



Listas audíveis, coleções conectáveis: agentes de memória e versões de registro de música¹

Sabrina Dinola

Doutoranda pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
sadinola@gmail.com

Regina Abreu

Professora Doutora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
abreuregin@gmail.com

Amir Geiger

Professor Doutor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
amr.geiger@gmail.com

Resumo Ao longo do século XX e ainda hoje, uma série de projetos distintos, porém aparentados, dirigiram a atenção e os esforços para percorrer o Brasil e registrar amostras de sua diversidade. Neste período, sob diferentes perspectivas, pesquisas sobre saberes e práticas musicais no Brasil formaram acervos musicais variados, que não apenas testemunharam e preservaram algo das manifestações populares, mas também atuaram como parte de um processo criativo de construção de memória(s) e identidade(s). Após uma breve apreciação da proposta seminal de Mário de Andrade e sua marca para muito além dos anos 1930, procuramos no cenário contemporâneo novas configurações de agentes e agências que estejam veiculando ou realizando a ideia de preservação, porém, segundo eixos em que o reconhecimento das diferenças e diversidades está associado a novos protagonismos e novos sujeitos de memória. Ao observar estas variadas ações, ainda destacamos os processos criativos de apropriação e usos de tecnologias.

Palavras-chave: Processo de patrimonialização do jongo no estado do Rio de Janeiro, livro “300 Discos Importantes da Música Brasileira”, nova plataforma do site IMMUB.

1 Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no Seminário Temático *Coleções, Colecionadores e Práticas de Representação*, coordenado por Manuel Ferreira Lima e Edmundo Pereira no 41o Encontro Anual da ANPOCS, em 2017.

1 Introdução

Ao longo do século XX, uma série de projetos de sondagem e apreensão da realidade brasileira dirigiu sua atenção e seus esforços para percorrer o Brasil registrando amostras de sua diversidade. A continuidade ou recorrência temporal de projetos de mapeamento e inventariação de uma pluralidade de manifestações culturais esteve associada, de modo relativamente complexo, a noções e práticas de colecionamento que são herdeiras diretas e indiretas de uma noção de nacionalidade compatível com a ideia de *retrato* – um dos aspectos do regime dito “modernista”, prévio ao regime discursivo e de conhecimento que viria a ser aquele próprio às ciências sociais. A noção de construção nacional esteve ligada a de composição ou integração de elementos característicos, e desse ponto de vista, a coleta e a interpretação de amostras de diversidade, as antenas sensíveis de alguma autoconsciência nacional, podem ter sofrido rupturas ou reforços de continuidade.

Partimos da hipótese de que houve também diversificações – técnicas e materiais, além de institucionais – e mesmo diferenciações socioculturais nas práticas coletivas de colecionamento: elas se transformaram a ponto de extravasar ou mesmo romper com os moldes de cultura nacional em que os primeiros projetos foram concebidos – especificamente o mário-andradino. O momento atual da – por assim dizer – consciência cultural no Brasil parece estar em processo de clivagem em relação àquele que foi o da nacionalidade pensada sob o modo do “sincretismo” e da “miscigenação” (Velho, no prelo). A cena atual está permeada de processos etnogenéticos e outros, de interferências e ressonâncias interculturais, que envolvem o saber acadêmico – mesmo o das “ciências duras” – em diálogos, desautorizações e reautorizações (Velho, no prelo). Por isso, interessa procurar eventuais continuidades, afinidades ou similaridades etnográficas entre os diferentes momentos, modos e discursos, *nacionais* e *pós-nacionais*, da produção daquelas coleções da diversidade.

Nos anos de 1930, destaca-se a composição de um acervo musical produzido a partir de um projeto, pioneiro sob vários aspectos, intitulado “Missão de Pesquisas Folclóricas” (1938), capitaneado por Mário de Andrade que, na qualidade de poeta e escritor modernista das “vanguardas” paulistanas dos anos 1920, e de estudioso do “folclore”, se dedicou à difusão de um olhar renovado para a cultura dita “popular”, de tal modo que seu empenho em concebê-la e representá-la marcou o pensamento e o *métier* de gerações de estudiosos@s, pesquisador@s e cientistas sociais.

Naquele projeto, destacaram-se as pesquisas e os estudos de manifestações culturais afro-brasileiras. No mesmo período, mais precisamente no ano de 1935, Mário inaugurou a Discoteca Pública Municipal, projeto que incluía, como objetivo inicial, a gravação de

obras de compositores paulistas (Cerqueira, 2010).² O interesse pela cultura afro-brasileira coincidiu com o auge daquilo que poderíamos chamar de ‘movimento nacionalista’ da música brasileira, sendo significativa, nos debates sobre a brasilidade social, a ideia das “três raças formadoras” (como contribuições de traços do “caráter nacional”). No entanto, como afirma Luís Rodolfo Vilhena (1997), o trabalho de Mário de Andrade (principalmente na virada dos anos 1930/ 40) difere de trabalhos anteriores por incorporar ao seu discurso princípios e linguagem emprestados ao culturalismo etnográfico norte-americano, que o levaram a confrontar o evolucionismo ainda presente no campo intelectual.³

Outro dado importante trazido por Vilhena, e talvez o mais significativo para este trabalho, diz respeito à ênfase dada por Mário de Andrade ao estudo da música como “elemento mais original de nosso folclore” (Vilhena, 1997, p. 22). Diferente dos estudos folclóricos desenvolvidos na Europa, o deslocamento do interesse dos folcloristas brasileiros da literatura popular para a música seria, de modo geral, a quebra de um obstáculo para a introdução de elementos negros e indígenas. É na música que se daria o encontro mais intenso entre as tradições étnicas. Porém, foi nela também que Mário observou as dificuldades de incorporar a contribuição ameríndia, orientando, portanto, seus estudos à valorização do ritmo africano nas formas musicais brasileiras (Vilhena, 1997).⁴ Apesar dessa observação, é preciso não ignorar, como afirma Nogueira (2007),

-
- 2 Ao longo dos anos de 1937 e de 1938, Mário percorreu o interior de São Paulo realizando gravações. De modo geral, esses primeiros registros foram como um “laboratório” no qual foram aplicadas as metodologias e cuja equipe, coordenada por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, teve a seguinte composição: Luís Saia (chefe da expedição, arquiteto), Martin Braunwieser (músico), Benedito Pacheco (técnico de som) e Antonio Ladeira (assistente técnico de gravação) (Nogueira, 2007).
 - 3 Para além da continuidade da tensão entre abordagens “literária” e “científica” do folclore, iniciada por Sílvio Romero e também presente na obra de Mário de Andrade (Travassos, 2002c), Luís Rodolfo Vilhena (1997) afirma que tal movimento em direção ao “culturalismo” não apenas sinaliza o desenvolvimento das pesquisas folclóricas no Brasil, como também assinala um diferencial da obra de Mário de Andrade em relação ao trabalho das pesquisas pioneiras de Sílvio Romero. Ao falarmos da presença de ideias como a de miscigenação, é relevante ressaltar que a obra de Sílvio Romero marcou o estudo do folclore: sua obra forneceria ou ilustraria as bases para a formação de um “caráter nacional”, e seria responsável pela introdução dessa ideia no pensamento social brasileiro. Como afirma Vilhena (1997), tal elaboração, nascida sob a influência de autores alemães – que lhe foram “tão caros” (Vilhena, 1997) – será retomada, de maneiras distintas, pelo pensamento modernista: num primeiro momento como característica de nosso “atraso”, e, num “segundo momento modernista” (Jardim, 1978), como essência de nossa singularidade cultural.
 - 4 L. R. Vilhena observa que tal predileção se fundamentaria nas dificuldades de Mário para identificar os “elementos indígenas” que estariam presentes na constituição da música folclórica brasileira. Ao falar das supostas “contribuições ameríndias”, o autor nos fala que estas só se fizeram realmente presentes nos estudos folclóricos após outro deslocamento, marcado pelos estudos de Edison Carneiro, nos quais o foco sobre a música cede lugar à introdução da ideia de “folguedos populares” – forma encontrada pelos folcloristas de representar a cultura popular brasileira dentro do “encontro cordial e íntimo entre os três grupos étnicos que teriam formado a nacionalidade brasileira” (Vilhena, 1997, p. 24). Portanto, na opinião do autor, é a partir da noção de “folguedo” que se “insere” o elemento indígena, observado não como musical, mas como coreográfico, dramático (Vilhena, 1997).

a “perspectiva antropofágica de cultura”, que teria norteado a apreensão, por Mário, dos processos de constituição e reinvenção dos elementos que compunham a memória coletiva – anunciadores (ou talvez mais precisamente: enunciadores) das matrizes europeias, africanas e ameríndias (Nogueira, 2007, p. 258).⁵

Além das reflexões feitas por Mário de Andrade a partir dos trabalhos desenvolvidos por outros estudiosos, um aspecto importante do projeto *Missão* é o da ressonância entre dois momentos: o dos (ainda que inábeis) experimentos/empreendimentos etnográficos-poéticos, inicialmente como trovador da pauliceia e como “turista aprendiz”, e o do levantamento ou elaboração de direções e rotas a serem percorridas pelos pesquisadores da *Missão*. Apesar da ausência de Mário na equipe que percorreu o Norte e Nordeste do país, a *Missão* “refaz”, de algum modo, o trajeto empreendido pelo escritor nas viagens dos anos 1920 (Nogueira, 2007).⁶ Assim, sob muitos aspectos, pode-se dizer que a *Missão* também se caracteriza como uma espécie de institucionalização dessas experiências pessoais.⁷

De modo geral, pode-se dizer que foi se constituindo a “representação” de uma diversidade – num sentido preciso de escolha de um conjunto de instâncias representativas –, gerando, acionando e reestimulando dispositivos de obtenção, interpretação e conservação de dados que alimentaram todo um aparato institucionalizado (Iphan etc., assim como carreiras, consagrações etc.) de análise do papel destas manifestações artísticas como exemplos de bens culturais formadores da identidade nacional. Num diálogo com o campo patrimonial, importa ressaltar que, diferentemente da intenção comumente atribuída ao gesto ou ação patrimonial – o da *preservação* –, o modo de composição de tal acervo não estava centrado exclusivamente na salvaguarda de manifestações culturais através do registro, e dando aos “suportes de memória” a função de “guardiães do tempo”, mas também pode ser interpretado como sinônimo de um trabalho de esquecimento (como nos lembram os autores Pierre Nora e Michael Pollak, entre muitos outros).

Nas etnografias folclóricas de linha mário-andradina, percorreram-se vários estados do país, foram recolhidos “exemplares musicais” de variados tipos, origens e estilos, e a coleta

5 Levando adiante essa indicação, cremos que está excluída uma possibilidade cultural de registro, documentação, colecionamento compatíveis com uma versão antropofágica da miscigenação (mas que não foi a de Mário nos anos 1930). Isto é, uma miscigenação não pensada como amálgama de uma identidade, mas pelas mútuas, recíprocas incorporações e assimilações diferenciadas.

6 Para enfatizar a ideia de “rotas” e “ressonâncias” (questão que retomamos, sob a perspectiva da memória, na última sessão deste artigo), destacamos para além das viagens citadas aqui como emblemáticas para pesar a “rota” da *Missão* (1927 – Viagem ao Norte, subindo o rio Amazonas até Iquitos, no Peru –, “Viagem etnográfica” ao Nordeste do país no ano seguinte, 1928), outras viagens feitas no final dos anos 1910 e início da década de 1920. Nogueira (2007) enfatiza que o “despertar” de Mário ocorre antes da emblemática “Viagem de Descoberta do Brasil”, de 1924, a Minas Gerais. Já em busca da tradição, de um passado arquitetônico colonial, o autor cita outras duas viagens: a de Minas Gerais (1919) e a de Itanhaém, litoral sul de São Paulo (1921).

7 O que lhe foi possível, obviamente, como intelectual, por algum tipo de vinculação ao poder estatal.

e registro de informação se deu em diferentes aparatos e suportes (anotações, fotografias, gravações e, eventualmente, filmes).⁸ Em nosso argumento, esse pode ser considerado um caso paradigmático do olhar nacional moderno – mas não necessariamente modernista – para a “cultura popular”, uma espécie de caso de fronteira com a antropologia (Geiger, 1999), em que as ideias de um processo de criação (nativa, popular), “descoberta”, e “re-criação” de um Brasil autêntico norteavam a observação de diversas manifestações culturais. Assim, a “descoberta” (do distante/outro) fez parte de um momento ou impulso de composição e construção.

Em nossa interpretação, os mapeamentos, projetados sistematicamente e com ênfase de apuro técnico, possibilitavam também que a própria atividade de coleta ganhasse um componente de subjetividade, transposta para o plano do nacional-identitário: o da busca de uma identidade em construção, ou, inversamente, a construção de uma identidade nacional na forma de uma *busca de descoberta*, de uma nova (moderna) relação cultural. Tratava-se de dirigir o olhar da modernidade para o “tradicional”, e com isso construir a nacionalidade, segundo a representação modernista dos “construtores”: artistas/intelectuais, políticos e autoridades de instituições históricas, documentais etc.

Nesse sentido, os objetos musicais recolhidos não apenas testemunharam e preservaram algo das manifestações musicais, mas também *atuaram* num processo criativo: foram, portanto, objetos documentais, e também artefatos imaginativos, produzidos de, para e segundo uma concepção de identidade que justificaria o empreendimento da nacionalidade (e vice-versa). O registro dessas práticas atuava como (parte de um) processo e projeto de memória nacional, que buscou nas tradições ditas populares a fonte para a produção de representações disponíveis para tematizações e elaborações de outras ordens e prestígios.

Valorizado por Mário de Andrade, o popular estava profundamente associado à ideia de folclore. A “música popular”, escolhida como o signo privilegiado de uma “comunidade imaginada” (Anderson, 2008 [1983]), estava conceitualmente restrita a condições específicas de produção, a saber, formas pré-industriais de composição e autoria das manifestações musicais. Observa-se também, nesse processo de (re)conhecimento e (re)criação, a expressão do binarismo que se fez muito presente no pensamento moderno: *grosso modo*, o tradicional (rural/pré-industrial) que “resistia” aos avanços da indústria cultural caracterizada pela música comercial (urbana/industrial).

Daquela perspectiva, a expansão da música urbana comercial estaria diretamente ligada a um empobrecimento estético e ético, que seria não só resultado, mas lógica intrínseca dos meios de comunicação de massa. No período de ascensão rápida da indústria cultural

8 No que se refere à Missão de Pesquisas Folclóricas, este material, cuidadosamente sistematizado por Oneyda Alvarenga, é composto por nove rolos de filme, 1.066 fotos, 168 discos, 78 RPM, 770 objetos e vinte cadernetas de campo (Cerqueira, 2010).

e da comercialização das artes, Mário de Andrade repudiava o “popularesco”,⁹ isto é, toda criação cultural produzida e divulgada como artigo de comércio. É importante ressaltar que o debate sobre o valor ético-estético do popular e de sua relação com a massificação industrial da cultura se estendeu e dividiu forças e correntes até os anos de 1960 (período de formação da MPB e de surgimento da Tropicália), quando a música popular urbana, como produto de indústria cultural, vai estimular e pautar o debate estético (Squeff; Wisnik, 1983; Naves, 2015).

Portanto, os objetivos do projeto Missão de Pesquisas Folclóricas, assim como os meios pelos quais ele foi viabilizado expressam um dilema moderno. No ano de 1938, quando os pesquisadores da Missão partiram de São Paulo rumo ao Norte e Nordeste do Brasil, com a missão de registrar variadas manifestações culturais, diferentes aparatos/suportes (tecnológicos) foram utilizados para recolhimento dos mais variados exemplares musicais.¹⁰

Se por um lado a crescente urbanização do país parecia equivaler ao desaparecimento das manifestações “autênticas” e “tradicionais”, a ampliação e diversificação (relativas) do repertório de artefatos técnicos e institucionais disponíveis para a produção de registros (gravação de sons e fotografia, especialmente), naquele mesmo período, possibilitou, entre outros, a constituição de representações fonográficas que, para além de um simples arquivo ou “repositório”, atuaram de maneira significativa na “promoção de imaginações musicais” (Pereira, 2016).

É importante ressaltarmos que esta incorporação da tecnologia (entendida como linguagem da indústria) não apenas oferecia novos suportes, novas formas de disseminação, mas também já indicava interferências no processo de composição das obras (Benjamin, 1985 [1936]).¹¹ Estamos falando de novas formas de “mediação” que se tornaram fundamentais para a compreensão das sociedades urbanas modernas.

9 É importante ressaltar que a divisão entre os termos “música folclórica” e “música popular” – este último, utilizado para fazer referência à música comercial tal como entendida na atualidade – só foi adotada por pesquisadores brasileiros a partir dos anos 1950 (ver Vilhena, 1995; Sandroni, 2004). No período anterior, empregavam-se as formulações elaboradas por Mário: “popular” era utilizado quando o assunto remetia ao rural, e “popularesco”, quando urbano (ver Andrade, 1972 [1928], 1976 [1933]).

10 Os registros feitos durante a Missão marcam uma mudança não apenas nos fins atribuídos a estas coletas, mas assinalam uma alteração na concepção do sentido da pesquisa sobre cultura popular. A passagem do olhar “apreciador” (de poeta, músico, escritor) para o olhar “pesquisador” é, de algum modo, revelado nestes registros. A coleta, bem como os exemplares musicais registrados, deixaram de ser pautados por um fim meramente “inventariador”, para serem guiados por uma abordagem científica. Ou seja, mais do que uma garantia de “preservação” das composições populares registradas em sua linguagem e estrutura, incorpora-se o desejo de análise e produção de conhecimento, norteados por um método científico (ver Travassos, 2002c; Nogueira, 2007).

11 Walter Benjamin (1985 [1936]) não apenas observa, na apropriação da técnica, um novo modo de propagação das artes, mas também percebe nesta aproximação entre arte e técnica uma estreita e intensa relação entre as diferentes artes.

Não é por acaso que, a partir dos anos 1930, o “projeto nacional” se alia a estes diferentes artefatos e mecanismos tecnológicos para ganhar legitimação. Como afirmam Squeff e Wisnik (1983), era preciso criar um compromisso, atender às reivindicações das massas urbanas. Este “novo modo de existência do popular” (na cidade) “desorganiza a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional” (Squeff; Wisnik, 1983, p. 133). É nesse cenário urbano, através das massas urbanas, que se estabelece um mercado musical “onde o popular em transformação convive com os dados da música internacional e do cotidiano cidadão.” (Squeff; Wisnik, 1983, p. 148).

Por outras vias, essas novas formas de percepção cultural urbana remetem interessantemente a algumas afirmações de Homi Bhabha (1998) a respeito da aproximação do “popular” com o espaço urbano, indicando um regime de “dissemiNação” (pós-) colonial da (pós-)modernidade extra-europeia:

[...] Aquelas comunidades imaginadas que atuavam nos limites uníssonos da nação estão cantando vozes diferentes [...] é a cidade que oferece o espaço no qual identificações emergentes e novos movimentos sociais do povo são encenados (Bhabha, 1998, p. 237).

No Brasil, de modo geral, observou-se, principalmente no final da década de 1980 e com mais intensidade nos anos de 1990, a presença de uma nova perspectiva para aquela (suposta) “identidade musical brasileira”. Afigura-se uma espécie de “desconstrução” da “identidade nacional” a partir da afirmação de pluralidades marcadas, também, por *deslocamentos* discursivos e agentivos do centro para as margens, os quais produzem não só polifonias, mas “ruídos” (Rezende, 2002).

Foi nesse contexto que o registro de práticas musicais operou e que diferentes acervos e coleções foram se constituindo “bipolarmente”: na formação culta, metanarrativa, de uma “tradição” musical brasileira pautada na ideia de expressões musicais não “contaminadas” pela indústria cultural (e, nesse sentido, dimensão autêntica de identidade), e também num regime de (re)produção em massa de performances musicais a partir do rádio e da indústria do disco.

Partindo das classificações atribuídas a esses diferentes acervos como preeminente etnográficos ou comerciais, procuramos adiante delinear as primeiras interpretações de um estudo (ainda inicial)¹² comparativo entre diferentes processos de construção de memórias da música no Brasil – e da música *como memória* –, a partir da atuação de diferentes *agentes* (pesquisadores acadêmicos, produtores culturais, produtores musicais, etc.) e das múltiplas práticas, formas, seleções e registros de memórias. Em nosso trabalho, a investigação se voltou para algumas práticas de “preservação”, numa espécie de campo patrimonial alargado, associadas à elaboração e/ou à disponibilização de acervos musicais (etnográficos ou comerciais) que, de maneiras distintas, estabelecem variadas relações

12 Faz-se referência ao trabalho de investigação acadêmica de Sabrina Dinola, iniciado em 2016, no âmbito do doutorado em Memória Social.

entre uma abertura para novas tendências e uma (aparente) disponibilidade ativa para vozes “tradicionais”.

2 Redes de redescobertas: a cena atual e seus diferentes agentes

No quadro dos projetos de mapeamento musical que marcaram a emergência e a desagregação da perspectiva culturalista no século XX, no Brasil, o pioneirismo da Missão de Pesquisas Folclóricas, com sua forma mais sistematizada de coleta e registro, não apenas “condicionou” a produção de novos trabalhos, mas serviu, acima de tudo, como “inspiração” para diferentes produções (Santos, 2008).¹³ Objetivos variados, conquanto afins, norteavam seus idealizadores e suas equipes, apontando, simultaneamente, tanto para certos eixos de continuidade quanto para rupturas.

Houve assim um “pioneirismo” mnemotécnico da Missão de Pesquisas Folclóricas. Ela combinou, no eixo etnográfico e de política cultural (e em paralelismo com o que se dava na dimensão do mercado de execuções e gravações), não só elementos de mecanização dos registros, próprios do momento sociotecnológico, mas formas sistematizadas, roteirizadas, e documentais de coleta, associadas a experiências (inclusive coletivas) de descoberta e alteridade. Foi referência e influência para diferentes produções voltadas para a aproximação, mapeamento ou retrato de musicalidades populares, numa série que reflete a emergência e desagregação, ao longo do século XX, da perspectiva culturalista e do discurso da miscigenação.

De modo geral, consideramos que tais empreendimentos envolvem sempre, implícita ou explicitamente, diferentes *listas valorativas*, no sentido de que escolhas, seleções, critérios, valorações, hierarquias são criados ou acionados em ocasiões e contextos mais ou menos definidos. Agentes, produtores, pesquisadores etc., de lugares e trajetórias sociais diversas, inseridos ou apoiados em quadros institucionais ou disciplinares variados, detêm e organizam as autoridades e autorias (técnicas, artísticas e científicas). Concretamente, no plano objetivo, trata-se da definição de regiões e grupos a serem visitados ou pesquisados; artistas, manifestações e gêneros a serem acompanhados; pessoas, métodos e saberes a serem empregados; lógicas, premissas e limites a serem respeitados; verbas, circunstâncias, tarefas a serem equacionadas. Assim, na dimensão subjetiva das afecções etnográficas: a produção, organização e disponibilização dos registros documentais dependem, com maior ou menor ênfase, de vínculos afetivos, experiências geracionais e biográficas, de

13 A exemplo disso, Santos (2008) nos fala do Projeto “Música do Brasil”, lançado em 1999, coordenado pelo produtor musical Beto Villares e pelo antropólogo Hermano Vianna. Ao traçar um paralelo entre a Missão e o Projeto “Música do Brasil”, Santos (2008) dá ênfase a sua ideia de “inspiração” ao citar um trecho do texto de abertura do projeto coordenado por Villares e Vianna: “Este projeto quer dar *continuidade*, portanto, aos esforços pioneiros das canções da Missão de Pesquisas Folclóricas (planejada por Mario de Andrade nos anos 30), de Luís Heitor Corrêa de Azevedo (anos 40), de Marcus Pereira (anos 70), Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro (anos 70 e 80, lançada pela Funarte)” (Villares; Vianna, 1999 apud Santos, 2008, p. 43, grifo nosso).

classe, de gênero, de “raça”, de formação profissional, gosto musical. Mesmo quando falamos das práticas patrimoniais de cunho estatal/nacional, no caso brasileiro, impõe-se como condição ou pré-requisito do registro nos Livros, o vínculo identitário entre o “patrimônio” e o(s) grupo/comunidade/indivíduos – exigência que, em princípio, valoriza o protagonismo das comunidades tradicionais nesse processo.¹⁴

Tomamos como ponto de partida a atuação de dois agentes distintos, em cenas e circunstâncias diferentes: uma pesquisadora acadêmica contribuindo para a produção de dossiês de patrimonialização do imaterial – no caso, o Jongo do Sudeste –, e um músico e produtor musical (observado como um novo agente da memória) que se volta para a produção da indústria fonográfica e elabora sua “lista” de “300 Discos importantes da Música Brasileira”.

No ano de 2002, Elisabeth Travassos – antropóloga e conhecida pesquisadora da música brasileira – encaminhou na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde atuava como professora do Programa de Pós-Graduação em Música, um plano de trabalho de “contribuição ao inventário de referências culturais – formas de expressão tradicionais: o jongo no estado do Rio de Janeiro” (Travassos, 2002a).¹⁵ Com o plano/projeto, Travassos dava continuidade à sua trajetória de pesquisadora e colaboradora junto ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular da FUNARTE (MinC), neste caso específico atuando na elaboração do dossiê de salvaguarda do Jongo do Sudeste.¹⁶

No projeto, três preocupações são apresentadas como norteadoras da investigação: a formação de futuros etnomusicólogos num momento descrito como de “renascimento

14 Nas formas mais variadas, a memória se afirma em valorações e nos vínculos entre quem escolhe e aquilo que é escolhido. Essa relação remete à ideia de experiência (coletiva) tematizada por Walter Benjamin (1985 [1936]) por meio da figura do narrador como mediador entre um conjunto dinâmico de acontecimentos e vivências e uma enunciação que os atualiza e disponibiliza como saber experiencial, aberto a reinterpretações. Nesse sentido, mapeamentos musicais, coleções, inventários, são também parte do processo e das manifestações retratadas, e a memória da música brasileira, por exemplo, se faz também um aspecto da música brasileira *como* memória.

15 Disponível em: <<http://www.domain.adm.br/dem/pesquisa/travassos/contribuicaoProj.html>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

16 Elisabeth Travassos trabalhou como pesquisadora durante as décadas de 1980 e 1990, na então Coordenação de Folclore e Cultura Popular da FUNARTE, mais tarde renomeado para Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, de onde se desligou em 1998 para ingressar como docente e pesquisadora na UNIRIO. Suas relações de colaboração com este órgão se mantiveram. É importante assinalar que este órgão foi fundado a partir de uma rede de folcloristas e, mais tarde, também de antropólogos devotados ao estudo e à preservação do folclore e da cultura popular, incluindo nomes como Renato Almeida, Manuel Diegues Júnior e Edson Carneiro. Trata-se de um órgão de grande atuação na área, incluindo uma rede de pesquisadores e militantes neste campo. No projeto acima referido, Travassos afirma ter recebido o convite do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular da FUNARTE (MinC) – responsável pelo início do Programa de Inventário de Referências Culturais, aberto em agosto de 2001 – para atuar como consultora dos projetos referentes ao jongo e à viola de cocho. É importante ressaltar a atuação de Travassos no Museu do Folclore e Música Popular (RJ) em projetos anteriores, já demonstrando seu interesse e dedicação à organização e à preservação de documentos e acervos sonoros da cultura popular.

do interesse pela música ‘folclórica’ ou ‘tradicional’”; o então recém-instituído registro do patrimônio imaterial ou intangível;¹⁷ e, por fim, o aperfeiçoamento de pesquisas etnomusicológicas sobre algumas formas de expressão, entre as quais, o jongo. Além das diferentes instituições comprometidas com o delineamento mais amplo de produção do dossiê, Travassos destaca em seu projeto a equipe formada por alunos da UNIRIO, que nele atuaram como voluntários. Articulam-se, assim, não só pessoas e instituições, mas gerações, campos de atuação, dimensões e tendências da vida cultural. Em torno da música tradicional e suas performances estão conectadas produção de conhecimento, sensibilidade às tendências contemporâneas, formação de profissionais, apontando para uma prática de inventariação plural, multifacetada e colaborativa.¹⁸

Travassos apresenta, para o estudo sobre o jongo, alguns objetivos específicos, com uma diferenciação no modo de recortar e dirigir a investigação para dois campos de observação e análise: Serrinha (localizado no bairro de Madureira, cidade do Rio de Janeiro) e Fazenda São José da Serra (Valença, Rio de Janeiro) – localidades, e seus respectivos grupos, apresentados pela autora como indispensáveis para a produção de uma “*antologia* de pontos e toques de tambores dos jongos” no estado do Rio de Janeiro.

Os dois grupos são considerados como emblemáticos e correlacionados, mas, também, distintos ou complementares. Se, por um lado o jongo da Serrinha é o exemplo do fluxo e da troca de relações com os mais variados agentes (mercado de bens culturais, poder público, ONG), o grupo da Fazenda São José é considerado, naquele momento, como a comunidade mais interessante para a gravação do “repertório tradicional do jongo” (Travassos, 2002a, *on-line*), por tratar-se de “descendentes dos escravos das fazendas de café da região, únicos praticantes do jongo em áreas rurais” (Travassos, 2002a, *on-line*).

No primeiro caso, a autora fala de uma “reconstrução” (Travassos, 2002a) da história mais contemporânea do jongo no morro da Serrinha, e ao abordar o estudo sobre o jongo na Fazenda São José da Serra, utiliza o termo “documentar” para classificar a ação projetada. Na “reconstrução” a ação investigativa se direciona às gravações sonoras já realizadas pelo grupo urbano.¹⁹ Já a “documentação” sugerida por Travassos para o grupo

17 Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em: 25 ago. 2017.

18 A potência e diversidade – pragmática, epistemológica e política – dos modos de coparticipação e colaboração em processos (ou “dispositivos”) de documentação e inventariação (especialmente, audiovisual) no regime ou paradigma do patrimônio imaterial, foram apontadas e analisadas em chave comparativa (Brasil-França) na tese recente de Nolwenn Pianezza (2017).

19 LP do Jongo Bassam (1960 – com mestre Darcy e a comunidade da Serrinha); Cds e gravações sonoras do Grupo Caixa Preta (grupo liderado por mestre Darcy e também conhecido por inserir no jongo nova instrumentação e novos arranjos musicais); gravações etnográficas feitas por Edir Gandra (anos 1970/80); e, por fim, possíveis gravações contemporâneas à pesquisa (significativas na realização de um “estudo comparativo”).

rural²⁰ pautou-se não apenas na consulta a possíveis gravações sonoras existentes, mas, acima de tudo, na “realização de gravações sonoras nas festas da comunidade” (Travassos, 2002a, *on-line*).

A utilização de termos distintos remete a ações diferenciadas. “Reconstrução”, uma ação concertada de reconstituição *diversa*.²¹ Como afirma Travassos, na Serrinha “as *novas conexões* dos jongueiros desencadearam o debate – até certo ponto previsível – sobre o risco de perda da ‘autenticidade’” (Travassos, 2002a, *on-line*, grifo nosso). E isso implicava entender, de modo dialógico ou polifônico, as mudanças trazidas pelas novas redes de relações (muito mais amplas, diversas e transversais) e pela circulação de informações, cada vez mais aceleradas,²² e conhecer os impactos dessas mudanças no jongo na Serrinha – lugar e território do grupo de jongueiros que articulou a candidatura do jongo ao título de patrimônio imaterial.

É importante destacar que Travassos, sem ignorar as diferentes “conexões” estabelecidas pelo grupo da Serrinha, ao falar em “autenticidade” identifica na ação patrimonial certa

20 As designações de “urbano” e “rural” são empregadas *com um grão de sal*. Seriam designações para as quais poder-se-ia encontrar continuidades entre os diversos momentos de reflexão ou inflexão da cultura brasileira, o que incluiria, por exemplo, experimentos como o ministério de Gilberto Gil (2003–2008), especificamente em relação às políticas públicas relevantes para a cultura-memória popular. O argumento é precisamente de que projetos como o de Travassos infletam o processo patrimonial numa direção pós-nacional compatível com a perspectiva da antropologia que vinha se desenhando, *grosso modo*, pós-constituição de 1988: ela mesma mais deslocada para as “margens” do nacionalismo oficial e das elites: a “grande divisória” ou oposição urbano – rural não está posta para o universo etnológico planetário. E a noção e a prática originais da antropologia urbana, paradoxalmente, foram uma inflexão (um precursor) nessa mesma direção.

21 Eventos recentes (não só no Brasil, mas na América Latina e alhures) sugerem que jongs e quilombos, na perspectiva aberta por projetos como o de Travassos, quando lidos na chave pós-nacional aqui sugerida, valem, talvez, por desconstruções do patrimônio pré-1988, o do Brasil da miscigenação hierarquizada, autoritária (Velho, no prelo).

22 A própria inventariação, e o registro patrimonial, resultam dessa reticulação, documentam-na e a reforçam ou ressoam. Processos de produção e lançamento de cd’s, eventos, formação de associações, institutos etc., quando acompanhados, permitem descortinar os vários nós e laços dessas redes, que imaginamos aqui como equivalente a grafos complexos, que definem topologias, vizinhanças, e não uma métrica social. No limite, pragmaticamente, e para ficar com o mesmo exemplo, *jongo* seria um espaço complexo constituído pelas relações transtemporais regidas ou atraídas por um conjunto aberto de performances designadas por essa palavra e de atenções e sensibilidades a essas performances.

preocupação em buscar, ou melhor, “resgatar” algo muito próximo às genuinidades, tal como pensadas no assim chamado modernismo.²³

De modo distinto, mas com outra pragmática e com semelhanças de família preservacionistas, a autora fala em “documentar” o grupo da Fazenda São José. Esta é uma ação dirigida a processos e performances que se dão no presente. A documentação ou registro são apresentados como procedimentos necessários (não suficientes) para que aquela prática permaneça viva. Para “evitar” que aquela forma de expressão se “perca”, sugere a produção e a organização de documentos que acompanhem o seu “registro material”. Segundo Travassos, havia, naquele momento, um repertório de toques e cantos, “insuficientemente documentados”, correndo o risco de “extinguir[em]-se” antes que uma ampla antologia do jongo fosse preparada (Travassos, 2002, *on-line*).

Nas duas ações, a ideia de “perda” se fez presente. No primeiro caso, na forma de mudanças que a documentação já existente (registros sonoros do jongo da Serrinha, por exemplo) não teria evitado, antes propiciado (sem paradoxo) novas formas de tradição: ou seja, perdas não significam que “reconstruções” ou “ressignificações” não sejam possíveis e desejadas por grupos, podendo constituir um eixo de atuação e protagonismo destes. No segundo, apenas a memória coletiva daquela comunidade não seria mais suficiente – acrescentemos por nossa conta: diante das pressões crescentes da modernização excludente, dos projetos econômicos que não cessam de assediar a territorialidade material e simbólica desses grupos – para manter a memória do jongo no grupo, nem para além dele. O que implica também que “documentar” pode se dar em regimes mais profundos de reciprocidade etnográfica.

Observamos (Abreu; Dinola, 2017) que termos do discurso patrimonial se fazem presentes no “discurso nativo” do grupo de jongo da Serrinha e que a ideia de “preservação” é mobilizada por figuras representativas ou emblemáticas para o grupo.²⁴

A “retórica da perda” é “apropriada” pelo grupo, porém não é acionada como legitimação dos mecanismos de fixação ou “fossilização” de uma tradição, e sim como

23 O fato de Mário de Andrade ter se tornado uma espécie de ícone ou mentor do assim chamado patrimônio cultural brasileiro tem muito a ver, certamente, com o grau e a natureza do seu envolvimento nas elaborações e empreendimentos surgidos nessa chave de nacionalismo cultural. A tese rigorosa e original de Travassos (1997) mostrou o tipo de sensibilidade e inteligibilidade moderna em operação nas práticas interpretativas do popular, segundo as musicologias nacionais (ou melhor, *nacionalizantes*) de Bela Bartok (Hungria) e Mário de Andrade. Os efeitos de continuidade com o modernismo, que se pode observar em sua atuação de pesquisadora são, em nosso argumento, sinal de que as “reconstruções” culturais colaborativas, com mediação patrimonializadora e em associação com inventariações etnográficas, são da ordem da remanescência, das etnogêneses etc. Fazem parte das características da rede ou do campo, neste argumento, os deslocamentos de ênfase – mas não inconsistência – entre diferentes projetos e lugares ou mesmo territorialidades de pesquisa. Numa fórmula sintética: cabe distinguir, sem dicotomizar, a posição de autora e de agente-pesquisadora.

24 As ideias de “tradição”, “preservação” e “resgate” são acionadas por pesquisas bastante distintas sobre o jongo, seja por uma perspectiva patrimonial (Jesus, 2017) ou comercial (Simonard, 2005). Uma elaboração relevante da etnológica política desse trânsito incorporativo e performativo de conceitos advindos do campo “nacional” é a de Manuela Carneiro da Cunha (2009).

práticas que viabilizam transformações que não se apegam às “perdas”, antes as tematizam para reinventar-se (Abreu; Dinola, 2017).

Para Mestre Darcy (figura central para o grupo da Serrinha), por exemplo, a “profissionalização do jongo” seria uma das formas de se evitar a “morte” desta “tradição” (Abreu; Dinola, 2017). Como lembra Simonard (2005), sob esta perspectiva, a tradição passaria a ser “preservada” ao ser comodificada (tornada mercadoria) e comercializada como tal.

A continuidade e ampliação de práticas de preservação que têm matriz folclórica e culturalista e que foram marcadas por um discurso da “perda”, podem, então, mais contemporaneamente, combinar-se com aquelas práticas e valores do universo da indústria cultural. É dessa perspectiva que passamos agora a considerar outro projeto, bastante distinto, porém no qual o referido discurso da perda está, de algum modo, tomado como fundamento (ao menos retórico) da ação de construção e/ou preservação da memória da música (popular) no Brasil.

Trata-se de um livro, lançado em 2008, de autoria do músico (de *rock*) e produtor musical Charles Gavin: *300 Discos Importantes da Música Brasileira*. Nesta produção, Gavin afirma que contou com a colaboração de críticos e especialistas de música brasileira, de colecionadores de LPs, e do criador de um *blog* que, naquele período, foi considerado um dos mais completos sobre música brasileira – “Loronix”.²⁵

Do tamanho real de um LP, o livro nos reporta a uma “coleção de discos”, uma espécie de “discoteca” da música brasileira. Nas suas 434 páginas, fotos e textos procuram traçar uma espécie de “painel” do período que vai de 1929 (o livro não faz referência ao ‘momento’ de partida) até 2007, ano de início da produção do livro.

O “painel” é composto pelos 300 discos/obras catalogados. Cada análise traz uma foto da capa do disco e um texto que descreve cada disco/obra, preparado por um dos colaboradores que atuaram no projeto. Junto ao livro, dois CDs vêm encartados. São cópias de dois discos: o de Moreira da Silva (“O último Malandro”, de 1958) e o de Elza Soares (“Baterista: Wilson das Neves”, de 1968). O motivo da escolha destes discos também não é informado no livro. Ao final, há uma espécie de “lista + 30”: cada colaborador do livro apresenta uma lista com mais 30 discos importantes, que por alguma razão não foram escolhidos (talvez por exceder o número máximo estipulado). Portanto, uma lista com mais 210 discos é sugerida.

Com o patrocínio da Petrobras, por meio de lei de apoio e incentivo à cultura (Lei Rouanet), nos textos de apresentação é enfatizado que tal publicação “tem fins exclusivamente culturais de preservação e memória” (Gavin et al., 2008, p. 04) e, neste

25 Conforme informações colhidas no blog Órfãos do *Loronix*, o *Loronix* teria saído do ar por falta de manutenção. É interessante observar a “rede virtual de memória da música brasileira” que se estabeleceu a partir do *Loronix* – um *site* que contava com intervenções coletivas. Havia um responsável pela manutenção, mas o *site* dispunha de centenas de colaboradores de conteúdo (entre eles, o responsável pela criação e manutenção do Órfãos do *Loronix*). Disponível em: <<https://orfaosdoloronix.wordpress.com/>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

caso, a renda proveniente das vendas seria, portanto, revertida a projetos de interesse público, escolhidos pelo produtor responsável pela edição do livro.

De maneira explícita, as páginas iniciais do livro fazem diversas menções à memória e à preservação da música brasileira: “Dedicamos este livro a todos aqueles que trabalham pela preservação, proteção e divulgação da memória da música brasileira” (Gavin et al., 2008, p. 04). Na abertura do texto introdutório, Charles Gavin apresenta ao leitor as seguintes questões:

E se aquele garoto quiser estudar os arranjos de Moacir Santos? E se aquela garota quiser cantar alguma música de João do Vale? E se aquele estudante quiser conhecer a obra monumental de Jackson do pandeiro? Como fará se os discos não estiverem disponíveis? (Gavin et al., 2008, p. 09).

Portanto, é a partir da produção e da valorização da indústria fonográfica e de seus intérpretes (cantores e instrumentistas) que Gavin sugere a construção de uma memória musical. É sob este recorte que a ideia de “tradição” musical brasileira é pensada. Como resposta às questões por ele apontadas, ou melhor, como razão para o projeto, Gavin ainda insiste:

O *resgate* da memória cultural de nosso país é assunto sério, fundamental e urgente. As gerações que estão por vir precisam de *meios* para localizar e valorizar a identidade brasileira. E mais: se reconhecerem nela. Este é, e sempre será, o objetivo dos projetos que realizo há mais de dez anos: a preservação da memória da música brasileira (Gavin et al., 2008, p. 09, grifo nosso).

Observamos em seu discurso a preocupação com o possível interesse das novas gerações por esta ‘tradição’, neste caso, construída por Gavin sob o signo de “identidade brasileira”. Porém, o projeto de promover uma “preservação da memória da música brasileira” vem atrelado a uma ação de “resgate”.

Apesar de não fazer nenhuma menção a projetos anteriores ou a ideias “inspiradoras”, o discurso de “resgate” se aproxima, de maneira bastante singular, aos intuitos que pautaram não apenas o projeto Mário-Andradino, como também outros tantos que nele se inspiraram, nos quais a “perda”, de modos distintos, se fez presente. Ao contrário dos primeiros projetos nos quais o “desaparecimento” se dava de forma simultânea ao momento de “descoberta”, este “resgate” se pauta em “reencontros” que, por sua vez, não eliminam releituras e renovação.

Reencontros, por exemplo, em arquivos, como nos projetos de regravações e remasterizações que se fazem cada vez mais presentes. Charles Gavin também é muito conhecido por seus projetos de recuperação e regravação de álbuns de gravadoras extintas ou ainda existentes.²⁶ Seu interesse pela música registrada em vinis também o levou a pesquisas sobre gravadoras. Em 2011, Gavin lançou um documentário sobre a gravadora

26 Conforme informações fornecidas pelo *site* do programa “O Som do Vinil”, uma de suas primeiras propostas de relançamento foi o material dos Secos & Molhados, em CDs remixados, seguida de resgate do acervo de gravadoras, como a série “Odeon 100 anos”.

Elenco, subtítulo “a história da Bossa Nova”,²⁷ produção que se deu em parceria com o Canal Brasil,²⁸ emissora na qual ele apresenta seu programa de entrevistas semanal chamado *Som do Vinil*.

Portanto, na era do MP3, suporte tecnológico que marcou o início da obsolescência do CD e gerou a grande crise das gravadoras, a geração de Charles Gavin – a “geração Lado A, Lado B”, como ele a designa (Gavin et al., 2008) – se reafirma na revalorização da “velha bolacha”, tendo esta (ou seja, o vinil) não apenas função de suporte e sendo aquele (ou seja, o mp3) também um estímulo ou “meio” para o “resgate” de discos considerados “históricos”.

Neste caso, o vinil é o artefato (ou suporte) que ao mesmo tempo expressa a continuidade do resgate, mas também do esquecimento. Nesta “tradição”, de algum modo, construída pela indústria cultural, é interessante notar a maneira como o vinil se transforma numa espécie de ‘produto aurático’ que retorna.²⁹

Tal discurso, de algum modo, ratifica um dos elementos que impulsionou a investigação de Travassos: a “redescoberta”³⁰ da cultura popular no Brasil. Uma das preocupações básicas de seu projeto de pesquisa se direcionava ao “renascimento” do interesse de uma nova geração por musicalidades ditas “folclóricas” e/ou “tradicionais”, ou ainda, como a autora propõe em outro trabalho, estaríamos diante de um “moderno gosto das raízes” (Travassos, 2004).

Sublinhando características da “nova geração” por ela pesquisada, “jovem, branca e ‘do asfalto’”, sugere que a atração por “autenticidades” e “raízes” atualizava-se em encontros capazes de criar uma comunicação que, de algum modo, dilui fronteiras “de classe, religião, raça, experiência musical” (Travassos, 2002b, p. 110).³¹ Seria, portanto, uma forma de ocultar as diferenças na organização social das práticas musicais, idealizando o “compartilhamento de códigos e valores culturais” (Travassos, 2002b, p. 110).

27 No período que vai do ano de 1963 a 1966, a gravadora criada por Aloysio de Oliveira lançou cerca de 60 álbuns de nomes como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Sergio Mendes, João Donato, Dick Farney e Sylvia Telles, além das estreias de Edu Lobo e Nara Leão.

28 O documentário foi transmitido pelo Canal Brasil em cinco episódios, no formato de série.

29 Dentro desta ideia de ‘resgate’ operada pela indústria cultural há uma significativa diferença entre o vinil – pensado como objeto que é ressignificado e retomado pela indústria – e o álbum – entendido como uma produção que abarca um trabalho muito mais amplo (sonoro, visual, etc.). Neste sentido, é sob o conceito mais amplo de ‘álbum’ que a ideia de “perda” se aplica e não ao vinil na qualidade de objeto, artefato ou suporte.

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

31 Este artigo intitulado “Música folclórica e movimentos culturais” é citado por Travassos no primeiro relatório de pesquisa de campo sobre o projeto jongo no estado do Rio de Janeiro, encaminhado ao Departamento de pesquisa da Unirio (Travassos, 2002a). Neste relatório, a pesquisadora nos fala sobre como as observações a respeito da discografia de folclore nos anos 1990 (questão desenvolvida no artigo) articulam-se com as preocupações teóricas desenvolvidas no projeto.

Se por um lado o grupo de jongo da Serrinha é o exemplo de como as mais variadas “conexões” conduzem o discurso de “perda da autenticidade” (elemento não acionado pelo grupo de Jongo da Fazenda São José), por outro, é este mesmo grupo que exemplifica a nova onda de “compartilhamento” revelando e/ou evidenciando a existência de comunicações e interação que, com o auxílio de diferentes tecnologias, são promovidas a mediadoras ou mediações de experiências.

Retomando o paralelo entre os dois trabalhos aqui analisados, a relação entre grupos sociais colocados em interação, por meio deste processo de “redescoberta do popular”, suscita uma indagação sobre uma possível reconfiguração não apenas do campo musical, mas também dos dispositivos de construção e circulação de sua memória.

Nestas interações são acionados diferentes atores (indivíduos, grupos, instituições) com seus pontos de vista, a partir de variadas formas e veículos de difusão/circulação (diferentes registros sonoros, livros, *sites*, *blogs*), produzindo, ao final, outras múltiplas conexões. A nova configuração deste campo nos sugere, portanto, a existência de *uma pluralidade reticulada de circuitos* de demanda, produção e circulação de informação “etnográfica” – registros e documentos de saberes e práticas de sujeitos coletivos. Redes, portanto, que não só documentam uma diversidade, mas que também são elas próprias, constituídas por uma variedade de colaborações – como nos dois projetos aqui focalizados.

De volta ao livro de Gavin, podemos agora dizer que, segundo esta perspectiva, embora ele seja um objeto “já dado” entre tantos dessa mesma prática preservacionista, é interessante analisar a forma como se construiu tal “lista” dos “300 discos importantes sobre música brasileira”.

Esta ideia de “listas” nos levou a outra problematização elaborada por Travassos no artigo intitulado “Coleções de palavras: políticas patrimoniais e canção popular” (2008). Nesse artigo, a autora propõe uma contraposição entre as listas produzidas/patrocinadas pela UNESCO (que de algum modo teriam dado visibilidade aos inventários) e as listas, ainda que de outra natureza, que frequentemente aparecem nos versos da canção popular. Mal resumindo, enquanto as “proclamações” da UNESCO (anteriores aos deslocamentos para o paradigma do imaterial) teriam caráter exterior e enumerativo, as menções ou recitações de pessoas, lugares, obras etc. teriam, na música popular, autorreferência e qualidade performativa, produtora de vínculos que se dão na e pela canção.

Por analogia com essa distinção entre listas exteriores e interiores, poderíamos dizer, então, que no campo da música também se dão “processos de inventariação” que são o equivalente às listas orgânicas que Travassos aponta como forma de memória na canção popular. Ou seja, as listas indicariam a existência de produções sociais da memória e do patrimônio, anteriores e exteriores às políticas governamentais, mas não desvinculadas destas, seja em termos do discurso acionado para falar do projeto, seja quanto à presença de selos que indicam a agência de mecanismos como editais e apoios culturais.³²

32 Importante enfatizarmos que o livro “300 discos importantes da música brasileira” foi produzido sob o incentivo do Ministério da Cultura por meio da Lei Rouanet – como é conhecida a Lei nº 8.313/91 que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac).

Assim como as listas presentes na canção, aquelas do livro “300” – consideradas desta perspectiva – são performativas, isto é, mais da ordem do repertório do que do arquivo: elas incorporam narrativas e mostram que o próprio campo musical é percorrido por *atenções* ou *atrações* etnográficas similares, em qualidade, aos levantamentos e inventários do campo patrimonial mais estrito. Registros de diversas modalidades – *inscrições* documentais, que vão das anotações improvisadas às cartas, esquemas, planilhas, recibos etc., assim como gravações de sons e imagens – podem ser e são empregados como memória de diferenças, de alteridade, tanto quanto de identidade.

3 Das antologias para as “listas” no mundo digital: Tecnologias, registro, salvaguarda, circulação

Depois das observações em torno da elaboração de “listas”, voltaremos-nos agora aos processos de criação que não cessam ao final das “inventariações”. Nossa hipótese é de que, mais do que uma simples lista de “coisas” e suas possíveis representações sociais, as listas a que aludimos, dentro da lógica específica dos “mapeamentos”, tornam-se “roteiros” ou “rotas” possíveis para novas apropriações/interpretações à medida que “ressoam” para além do livro ou outro produto cultural.

O primeiro exemplo apontado por nossa investigação é o *blog*.³³ Este *blog* mostrou-se significativo para este trabalho tanto pelo seu conteúdo quanto por sua recente ausência na *web*.³⁴ Inspirado no livro “300” e nas “experiências” produzidas pela “apropriação” de um leitor anônimo que se descreveu como um “aficionado da música brasileira”, o *blog* teria sido concebido para hospedar *links* e *sites* que, até o momento de sua saída do ar, permitissem ao navegador escutar realmente os discos listados. Nota-se que muitos dos registros listados pelo livro encontram-se, atualmente, fora de catálogo, indisponíveis.

No texto de apresentação do *blog*, o blogueiro dizia que sua curiosidade em ouvir as músicas selecionadas do livro o teriam levado a criar o *site* interativo. Outra faceta interessante é a forma como essa lista foi se transformando numa espécie de *lista sonora* e *eletrônica* a partir dos documentos listados e “reproduzidos” por meio dela: sua construção se deu por uma espécie de *autoria fragmentária*, autores espalhados, mas atuantes numa espécie de trabalho coletivo. Graças a seus visitantes, que permitiram o acesso aos registros que o criador do *blog* não possuía, este *site* contava, em dezembro de 2016, com *links* para todas as gravações dos 300 vinis. Os visitantes, portanto, se tornavam possíveis leitores futuros do livro, mas acima de tudo, admiradores e/ou descobridores/criadores de produções musicais brasileiras.

O *blog*, especialmente a forma como seu conteúdo foi constituído, ilustra uma apropriação criativa dos meios e ferramentas tecnológicas para a promoção de uma ação

33 Disponível em: <<https://300discos.wordpress.com/about/>>. Acesso em: dez. 2016.

34 Não sabemos, ao certo, o motivo, nem o período exato em que o *site* saiu do ar. Nosso último acesso, no qual coletamos todas as informações relatadas, deu-se em dezembro de 2016.

coletiva de construção de memória sem qualquer apoio institucional, assim como uma manipulação criativa de um produto cultural acabado (no caso, o livro-lista).

Outro fator interessante a considerar é que a disponibilização e depois a extinção do conteúdo tem a ver com um aspecto mais geral da questão, que é o da “presença/ausência” dos registros. Em primeiro lugar, no livro, que tem as dimensões (largura e altura) de uma capa de LP, não há discos – ou seja, trata-se de um sortimento desprovido de objetos. Já a ausência do *blog* na rede faz pensar também a respeito do que são os acervos na “nuvem”. O armazenamento em escala global, a acessibilidade “de qualquer lugar, a qualquer momento” também trazem um dado de efemeridade, de instabilidade.

A mesma ideia de presença/ausência nos leva a dois eventos ocorridos no ano de 2017 no Rio de Janeiro: em junho, o lançamento de uma nova plataforma eletrônica para disponibilizar acervo de milhares de gravações, e o lançamento de um CD específico, em agosto.³⁵

O evento ocorrido em junho, na Casa Oi Futuro do Flamengo, foi promovido pelo Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), para celebrar e anunciar o lançamento da nova plataforma eletrônica de um *site* que dá acesso ao “maior acervo digital de música brasileira” (<<http://immub.org>>). O *site* foi criado pela instituição organizadora do evento – a gestora do referido acervo digital – para substituir o extinto <memoriamusical.com.br>. Na página oficial, o IMMUB (sediado em Niterói, RJ) se designa como não governamental e sem fins lucrativos, e afirma, como objetivo principal, servir à pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira.

É importante enfatizarmos que apesar dos 10 anos da Instituição (e do *site*), esta é ainda uma plataforma bastante desconhecida tanto por pesquisadores quanto pelo público em geral. A nossa descoberta do *site* se deu ao acaso, em portais de busca. Após o primeiro acesso ao portal, o acompanhamento se deu por meio da sua página oficial no *Facebook* – na qual foi anunciado o lançamento do novo portal.

Nesse evento (aberto ao público), uma pequena exposição de vinis – parte do acervo físico do IMMUB – e uma feira com venda e sorteio de discos e LPs raros chamavam a atenção dos poucos visitantes que por ali circulavam. Sem figuras conhecidas do meio musical, destacava-se apenas a presença do jornalista e crítico musical Tarik de Souza, anunciado pela instituição como colaborador, com uma coluna musical no *site*. Sendo Tarik também um dos colaboradores do livro “300” e de outros trabalhos desenvolvidos por Gavin, sua ligação com este outro projeto indica que há conexões, recorrências ou cruzamentos de pessoas, atuações e agências, ampliando, assim, a cena da memória musical.

Apesar do vasto acervo disponível no *site* – composto de 30 mil LPs, 32 mil discos 78 RPM, 12 mil CDs, 7 mil compactos e mais de 100 mil faixas completas para audição, além de 25 mil capas, contracapas e encartes para consultar –³⁶ e o fácil acesso (escuta) por qualquer usuário, poucas são as informações disponíveis a respeito desta instituição e

35 As informações referentes aos eventos vêm das anotações de campo de um dos autores deste texto – Sabrina Dinola –, produzidas em seu trabalho de investigação acadêmica.

36 Informações fornecidas pelo *site*.

de como se construiu seu acervo. Porém, num grande painel eletrônico disposto no salão, três frases que se alternavam indicavam, talvez, a maneira como este acervo se formou: “Como guardar memórias musicais?”, “Minha memória musical” e “Nossa memória musical”. Ou seja, uma conexão entre as coleções e acervos privados e os dispositivos e plataformas de acesso público.

Apesar de o evento anunciar o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Instituto Moreira Salles (IMS) e o Instituto Cravo Albin como (indiretamente) colaboradores, as mudanças feitas na nova plataforma do *site* também indicavam os novos objetivos da instituição: a expansão do acervo digital por meio de variados colaboradores³⁷ e a atuação de um novo possível parceiro, o *Spotify*. Por mais que o IMMUB se apresente como uma instituição sem fins lucrativos, seu funcionamento e metas têm um perfil com alguns traços empresariais.

Durante o evento, numa conversa rápida com o diretor do IMMUB, João Carlos Carino, tais objetivos se mostraram muito fortes, principalmente no desinteresse demonstrado pelo diretor em relação ao acervo físico do IMMUB, que possui cerca de 15 mil LPs, uma parte dos quais estava exposta em vitrines para os visitantes do evento. Segundo o diretor, a materialidade do acervo seria o “grande limitador do acesso”.

Apesar de o evento convidar todos os “fãs do vinil” a participarem do evento – com venda e sorteio de discos e LPs raros, junto àquela pequena exposição de vinis pertencentes ao acervo físico da instituição –, celebrava-se, com a plataforma digital do IMMUB, a *presença/ausência* de seu acervo material.

O *blog* amador e colaborativo dos “300” se mostrou *frágil*, pouco sustentável como partilha livre e voluntária – a julgar por sua saída do ar, extemporânea, pois no contexto do que é a internet atual, 300 discos “históricos” são um conteúdo perfeitamente compatível com manutenção autônoma para fins não comerciais. Assim, o aparato e o discurso institucionais/empresariais do IMMUB se apresentam como garantias a um acesso em massa de registros que poderiam, em princípio, estar disponíveis numa quantidade de *blogs* e voluntariados diversos, mas “linkados” pelo próprio público formado por aficionados/colaboradores.

Para uma instituição proprietária de um grande acervo de vinis, que opera dentro da lógica da obsolescência programada imposta pelo mercado de dispositivos e comunicação eletrônicos, o discurso de “acessibilidade” (por meio de digitalizações de acervos e sua distribuição em plataformas digitais) como mecanismo “democratizador” substitui a ênfase “museal” no desenvolvimento ou preservação de instalações e dispositivos para a “escuta direta” desses LPs.

Se no evento de lançamento da nova plataforma do IMMUB a memória é pensada pelo viés do “acesso”, no lançamento do CD de salvaguarda do Jongo do Rio de Janeiro,³⁸ é o “registro” que marca o discurso memorial. É significativo dizer que apesar do processo

37 Aqui ressaltamos a atuação mais direta do setor privado – empresas e colecionadores anônimos.

38 Este evento ocorreu no dia 26 de agosto de 2017, na Marina da Glória – Rio de Janeiro.

de patrimonialização do jongo fazer referência ao “Jongo do Sudeste”, aquele evento, organizado pelo Iphan, se dirigia aos onze grupos jongueiros do estado do Rio de Janeiro – grupos representados por aquele CD de salvaguarda.

Ao contrário do que se espera encontrar em qualquer evento de “lançamento” (CD, livro etc.), o CD não estava sendo vendido ou distribuído. Neste caso, cada comunidade receberia algumas unidades do CD, e ficaria a critério de cada uma determinar seus destinos, usos, funções. Portanto, é na lógica do “registro” que a ideia de presença/ausência se concretiza.

A questão do “registro” nos remete ao catálogo do IMMUB (anunciado como o “maior catálogo *on-line* de música brasileira”). Fizemos uma rápida busca para observar como o jongo estaria representado nessa “lista” digital. A ideia de “lista” é novamente acionada, por efeito de uma afirmação do presidente do IMMUB: o acervo digital que diz representar a “música brasileira”, nas palavras de João Carino, se constituiu com base nas produções de artistas do “eixo Rio-São Paulo”.

Voltando ao *site*: ao lançar o filtro “jongo” na ferramenta de busca, dois *links* são apresentados: um referente a interpretes,³⁹ sendo sugeridos “Jongo da Serrinha” e “Tia Maria do Jongo”, e outro fazendo referência ao álbum “Quilombo”, dos grupos Jongo Bassam e Capoeira de Angola, gravado em 1976. Nas informações fornecidas pelo *site*, “o lado A do álbum traz canções do Grupo Bassam, tendo mestre Darci como cantor e o lado B apresenta Capoeira de Angola tendo mestre carioca como cantor”.

No *link* dos “intérpretes”, o primeiro (a referência ao grupo “Jongo da Serrinha”) nos leva ao álbum da cantora Beth Carvalho, intitulado “40 anos de carreira – ao vivo no Teatro Municipal” (gravado em 2006). A participação do Jongo da Serrinha se dá na primeira faixa: “Vapor da Paraíba”, música de autoria de Mestre Fuleiro (nome importante do jongo e da escola de samba Império Serrano). O segundo *link*, que refere o nome de Tia Maria do Jongo, remete a duas canções: “Canto dos Cafezais” (de Abel Luís e Daniel do Cavaco) e “Razões Africanas”. Trata-se de participações nos álbuns do músico e compositor Lucio Sanfilippo – álbum “Canções de Amor ao Leo”, de 2006, e “A Flor do Velho Engenho”, gravado em 2010. Nesta breve busca, foi possível observar que a partir de um “objeto musical”, somos levados a diferentes conexões que se estendem para além da obra.

De volta ao lançamento do CD de salvaguarda do Jongo do Rio de Janeiro, outras questões são colocadas a partir da celebração em torno da “materialidade ausente” do CD. O importante para as comunidades jongueiras, presentes naquele evento, era a coletividade expressa nas rodas de jongo – tanto a que se abriu no galpão reservado para o evento, seguindo as regras dos organizadores, quanto a bela *performance* que foi improvisada na esplanada da Marina da Glória, com os participantes convidando calorosamente todos que passavam a se juntarem.

39 Outros dois *links* fazem referência ao grupo de Bossa Nova de São Paulo: “Jongo Trio”.

De modo geral, por diferentes vias, indivíduos (conhecidos ou anônimos), grupos ou instituições acionam ou se referem à ideia de “coletividade” como legitimadora de memórias e suas construções. A produção de diferentes listas (ou inventariações) ligadas a várias práticas, de diferentes agentes, aponta também para a formação de circuitos em que se entrelaçam registros, listas, repertórios e atuações.

Buscamos, ainda, abordar como o uso de novas tecnologias –⁴⁰ diferentes suportes de registro e inovadores modos e meios de difusão – permitem não apenas a preservação de criações e manifestações artísticas, mas também a construção de memórias através da “manipulação criativa” desses produtos culturais. Ou seja, pensadas como “obras abertas”, estas “listas” tornam-se “rotas de *performance*”, disponíveis para interpretações e apropriações diferentes, permanecendo “vivas” por meio de suas “circulações” – circulação, aqui entendida como trânsito e fluxo de cultura.

Iniciamos este trabalho abordando como diversas práticas de registro foram sendo apropriadas por diferentes agentes para a construção de memórias da música no Brasil. Algumas manifestações musicais, apesar de estarem em paralelo ao (ou inaudibilizadas) repertório divulgado pela mídia em geral, não se mantêm em completo isolamento. De forma muito particular, essa musicalidade segue dialogando com aquilo que transita na mídia, modificando e sendo modificada por essa ampla produção, propiciando, ao final, novas maneiras de pensar a relação entre música e identidades brasileiras.

Dada a legitimidade que adquirem as diferentes formas e práticas de “registro” e o protagonismo dos indivíduos, grupos e comunidades que, por meio destas práticas e registros, ganham visibilidade/audibilidade e reconhecimento, é relevante considerarmos tais protagonistas, em sua atuação, como “sujeitos culturais plenos” (Velho, 2008), não raro envolvidos em “ações locais exemplares” (Velho, no prelo), e não apenas como “especialistas” nos processos de construção de memória. Acreditamos que estamos diante de “listas” que são carregadas de presença, listas que falam sempre *de algum lugar*.

Referências

- ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, Cécile (Org.). *Memória e Novos Patrimônios*. 1. ed. Marseille: Open Edition Press, 2015.
- ABREU, Regina; DINOLA, Sabrina. Desafios da patrimonialização do imaterial no caso da prática performativa do jongo. *Revista ACENO*, Cuiabá, v. 4, n. 7, p. 33-48, 2017.
- ANDERSON, Benedict. [1983]. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. [1928]. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1972.
- _____. [1933]. *Música, Doce música*. São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1976.

40 Apesar de não abordarmos isto neste ensaio, não ignoramos as interferências destas tecnologias no processo de composição das obras.

- BENJAMIN, Walter. [1936]. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 'Cultura' e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: _____. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 311-373.
- CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim. Um trabalho de equipe (textos de apresentação). In: ANDRADE, M. *Missão de Pesquisas Folclóricas – Cadernos de Campo*. 1 ed. São Paulo: Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo, 2010.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 'Cultura' e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: _____. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 311-373.
- GAVIN, Charles et al. *300 Discos Importantes da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2008.
- GEIGER, Amir. *Uma antropologia sem métier – Primitivismo e Crítica Cultural no Modernismo Brasileiro*. 1999. 376 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional da Universidade Federal do Rio Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HENNION, Antoine. Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Ed.). *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003. p. 80-91.
- JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- JESUS, Clarice Rosa Dias de. *Jongo da Serrinha e a patrimonialização do imaterial: Os dez primeiros anos da salvaguarda*. 2017. 198f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- NAVES, Santuza. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Inventário e patrimônio cultural no Brasil. *História*, v. 26, n. 2, p. 257-268, 2007.
- PEREIRA, Edmundo. Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição musical. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (Org.). *Museus e Atores Sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Ed. UFPE, 2016.
- PIANEZZA, Nolwenn. *La patrimonialisation selon l'immatériel ou la mémoire agissante – circulations des savoirs en contexte partenarial de production audiovisuelle*. 2017. 560 f. Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication – Université d'Avignon, Avignon, 2017.
- REZENDE, Beatriz. Ruídos da música popular. In: *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2002.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República (v.1): inventário histórico e político da canção popular*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SANTOS, N. S. Viagens folclóricas e etnografias no Brasil: duas perspectivas de época na composição de acervos musicais. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- SIMONARD, Pedro. *A Construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização*. 2005. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

TRAVASSOS, Elizabeth. Coleções de palavras: políticas patrimoniais e canção popular. *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, Rio de Janeiro, Ano 10, n. 2, dez. 2008.

_____. *Contribuição ao inventário de referências culturais – formas de expressão tradicionais: o jongo no Estado do Rio de Janeiro*. (Mimeo). 2002a. Disponível em: <<http://www.domain.adm.br/dem/pesquisa/travassos/contribuicaoProj.html>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

_____. *Mário e o folclore*. *Revista do Patrimônio*, n. 30, p. 90-109, 2002c.

_____. *Música folclórica e movimentos culturais*. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 89-113, 2002b.

_____. *O moderno gosto das raízes e os híbridos estilísticos*. 2004. (Mimeo).

_____. *Os Mandarins milagrosos – arte e etnografia em Mario de Andrade e Béla Bartok*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

VELHO, Otávio. *Antinomias do real*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, no prelo.

VELHO, Otávio et al. Entrevista com Otávio Velho. *Revista Desigualdade e Diversidade*, n. 3, p. 114-141, 2008.

VILHENA, Luís Rodolfo. A cultura brasileira cordial dos folcloristas. In: BIRMAN, Patrícia; NOVAES, Regina; CRESPO, Samira (Org.). *O mal à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1997.

_____. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1995.

Audible lists, connectable collections: Memory Agents and music record versions

Abstract

Throughout the twentieth century, and even today, a series of projects directed their attention and their efforts to traverse Brazil and record samples of its diversity. In this period, from different perspectives, researches on musical knowledge and practices in Brazil formed varied musical collections, which not only witnessed and preserved some of the popular manifestations, but also acted as a creative process of building memory (s) and identity (s). After a brief appreciation of the seminal proposal of Mário de Andrade and his brand for well beyond the 1930s, we look for in the contemporary scenario new configurations of agents and agencies that are carrying out or diffusing the idea of preservation, but according to axes in which the recognition of differences and diversity is associated with new roles and new subjects of memory. In observing these various actions, we also highlight the creative processes of appropriation and uses of technologies.

Keywords: *Jongo* patrimonialisation projects in the state of Rio de Janeiro, book *300 Discos Importantes da Música Brasileira*, new platform of the IMMUB website.

Listas audibles, colecciones conectables: Agentes de memoria y versiones de registro de música

Resumen

A lo largo del siglo XX y con continuidad en el siglo XXI, una serie de proyectos dirigieron su atención y sus esfuerzos para recorrer Brasil y registrar muestras de su diversidad. En este período, bajo diferentes perspectivas, investigaciones sobre saberes y prácticas musicales en Brasil formaron acervos musicales variados, que no sólo testimoniaron y preservaron algo de las manifestaciones populares, sino que también actuaron como parte de un proceso creativo de construcción de memoria(s) e identidad(es). Tras una breve apreciación de la propuesta seminal de Mário de Andrade y de su marca mucho más allá de los años 1930, buscamos en el escenario contemporáneo nuevas configuraciones de agentes y agencias que estén vehiculando o llevando a cabo la idea de preservación según ejes en los que el reconocimiento de las diferencias y de las diversidades esté asociado a nuevos protagonismos y a nuevos sujetos de memoria. Al observar estas variadas acciones, aún destacamos los procesos creativos de apropiación y de usos de tecnologías.

Palabras clave: proyectos de patrimonialización del *jongo* en el estado de Río de Janeiro, libro *300 Discos Importantes da Música Brasileira*, nueva plataforma del sitio IMMUB.

Data de recebimento do artigo: 03/10/2017

Data de aprovação do artigo: 10/01/2018