



A musealização da fonografia “plataformizada”: canção popular brasileira como acervo aural no século XXIⁱ

Luiz Henrique Assis Garcia

Professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, MG – Brasil

 lattes.cnpq.br/6363095991840726

 orcid.org/0000-0003-0539-4566


lhag@ufmg.br

 @percursos_revista

 /revpercursos

Para citar artigo:

GARCIA, Luiz Henrique Assis. A musealização da fonografia “plataformizada”: canção popular brasileira como acervo aural no século XXI. *PerCursos*, Florianópolis, v. 25, e0305, 2024.

 <http://dx.doi.org/10.5965/19847246252024e0305>



A musealização da fonografia “plataformizada”: canção popular brasileira como acervo aural no século XXI

Resumo

Neste artigo, parto da premissa de que as mudanças sociais e tecnológicas que envolvem a produção e circulação de música popular hoje, com o declínio de certas mídias, ascensão de outras, como as plataformas de streaming, na tensão entre materialidade e imaterialidade desafiam os museus de tipologia de Imagem e Som (MIS) a desenvolver novas políticas museológicas ante o risco de se formarem lacunas em seus acervos, dificultando a produção da memória e da história referentes à canção popular brasileira do século XXI. Para tanto, proponho-me, num primeiro momento, a examinar historicamente a constituição do que estou denominando “objeto aural”, ou seja, o som – e por consequência, a música popular – capturado enquanto registro pelo advento da fonografia, e sua subsequente inserção nos cenários institucionalizados de salvaguarda patrimonial, conferindo destaque ao contexto brasileiro. Na segunda seção do texto, abordarei sinteticamente as transformações sofridas pela fonografia nos meios digitais. Trarei em caráter experimental e complementar, material empírico recolhido em pesquisa em andamento junto ao MIS-SP, pinçando dentre suas atividades regulares o projeto Estéreo MIS, dedicado a promover apresentações e registros audiovisuais por entrevistas concernentes a artistas associados à dita “música independente” no Brasil. Privilegiando a análise de alguns desses depoimentos, procuro demonstrar a valia desse tipo de política de acervo diante da problemática levantada e dos caminhos que esta pode apontar, aventando como resposta às questões a adaptação de experiências participativas no âmbito das políticas de patrimônio e de musealização associadas a objetos aurais.

Palavras-chave: fonografia; acervo; museu; música popular; plataformas de streaming.

The musealization of “platformized” phonography: Brazilian popular song as an aural collection in the 21st century

Abstract

Starting from the premise that the social and technological changes that involve the production and circulation of popular music today, in the tension between materiality and immateriality, with the decline of certain media, the rise of others, such as streaming platforms, challenge museums of Image and Sound (MIS) typology to develop new museological policies in view of the risk of gaps in their collections, hindering the production of memory and history regarding Brazilian popular song in the 21st century. To this end, I first propose to historically examine the constitution of what I am calling “aural object”, that is, the sound – and consequently, popular music – captured as a record by the advent of phonography, and its subsequent insertion into the institutionalized scenarios of heritage safeguarding, highlighting the Brazilian context. In the second section of the text, I will synthetically address the transformations undergone by phonography in digital media. I will bring, on an experimental and complementary basis, empirical material collected in ongoing research on MIS-SP, highlighting among its regular activities the Estéreo MIS project, dedicated to promoting live musical shows and audiovisual recordings through interviews concerning artists associated with the so-called “independent music” in Brazil. Privileging the analysis of some of these testimonies, I seek to demonstrate the value of this type of collection policy in view of the issues raised and what paths it can point to, taking the opportunity to conclude by suggesting as an answer to the questions the adaptation of participatory experiences within the scope of heritage and musealization policies associated to aural objects.

Keywords: phonography; collection; museum; popular music; streaming platforms.

1 Introdução

Em publicação relativamente recente na rede social *Facebook*, o compositor e proprietário do selo musical Dubas, Ronaldo Bastos, escreveu o seguinte:

As plataformas de *streaming* ainda não chegaram lá. CDs podem ser peças de museu para muita gente, mas soam muito bem e ainda oferecem arte palpável e todas as informações que o ouvinte precisa e merece ter. Fora que nem tudo o que foi lançado está nas plataformas. Quem é do babado sabe... Bora escutar CDs e vinis? Viva a música, seus criadores e criadoras! (Bastos, 2023).

Texto curto e sugestivo que aborda um tema que clama por investida na seara museológica, uma vez que a transformação tecnológica de que trata está a alterar não apenas toda a cadeia de criação, circulação e consumo da indústria fonográfica, mas, a partir daí, a relação da sociedade com parte significativa de seu patrimônio aural. Logicamente, aqui, temos o ponto de vista singular de um artista que simultaneamente é dono de um selo que ainda faz da edição do Compact Disc (CD) parte importante de seu negócio. Vale notar que a postagem reforça seu argumento ao ser acompanhada de uma imagem em que o encarte em papel de CD do trio *Crosby, Stills and Nash* (versão do LP homônimo de 1969) está aberto sobre um pesado aparelho tocador desse tipo de mídia.

Para além do apelo nostálgico, o compositor procura qualificar tal suporte em contraste com o meio de ouvir música que passou a dominar o mercado, a plataforma de *streaming*. Ele principia recorrendo a um clichê que lamentavelmente ainda corre no senso comum, o de associar um objeto que deixa de ter valor corrente a um repositório “do que já foi”, o museu. Quanto a isso, só posso esperar que este trabalho seja mais uma contribuição dentre tantas para desfazer, na conversa pública, esse equívoco – voltaremos ao assunto adiante. Bastos segue mesclando argumentos utilitários com uma dose de subjetividade – “soa bem”; “arte palpável”; “todas as informações”; “nem tudo está nas plataformas” – de modo a ressaltar CDs (e por tabela, vinis) como objetos atuais que atendem necessidades e desejos do ouvinte¹. É claro que lançando com uma gíria

¹ Mammi (2014, p. 41), após conciso e consistente inventário histórico da sucessão de suportes utilizados pela indústria fonográfica centrado no que chama “era do disco”, conclui que o reavivamento das gravações em vinil pode se dar, para além dos modismos, em função da qualidade e do prestígio

jovial a cartada do capital cultural ao sugerir o traço de distinção de quem faz esta escolha porque “quem é do babado, sabe”, antes do convite à adesão que não se furta a explicitar seu lugar social de fala ao saudar seus pares, criadores e criadoras.

A insatisfação dos compositores, em particular, quanto ao laconismo informacional e à sub-remuneração de seus direitos autorais são pontos relevantes para caracterizar as plataformas de *streaming* e nos ajudam a esboçar a problemática que pretendo discutir neste trabalho. Recentemente, o gigante do ramo, *Spotify*, anunciou sua saída do Uruguai após o Congresso do país aprovar mudanças que asseguram uma remuneração condizente a autores e intérpretes que têm seu trabalho reproduzido através da rede mundial de computadores (Viana, 2023).

As políticas culturais de Estados nacionais como o uruguaio ou o brasileiro estão a ser desafiadas pelas características do *streaming*, entre elas o fato de que essas empresas privadas operam globalmente, atendem usuários individualmente, lhes propiciando a sensação de um serviço personalizado, e seu catálogo se localiza num ‘plano virtual’. Disso emergem vários problemas relacionados à circulação da herança cultural nacional (De Marchi, 2023, p. 142-143). Esse modelo desconsidera as contingências locais e funciona numa lógica que privilegia um consumo ultra individualista dentro de uma ótica neoliberal, consumo alavancado pelos algoritmos dos sistemas de recomendação automática (SR)². Não é difícil entender que esse modelo aparta grande parte do público da produção dos artistas locais, dentre outros problemas. Não se pode ignorar que esses artistas, por sua vez, foram instados a adaptar seu fazer a transformações que afetaram profundamente a fonografia como indústria e como forma específica de expressão cultural, o que abordarei detidamente mais adiante.

A relevância das discussões aqui propostas evidencia-se pela dimensão social e cultural que a expressão da música popular representa em nosso país, cuja criação marcante de instituições museológicas e políticas de patrimônio, incluindo as de registro de fenômenos considerados imateriais, testemunha. Também é notável que a valoração da música popular e dos objetos aurais como patrimônio, em âmbito internacional, tenha refletido mudanças que já vêm merecendo uma série de estudos dentro de um campo

adquiridos pelo LP, que, mais que um suporte, pode ser considerado “uma forma artística”.

² Para uma explanação detalhada do funcionamento dos SR, ver: De Marchi, 2023, p. 96-110.

interdisciplinar emergente. Nos estudos que venho realizando, localizo as principais referências numa confluência entre a museologia, os estudos de som (*sound studies*), investigações sobre patrimônio cultural e cultura material, etnomusicologia e estudos culturais de escopo mais amplo.

Venho adotando três veios de investigação da política de musealização de “objetos aurais”: o mapeamento da implantação de museus que reconhecem o som como objeto de sua alçada e estudo das políticas institucionais concernentes; o reconhecimento desse patrimônio do ponto de vista das recomendações internacionais, em documentos produzidos por instâncias de alcance global, como a Unesco, e seu impacto em cenários locais institucionalizados ou não; o levantamento e análise das estratégias empregadas pelas instituições no tratamento dos registros sonoros, seja na sua salvaguarda, documentação, investigação ou extroversão através de exposições (Beliveau, 2015; Garcia, 2017; Kannenberg, 2016; Leonard, 2010;³), considerando paralelamente o grau de participação e a percepção do público sobre o valor patrimonial desses registros (Garcia, 2017; Garcia; Marra, 2020; Garcia; Meller; Lentz, 2022; Garcia; Públio; Santana, 2022,).

Seria salutar que os governos se ocupassem em “desenvolver dispositivos que garantam o acesso da população às produções culturais de seus próprios artistas” (De Marchi, 2023, p. 143). Concordo com De Marchi (2023, p. 144) quando reivindica o papel do Estado democrático para garantir o acesso da população à sua herança musical – ainda que valha salientar que a democratização do patrimônio implica ultrapassar o plano do acesso em direção a uma participação ativa em sua constituição, como desenvolvo em outra parte deste artigo – e para promover uma educação que considere os modos de escuta e as possibilidades de formação de repertório. Convergimos ainda quando De Marchi (2023, p. 146) propõe, como um dos temas a merecer atenção das políticas

³ BELIVEAU, Jeremy E. *Audio elements: understanding current uses of sound in museum exhibits*. 68 p. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – University of Washington, Washington, DC, 2015.

KANNENBERG, John. Listening to museums: sound mapping towards a sonically inclusive museology. *Museological Review*, Leicester: University of Leicester, p. 6-17, 2016.

LEONARD, Marion. Exhibiting popular music: museum audiences, inclusion and social history. *Journal of New Music Research*, New York], v. 39, n. 2, p. 171-181, 2010.

públicas, medidas de manutenção da memória musical do país envolvendo museus como os de tipologia de Imagem e Som (MIS).

Pretendo, sobretudo, averiguar as mediações determinantes para tal processo de musealização, especialmente no caso brasileiro, partindo da premissa de que as mudanças sociais e tecnológicas que envolvem a produção e circulação de música popular hoje, na tensão entre materialidade e imaterialidade, com o declínio de certas mídias, ascensão de outras, desafiam os museus que se dedicam ao tema a desenvolverem novas políticas museológicas.

É disso, sobretudo, que pretendo tratar aqui. Para tanto, proponho-me num primeiro momento, a examinar historicamente a constituição do que estou denominando “objeto aural”, ou seja, o som – e por consequência, a música popular –, capturado enquanto registro pelo advento da fonografia, e sua subsequente inserção nos cenários institucionalizados de salvaguarda patrimonial, conferindo destaque ao contexto brasileiro. Na segunda seção do texto, abordarei sinteticamente as transformações sofridas pela fonografia nos meios digitais. Trarei, em caráter experimental e complementar, material empírico recolhido em pesquisa em andamento junto ao MIS-SP, pinçando dentre suas atividades regulares o projeto Estéreo MIS, dedicado a promover apresentações e registros audiovisuais por entrevistas concernentes a artistas associados à dita “música independente” no Brasil.

Privilegiando a análise de alguns desses depoimentos, procuro demonstrar a valia desse tipo de política de acervo diante da problemática levantada e que caminhos tal problemática pode apontar, aproveitando para aventar, como resposta às questões, a adaptação de experiências participativas no âmbito das políticas de patrimônio e musealização associadas a objetos aurais.

2 A musealização do som e da música popular

Partindo de reflexões sobre as novas configurações das instituições museológicas na contemporaneidade e o alargamento do conceito de patrimônio cultural, tenho identificado uma linha de investigação sobre o som gravado – especialmente a música popular – como objeto aural musealizado. Optei por seguir esse

veio, considerando de um lado a importância e o pioneirismo de ações de documentação e musealização de registros sonoros no Brasil, e de outro uma percepção de que está se delineando ainda um foco de investigação internacional em torno do emprego dos sons nos museus. Notamos que, de modo geral, os museus vieram a incorporar o som mediatizado não apenas como “acervo”, mas também como “meio”, seja através de narrações explicativas, audioguias, ambientações sonoras e elementos multisensoriais que integram narrativas expográficas.

Estudos publicados delineiam uma área de pesquisa interdisciplinar ainda incipiente, que transita entre questões de acessibilidade, conforto acústico, cognição e interação. Nossa abordagem parte de duas escolhas metodológicas: 1) considerar os sons como artefatos em si; 2) tomar o objeto aural musealizado sempre em contexto, considerando a trama cultural que desloca sua trajetória para o contexto institucionalizado, mas igualmente os processos culturais não formalizados de atribuição de valor que continuam operando sobre ele.

R. Murray Schafer (1997, p. 133-134) aponta que a chamada “revolução elétrica” introduz a possibilidade da reprodução técnica de qualquer som através, portanto, da gravação, o que denomina de *esquizofonia*, ou seja, a possibilidade de separar o som do momento em que foi produzido por seu emissor. Reprodutibilidade e mediatização técnica transformaram nossas relações com o som ao torná-lo “objetificável”. Uma das possibilidades abertas pela gravação foi seu uso para registro documental de expressões culturais. Esse veio também tomou fôlego com a possibilidade de registrar depoimentos relativos a acontecimentos históricos, afetando a construção da memória e a forma de narrar a História, e histórias, através de museus e coleções. Discutir o som gravado e a música popular como objetos das operações de patrimonialização e musealização passa necessariamente por examinar suas produções como artefatos depositários de atributos e representação sociais em permanente reelaboração. Nesse intuito, uma pista importante nos oferece o trabalho de Sterne (2003), especialmente quando escava a história cultural do vínculo entre vida-morte e passado-presente através dos primeiros registros sonoros e das expectativas produzidas sobre eles.

Já na virada do século XIX para o XX, o reconhecimento de que registros sonoros constituíam acervos de valia cultural e científica tornou evidente a necessidade de um

contexto institucional adequado a perpetuar tais registros. Considerando o cenário do patrimônio cultural de modo mais amplo, e o museológico em particular, podemos constatar que, acrescidas de iniciativas consolidadas – como discotecas associadas a instituições arquivísticas, coleções museológicas de instrumentos musicais presentes em museus enciclopédicos, históricos ou etnográficos, museus dedicados especificamente à música ou à tipologia imagem e som, museus-casa dedicados a figuras socialmente consagradas no campo da música – somaram-se outras dedicadas a gêneros específicos, às relações entre artistas e o cenário urbano, circuitos e rotas musealizadas, e diversas iniciativas de registro, salvaguarda e promoção encampadas por políticas públicas dedicadas ao patrimônio imaterial (Almeida, 2011; Hafstein, 2018; Machado, 2015; Oliveira, 2018; Pinto, 2005; Sandroni; 2014).

A introdução da etnologia nos métodos de patrimonialização implica sua multiplicação e descentralização, e o nacional passa a conviver com o local, a diversidade dos grupos etc. Um ensaio de Travassos (2006) se debruça sobre as listas da UNESCO, das quais destaca propositalmente itens relacionados à música e à dança, e também sobre a política patrimonial brasileira, detendo-se na introdução dos *Livros de Registro do Patrimônio Imaterial*, de 2000. A título de constatar uma tendência, notou que a primeira proclamação em 2001 apontava 19 “obras-primas” do patrimônio oral, a segunda em 2003 continha 28 itens e a terceira em 2005, 43, dentre elas o samba-de-roda do Recôncavo Baiano (Travassos, 2006, p. 1-2).

O ensaio se propõe a refletir sobre a relação entre a proclamação de valor e a produção das listas, extrapolando o contexto institucional na parte em que se detém sobre canções populares. Ali também é possível perceber a inscrição de uma memória coletiva, a nomeação de figuras célebres e a identificação de uma linhagem com a qual se busca vínculo. Isso nos interessa na medida em que salienta que os procedimentos de consagração não são exclusivos da política oficial, e que seus mecanismos encontram contraparte na própria tradição da canção popular e nas práticas cotidianas dos ouvintes, como veremos mais adiante.

Destaco que a música popular, tida tradicionalmente em círculos acadêmicos ou de estudos como uma forma bastarda e desvalorizada por seu vínculo com o mercado e a indústria cultural, passou a ser reconhecida pelas instituições de consagração do

patrimônio, especialmente a partir da segunda metade do século XX, inclusive por ser um elemento bastante utilizado por grupos e indivíduos para conferir significados e construir identidades, participando das apropriações plurais que transformam o patrimônio disposto no espaço urbano, dentro e fora de contextos institucionais (Garcia; Públio; Santana, 2022). Importante ressaltar que a valorização da música popular – e dentro dela a canção como forma de grande alcance e escopo histórico e cultural – como patrimônio em nosso país detém considerável pioneirismo e importância, como mostra uma série de trabalhos⁴ (Cândido, 2010; Fernandes, 2015; Lenzi, 2019; Mendonça, 2022; Mesquita, 2003; Moreira; Trotta, 2017; Padilha; Café, 2017)⁵.

3 Fonografia e meios digitais: um desafio às políticas de acervo em museus

Começo esta seção delineando de forma sintética as transformações mais destacadas que caracterizam o impacto das tecnologias digitais sobre a produção musical no âmbito da fonografia. Sem o intuito de esgotar o tema, vou aqui apenas pontuar o que considero de maior relevo para o debate que estou propondo. É importante deixar marcado que este texto assume uma disposição crítica, bem longe de perspectivas adesistas ou catastrofistas interpretadas no âmbito da cultura – claro que é inevitável evocar o Umberto Eco (1976) de *Apocalípticos e integrados*. Não é o caso de desfiar toda a gênese “desde os primórdios até hoje em dia”, nem de deslindar todos os formatos e

⁴ Atualmente são cadastrados 42 Mises, segundo consulta na plataforma museusbr do site do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) <https://cadastro.museus.gov.br/>. Acesso em 06 out. 2023.

⁵ CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Diagnóstico museológico: abordagens e práticas no Museu da Imagem e do Som do Ceará. *Cadernos do CEOM*, [s. l.], Ano 22, n. 31, p. 69-102, 2010.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade na Música Brasileira (1960-1970). *Contemporânea*, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 467-494, jul./dez. 2015.

LENZI, Isabella. *Museu da Imagem e do Som de São Paulo: o processo de criação e as diretrizes iniciais (1970-1980)*. 2019. Dissertação (Mestrado em Museologia) – PPGMUS USP, São Paulo, 2019.

MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. *Museus da imagem e do som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 2012. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012.

MESQUITA, Cláudia. A trajetória de um “museu de fronteira”: a criação do Museu da Imagem e do Som e aspectos da identidade carioca (1960-1965). In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 199-213.

MOREIRA, Gabrielle da Costa; TROTTA, Felipe da Costa. A música na narrativa da cultura carioca do “novo MIS”. *Galaxia*, São Paulo, n. 35, p. 68-79, maio/ago. 2017.

PADILHA, R. C.; CAFÉ, L. M. A. A interoperabilidade semântica entre acervos de museus: discutindo o caso dos Museus da Imagem e do Som. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 23, n. 1, p. 113-128, 2017.

aparatos que compõem uma verdadeira fauna de siglas, como DAT (fita de áudio digital), CD (compact disc), MP3 (MPEG 1 Layer-3) e outros.

Por dever de ofício como historiador, saliento que é enganoso pensar as mudanças tecnológicas dentro de um esquema de linearidade cronológica descolado das múltiplas temporalidades sociais. A premissa aqui, portanto, é que diferentes práticas, aparatos e mesmo representações simbólicas a estes vinculadas, tendo suas próprias durações, convivem com outras distintas daquelas da época em que emergiram, ainda que ocupando posições mutáveis dentro da escala social de valores de uso ou troca, eventualmente podendo ser “reavivadas”, como no caso emblemático dos discos de vinil.

Isso posto, aproveito a forma como Galletta (2018, p. 127) organiza a constituição da “internet para a música”; num primeiro momento por circuitos informativos e redes de comunicação e conexão (*sites, blogs, msg*), num segundo a disseminação de MP3 e *softwares* de compartilhamento *peer-to-peer* (P2P), caracterizando a “cultura do *download*”. Os anos 2000 podem ser caracterizados como década de transição, com ampliação progressiva do papel da internet. São marcos da consolidação do mercado de música digital no Brasil os acordos entre *YouTube* e ECAD (2010) e Apple Inc. e UBEM (2011) (De Marchi, 2023, p. 67-68)⁶. Números oficiais da indústria fonográfica desde 2010, indicam a diminuição do consumo de mídia física e salto nas receitas obtidas através de negócios no segmento digital, especialmente após a adesão às plataformas de *streaming*, sinalizada em torno de 2015, quando “[...] a previsível economia industrial do disco físico foi substituída por uma inerentemente volátil economia de rede” (De Marchi, 2023, p. 119).

Esse modelo de negócio garante alta rentabilidade sem dever grandes obrigações. Há inúmeras queixas públicas dos artistas sobre a remuneração e atribuição de valor ao seu trabalho criativo nesse tipo de serviço. De Marchi (2023, p. 116) inclui exemplos tão díspares quanto Bette Midler e Taylor Swift. Isso para não falar das questões relacionadas às perdas da qualidade do áudio nos diversos formatos digitais, alvo constante de questionamentos combativos de um irritado Neil Young, por exemplo.

⁶ ECAD: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, escritório privado brasileiro responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais; UBEM: União Brasileira de Editoras de Música, associação civil, composta em sua grande maioria por Editoras Musicais.

O mesmo modelo também altera significativamente a atividade do músico profissional, instado a atuar como incansável empreendedor de si mesmo. Algo que subjaz no eufemístico depoimento de Daniel Ek, um dos fundadores do Spotify, que propugna que o músico precisa estar em “diálogo contínuo com os fãs” (De Marchi, 2023, p. 119).

É claro que há o outro lado da moeda. Em artigo sobre a cena musical paulistana da década passada, Galletta (2018) mostra, calcado sobretudo em entrevistas com artistas, a sinergia entre as inovações tecnológicas e as possibilidades de reorganização de seu trabalho, caracterizando a “independência” primordialmente como autonomia em relação às grandes gravadoras.

Hoje não é nenhum bicho de sete cabeças você ser independente. Você meio que já nasce conformado. Você nunca vai bater na porta duma gravadora. Eu nunca conversei com ninguém de gravadora. Eu tenho seis discos, todos às próprias custas (Depoimento do músico Kiko Dinucci, gravado pelo autor em debate no SESC Santana, em 22 de março de 2012) (Galletta, 2018, p. 124).

Nesse contexto, o artista é um “agente cultural” e precisa vender ele mesmo a “sua arte”. “Tem que ‘trampar’”, como diz o compositor e cantor Romulo Fróes em entrevista (Galletta, 2018, p. 138). Entre os vários depoimentos arrolados por Galletta, a entrevista concedida por Márcia Castro ao blog Banda Desenhada, publicada em 11 de setembro de 2011, mostra de forma ponderada as implicações desse novo modelo:

[...] lidar com essa parafernália de redes sociais... Isso vira trabalho! E eu batalho pela minha carreira como um leão! [risos]. [...] a gente faz de tudo para que a música continue acontecendo. O lado ruim é que trabalhamos muito mais... Se você trabalha 10 horas por dia, acaba dedicando umas seis horas para a produção e quatro para a música. Queria ter tempo para poder estudar e ouvir mais coisas, sabe? Acho importante a gente parar e ficar escutando música. Só por escutar, ter contato com outros sons. [...] isso vai alimentando nosso trabalho também. Mas todo este acúmulo faz parte do nosso tempo e como nós somos a geração de transição, talvez sintamos mais os seus efeitos (Galletta, 2018, p. 134).

A experiência de distribuição e consumo de música popular na internet, seja nas plataformas de *streaming* ou nas redes sociais digitais, de modo geral, é diretamente afetada por mecanismos de direcionamento e condicionamento dos hábitos de acesso que empregam algoritmos e versões diversas do que se convencionou chamar “inteligência artificial (IA)”. De um lado, os produtores de música ou quem quer que contratem para gerir sua carreira precisam aprender a interagir com a SR [Sistema automático de recomendação] para que a música circule e alcance algum público. Não basta que esteja disponível no catálogo, é preciso inseri-la em *playlists* que são sugeridas de acordo com o perfil do usuário (De Marchi, 2023, p. 89). Como nota De Marchi (2023, p. 90), isso força o elemento humano a aderir à lógica algorítmica. Recordo recente entrevista do neurocientista brasileiro Miguel Nicolelis, em que ele chama atenção para o fato de que a extrema plasticidade do cérebro humano pode levá-lo a copiar os padrões estatísticos e repetitivos (sem criatividade efetiva, portanto) das ditas IAs (Miguel, 2023).

A patente hegemonia desse fenômeno de “plataformização” (palavra deselegante, porém de franco emprego por estudiosos da comunicação que se debruçam sobre o tema) da fonografia provoca indagações diretas a quem se ocupa do que pode ser, no bojo da memória cultural, caracterizado como patrimônio cultural aural, ou especificamente, fonográfico. Como as formas de colecionismo se darão cada vez mais dentro dessas plataformas, qual será a possibilidade de legar a quem quer que seja o que está sob guarda delas, pairando em “nuvens” ou provedores perdidos em misteriosas cavernas de silício? Qual salvaguarda terá o repertório popular produzido e consumido localmente, que poderá ser pouco representativo na escala global de *clicks*, mas extremamente significativo para um ou mais grupos sociais em seu território? Qual a qualidade dos vínculos subjetivos, da relação dos cidadãos/sujeitos com tais objetos, as possibilidades de efetivar sua musealidade (o potencial de ser incorporado a uma instituição ou ser interpretado dentro de procedimentos próprios do campo museal) (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 55-56) se estiverem hospedados num “lugar de esquecimento” – para brincar com a expressão de Nora (1993) – em que sua materialidade não desaparece mas torna-se fantasmagórica, em que elementos e informações que historicamente foram sendo incorporados à expressão fonográfica (créditos, fichas técnicas, encartes, entre outros) são abandonados? São perguntas

necessárias que é preciso fazer tendo em conta o panorama museológico contemporâneo brasileiro.

Os museus são hoje importante ferramenta de intervenção social quando incorporam a noção de que o seu público é constituído de sujeitos ativos capazes de transformar a realidade, nesse sentido habilitado a participar inclusive da construção institucional e da ampla gama de processos que ela enseja. Compreender e estimular tal participação consiste num elemento-chave das transformações epistemológicas ocorridas na museologia especialmente desde a segunda metade do século XX. Posso dizer que são noções articuladas – a de participação e a de público, conceitos da Política, e a de sujeito, tal como pensa a História (Eidelman; Roustan; Goldstein, 2014; Karp; Kreamer; Lavine, 1992; Meneses, 1993)⁷.

É muito relevante que se possa acompanhar a mudança no campo museológico através de um movimento “pendular” entre as reflexões e práticas dos profissionais atuando nos espaços, em diferentes cenários nacionais – institucionais ou não – e os debates dos quais emergem documentos fulcrais cujo objetivo é sintetizar e referenciar a adoção dessas novas perspectivas no campo de atuação (Santos, 2002; Chagas & Abreu, 2004; Primo, 2009; Cury, 2021; entre outros). Adotar uma perspectiva histórica aponta também que uma museologia renovada não precisa sempre de um museu novo em sentido literal, pois a teoria e a prática que engloba também transformam instituições tradicionais, inclusive as criadas muito antes dessas reflexões sequer surgirem, e ao mesmo tempo sinaliza possibilidades de atuação em contextos e espaços que não são institucionalizados.

Diante do contexto apresentado, iniciei a pesquisa em busca de projetos e políticas de acervo em curso que pudessem, mesmo que parcialmente, responder algumas de minhas inquietações sobre os problemas que a chamada “plataformização” vai colocando para a construção da memória (e da História, conseqüentemente) da música popular brasileira.

⁷ EIDELMAN, Jacqueline; ROUSTAN, Mélanie; GOLDSTEIN, Bernadette. *O lugar público: sobre o uso de estudos e pesquisas pelos museus*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2014. 367 p.
KARP, Ivan; KREAMER, Christine Mullen; LAVINE, Steven. *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992. 614 p.
MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, [São Paulo], Nova série, n 1, p. 207-222, 1993.

Sendo o MIS-SP⁸ uma das instituições mais tradicionais dentro dessa tipologia, com mais de 50 anos de atuação, selecionei-o quando elaborei a proposta desta investigação. Combinando uma busca pela internet com uma visita técnica *in loco* realizada em 31/08/2023, logo me chamou a atenção a proposta⁹ do Estéreo MIS:

Criado em 2011, o Estéreo MIS fortalece a cena musical independente nacional, trazendo artistas que estão despontando no cenário artístico e abrindo espaço para novas sonoridades e concepções musicais. Já fizeram shows no Auditório MIS artistas como Tulipa Ruiz, Jaloo, Xênia França, Laura Lavieri, Mulamba, Tuyo, Labaq e Luísa e os Alquimistas. Em 2019, o projeto passou a incluir uma entrevista, realizada em estúdio, que, assim como o show completo, passa a integrar o Acervo do Museu, que pode ser acessado on-line (ESTEREOMIS/AMENJR, 2024).

O Estéreo MIS, portanto, surgiu justamente no marco do aumento do impacto dos serviços de *streaming* concomitante à diminuição de consumo de mídias físicas. Outro detalhe que despertou meu interesse imediato foi a disposição de dar destaque a artistas considerados “independentes”, ainda que levando em conta uma certa indefinição da categoria, como apontado por Galletta (2018, p. 117), buscando ainda uma seleta de alcance nacional. Nesse estágio do trabalho, reconheço que é perfeitamente possível problematizar categorias como “independente” e “nacional”, mas vou aqui tomar como premissa que são critérios adotados no escopo de uma proposta que reconhece a importância de dar espaço a artistas que não estão sob contrato de grandes gravadoras ou empresas de mídia; em geral estão em início de carreira, na faixa entre 20-30 anos de idade, e mesmo se estão, majoritariamente, radicados em capitais, eminentemente na própria cidade de São Paulo, são representativos em alguma medida da diversidade geográfica e cultural do país. Há ainda um recorte marcante de gênero, com predominância de *performers* femininas.

⁸ O Museu da Imagem e do Som de São Paulo foi criado em 1970 e é vinculado à Secretaria de Cultura do Estado, gerido pela desde 2007 pela Organização Social atualmente denominada Associação Cultural Ciccillo Matarazzo – ACCIM. Agradeço aos profissionais da casa, Patrícia Lira e Edmilson Gomes, pela acolhida e acesso facilitado ao acervo que é um dos objetos da corrente investigação.

⁹ Este texto padronizado consta regularmente das chamadas para atividades do projeto disponibilizadas no site do MIS-SP.

Deixo claro que, sendo uma pesquisa em andamento, ainda há muito que explorar nesse e noutros conjuntos de documentos e acervos que compõem seu conjunto de fontes. Julguei válido trazer à baila esta etapa do trabalho, mesmo assim, por considerar essencial a lição de tantos mestres da historiografia, de manter sempre um diálogo entre teoria e empiria. Para tanto, decidi recortar do conjunto as apresentações realizadas no ano de 2019, quando começaram a ser acompanhadas do registro audiovisual do depoimento dos artistas, que acabaram sendo o foco maior das reflexões que seguem. Cito nominalmente: Samuca e a Selva; Luísa e os Alquimistas; Drik Barbosa; Josyara; DJ Tha; Illy; Fióti; LaBaq; Laura Lavieri e grupo Mulamba. Como metodologia, adotei uma proposta de transcrição de trechos relevantes por minutagem, seguidos de classificação temática e posterior organização em uma planilha que permite a análise cruzada dos relatos¹⁰.

A classificação temática ajuda a entender de que modo o Estéreo MIS garante um registro documental – que a ficha catalográfica identifica como “entrevista de história oral” – que ao mesmo tempo funciona como canal de captura de uma memória social sobre a seara da música popular brasileira na última década e meia. Bem produzidos e conduzidos pela entrevistadora Rosana Caramaschi, os depoimentos seguem um padrão identificável, que no fundo não difere muito de formas consagradas de entrevista de médio porte, que procuram adotar como fio condutor a atividade artística, mas também contemplam parcialmente outras dimensões sociais da existência ainda que não configurem uma completa “história de vida” – não são, portanto, tão longos quanto os consagrados *Depoimentos para a posteridade* do MIS-RJ.

As categorias principais que empregamos são “formação”, “referências musicais”, “trajetórias”, “cena/sociabilidade”, “mídias”; “mercado e indústria fonográfica”, “música brasileira – contexto atual”. Para propor uma chave de organização, posso sugerir que se assentam na clássica tensão entre indivíduo e sociedade. Numa escala preferencialmente “micro” o/a artista discorre sobre os

¹⁰ De um total de 21 registros acessados até o presente momento pelo sistema de busca online do acervo (devidamente descritos dentro dos princípios adequados de catalogação), constam 10 entrevistas correspondendo a 10 shows dos mesmos artistas entre 2019-2020, com durações que variam entre 40 a 90 minutos, aproximadamente. Agradeço à bolsista PIBIC – CNPq, Nana Albuquerque, da graduação em museologia da UFMG, que fez quase todas as transcrições minutas, incluindo as citadas neste artigo.

primeiros contatos com a música na infância, influências no ambiente doméstico, hábitos de escuta, a decisão de se profissionalizar e seus primeiros passos nessa direção. Noutra escala que tende para o “macro”, comentam sobre as condições de trabalho e o cenário da música brasileira atual, o intercâmbio com seus pares, sua relação com a mídia, o desbravamento de novas “praças”, o andamento da carreira.

Claro que há intersecções e fronteiras borradas entre categorias como essas, mas por agora interessa caracterizar esse padrão das entrevistas para evidenciar como o projeto rende ao MIS-SP um material que permite uma escuta mais abrangente, não apenas complementando os registros das apresentações, mas falando por si como objetos aurais que testemunham experiências significativas de músicos que atuam na cena brasileira contemporânea sem participar do dito *mainstream* nem contar com impulsionamento em escala globalmente massificada nas redes para que seu trabalho ou relato alcance boa parte do público.

Aqui, a título de exemplo, trago algumas transcrições de relato apenas para evidenciar o potencial do projeto, seja como registro da memória social e cultural, seja como fonte historiográfica, prometendo para um futuro trabalho uma análise mais aprofundada do material. Alguns tópicos são recorrentes e confluem para pontos que marcam presença nas inquietações que motivaram a pesquisa e a escrita do artigo. Procurei contemplar falas que evidenciassem a diversidade de perfis dos selecionados pelo projeto, mas também eventuais aproximações, que se revelam nas experiências de formação, trajetórias, influências musicais, estágio da carreira.

Claro que isso denota um processo de seleção com critérios coerentes por parte do Estéreo MIS, mas também implica uma homogeneidade em que aparentemente se espera diversidade. Inevitável, nesse ponto, remeter ao estudo de Galletta (2018, p. 128), que constata a proeminência da cena musical de São Paulo como polo importante da produção independente, algo que o MIS, sediado na capital paulista, naturalmente reflete. Mas uma das utilidades de depoimentos como estes será justamente demonstrar a complexidade da experiência social para além de determinismos simplistas, inclusive os geográficos. Relatos assim não são bons apenas para ajudar a montar o intrincado quebra-cabeças da canção popular brasileira em tempos de “plataformização”, mas

também contrapontos necessários a visões estereotipadas e preconceituosas sobre o povo brasileiro e sua cultura.

Vejamos os relatos complementares de Josyara (nascida em Juazeiro, BA, 1991) e MC Tha (nascida em 1993, criada no bairro Cidade Tiradentes, extremo leste de São Paulo) sobre os primeiros contatos com música, instrumentos musicais, o início de sua formação:

Eu lembro de quando eu tava aprendendo a tocar, que a amiga da minha mãe, chamada Rose, falou: ‘Quer aprender?’ Aí eu falei: ‘Quero!’. Aí, todo dia, depois do colégio, eu saía sozinha, tinha 10, 11 anos, e eu ia pra casa dela todo dia aprender [violão], esse repertório que ela fazia nos bares, né? Então, tudo de MPB. Foi uma mulher que me ensinou a tocar e cantar. E eu aprendi repertório de mulheres compositoras e instrumentistas, como Adriana Calcanhotto, Marisa Monte, Cássia Eller, enfim. Eu cantava tudo isso e gostava¹¹.

Minha mãe desde muito... Desde que a gente era muito pequeno, ela colocou a gente pra fazer coisa. Então, eu sou de periferia e periferia tem muita associação que tem atividades culturais que são gratuitas. Então, tinha uma aula de dança gratuita, minha mãe colocava a gente. [...] então, nessa época, eu fazia capoeira. Ela me colocou na aula de capoeira quando eu tinha 5 anos. E a capoeira eu acho que influenciou muito, assim, a trazer essa música... essa força da música brasileira também, né? Na capoeira a gente tem os cantos, as ladainhas. E aí, é tocada do berimbau, é acompanhada do berimbau, um pandeiro e o atabaque, só. E isso é muito, assim, o que eu gosto, assim, de ouvir¹².

Vemos aqui a importância do meio familiar, o efeito do contato direto com diferentes repertórios, a força material e simbólica do contato com os instrumentos musicais. Se a geração de artistas que o projeto “captura” tem origens diversas, compartilha de algum modo uma atitude curiosa e eclética em relação às influências musicais. Propositadamente, eu contrapus Josyara referenciando um repertório eminentemente urbano e contemporâneo desde uma cidade de porte médio no interior da Bahia e a MC Tha, na periferia da maior cidade brasileira, recordando a influência tradicional da capoeira, que convive em sua trajetória com marcante presença do rap.

¹¹ Entrevista com Josyara Gonçalves da Silva Lélis. São Paulo, 01 nov. 2019, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP). Entrevistadora: Rosana Caramaschi. Duração: 80 min.

¹² Entrevista com Thaís Dayane da Silva. São Paulo, 19 jul. 2019, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP)

Luiz Henrique Assis Garcia

Detecto, de modo geral, que os relatos dão conta de mapear com muita acuidade não apenas o repertório a que os/as artistas recorrem como elementos constitutivos de sua formação e trajetória, invariavelmente amplo e revelador da atitude “aberta” da escuta característica da cultura brasileira, mas igualmente produzem um guia bem seguro de como eles e elas caracterizam seu próprio fazer musical. Ao longo dos depoimentos somos brindados com saladas de frutas e coquetéis de gêneros musicais dos mais variados (reggae, brega, eletrônico, rock, blues, pop, MPB, por aí vai), auxiliando nossa apreciação das apresentações ao vivo de maneira significativa. Fora o fato de que vários deles abrem espaço para comentários enriquecedores sobre as vivências nas apresentações ao vivo.

Outro tópico constante diz respeito à passagem ao profissionalismo e, a partir desse ponto, as entrevistas trazem posicionamentos e avaliações em geral bem realistas sobre suas próprias trajetórias como artistas e sua relação com mídia, mercado, público, festivais, indústria fonográfica, enfim, tudo o que cerca sua prática dentro do contexto do exercício de sua arte situada numa sociedade de consumo. Aqui seu testemunho é importante tanto para ajudar a reunir evidências sobre o cenário “macro”, no qual estão inseridos, quanto para ajudar a sugerir até mesmo políticas públicas mais eficazes para fomentar a produção cultural e fazê-la alcançar uma maior quantidade e diversidade de públicos.

Luísa (que no show é acompanhada pelos Alquimistas), nascida em Natal/RN, em 1989, fala sobre essas condições de forma bem crítica e objetiva, inclusive ao colocar um ponto de interrogação na aparente facilidade que é produzir um disco em casa. Já o depoimento de Samuel (vocalista, compositor e flautista do coletivo Samuca e a Selva), nascido em Guaratinguetá, SP, 1987, ainda que mais subjetivo, reflete sobre a materialidade do disco em contraponto à (suposta) imaterialidade da internet a partir de um trabalho muito particular, o LP em vinil *Tudo o que move é sagrado* (2019), com releituras de seu grupo para clássicos do compositor Ronaldo Bastos – terá sido fortuito ou não reencontrá-lo quando o texto se aproxima do fim?, – correalização entre YbMusic, Dubas Música e DOX.

E eu acho que a gente tá num momento de ser descoberto por um público maior, de outras regiões do Brasil, e tudo mais. Mas o desafio é isso, é você num lotar uma casa, você não conseguir, de repente, ter um valor, um cachê que realmente... Que viabilize uma estrutura massa de um show, né? E tudo mais. De não estar nos *line-ups* dos grandes festivais. Mas eu acho que não sei se isso é um desafio. É uma condição, digamos assim. Eu acho que o desafio é você conseguir chegar nas pessoas, porque eu sei da potência do meu trabalho, do nosso trabalho. Eu sei que se tirassem essa barreira [...] essa barreira, ela é construída pela indústria, porque você precisa pagar para ser visto, digamos assim, né? Nessa lógica da internet, então, isso se renova... Antes você tinha que tá numa gravadora, tinha que fazer dinheiro para fazer [disco]. Hoje, você consegue gravar um disco em casa, mas se você soltar na internet, ninguém vai nem ver. Então, eu acho que é essa barreira que a indústria mesmo coloca para poder se manter financeiramente, né¹³?

E agora o lançamento do vinil, no Sesc Pompeia, também, casa lotada. O Ronaldo (Bastos) veio, tava aí [...]. A gente pensou nele (o álbum) pro vinil porque é isso, né? O vinil é uma mídia interessante que a gente passa e ela fica, né? É eternidade, assim. Se puxarem o *Spotify* ou sei lá... Caiu a internet do mundo e o vinil tá ali, firme e forte e pra sempre, né? Ele é atemporal¹⁴.

São depoimentos que oferecem pontos de vista preciosos sobre o ofício do músico popular no Brasil no século XXI, assumidos por jovens que dificilmente teriam seus trabalhos recolhidos por museus da imagem e do som, ou museus análogos, através dos procedimentos de aquisição de acervo tradicionais. Para começar, muitas vezes a recolha ativa de acervo nessas instituições está atrelada a práticas colecionistas que, elas mesmas, estão a margear o rio do esquecimento.

4 Considerações finais

Nenhuma política pública se dá num plano ideal, alheio às disputas, interesses e forças materiais que atuam em nossa sociedade. Como construções históricas que são, como procurei remontar em especial na primeira parte do artigo, as políticas de patrimônio dedicadas a objetos aurais são fruto desses embates e se transformam com o

¹³ Entrevista com Luísa Nascim, São Paulo, 11 out. 2019, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP). Entrevistadora: Rosana Caramaschi. Duração: 67 min.

¹⁴ Entrevista com Samuel Corbage, São Paulo, 31 jan. 2020, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP). Entrevistadora: Rosana Caramaschi. Duração: 91 min.

tempo, pois é próprio da aventura humana a lida com a inevitável passagem das coisas e das pessoas. Sterne (2003) recorreu com rara felicidade em seu livro à pintura de Francis Barraud, que retratou um cão a ouvir intrigado a voz de seu dono sendo emitida de um gramofone posicionado sobre o caixão em que o próprio seria enterrado. O quadro, *His master's voice*, de 1899, acabou sendo adotado como base para a famosa logomarca da gravadora Victor. Não cabe aqui nenhuma ilusão desavisada quanto à durabilidade de qualquer mídia física no mundo da obsolescência programada, como também não cabe nenhuma euforia tola quanto à capacidade de garantir um acesso pleno e perene a obras musicais nas esvoaçantes nuvens da internet, que também têm seus donos, como pontuei na segunda parte deste artigo.

Meu objetivo foi traçar esse quadro para avaliar como os museus, na sua configuração contemporânea, assumem grande responsabilidade em sua função social que extrapola a simples garantia de acesso ao patrimônio cultural coletivo, sendo instados a contribuir com propostas democráticas que sejam incentivadoras de um grau maior de participação e caminhos possíveis para a sociedade promover o direito à Cultura como fundamento da existência compartilhada entre cidadãos.

Assim, diante de mudanças tecnológicas como a “plataformização”, que de resto é parte de transformações de toda ordem na nossa experiência histórica, e não alguma entidade independente que segue um destino teleológico pré-estabelecido por uma causa transcendente, os museus da imagem e do som ou tipologias afins são instados a encontrar novos caminhos para cumprir sua missão e suas funções sociais. A avaliação do Projeto Estéreo MIS feita aqui – mesmo incompleta, uma vez que fruto de uma investigação em andamento – cumpre o papel de dar alguma substância empírica a partir da qual é possível sugerir respostas às questões que instigaram este texto.

Se o material permite constatar possibilidades de registro interessantes das obras e dos artistas que as criam, que eventualmente passam ao largo dos mecanismos usuais de reunião de acervos aurais concernentes à história da canção popular brasileira, deixa ainda evidentes, até nos próprios relatos dos músicos, incertezas que cercam tanto a rotina de seu ofício quanto as possibilidades do público de conhecer tal produção e de participar da definição dos repertórios cultural e socialmente representativos que ofereçam pontos de contato para a rememoração social dos passados significativos que

intervêm no presente e deixam legados para o futuro. Diante disso, é desejável que as instituições públicas no Brasil criem políticas que assegurem a salvaguarda e a circulação da canção popular contemporânea a diversos públicos, e certamente os museus podem contribuir, inclusive empregando metodologias participativas que engajem diretamente os cidadãos e façam parte de sua “coletânea” metodológica atual.

Referências

ALMEIDA, Luiz Fernando de. Apropriação e salvaguarda do patrimônio imaterial. In: SANT’ANNA, Márcia (org.). **Os sambas brasileiros: diversidade, apropriação e salvaguarda**. Brasília, DF: Iphan, 2011. p. 06-18.

BASTOS, Ronaldo. **As plataformas... Pau dos Ferros**, Rio Grande do Norte, 21 de abril de 2023. Facebook: [ronaldodubas.https://www.facebook.com/ronaldodubas/posts/pfbido2bQgnKpiD4tGvTteDo3bFrfdQE4XWx93s79GaHi3qt8D4r7byY3EqqnGJaG86Ya6Yl](https://www.facebook.com/ronaldodubas/posts/pfbido2bQgnKpiD4tGvTteDo3bFrfdQE4XWx93s79GaHi3qt8D4r7byY3EqqnGJaG86Ya6Yl). Acesso em: 21 fev. 2024.

BELIVEAU, Jeremy E. **Audio elements: understanding current uses of sound in museum exhibits**. 68 p. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – University of Washington, Washington, DC, 2015.

CHAGAS, Mário; ABREU, Regina. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. **MUSAS- Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, n.3, p. 130-152, 2007.

CURY, Marília. Xavier. O Protagonismo indígena e museu: abordagens e metodologias. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 10, n. 19, p. 14-21, 2021.

DE MARCHI, Leonardo. **A indústria fonográfica digital: formatação, lógica e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.

DESVALLÉES, André.; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ESTEROMIS/AMENJR. <https://mis-sp.org.br/evento/estereo-mis-amen-jr/>. **MIS-SP**. São Paulo. Acesso em: 20 fev. 2024.

Luiz Henrique Assis Garcia

GALLETTA, Thiago. Cena musical paulistana dos anos 2010 e o “novo artista da música” na produção independente brasileira pós-internet. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 2, p. 116-141, jan./jul. 2018.

GARCIA, Luiz Henrique A. Há lugares que eu me lembro: encenando o espaço urbano na exposição permanente do museu The Beatles Story. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA, 2., 2015. Recife. **Anais eletrônicos [...]**. Recife: MUHNE/Fundaj, 2017. v. 1. p. 1-16.

GARCIA, Luiz Henrique A.; MARRA, Pedro S. Paisagem sonora e patrimônio cultural: um estudo exploratório. In: CUSTÓDIO, Maraluce Maria; BAROTTI, Fernando; MÁXIMO, Maria Flávia Cardoso. **Direito de paisagem: aspectos jurídicos e interdisciplinares**. 1 ed. Belo Horizonte: D’Plácido, 2020. v. 1. p. 235-250.

GARCIA, Luiz Henrique; MELLER, Lauro; LENTZ, Guilherme. Relembrando e relendo “Sgt. Pepper”. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 10, n. 2, p. 1-18, 2022.

GARCIA, Luiz Henrique; PÚBLIO, Húbson Lima; SANTANA, Isac Daniel. Esquina com Abbey Road: a música popular como patrimônio cultural entre lugares, mídias e cidades. **MusiMíd: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 62-75, 2022.

HAFSTEIN, Valdimar Tr. Intangible heritage as a festival; or, folklorization revisited. **Journal of American Folklore**, Bloomington, n. 131, p. 127-148, 2018.

KANNENBERG, John. Listening to museums: sound mapping towards a sonically inclusive museology. **Museological Review**, Leicester: University of Leicester, p. 6-17, 2016.

LEONARD, Marion. Exhibiting popular music: museum audiences, inclusion and social history. **Journal of New Music Research**, New York, v. 39, n. 2, p. 171-181, 2010.

MACHADO, Cacá. Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil. **Revista de História**, São Paulo, n. 173, p. 457-484, 2015.

MAMMI, Lorenzo. A era do disco. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, n. 89, p. 36-41, 2014.

MIGUEL Nicolelis explica por que a IA nem é inteligência nem é artificial: reconversa #21. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (101 min.). Publicado pelo canal Reinaldo Azevedo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fw8fJxWhQX8>. Acesso em: 21fev. 2024.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Denise da Silva. O som como “patrimônio”: museus sonoros e a experiência da Discoteca pública do Distrito Federal nos anos 1940. In: SEMINÁRIO NACIONAL HISTÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL, 2., 2018, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Unirio, 2018. p. 121-134. GT história e patrimônio cultural.

PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de etnomusicologia e a ‘era fonográfica’ da disciplina no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2004, Salvador. **Anais** [...]. [S. l.]: ABET; Brasília, DF: CNPq; São Paulo: Contexto, 2005. p. 103-124.

PRIMO, Judite. Pensar contemporaneamente a museologia. **Cadernos de Sociomuseologia Centro de Estudos de Sociomuseologia**, América do Norte, n. 16, p. 5-38, jun. 2009.

SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. **Debates**, Rio de Janeiro: Unirio, n. 12, p. 55-62, jun. 2014.

SANTOS, Maria Célia. Reflexões sobre a nova museologia. **Cadernos de Sociomuseologia Centro de Estudos de Sociomuseologia**, América do Norte, n. 18, p. 93-139, jun. 2002.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. **Poder e valor das listas nas políticas de patrimônio e na música popular**. Porto Alegre, 03 maio 2006. 11 p. Mimeografado. Texto elaborado para o debate A memória da música popular promovido pelo Projeto Unimúsica 2006 – festa e folguedo.

VIANA, Natália. Spotify ameaça deixar Uruguai para não pagar mais a artistas. **Pública**, São Paulo, 28 nov. 2023. Disponível em: https://apublica.org/2023/11/spotify-ameaca-deixar-uruguai-para-nao-pagar-mais-a-artistas/?fbclid=IwAR06zY3oIFL5WWGg7piekYid-NW4qKZG-QDQ_xqOiMSPBCMkADXiMGQMso. Acesso em: 21 fev. 2024.

ⁱ Artigo recebido em 05/03/2024
Artigo aprovado em 14/08/2024

Fontes de fomento: Bolsa de Iniciação Científica (Pibic) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)