**Os Sentidos de Lugar e os Lugares de Sentido da Música Popular como Patrimônio Cultural na Cidade**

Luiz Henrique Assis Garcia[[1]](#footnote-1)

Hudson Leonardo Lima Públio[[2]](#footnote-2)

Isac Daniel Santana[[3]](#footnote-3)

**Resumo**

Tomando as relações entre canção e espaço urbano como ponto convergente entre os sentidos de lugar e os lugares de sentido, nossa pesquisa se dedica a compreender a atribuição de sentido e valor patrimonial à música popular, considerando o processo histórico e social que lhe tornou objeto de consagração pelas instituições do Patrimônio e de processos plurais de apropriação. Uma vez que para os sujeitos contemporâneos tanto a experiência social na urbe quanto a criação, a circulação e recepção da música popular estão atravessadas por fluxos globais assimétricos, escolhemos investigar lugares associados aos Beatles (especialmente em Liverpool, mas também em Londres, ambas cidades inglesas) e ao Clube da Esquina (em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, Brasil), cruzando relatos obtidos em campo com comentários e apreciações deixados por internautas em canais, redes sociais e páginas da internet que também nos permitem perceber nexos e valores atribuídos. Investigamos não apenas as políticas oficiais, promovidas por órgãos públicos e entidades da sociedade civil (através de exposições, placas de identificação, tombamentos, roteiros turísticos), mas também formas não institucionalizadas (registros de viagem, narrativas de lembranças ou grafismos urbanos) através das quais citadinos e turistas estabelecem vínculos entre as canções, os lugares da cidade e a memória social. Concluímos que esse ímpeto de consagração precisa ser orientado por estudos que restrinjam ações que gentrificam e mercantilizam as iniciativas de patrimonialização, e que reconheçam as diversas narrativas informais como constitutivas do valor patrimonial da música popular no “lugar”.

**Palavras-chave**

Música popular; Patrimônio Cultural; Espaço Urbano

Tomando as relações entre canção e espaço urbano como ponto convergente entre os sentidos de lugar e os lugares de sentido (GARCIA, 2012), nossa pesquisa[[4]](#footnote-4) se dedica a compreender a atribuição de sentido e valor patrimonial à música popular, considerando o processo histórico e social que lhe tornou objeto de consagração pelas instituições do Patrimônio e também processos plurais de apropriação que não se estabilizam dentro da lógica de patrimonialização. Desse modo, investigamos não apenas as políticas oficiais, das quais vamos nos ocupar na primeira subseção do texto, promovidas por órgãos públicos e entidades da sociedade civil (através de exposições em museus, placas de identificação, tombamentos, roteiros turísticos), mas também, como abordaremos na seção seguinte, as formas não institucionalizadas (registros de viagem, narrativas de lembranças ou grafismos urbanos) através das quais citadinos e turistas estabelecem vínculos entre as canções, os lugares da cidade e a memória social. Observa-se processos assim em diversos lugares do mundo associados à música popular, transformados em museus ou pontos de visitação, como Graceland, última residência de Elvis Presley, o túmulo de Jim Morrison no cemitério Père Lachaise em Paris, uma casa onde viveu Gardel em Buenos Aires ou uma praça cujo centro é uma estátua de Vinícius de Morais, em frente à praia de Itapuã, onde ele residiu em Salvador.

Uma vez que para os sujeitos contemporâneos tanto a experiência social na urbe quanto a criação, a circulação e recepção da música popular estão atravessadas por fluxos globais assimétricos, escolhemos investigar lugares associados aos Beatles (especialmente em Liverpool, mas também em Londres, ambas cidades inglesas) e ao Clube da Esquina (em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, Brasil), cruzando relatos obtidos em campo com comentários e apreciações deixados por internautas em canais, redes sociais e páginas da internet que também nos permitem perceber nexos e valores atribuídos. Procuramos mostrar como há um teia de significados que evidencia as formas com que o público associa as canções aos lugares, grupos, preferências estéticas e lembranças, alcançando uma reverberação a partir do que evocam das dinâmicas culturais que lhes dão sentido - pensamos no conceito de ressonância que Gonçalves (2005) desenvolve via Stephen Greenblatt - passando por sua vez a representar um nó dessa teia, ou seja um lugar de sentido que funciona como referência a partir do qual os diferentes sujeitos significam. Tal abordagem nos faculta avaliar que a patrimonialização não é um fim em si mesma, e não garante um maior grau de ressonância do bem, enquanto muitas vezes o que não foi inserido na máquina oficial de consagração pode perfeitamente ter alto grau de ressonância.

Importa-nos ainda considerar que a expansão das políticas patrimoniais, e consequente incorporação de lugares e acervos relativos à música popular, acontece num contexto histórico específico, em que se constata a afirmação da lógica da sociedade do espetáculo permeando a acelerada conversão da cultura, do espaço urbano e do patrimônio em mercadorias nas engrenagens do capitalismo tardio. Apenas a título de exemplo, em 2005 estimou-se que o turismo relacionado aos Beatles e ao Merseybeat movimentava 200 milhões de libras. A cidade tornou-se uma espécie de “Beatlelândia” (LEONARD, 2010), e o marketing da paisagem associada aos Beatles “tornou-se uma indústria altamente lucrativa” (KRUSE II, 2005, p. 89). Diante deste quadro, em nossas considerações finais apontamos que esse ímpeto de consagração precisa ser orientado por estudos que restrinjam ações que gentrificam e mercantilizam as iniciativas de patrimonialização, e que reconheçam as diversas narrativas informais como constitutivas do valor patrimonial da música popular no “lugar”.

**1. Políticas oficiais e práticas institucionalizadas: a música popular como patrimônio cultural**

Em trabalhos anteriores (GARCIA 2012; GARCIA, PARANHOS, 2016) viemos delineando uma percepção geral sobre o entrecruzamento de duas tendências. De um lado, o deslocamento das representações sobre a música popular, que deixa de ser ser percebida exclusivamente como produto da liquefação operada no mercado, desvalorizada no discurso da crítica estética e também dos folcloristas como expressão impura e indigna de reconhecimento como arte ou tradição (NAPOLITANO, 2002, p. 15). Como bem demonstra Bennett (2009), para o caso do *rock* - mas ocorrerão rapidamente aos leitores analogias para diversos gêneros musicais como choro, samba ou tango - tão produção passou a ser interpretada através de códigos simbólicos tradicionalmente empregados para atribuir valor à produção dita erudita, como a noção de “clássico”. Podemos pensar em várias práticas de consagração pública, muitas delas firmemente assentadas nos esquemas de produção da memória social, como a nomeação de logradouros públicos, a construção de monumentos e estátuas, o estabelecimento de premiações ou a celebração de efemérides (SILVA, 2002). Numa rápida síntese, podemos dizer que a música popular foi do fundo de quintal aos grandes teatros, foi das espeluncas aos museus e passou a ser reconhecida pelas instituições de consagração do patrimônio.

A outra tendência é a expansão exponencial da categoria “patrimônio”. Como afirmamos anteriormente, “profundas transformações sociais e culturais na segunda metade do século XX afetaram as formas de pensar, preservar e difundir o patrimônio, provocando o alargamento dessa noção e a redefinição de seu sentido social” (GARCIA, 2012, p.1). François Hartog (2013, p.193-233) faz excelente reflexão sobre tal mudança, mostrando como especialmente a partir dos anos 1980, ela se tornou uma “categoria abrangente, senão devoradora”, chegando mesmo a constatar a emergência de uma “Indústria do Patrimônio”. A introdução da etnologia nos métodos de patrimonialização implicam sua multiplicação e descentralização, e o nacional passa a conviver com o local, a diversidade dos grupos, etc. Dentro dessas novas políticas, as listas de patrimônio ganharam destaque após as proclamações da UNESCO de “Obras-primas do patrimônio cultural oral e imaterial da humanidade”:

Segundo a Convenção aprovada na 32ª Assembléia Geral da UNESCO, em 2003, o patrimônio oral e imaterial abrange práticas, representações, conhecimentos e técnicas. Ele manifesta-se nas tradições e expressões orais, incluindo a língua, nos espetáculos, rituais e festas, nas técnicas do artesanato tradicional, em conhecimentos referentes à natureza. (TRAVASSOS, 2006, p.1).

O ensaio de Travassos se debruça sobre as listas das UNESCO, das quais destaca propositalmente itens relacionados a música e dança, e também sobre a política patrimonial brasileira, detendo-se sobre a introdução dos Livros de Registro do Patrimônio Imaterial, em 2000. Importante ressaltar que a valorização da música popular como patrimônio em nosso país detém considerável pioneirismo, como mostra Cláudia Mesquita (2003) em seu estudo sobre o MIS do Rio de Janeiro. A título de constatar uma tendência, note-se que a primeira proclamação em 2001 apontou 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 identificação com uma linhagem à 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 passantes, como veremos mais adiante.

Entre as formas institucionalizadas de patrimonialização destacamos em nossa pesquisa os museus e exposições, tombamentos e sinalizações de logradouros públicos. Daremos ênfase a dois aspectos que consideramos relevantes para a abordagem que estamos propondo neste trabalho. O primeiro é de que maneira os lugares associados ao Clube da Esquina e aos Beatles se apresentam no interior dos museus e respectivas narrativas expográficas - e o segundo, em sentido oposto, como a associação afetou os lugares no próprio tecido urbano a ponto de modificá-los desse ponto de vista institucional. Levamos em conta, certamente, que estes “(...) não são atos desinteressados; dependem do ponto de vista da seleção, do significado que se deseja atribuir aos produtos culturais e do uso que se quer fazer deles.” (MOTA, 2004, p.125). Assim, a criação do *The Beatles Story* (TBS), em Liverpool, em 1990, por um casal de empreendedores entusiastas num período em que os Beatles não movimentavam tanto dinheiro na cidade e ainda geravam sentimentos ambivalentes nos residentes (TESLLER, 2006, 55), estava totalmente inserida no projeto de recuperação do conjunto arquitetônico e paisagístico de *Albert Dock*, empreendimento eminentemente privado e voltado para o turismo (GARCIA, 2017), enquanto o *Museu Clube da Esquina* (MCE) foi criado em 2004, com auxílio da Lei Rouanet, essencialmente, até o presente momento, como um *web* museu (GARCIA; PARANHOS, 2016), impulsionado literalmente por um sonho que ocorreu a um de seus integrantes, o compositor Márcio Borges.

Como já destrinchamos em outra oportunidade todo o percurso expográfico do TBS, orientados pelas discussões de Leonard (2007;2010), aqui pontuaremos que “(...) a maior parte das salas está associada a lugares (em Liverpool ou alhures) que são alvo de uma reconstituição, ou, mais precisamente, de uma ‘encenação’ (GARCIA, 2017, p.115), enfileirados no espaço a partir da narrativa biográfica concentrada na trajetória profissional dos Beatles. Assim surgem colecionados os espaços de sociabilidade que frequentaram na infância e no período em que formaram a banda, os locais em que tocaram, a loja onde adquiriram instrumentos, o estúdio Abbey Road em Londres, e alguns locais citados nas canções, como *Penny Lane* e *Strawberry Field*. Os lugares colecionados ao longo da trajetória biográfica são como que espaços fetichizados, desconectados de sua historicidade, dos quais se extrai apenas aquilo que coaduna a narrativa canônica em que os Beatles se convertem de membros típicos da classe trabalhadora local em artistas alçados ao estrelato mundial. Neste sentido acaba representando pouco para informar a apropriação dos espaços a que remete, especialmente para os próprios habitantes da cidade:

Há uma relação direta entre essa forma de representar os espaços da cidade, apenas como pequenos e pitorescos recantos da Beatle-lândia, e foco inicial do museu num público formado por turistas estrangeiros mais que por moradores da cidade. Tal constatação vai igualmente ao encontro das observações iniciais que fizemos a respeito das políticas de requalificação urbana em Liverpool. Sendo assim, a forma como a exposição representa o espaço urbano, como uma espécie de pano de fundo para o desenrolar da bem aventurada ascensão dos heróis da classe trabalhadora, é absolutamente correspondente à ideia de transformar o espaço em marca na corrida por consumidores. Nesse sentido, a Liverpool da exposição do museu está mais para a “cidade dos Beatles” do que os Beatles para nativos de Liverpool. (GARCIA, 2017, p.128-129)

No caso do MCE, enquanto a proposta de implementação de seu espaço físico não se concretiza, a Associação que o administra (AAMUCE), em parceria com pesquisadores da UFMG, decidiu que a melhor opção seria promover uma mostra temporária no Espaço do Conhecimento/UFMG entre julho e setembro de 2017. A exposição *Canção Amiga – Clube da Esquina* convida o visitante a ingressar no contexto histórico e geográfico de produção do Clube da Esquina. Adiantamos que nossa análise da exposição é desde a perspectiva de quem produziu material para subsidiá-la[[5]](#footnote-5). É preciso considerar ainda o envolvimento mais ou menos direto dos próprios músicos protagonistas, através da AAMUCE, com as ações do MCE e até a exposição, ao contrário do TBS, em que os músicos celebrados não tiveram praticamente nenhum envolvimento e se conta nos dedos o acervo cedido por algum deles ou familiares. Trata-se portanto de uma narrativa oficial, autorizada, mas que procurou suerar a “mineiridade” que costuma ser associada ao Clube da Esquina para ressaltar aspectos cosmopolitas desta formação cultural (GARCIA, 2012b). Por isso a “porta de entrada” para *Canção Amiga* foram as escadas que conduzem o visitante para os diferentes andares do edifício. Apesar do núcleo se concentrar no segundo andar, a curadoria procurou integrar todo o Espaço do Conhecimento à exposição. Por isso que em toda a escadaria do edifício foram acrescentados trechos de canções, fotos de membros do Clube, recortes de jornais e outras imagens e mensagens que remetessem a influências artísticas ou então referências ao contexto da época (forte destaque para o período entre 1972-1978, período que compreende tanto a Ditadura Militar no Brasil e os embates políticos e culturais em plano nacional e internacional quanto o sumo da obra dos participantes demarcado pelos LPs *Clube da Esquina* I e II).

Reproduzindo uma tendência atual em museus de todo mundo a exibição promove muita interatividade, desde um aparato na entrada da sala principal em que os caracteres que intitulam a exposição são formados através de cordas de violão presas a parafusos sobre uma caixa de ressonância possibilitando ao visitante dedilha-las até apetrechos para produzir sons e sentir odores que remetam a elementos telúricos citados nas letras das canções. Digno de nota que se optou prioritariamente por meios materiais, evitando o emprego excessivo de engenhocas digitais, além do privilégio para o sentido do som, com um módulo reservado para audição *surround* em que professores e alunos da Escola de Música da UFMG, coordenados pelo professor Mauro Rodrigues, desenvolveram novos arranjos e gravações, contando com a participação dos integrantes do Clube Toninho Horta e Tavinho Moura, e músicos mineiros que posteriormente se aproximaram de seus membros, como Túlio Mourão e Titane.

Como o próprio título, sacado dos versos Carlos Drummond de Andrade musicados por Milton Nascimento, os laços de amizade e sociabilidade (GARCIA, 2012b), além de seu engajamento político, representam o cerne conceitual que rege a mostra. Uma das características presentes na obra do Clube da Esquina são os encontros na cidade, narrados nas canções e nos depoimentos que já concederam ao Museu da Pessoa, parceiro de primeira hora do MCE. Os módulos temáticos da exposição, distribuídos em nichos contíguos batizados de ‘esquinas’, trabalham aspectos marcantes nas canções, como a religiosidade, a infância, a natureza, a cidade e a utopia. Recorrendo sobremaneira a uma linguagem alusiva, a referência aos logradouros não se prende ao aspecto material, combinando referências a lugares, pessoas e até destinos imaginários como “San Vicente”. Se assim a narrativa logra explicitar a multiplicidade de conexões espaciais e temporais possíveis a partir das canções - a metáfora criada a partir da esquina das ruas Divinópolis e Paraisópolis, em Belo Horizonte, é certamente emblemática a esse respeito (GARCIA, 2012b) – por opções de curadoria e pelo porte reduzido da mostra, esse caráter alusivo e difuso não promove uma apreensão mais densa dessas mesmas conexões, da forma como foram experienciadas pelos músicos e pelos habitantes, e portanto tendem a provocar pouca ressonância.

Uma iniciativa anterior sinaliza uma outra perspectiva, mais concreta, sobre a relação entre a música popular e o espaço urbano. Trata-se da instalação de placas indicativas[[6]](#footnote-6) em diferentes locais da cidade de Belo Horizonte associados ao Clube, a respeito das quais dedicamos um artigo. Naquela ocasião, nossos trabalhos de campo, que consistiram em observação e abordagem de passantes para entrevistas semi-estruturadas curtas. Importante destacar aqui que o objetivo era “(...) buscar insights a partir da diversidade das falas, significados estabelecidos e modos de apropriação dos lugares” (GARCIA; PARANHOS, 2016, p.137). Uma vez que o roteiro tinha suas irregularidades, escolhendo alguns lugares de grande vínculo com a história e trajetória dos músicos, e outros de ligação tênue, privilegiamos três que consideramos significativos e peculiares enquanto lugares de memória - conceito de lavra do historiador Pierre Nora (1993) - pois nosso propósito era avaliar a eficácia das placas e seu conteúdo (ícone do MCE e textos curtos) para promover a ressonância. Destes, apenas um (Maletta) é tombado pelo Patrimônio Municipal. Em suma, consideramos que:

A esquina das Ruas Divinópolis e Paraisópolis no Bairro Santa Tereza, e os Edifícios Levy e Archangelo Maletta, ao serem demarcados com as placas, transformam-se em lugares de memória. Consideramos que, nos casos aqui apresentados - principalmente o Edifício Levy e Maletta - mesmo que as placas estejam instaladas em lugares de difícil percepção por se tratarem de lugares de passagem e de fluxo de pessoas, estas, ao serem percebidas pelos sujeitos, colaboram para trazer à tona a memória individual e social. Cumprem assim sua função de marcar no tempo os sentidos construídos sobre e no lugar, sentidos estes que se fundem com os novos usos e significados que as pessoas atribuem ao espaço urbano. Desse modo, mesmo havendo na ação desenvolvida pelo MCE algumas deficiências no cumprimento da função museológica da comunicação, as placas contribuem para a preservação do patrimônio cultural da cidade (GARCIA; PARANHOS, 2016, p.149).

Em relação à Liverpool dos Beatles, também constatamos que o tombamento pelo *National Trust* é uma iniciativa rara, aplicada a poucos locais, como as residências de infância de Paul McCartney e John Lennon. A despeito das diferenças entre as políticas patrimonias britânicas e brasileiras, que aqui seria impossível deslindar, queremos pontuar que a atribuição de sentido aos lugares da música popular muitas vezes dispensa a institucionalização, e neste sentido muitas vezes as mediações dos significados são estabelecidas pelo mercado e não pelo estado, como veremos a seguir.

**2. Formas não institucionalizadas: sentidos de lugar e lugares de sentido**

Inspirados especialmente nos estudos de antropologia urbana e de geografia cultural, temos desenvolvido a aplicação do conceito de “lugar” para compreender a demarcação física e simbólica do espaço urbano em disputa, produzindo significados compartilhados associados à música popular (GARCIA, 2011; 2012; GARCIA; PARANHOS, 2016). Dialogamos com estudos diversos que empregam a categoria para investigar o fenômeno da música popular, sejam da etnomusicologia, história ou estudos culturais no Brasil (SANDRONI, 2001; VELOSO, 1990; PRYSTHON, 2008, entre outros) e na Grã-Bretanha (KRUSE II, 2005; COHEN, 2007; BENNETT, 2009; DARVILL, 2014, entre outros). Constatamos que:

se a música popular pode informar um “sentido de lugar” para indivíduos e comunidades (STOKES, 1994), pode representar, simultaneamente, um “lugar de sentido”, configurando-se como ponto nodal em que disputas simbólicas são travadas, forças sociais são mobilizadas e interlocuções possíveis são construídas. (GARCIA, 2012, p.315)

Em nossos trabalhos supracitados construímos uma metodologia que buscava integrar relatos de citadinos e turistas, colhidos em campo ou em navegação via internet por sites/blogs, Flickr, YouTube, perfis e páginas de redes sociais relacionados aos lugares abordados. Muito inspirados pelos trabalhos britânicos que citamos, fomos atentando para “(...) narrativas concorrentes que revelam a tensão entre o ordinário e o extraordinário, entre o estranho e o familiar” (GARCIA, 2012, p.317). Em geral as apropriações que partem de moradores, acostumados ao local, guardam um distanciamento irônico em contraponto à formação de um discurso oficial relacionado à exploração econômica/turística que descarta a controvérsia e a tensão em torno de um determinado lugar.

Uma situação exemplar motivou pesquisa de campo realizada em novembro de 2016. Surgira uma inscrição no muro da esquina das ruas Divinópolis e Paraisópolis, com o verso da canção *Clube da Esquina* 2 “Os sonhos não envelhecem” parafraseado: “Os sonhos envelheceram?”. As reações por parte dos admiradores do Clube foram dominantemente negativas. Em entrevista à equipe[[7]](#footnote-7), um jovem cantautor do interior de Minas usou expressões como “denegrindo”, “gracinha”, para se referir ao ato. Relatou ainda que “o pessoal do Clube não gostou da manifestação”. Relutou em propor qualquer interpretação para a paráfrase, e assumindo sintomática postura saudosista, defendeu como legítima a ocupação do espaço de forma semelhante ao que ocorria nas décadas de 1960 e 1970, com reunião de amigos para produzir música. De fato, ainda que ninguém tenha assumido publicamente a providência, a inscrição foi coberta com uma tosca tinta branca, o que sugere um veto a outras interpretações do lugar e da letra da canção que não a do grupo que se considera mais próximo, mais “dono” da esquina. Em Liverpool, por sua vez, um motorista de táxi virou celebridade por recuperar a pintura vermelha no portão de metal em Strawberry Field, que “demônios do aerosol” teriam vandalizado.

Kruse II (2005) se interroga se essas intervenções seriam a expressão do desejo de fazer parte de uma história em particular, de dar visibilidade ao espaço social de um determinado grupo ou de simplesmente marcar uma presença no lugar. Constatamos durante a pesquisa por imagens digitais e em campo grafites ou inscrições com nomes próprios, citações de letras e pequenos desenhos associáveis aos Beatles, visíveis em muros, placas uma diferenças entre os lugares pesquisados em Belo Horizonte e Liverpool. Ao contrário da relativa ressonância que observamos em Strawberry Field e Penny Lane, num trabalho anterior registramos na esquina pichações totalmente concorrentes, que demarcam outro lugar e outras presenças, totalmente alheias à história ou memória do Clube da Esquina.

Já vinhamos percebendo que estes embates pelo sentido do lugar migram para a internet, redes sociais e portais de conteúdo audiovisual. Decidimos trabalhar particularmente com os textos produzidos nesses contextos digitais, a partir da captura de tela, recortes nos principais comentários e estabelecimento de quatro pares de categorias para análise (Localismo / Lugar; Cosmopolitismo / Desterritorialização; Memória / Experiência – coletiva e individual; Espetacularização/ Mercantilização). As categorias organizam a sondagem das relações dos internautas com os lugares, a partir da qual procuramos alinhavar a análise para perceber semelhanças e diferenças entre as formas de apropriação que se desenrolam, as identidades constituídas e em que medida afetam e são afetadas por intervenções e narrativas gestadas no cotidiano, na experiência social, na vida pública, no âmbito institucional e nas dinâmicas de mercado. Os comentários mais extensos associados a fotografias, em blogs, grupos virtuais especializados ou páginas dedicadas de fãs, mostram uma forma de apropriação em que a narrativa das experiências pessoais (das viagens aos lugares, das recordações associadas à passagem por eles ou à escuta das canções) combina-se ao conhecimento sobre a história do lugar para traduzir uma forma específica de pertencimento.

Em trabalhos mais recentes, realizados no bojo das investigações para dar suporte à exposição *Canção Amiga*, apostamos no YouTube como forma de avaliar apreciações de álbuns completos, acrescentando ao rol de categorias adotadas uma preocupação em detectar sentidos próximos aos que são usados na atribuição de valor patrimonial. Trazemos aqui resultados referentes a dois álbuns: o “Clube da Esquina” e “Lô Borges” (*disco do tênis*) ambos de 1972. Foi realizado um trabalho de leitura e seleção de cerca de 450 comentários. Alguns são bastante instigantes quando comparamos a ideia das listas de “obras-primas”, citadas no início desse texto, como 18 comentários considerando o álbum Clube da Esquina uma obra-prima. Assim como a UNESCO declara suas listas de obras-primas da humanidade, a comunidade analisada declara que o Clube da Esquina faz parte de sua lista de obras-primas e de seu patrimônio musical cultural e expressam o desejo de que esse patrimônio se estenda pelo tempo. Além desta expressão, o uso de metáforas para significar valor estético e patrimonial, como gema, tesouro e pérola aparece constantemente (23 comentários).

A tensão entre o local, o nacional e o mundial é recorrente quando o assunto é o Clube, como evidencia o internata Wisley Pereira quando diz: “Realmente, o Milton Nascimento tem uma voz abençoada. Todos os músicos que trabalharam neste disco são incríveis, e o resultado não poderia ser outro- obra-prima da música brasileira e mundial.”﻿. As afirmações de identidade se combinam com valorações estéticas, como o orgulho de ser mineiro e ter nascido na terra de gênios, mas paralelamente aparece o cosmopolitismo, como nesse comentário sobre o Disco do Tênis:

“Meu Deus... que álbum sensacional... uma mistura de prog, fusion, musica regional mineira, músicos de primeira, letras interessantes... passei por aqui para checar uma lista que um site fez de álbuns psicodélicos brasileiros dos anos 60-70, mas isso transcende qualquer rótulo... pensei em ouvir uma ou duas músicas acabei ouvindo todas.”

Outra evidência de que este disco configura um lugar de sentido encontramos na recente turnê de Lô Borges promovida aproveitando a efeméride dos 45 anos de seu lançamento. Seu grande sucesso e atração de um público jovem que nem sequer havia nascido quando o disco foi gravado, revela que a rememoração pode coabir com uma nostalgia sem base experiencial, “saudade do que não vivi”, e que a ressonância patrimonial pode eventualmente ser usada para vender ingresso.

**Conclusão**

Salientamos, ao final, que nesse jogo de forças que confere aos lugares da música popular um valor como Patrimônio Cultural, é desejável uma política pública que preserve neles, entre a institucionalização própria do Estado e os interesses rotineiramente excludentes do mercado, a ressonância suficiente para que sigam sendo apropriados e participem da vida social dos citadinos, conferindo e recebendo sentidos novos dentro de sua dinâmica.

**Referências**

BENNETT, Andy. ‘‘Heritage rock’’: Rock music, representation and heritage discourse. **Poetics** , Elsevier, n.37, 2009, p. 474–489.

COHEN, Sarah. Identity, place and the ‘Liverpool sound’. In: STOKES, Martin (edit.). **Ethnicity, identity and music: the musical construction of place.** Oxford: Berg Publishers, 1994, p.117-135.

COHEN, Sara. “Rock Landmark at Risk”: Popular Music, Urban Regeneration, and the Built Urban Environment. **Journal of Popular Music Studies**. Blackwell Publishing Ltd. Volume 19, Issue 1, pages 3–25, April 2007.

DARVILL, Timothy. Rock and soul: humanizing heritage, memorializing music and producing places. **World Archaeology.** Taylor & Francis, Vol. 46(3), 2014, p. 462–476.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. Em meus olhos e ouvidos: música popular, deslocamento no espaço urbano e a produção de sentidos em lugares dos Beatles.**Estudos Históricos**, Rio de Janeiro,2011, vol.24, n.47, p. 99-118.

GARCIA, Luiz Henrique A. Patrimônio urbano e música popular: narrativas plurais na cidade e no museu. In: **Anais eletrônicos do IV SIAM / 21° ICOFOM LAM,** **Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola** *.*Petrópolis.: MAST/UFRJ, v. 1., 2012, p. 309-322.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. Canções Feitas na Esquina do Mundo: música popular e trocas culturais na metrópole através da obra do Clube da Esquina. **Revista Brasileira de Estudos da Canção** n.2, jul-dez 2012b, p.40-61.

GARCIA, Luiz Henrique A.; PARANHOS, Julianne. O Museu Clube da Esquina e os lugares da cidade: breve reflexão sobre ações museológicas no espaço urbano. **Museologia e Patrimônio**, v. 9, 2016, p. 134-152.

GARCIA, Luiz Henrique A. Há lugares que eu me lembro: encenando o espaço urbano na exposição permanente do museu The Beatles Story. In: **Anais eletrônicos do** **II Seminário Brasileiro de Museologia** **(2015)**, Recife: MUHNE/Fundaj,. v. 1, 2017, p. 1-16.

GONCALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios.**Horiz. antropol.** , 2005, vol.11, n.23, pp.15-36.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KRUSE II, Robert J. The Beatles as Place Makers: Narrated Landscapes in Liverpool, England. **Journal of Cultural Geography**, spring/summer, n 22.2, 2005, p. 87-114.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP. N° 10, 1993 p. 07-28.

PRYSTHON, Angela. Um conto de três cidades: música e sensibilidades culturais urbanas. **E-compós**, Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008.

LEONARD, Marion. Constructing histories through material culture: popular music, museums and collecting. **Popular Music History**, 2.2, 2007, p.147-167.

LEONARD, Marion. Exhibiting Popular Music: Museum Audiences, Inclusion and Social History. **Journal of New Music** *Research*. Vol. 39, No. 2, 2010, p. 171-181.

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.

MOTTA, Lia. O patrimônio das cidades. In: SANTOS, Afonso C.M. dos, KESSEL, Carlos, GUIMARAENS, Cêça (Orgs.). **Livro do Seminário Internacional Museus e Cidades.** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p.123-152.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo: PUC SP, nº 10, Dez., 1993, p.7-28.

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 247 p.

SILVA, Helenice Rodrigues da. Rememoração"/comemoração: as utilizações sociais da memória*.* **Revista Brasileira de História;** volume 22, número 44, 2002, p. 425-438.

STOKES, Martin. Introduction. In: STOKES, Martin (edit.). **Ethnicity, identity and music: the musical construction of place.** Oxford: Berg Publishers, 1994, pp.1-27.

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

VELOSO, Mônica. As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro:FGV, v. 3, n. 6, 1990, p.207-228.

1. Graduado, Mestre e Doutor em História pela UFMG. Professor do curso de Museologia e do PPGCI na ECI-UFMG. [↑](#footnote-ref-1)
2. Graduado em História pela UFMG. Bolsista IC do CNPq (2015-2016) e do Programa IC para a Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura (PROREMECC) (2016-2018). [↑](#footnote-ref-2)
3. Graduando em Museologia na UFMG. Bolsista IC do CNPq (2016 – 2018). [↑](#footnote-ref-3)
4. Este trabalho é um esforço de sistematização de resultados do projeto *Patrimônio urbano e música popular: os sentidos dos lugares,* que contou com auxílio financeiro da PRPq/UFMG e posteriormente do CNPq, o qual viabilizou em 2015 uma visita ao museu *The Beatles Story* (TBS)*,* uma incursão de um dia por diversos lugares associados aos Beatles em Liverpool e um breve trabalho de campo no entorno do estúdio da EMI em Abbey Road, Londres. Incorpora, em caráter inédito, resultados do projeto subsequente *Patrimônio urbano e música popular: lugares e coleções*, também apoiado por bolsa IC da PRPq/UFMG e, finalmente, por auxílio recém liberado pela FAPEMIG. [↑](#footnote-ref-4)
5. Através de um projeto de Pesquisa e Extensão, estivemos na equipe de pesquisaque estudou e selecionou acervo, produziu textos e integrou o processo coletivo de concepção da exposição. Redimensionada, desde 16 de abril de 2018 a exposição permanece em cartaz, agora no Conservatório da UFMG. [↑](#footnote-ref-5)
6. Algumas delas não chegaram a ser instaladas, como nos informou brevemente a AAMUCE, em função de restrições concernentes a edificações tombadas que fazem parte do roteiro. [↑](#footnote-ref-6)
7. Participantes: Isac Santana, Julianne Paranhos e Hudson Públio. [↑](#footnote-ref-7)