntese ou dispersão, e me deter nos efeitos dessas mudanças na relação entre todas essas diversas mídias e a assimilação da música na experiência dos ouvintes-consumidores. Para isso, precisamos percorrer brevemente o caminho que nos levou do 78 rotações até o que chamo aqui de “a era do *streaming*”, ponto onde nos encontramos e que talvez represente o começo de um processo irreversível, ainda mais radical que a passagem do vinil ao CD.

Ao comprar um disco de 78 rotações – tentemos nos colocar nesse lugar anacrônico –, qual deveria ser a sensação de colocar o Lado A na vitrola, sentar na poltrona ao lado do “móvel”, ouvir a canção recém lançada para, em seguida, também sem nenhuma pressa, explorar o Lado B com o

mesmo cerimonial, e depois refazer a operação durante uma ou duas horas, ouvindo as 2 peças 10, talvez 15 vezes ou mais? Penso que o efeito mais previsível desse tipo de relação na audição de um disco fosse uma assimilação da canção de modo duradouro. Isso pode até mesmo nos ajudar a pensar nas razões pelas quais algumas canções daquela época, dos primeiros acetatos até o “fim” do vinil como suporte de referência, se entranharam na memória coletiva – o que me parece também responsável por incluir a transmissão daquelas canções às gerações que as sucederam, numa cadeia que durou pouco, é verdade, terminando com o abalo, pra não dizer o fim, da capacidade de uma educação sentimental e crítica através das canções. Esta característica, consolidada entre nós durante o século XX, hoje não parece se sustentar na mesma proporção, pelo menos não mais no âmbito restrito das canções que, como se nota, não desapareceram, a não ser que consideremos sua multiplicação interminável e suas incontáveis variações como um caminho de autossupressão sem retorno. As canções, há vários anos, perderam a capacidade de nos auxiliar em nossos processos formativos. Outros formatos se impuseram, algo que exige uma crítica específica do material, tarefa que extrapola os limites deste texto.

Como resultado daquele processo de assimilação hoje ultrapassado, formamos um cânone de canções que serão, salvo alguma reviravolta, a versão consolidada de um *corpus* sinônimo daquele momento onde ouvir era sinônimo de guardar – com poucas exceções que ainda hoje contrariam a regra frágil do esquecimento que é ordem vigente, e que orienta parte expressiva da música comercial urbana no século XXI menos por méritos qualitativos do que por saturação quantitativa. Esta nova função social da canção só pode ser percebida de modo particularizado quando, por exemplo, um disco como *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais, passa de produto periférico a emblema de um lugar crítico e estético fundamental, incorporado a um conjunto de referências essenciais, mesmo tendo sido um ponto de inflexão e de antítese àquele cânone que lhe antecedeu. A rigor, de várias

maneiras, o álbum permanecerá sendo o que foi quando de seu aparecimento: um instrumento de ação estético-política – mas nunca é demais lembrar que uma possível hegemonia do rap, ou sua efetivação como discurso ou estilo dominante, tal como formulada no álbum hoje clássico, exigiria uma revolução social que, infelizmente, não está no horizonte.² Por conta disso, o álbum *Sobrevivendo no inferno* está para os movimentos musicais, e criadores periféricos que nele se inspiram e dão continuidade, como *As canções praieiras* de Dorival Caymmi estão para cada pessoa que ambicione escrever uma canção levemente anacrônica usando um violão de nylon. São duas promessas distintas, respectivamente, a primeira de insurreição, a segunda de felicidade, ambas talvez fadadas ao fracasso no país náufrago.

No tempo do 78 rotações, estávamos no que podemos chamar de fase arcaica da audição contemporânea, mas não podemos esquecer que naquele momento era uma revolução recente e, portanto, inovadora. Ouvir música num suporte que libertava o indivíduo da audição coletiva e social era a mais profunda transição já operada pela Modernidade nesse terreno; por isso, a despeito do que chamo aqui de arcaico, estamos falando de uma mudança radical e, no entanto, muito próxima de nós, distante apenas algumas décadas. A liberdade nunca antes experimentada criou não apenas os ouvintes que nós somos, mas também libertou e ajudou a desenvolver estilos musicais como a canção urbana, confinada até hoje ao tempo restrito do 78 rotações que, mesmo depois da liberação do espaço do LP e do CD, jamais escapou da contenção original que gira em torno de três minutos – uma canção de cinco minutos é, para quase todos os conceitos, uma canção longa demais.³

A transição do 78 rotações para o LP aumentou imediatamente o volume de canções disponíveis, mas não foi capaz de pulverizar a audição, de lançá-la ao infinito inapreensível de seu estado atual. Por isso, falar em auge, como o faz Lorenzo Mammì, não é exagerado; de fato, a proximidade física dos ouvintes em relação à música, uma conquista para espectadores da época, jamais se repetiria na mesma

intensidade. Hoje se ouve música em todos os lugares públicos, mas talvez, sobretudo, em fones de ouvido, numa realização total e talvez nunca prevista da autonomia auditiva proporcionada pelos primeiros discos impressos, que implodiram a audição coletivo-social anterior – embora, no caso dos auriculares, com consequências distintas para a saúde.

Falamos sempre, quando nos reportamos àquele tempo, a um determinado disco, destacamos sua unidade, seu acabamento, seu encarte, como uma síntese plástica e palpável, um suporte que parecia assegurar um tipo de controle sobre o material, uma apreensão do conteúdo restrito à forma. O ouvinte não havia perdido a chance de controlar a música antes de ser controlado por ela ou antes que ela se tornasse inaudível sob a sombra entorpecedora do cotidiano do trabalho e da opressão econômica. Há pouca margem de dúvida para não temer afirmar que o auge do LP foi também o auge da audição moderna.

Tendo a concordar em parte com essa crítica, mas não imagino como o suporte possa ser mais determinante para uma correta apreciação do ato de ouvir, ou, dito de outro modo, pensando também em nossa querela recente sobre os livros, quase sempre não se pergunta sobre a capacidade dos leitores em se deixar atravessar por um romance numa época onde a passagem do tempo foi destroçada, antes se eles vão ler numa página impressa ou em uma tela. O tema deveria ser o ato de ler, mas discutimos primeiro o suporte, antes de discutir a experiência da contenção e do silêncio necessários ao bom leitor. Isso também vale para quem ouve música; ouve-se no carro, no smartphone, num bom *receiver*, em vinil, MP3, WAV, fita cassete (sim, elas também estão de volta), CD, em caixas de alta resolução, caixinhas de computador, etc. Sem dúvida, as experiências auditivas nesses formatos diferem muito na qualidade e na forma de assimilação, mas *o que* se ouve não está em discussão; e deveria estar? Do ponto de vista da crítica – se houvesse –, talvez a resposta exigisse um sim, já do ponto de vista dos ouvintes, certamente não. Pensar a música é muito

menos prazeroso que se deixar atravessar por ela, seja ela qual for. Mas ouvir não é, ou seria melhor dizer “não deveria ser”, uma ação cumulativa, mas seletiva; ouvir não é registrar apenas um número cada vez maior de canções na memória, mas saber ouvi-las em sua *singularidade* – o que eu afirmei antes sobre a assimilação das canções se referia ao volume diminuto de oferta em relação aos dias de hoje, não se tratava, portanto, de uma oposição entre passado e presente. Estamos falando de formas de audição, não de acúmulo de informação. Por isso, Adorno ainda hoje nos ajuda pelo avesso, quando já não restam dúvidas sobre a regressão da audição formulada por ele num ensaio hoje clássico.⁴ A audição concentrada é um resquício de um passado perdido como experiência e só como antídoto contra a fugacidade pode ser compreendida e reivindicada nos dias de hoje por ouvintes singulares, como ato solitário idêntico ao dos resistentes leitores de poesia.

Dizíamos que um LP possuía unidade, que os compositores, talvez junto com os produtores, organizavam as canções obedecendo a uma sequência necessária e inescapável, que sair disso era uma forma de mutilar a audição de um álbum que foi concebido como expressão de uma ideia maior, isto é, de um conceito, de um conteúdo dependente da forma sequencial de apresentação do material. Mais uma vez penso na análise de Lorenzo Mammì sobre o álbum de estúdio mais emblemático dos Beatles, *Sgt. Pepper's*. Há uma disposição interna ali, fala-se de uma concepção e de uma organicidade; mas o que diria Adorno sobre isso, cuja obra ainda hoje age como uma espécie de contraveneno contra qualquer tipo de relativismo crítico? Assumamos brevemente esse lugar muitas vezes incompreendido, mas não inocente, e um tanto radical, do crítico alemão. Como falar em unidade ao se referir a um conjunto de canções sem liames de continuidade e sem conexões mecânicas que as organizem, de fato, em um bloco integrado? Dito de outro modo, apesar da construção monumental consciente, não estamos falando de um conjunto de canções compostas separadamente e autônomas em sua singularidade? Façamos três perguntas pontuais tentando emular a conhecida má vontade do filósofo de Frankfurt a

respeito da música popular: 1. ouvir isoladamente uma das canções do *Sgt. Peppers* ou do *Chega de saudade*, e de tantos álbuns coesos, é deixar escapar a integridade do álbum? Ou, perguntando de outra forma, 2. uma canção isolada de um desses álbuns emblemáticos não conteria o todo orgânico e estético do LP completo? E 3. será que sem ouvir o disco inteiro não se compreende sua extensão e singularidade a partir das peças individualmente? Respectivamente eu responderia sim, não e talvez para estas três perguntas.

Adorno nem consideraria essas questões com tal seriedade, as tomaria simplesmente como uma defesa elaborada por aqueles que, como ele gostava de dizer, agiam como “defensores da causa”, ou seja, nós ou a maioria de nós, que seguimos analisando álbuns de música popular como se fossem... obras de arte. Diríamos, sem pestanejar, que sim, que os dois álbuns citados só podem ser ouvidos em sua integridade orgânica, mas quem discordaria que, no mesmo álbum dos Beatles – permita o leitor beatlemaníaco uma breve heresia especulativa – “Lucy in the Sky with Diamonds” poderia ser facilmente reconhecida mundo afora, mas “Lovely Rita”, ao contrário, está mais para peça de beatlemaníaco do que para *hit*, ou que boa parte das plateias do Brasil é capaz de cantar “Chega de saudade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), mas incapaz de lembrar da intrincada melodia de “Manhã de carnaval” (Luiz Bonfá e Antônio Maria), e talvez nem atentem para o fato de que a segunda também é parte integrante do nosso LP mais simbólico; ou, o que é pior, que ouvindo-as calmamente num imaginário 78 rotações, “Manhã de carnaval” *desmentiria* “Chega de saudade” em seu sentido mais profundo, pois a primeira nos lança na contemplação nostálgica enquanto a segunda formula uma espécie de manifesto da música bossanovista renovadora. Ou ainda que “Chega de saudade” sempre será lembrada em primeiro lugar porque foi incorporada à memória coletiva por ser homônima ao LP original? Ou, ou, ou... Ao que parece, há muita licenciosidade na ideia de que um LP possa ter a mesma unidade que uma sinfonia (“*apud* Adorno”); ou talvez que essa unidade se dê em outro âmbito, mais próximo de um *clima* do que de uma

imersão em profundidade num ordenamento orgânico e não apenas sequencial – sem falar, novamente, que a canção é fruto do limite temporal do 78 rotações, e segue lhe devendo a síntese formal até hoje, como todas as milhões de peças nascidas assim, com essa “limitação” espaço-temporal. O que dizer das várias regravações de João Gilberto para “Chega de saudade” e outras canções emblemáticas de sua carreira, sempre em busca da execução e da semântica perfeitas, desconsiderando a dita unidade do LP original que ele mesmo concebeu e pela qual passou a vida lutando em tribunais, em oposição frontal ao projeto do álbum *O mito*, feito à sua revelia, e no qual a gravadora teria alterado para pior o tratamento técnico dos três álbuns originais do movimento da bossa nova? João sempre privilegiou as peças individualmente, sempre deu a cada uma tratamento exclusivo, isso vale para a canção clássica, mas se aplica a outras, como “Pra que discutir com madame” (Janet de Almeida), “Doralice” (Dorival Caymmi) e tantas mais.⁵ Ainda uma vez, voltemos à ideia de unidade.

Como afirma cabalmente Lorenzo Mammì, Dorival Caymmi criou “declarações de poética” no magistral LP *Canções praieiras*, mas foi Miles Davis o “mestre em pensar o LP como uma obra unitária”, e foi John Coltrane “quem explorou todas as possibilidades que o novo formato oferecia, como nas longas improvisações sobre um único acorde de *A Love Supreme* (1965)”. Nos detenhamos um pouco nessas definições importantes. Mammì reitera com novos exemplos uma diferenciação estabelecida por ele mesmo em um dos seus textos mais assinalados, “João Gilberto e o projeto utópico da bossa-nova”, recolhido em seu livro de ensaios sobre música; um texto breve, mas que nos ensinou a entender de modo programático a diferença entre a bossa nova e o jazz.⁶ No álbum de Caymmi temos oito canções independentes, peças únicas banhadas pelo mar; no de Miles Davis, a compreensão técnica da construção harmônica está em outro lugar, mais técnico que poético, gerando conexões que seriam impossíveis do ponto de vista estrutural no álbum do baiano. Sutil e elegantemente, esta diferença é enfatizada no destaque da *poesia* presente no álbum de Caymmi, da *unidade* de um LP de

Miles Davis e da *improvisação total* de Coltrane, uma terceira coisa. Isso não significa que a poesia seja, por princípio, desprovida de unidade ou que o jazz seja homogêneo e frio, desprovido de poesia. A constatação nos mostra que a música brasileira está mais próxima da linguagem secular e arcaica da palavra, enquanto o jazz expressa grande parte da racionalidade musical do século XX no terreno da música popular. Por isso, Mammì sugere que pensemos nos subsídios críticos da música antiga para pensarmos a música brasileira, pois é de um arcaísmo que se trata nossa dependência da palavra cantada sistematizada na forma-canção, mesmo em seus mais elaborados momentos. Concordando inteiramente com esta posição, gostaria de chegar ao ponto que me interessa quando invoco o anglicismo *streaming* como matéria de pensamento.

Já não é novidade afirmar que poucas pessoas exploram a internet em busca daquilo que não conhecem, em geral o fazem em busca do que já são capazes de reconhecer, corroborando o diagnóstico adorniano sobre a reconciliação procurada por cada ouvinte e espectador isolado como uma necessidade incontornável de apaziguamento. Reconhecer uma canção em meio ao caos numérico dos arquivos musicais contém uma clara experiência de reconforto e, talvez, de uma certa resignação em conseguir simplesmente escolher algo. Criamos nossa “playlist da vida”, onde eventualmente ainda cabem novas peças, mas sempre retornamos ao lugar seguro da afinidade.

As plataformas de *streaming*, com toda novidade que possam apresentar, repetem uma fórmula herdada do velho rádio, apenas com novos nomes e pequenas variações. O que antes se chamava, por exemplo, “as mais mais da manhã” ou algo que o valha, hoje é acessado ao clicarmos nas “*playlists* dos editores”, espécie de facilitador para acessar um universo de canções que se contabiliza na casa dos milhões e não mais de centenas, como há menos de 50 anos, sempre privilegiando o que “mais toca”, as “tendências” etc., ou o que é mais impressionante: depois de um mês assinando a *Apple Music*,

eu já recebia indicações para ouvir o que eu mesmo havia selecionado anteriormente, agora sutilmente recomendado sob a rubrica “As mais tocadas”, ou “Álbuns de segunda” ou simplesmente “Mix: favoritas”. Não digo que nunca tenha clicado nas indicações, os famosos algoritmos que determinam o que queremos comprar são os mesmos que determinam o que queremos ouvir.

Não é por acaso que, do ponto de vista da ideia de democratização técnica, é preciso desconfiar da liberdade envolvida nas formas recentes de produção independente – em geral, o aumento do volume de produtos musicais pouco alterou a recepção e os padrões de gosto da grande massa de consumidores, o que pode significar uma passividade herdada dos *ouvintes de rebanho*, chamemos assim, que resultou da hegemonia multinacional das grandes gravadoras, hoje sustentadas por “meia dúzia” de artistas que surpreendentemente se utilizam da velha fórmula que muitos julgavam sepultada, a saber, artistas que reproduzem o ciclo criação-produção-gravação-show amparados por grandes gravadoras, mantenedoras de tendências há décadas no mercado. Enquanto isso, a *criação musical* segue seu caminho errático necessário. Encontrar – não escolher – um novo artista, um experimento, uma sonoridade ímpar, novas canções, enfim, tornou-se quase um sorteio, ou um exaustivo trabalho que envolve a leitura de resumos críticos em jornais, blogs, sites de música e uma soberba paciência. A renovação da música popular é indissociável da desconfiança sobre sua continuidade. De fato, a música popular brasileira do século XX criou não discípulos, mas uma horda de músicos que lhe segue os passos apostando ora na tradição, ora na renovação, sem tirar os pés da fonte. Diante da amostragem das plataformas de *streaming*, estamos falando em milhares de músicos.

Tudo somado, talvez seja uma confirmação antecipada do que disse Lorenzo Mammì no texto supracitado, “Estamos próximos da época em que todo mundo poderá produzir sua própria música. Mas em que, justamente por isso, todas as músicas serão igualmente irrelevantes” (“A era do disco”). Tudo

está diferente, mas tudo permanece igual, multiplicado à exaustão. Derrotismo nostálgico? Na verdade, o cenário quase poderia ser definido como alvissareiro, não fosse o contexto em que nos encontramos. Como isso é possível?

É difícil navegar no volume disponível de canções das plataformas, mas não é menos complicado acompanhar apenas os lançamentos do dia, que às vezes chegam a 10 álbuns. Uma eleição dos melhores álbuns do ano de 2018, feita pelo jornalista Ed Félix no blog Embrulhador, recebeu nada menos que 1.557 discos. Se todos estiverem nas plataformas digitais, com uma média de 10 faixas cada, são mais de 15 mil faixas. A constatação possível é que a audição física desse material é impossível, uma audição concentrada então é impensável. É apenas um exemplo numérico – o trabalho do jornalista é uma referência para os músicos –, mas ele nos diz muito. Diante da impossibilidade de ouvir, cedemos às *playlists* enquanto escrevemos, como um ruído branco que auxilia na (des)concentração para nossas demais atividades. Ouvir sem ouvir, como conversar sem olhar para o interlocutor.

Como esses efeitos que descrevi brevemente aqui podem ser analisados? Para o ouvinte médio atual, consumidor dos serviços de *streaming*, o disco como unidade física já não diz muito, embora ainda encontremos uma sombra esmaecida do que foi um álbum nos arquivos digitais (sem encarte, sem ficha técnica e, muitas vezes, sem que saibamos sequer quem compôs as músicas). Mas uma possibilidade nova também se abriu, a saber, a busca de faixas avulsas, que podem ser encontradas desmembradas com poucos toques – um presente para os que procuram suas canções preferidas do passado e do presente. Outros, onde me incluo, se detêm em algumas faixas de álbuns antigos ou de algum lançamento e ficam várias semanas com algo em torno de 10 canções girando ininterruptamente no *iPod*, no celular ou no *pendrive*. Misturo canções antigas com temas recentes, estilos completamente diversos e, sobretudo, nenhuma ordem. Gosto em geral da famosa ordem aleatória, o *shuffle*, um desrespeito total à unidade dos discos; apenas quando preciso me deter

num álbum clássico, por obrigação, faço a lição de casa e deixo o disco correr na ordem original. Onde eu quero chegar com isso?

Não precisei de muito para perceber que, sem programar, voltei a ouvir música como se estivesse na época do 78 rotações ou do vinil, um tempo que não vivi e que idolatro como muitos daqueles que estudam a história da música brasileira. 10 canções de cada vez, equivalente a 5 discos de goma-laca ou a um LP, dezenas de repetições por dias a fio, sem ouvir nada que não seja a pequena seleção pessoal. Me dei conta que a era do *streaming* produziu um efeito contrário do geral, não a angústia de tentar ouvir tudo o que se faz – seja por vontade ou por obrigação profissional, embora eu busque diariamente novos projetos para ouvir e haja muita coisa boa no meio de muita coisa ruim –, mas algo que julgo benéfico sob vários aspectos, isto é, a audição de pequenas separatas musicais, onde cada canção ganha a dimensão de uma peça única, isolada e independente até mesmo do formato consagrado do LP; foi quando me dei conta de que *single* vem de singularidade, até mesmo de peça única em um dos seus diversos significados em inglês, como o botânico, que remete a uma exclusividade.

O vinil, que retorna hoje à cena, como mostra Lorenzo Mammì no final do seu texto, não volta simplesmente porque sua qualidade sonora é insubstituível, mas igualmente porque “talvez estejamos adquirindo a consciência tardia de que o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística. Como a sinfonia e o romance” (“A era do disco”). Talvez ouvintes refinados se voltem para o formato para escapar da paranoia da audição total. Com isso, de modo programático, mas talvez não pensado em toda sua extensão, o *single* retornou como um 78rpm do passado, e sem lado B. Digo retornou porque embora hoje o formato possa servir para lançar uma única música, em geral ele é disponibilizado dentro de uma estratégia maior, para atrair a atenção para um álbum completo com lançamento anunciado. Mas o *single* também remete para a fase pré-LP, quando as canções eram lançadas assim e apenas assim, no

máximo escoradas por um lado B, que podia rivalizar ou mesmo superar a visibilidade da faixa “principal”.

Em meio a tudo isso, é como se o *mercado* – essa entidade disforme – fosse agente de uma nova forma de se ouvir, gerada pela quantidade de peças que, por exigência da mesma entidade, foi se tornando insuportavelmente volumosa. A estratégia de chamar atenção a partir de uma única faixa, que chega antes das outras e atíça a curiosidade pelo todo, acabou revelando a importância da audição singular, mesmo que de forma enviesada e não intencional. Não digo que todos passaram a ouvir música novamente assim e que resistam a criar uma “emissora” de tal ou tal gênero, deixando o sistema de *streaming* selecionar 100 músicas “aleatórias” através do famoso algoritmo. Mas o *single* na era do *streaming* é um pequeno quarto de uma casa com milhões de compartimentos, onde podemos ficar por alguns instantes a sós.

A ideia talvez nos dê algo sobre o que pensar, mas gostaria de finalizar insistindo sobre um aspecto que julgo fundamental: as formas de ouvir. Criar um falso LP contendo 10 canções, 10 *singles*, fazendo-os girar ininterruptamente, talvez seja apenas uma forma particular de voltar ao passado, mas talvez seja um modo de tentar dizer que a canção ou as micropeças instrumentais, em sua brevidade, podem ser ouvidas com uma unidade altamente elaborada, da qual se pode destacar a harmonia, a melodia, a letra e o arranjo, em nosso caso até mesmo o contexto histórico de seu lançamento, e conceder-lhe definitivamente o estatuto de forma artística; livre e talvez mais importante que seu suporte clássico, o vinil, também merecidamente promovido à mesma categoria, a canção já é uma obra de arte do passado, como toda obra de arte.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “O fetichismo na música e a regressão da audição” Tradução de Luiz João Baraúna. In: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BURNETT, Henry. "João Gilberto e o Japão". *Revista Caliban*, 26/10/2019. Disponível em <https://revistacaliban.net/jo%C3%A3o-gilberto-e-o-jap%C3%A3o-5e4c4181c5a0>>. Acesso em 18.04.2020.

_____. "A solidão de João Gilberto". *A terra é redonda*, 01/12/2019. Disponível em <https://aterraeredonda.com.br/a-solidao-de-joao-gilberto/>>. Acesso em 18.04.2020.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *Copacabana*. São Paulo: Editora 34, 2017.

MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Henry Burnett é professor livre-docente do Departamento de Filosofia da UNIFESP.

¹ Este texto deve muito mais ao ensaio "A era do disco", de Lorenzo Mammi, que apenas uma variação de seu título. Publicado originalmente na Revista Piauí 89, em fevereiro de 2014, o ensaio foi recolhido no volume *A fugitiva*, lançado em 2017 pela Companhia das Letras, que reúne os principais ensaios do autor sobre música popular e erudita.

² RACIONAIS MC'S, 2018.

³ Sobre a relação entre vida social, indústria fonográfica e estilo ver HOMEM DE MELLO, 2017, dedicado à história do samba-canção.

⁴ ADORNO, 1983.

⁵ Em um ensaio-homenagem escrito após a morte do cantor, tentei avançar sobre o tema. "João Gilberto e o Japão", publicado originalmente na revista portuguesa *Caliban* (2019^a) e com algumas variações também publicado no portal *A terra é redonda* (2019b).

⁶ MAMMÌ, 2017.