

galáxia

Galáxia (São Paulo)

ISSN: 1519-311X

ISSN: 1982-2553

Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e
Semiótica - PUC-SP

Moreira, Gabrielle da Costa; Trotta, Felipe da Costa
A música na narrativa da cultura carioca do “novo MIS”
Galáxia (São Paulo), núm. 35, 2017, Maio-Agosto, pp. 68-79
Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica - PUC-SP

DOI: 10.1590/1982-2554130348

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399655128006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UAEM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

A música na narrativa da cultura carioca do “novo MIS”

Gabrielle da Costa Moreira
Felipe da Costa Trotta

Resumo: A construção da nova sede do Museu da Imagem e do Som (MIS), em Copacabana, insere-se num conjunto de alterações urbanas que buscam imprimir um viés turístico e cosmopolita à cidade do Rio. No MIS, a música desempenha um papel de destaque na elaboração dessa “identidade carioca”, sendo apresentada como cartão de visitas para a cidade e para o novo museu. Nesse texto, discutimos os conflitos e contradições das escolhas estéticas processadas pelo MIS, entendendo que os repertórios musicais legitimados na instituição operam segundo uma lógica de consagração musical e artística convencional, reificando modelos e valores já sedimentados no imaginário estereotípico do Rio.

Palavras-Chave: memória; cidade; música popular; identidade; Rio de Janeiro.

Abstract: The music in the narrative of “carioca” culture of the “New MIS” - The new building of the Museum of Image and Sound (MIS) in Copacabana is part of a set of urban changes in Rio de Janeiro that seek to reinforce a touristic and cosmopolitan profile to the city. At the MIS, music plays an important role in the development of that “carioca identity”. In this paper, we discuss the conflicts and contradictions of some aesthetic choices made by the museum, understanding that the musical repertoires chosen by the institution work to crystallize a conventional musical and artistic pattern, reifying models and values already sedimented in the stereotypical imagery of the city.

Keywords: memory; city; popular music; identity; Rio de Janeiro.

Introdução

Em 50 anos de existência, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) funciona como importante centro de referência para pesquisadores da cultura da cidade, com especial destaque para a música. Dotado de um robusto acervo discográfico,

o MIS consolidou-se como um dos principais arquivos musicais do Rio, sendo visitado diariamente por pesquisadores de vários locais em busca de informações para livros, filmes, discos, shows, teses, dissertações ou reportagens especiais. No contexto de uma grande reurbanização de parte da cidade do Rio em virtude de megaeventos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas, uma nova sede para o museu está sendo construída na avenida da praia de Copacabana. Todo esse processo de remodelação da cidade tem sido criticado sobretudo pela orientação vertical de tais decisões, elaboradas com pouca ou nenhuma consulta à população, que muitas vezes é obrigada a deslocar-se e adaptar-se a novas estruturas de ruas e transporte público, que nem sempre produzem uma efetiva melhora nos serviços. No âmbito cultural, os investimentos do Estado direcionam-se para a “qualificação” turística da cidade, priorizando a construção de novos museus e centros de entretenimento e para a atração de grandes espetáculos, festivais e mostras. O novo prédio do MIS insere-se nesse contexto de debates e ações, tanto como agente de memória e realização cultural quanto como equipamento cultural turístico da cidade.

Nesse texto, iremos discutir os processos de escolhas estéticas aplicados para construção do acervo musical do MIS e as possíveis alterações derivadas das diversas mudanças estruturais e simbólicas que cercam a nova sede. Parte-se da ideia que as coleções eleitas para serem conservadas em museus como o MIS traduzem escolhas e julgamentos de valor aplicados aos repertórios e gêneros musicais, ajudando a moldar institucionalmente um perfil musical credenciado para servir como representação de uma certa identidade – no caso, o chamado “espírito carioca”.

Nesse sentido, indagamos de que forma a elaboração de um projeto como o novo MIS, ao deslocar sua sede do centro da cidade para Copacabana e instaurar um conceito de museu aberto ao público em geral (e não somente voltado para pesquisadores) produz também deslocamentos nos critérios de valoração e seleção de músicas, ainda que processados por profissionais que integram o mesmo grupo cultural que esteve historicamente à frente das decisões do museu. Acreditamos que se trata de um momento singular de redefinições espaciais, culturais e políticas na cidade e que o conjunto de visibilidade e audibilidade legitimado para estar disponível nas luxuosas instalações do novo MIS são vetores que sinalizam caminhos para esses reposicionamentos.

Música, cidade e identidade: o MIS e o “espírito carioca”

A interconexão entre música e cidade tem sido tema frequente dos estudos sobre música popular. A ideia de que a música ajuda a construir espaços e territorialidades é frequentemente acionada nos debates em torno de gêneros musicais que ocupam espaços públicos e privados. Como apontam os geógrafos John Connel e Chris Gibson, a música popular integra um complexo processo “através do qual espaços são criados para

interação social, entretenimento e lazer, incluindo uma plethora de espaços designados exclusivamente para produção e experiência musical” (2003, p.15).

No caso da cidade do Rio de Janeiro, é possível afirmar que parte substantiva do imaginário de pertencimento a ela associado se reafirma em repertórios musicais. O imaginário da “identidade carioca” está povoado por canções, gêneros, eventos e movimentos musicais que *constroem* a cidade. Não seria exagero afirmar que boa parte da “carioquice” funciona coletivamente através de certos repertórios musicais. No cotidiano urbano da cidade, a música aparece não apenas em grandes shows e espetáculos que se inserem no calendário festivo da capital, mas também em ocupações menos formalizadas, que transformam espaços urbanos em centros de lazer e entretenimento musical (HERSCHMANN, 2007). O carnaval de rua do Rio, exponencialmente ampliado nos últimos anos, talvez seja o exemplo mais contundente deste momento (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014, p.68).

A dimensão política da prática musical na construção de territorialidades e identidades manifesta-se de forma mais institucionalizada nas ações do Estado relacionadas à música. Seja no fomento de circuitos e atividades musicais (através de apoios financeiros e logísticos, diretos ou indiretos), na repressão a certas atividades (que vão da interdição absoluta à imposição de sanções, multas e limites para o funcionamento de bares ou mesmo para performances na rua) ou na elaboração de políticas públicas sistemáticas de apoio (ou negação) de determinadas práticas musicais, o Estado atua de modo consistente no estabelecimento de vínculos entre músicas, territórios e identidades.

No caso do Rio, a operação de associação entre música e identidade carioca por algum tempo se confundiu com a própria construção da identidade nacional, elaborada e difundida a partir das margens da Baía da Guanabara. Como capital da República, a identidade carioca se torna modelo de identificação nacional, que tem na música um de seus eixos primordiais. Essa situação se intensifica durante a chamada Era do Rádio, que estrutura uma referência de nacionalidade a partir do Rio-capital, sempre articulada com ações governamentais.

A mudança da capital para Brasília em 1960 reconfigura as bases institucionais da identidade carioca, dissolvendo parcialmente a ligação entre Estado, Nação e cidade.

No mesmo ano, a criação do Estado da Guanabara reativa uma outra conexão, mais direta, entre Estado e cidade, sem passar necessariamente pela Nação. Cinco anos depois da mudança da capital, o governo do Rio organiza uma série de eventos e inaugurações para comemorar o IV Centenário da Cidade, reforçando sua importância cultural no país. Projeto encampado pelo governador Carlos Lacerda, a criação do MIS foi um dos vetores do calendário de festejos, sendo idealizado “como lugar de memória carioca dedicado exclusivamente à sua história local, com a missão de dotar o recém-criado estado da Guanabara de uma identidade desvinculada do poder central” (MESQUITA, 2009, p. 95).

A ideia de um museu antenado com a cotidianidade da cidade estrutura um campo fértil para a ênfase na canção popular que se desenha nos anos subsequentes à inauguração do MIS. Num período particularmente ativo no mercado musical brasileiro

(e ainda fincado de modo consistente no Rio), o MIS se torna um espaço de referência para a cultura da cidade, ampliando progressivamente seu acervo musical. Desde 1966, além de aquisições de coleções (doadas ou compradas), o MIS também produz acervo com a Série Depoimentos para a Posteridade, que continua sendo realizada até hoje, contabilizando mais de 1.000 depoimentos.-

Na segunda década do século 21, o projeto de ampliação do MIS começa a tomar forma. Acompanhando um gigantesco projeto de reestruturação urbana da cidade do Rio de Janeiro (de novo!), que inclui, no plano arquitetônico-urbanístico, a construção de novos museus e equipamentos culturais, a reestruturação da área portuária e diversas alterações no sistema de transporte coletivo, a construção da nova sede do MIS apresenta-se como elemento cultural que revela uma forma particular de pensar a música na cidade nesse início de século, incorporando sua memória, seu imaginário e seu cotidiano. Uma operação que apresenta aspectos ufanistas de valorização do Rio mas ao mesmo tempo possui uma série de contradições e esconde tensões. No caso da música popular, o MIS funciona como instituição de consagração artística, conferindo valor a determinados repertórios, personagens e momentos de sua história. Assim, torna-se agente de um “enquadramento de memória” (POLLAK, 1989), estruturando maneiras de narrar o passado e construir o presente.

Memória e música: o que está no MIS?

A importância simbólica e histórica do MIS tem relação estreita com o reconhecido valor artístico e estético de seu acervo, com destaque especial para o setor sonoro-musical. A ênfase musical na estruturação do acervo está relacionada à presença da coleção do radialista Almirante, uma das coleções iniciais do museu, à qual somaram-se as coleções da Rádio Nacional, Jacob do Bandolim, Braguinha, Dorival Caymmi, Herivelto Martins, Waldir Azevedo, Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral, entre vários outros artistas e pesquisadores da área de música.

O acervo do MIS, formado fundamentalmente por coleções individuais (com exceção da Rádio Nacional e a Discoteca Pública do Distrito Federal), carrega marcas de uma individualidade, que em certa medida exclui a coletividade (COLOMBO, 1991). Na operação, porém, as escolhas subjetivas se tornam públicas, consagrando critérios de valorização individuais em instituições que amplificam para a sociedade tais critérios.

A memória é o resultado de seleções realizadas em função de momentos históricos, que estruturam o que Pollak chama de “enquadramento da memória” (1989), ou seja, é uma construção social, que ocorre tanto no nível individual quanto coletivo. A construção da memória passa a ser então um campo de disputa, conflito e polaridades numa busca de produção de sentido, identidade e representação social, a partir dos enquadramentos, muitas vezes coercitivos e marcados por dominação e violência simbólica. As coleções do

MIS funcionam nesse espaço duplo entre acervos privados e memórias coletivas, construindo em seu conjunto memórias compartilhadas, enquadradas e legitimadas. Ou, como aponta Bourdieu, “consagradas por sua própria conservação” (BOURDIEU, 2001, p.118).

No caso da música, incorporar repertórios ao acervo de um museu significa legitimar certas músicas, assegurando não somente sua preservação, mas também um amplo leque de narrativas sobre a memória musical. As gravações catalogadas e condicionadas em centros de memórias funcionam como materialização museológica de práticas culturais (musicais) reconhecidas como válidas. Os critérios usados para seleção, controle e classificação de tais acervos são alvo de contínua disputa e, de tempos em tempos, são reavaliados, refletindo mudanças em pensamentos compartilhados sobre o que é ou não arquivável.

Ao discutir a constituição de acervos musicais etnográficos em diversas partes do mundo, Samuel Araújo destaca que a partir da década de 1960, o viés “colonialista” dos registros musicais depositados em diversas instituições em todo o mundo passa a ser questionado por induzirem a uma espécie de “congelamento de estereótipos culturais” (2008, p.37). Coincidência ou não, é exatamente nesse período que o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro será concebido e inaugurado, buscando materializar através da cultura (e, como vimos, especialmente da música) um conjunto de ideias sobre a identidade carioca. Sintomaticamente, o acervo musical de um radialista será o ponto de partida para o projeto de valorização de uma cultura popular urbana, tecnológica e midiaticizada, distante dos referenciais rurais adotados, por exemplo, por Mario de Andrade para eleger o que é valorizável na cultura musical brasileira. A cotidianidade da música dos rádios e do disco será valorizada como um marco fundador de uma nova autenticidade musical, representada não em heranças de tempos remotos, mas nas práticas recentes da canção urbana midiaticizada. A formação do acervo do MIS a partir do rádio é parte desse processo.

Deve-se destacar que o período de inauguração do MIS é um momento de grande debate intelectual sobre o papel da música na cultura brasileira. Numa fase imediatamente após a eclosão e dispersão da bossa nova, com a ampliação da televisão, dos festivais e dos programas musicais, a música popular urbana assumia protagonismo nos debates intelectuais, pavimentando sonoramente um amplo espectro de discussões e ações políticas acirradas. A canção de protesto, o iê-iê-iê, a valorização do samba “autêntico”, as transformações das escolas de samba, a entrada progressiva da *black music* no país e a elaboração estética da Tropicália e da “MPB” eram elementos de uma cultura em ebulição que ativavam discussões acaloradas. Nesse processo, o samba será o gênero musical hegemonicamente considerado marco fundacional da canção popular urbana brasileira, entendido por diversos pesquisadores como momento síntese de práticas musicais variadas que consolida a música nacional (SEVERIANO, 2008; NAVES, 2010). A partir dessa ideologia, o samba se confunde tanto com o Rio de Janeiro quanto com a própria ideia de Nação e mais ainda, com a formulação de um novo produto cultural que, de certa forma, concilia autenticidade, tradição e modernidade. Será o elemento cultural mais incisivo sobre o qual a reflexão sobre a música brasileira irá se desenvolver.

O sentido do discurso elaborado em torno da nacionalização do samba está relacionado com o discurso positivado do mulato mestiço. Samba e mestiçagem são dois fortes elementos que traduzem todo o discurso conciliador entre brancos e pretos, morro e asfalto, Zona Norte e Zona Sul. Segundo Sandroni, o samba foi um “compromisso possível” entre as influências musicais africanas e o mundo (branco) do rádio e do disco, contribuindo “para que o Brasil, que 40 anos antes conhecia a escravidão, passasse a outra etapa de sua identidade cultural, integrando dados até então excluídos” (2001, p. 222). A ideia de “compromisso” ou “conciliação” é matriz discursiva da ideologia da mestiçagem, uma mistura positivada de tensões e diferenças com o objetivo de construir uma identidade comum.

Considerando o protagonismo do MIS como fonte legitimada de pesquisa sobre música popular brasileira, as narrativas que elaboram “a” história da música popular brasileira têm relação estreita com o acervo disponível na instituição. É possível encontrar uma forte correspondência entre as coleções do museu e os principais compêndios e estudos sobre canção popular no Brasil.

E o inverso é verdadeiro: os silêncios da historiografia da música popular brasileira são ausências também no museu. O historiador Paulo César de Araújo, em seu instigante livro *Eu não sou cachorro não*, discute o fato de não ter encontrado nos acervos do MIS nenhum depoimento dos artistas identificados com o repertório romântico (“cafona”) da década de 1970, como Nelson Ned, Waldick Soriano, Odair José ou Paulo Sérgio. Segundo ele, essa ausência reflete a operação de seleção e enquadramento de memória realizada por determinados agentes que não somente determinam o que entra no acervo, mas também o que será tomado como fonte válida para pesquisa (ARAÚJO, 2007, p. 343). Ao comentar algumas das publicações sobre música brasileira, Araújo aponta a sistemática ausência de cantores ligados ao universo “cafona”, que, a despeito de suas vendas expressivas, não encontram lugar nas narrativas sobre a história musical brasileira. Um dos exemplos do autor é o livro *MPB: a história de um século*, no qual constata que, “ao longo de suas mais de 400 páginas ilustradas com 400 fotos não há nada referente a nenhum dos artistas “cafonas” da década de 70” (2007, p.345). O livro em questão é de autoria de Ricardo Cravo Albin, o primeiro diretor do MIS (1965-1971), que contribuiu significativamente para a definição do perfil musical da instituição. Indo mais além, é possível supor que o ex-diretor, juntamente com Almirante e diversos outros pesquisadores, moldaram um determinado perfil estético para o acervo, que tem inspirado parte importante da historiografia da música popular brasileira. Seus eixos centrais são o samba em todas as suas fases e derivações, a bossa nova, o contexto dos festivais e a MPB, passando por algumas vertentes de música instrumental (sobretudo o choro) e com inserção apenas pontual de músicos e repertórios ligados ao universo romântico e ou a repertórios “dançantes” (como o soul ou o rock). Tais escolhas estão relacionadas também à própria afinidade estética dos gestores e presidentes da instituição, sempre com grande

proximidade com o mundo do samba¹. E essas escolhas atravessam toda a trajetória do museu, aportando na segunda década do século 21 na praia de Copacabana.

O “novo MIS”: memória, tecnologia e música

O “novo MIS”, concretamente, não existe. O que podemos apreender sobre a ideia e os detalhes do projeto são fragmentos, publicizados especialmente no tapume publicitário da obra da nova sede em Copacabana (incluindo um quiosque que contém a maquete e alguns vídeos relativos ao prédio) e na internet (sobretudo no site oficial do MIS, nas redes sociais e em vídeos institucionais disponíveis no YouTube e outras plataformas). Contudo, esses elementos formam um complexo relativamente amplo de discursos sobre o imaginário que cerca a nova sede do museu, estruturando um conjunto de documentos sobre o qual é possível imaginar e interpretar alguns aspectos que circulam em torno dessa mudança.

O principal vídeo publicitário do projeto do novo MIS tem um pouco mais de 9 minutos de duração. Nele, o espectador é convidado a fazer um *tour* virtual pelos ambientes do novo museu através de uma animação de computador, sendo acompanhado pela narração do ator Hugo Carvana. O texto da narração enfatiza a arquitetura ousada do novo prédio, que visa integrar o museu com a praia de Copacabana, sublinhando a comunicação entre os espaços e entre as diversas nuances do que entendem ser o “espírito carioca”. Recheado de clichês e estereótipos sobre o Rio e seus habitantes, a narrativa de cidade musical atravessa em diversos momentos a apresentação do vídeo, reforçando a ênfase musical do imaginário da cidade e do próprio MIS. Textualmente:

A vida precisa de música. E, cá pra nós, não há cidade como o Rio quando o assunto é música. O maior legado da nossa cultura para o país e o mundo. Criou o choro e a bossa nova. “Berço do samba e de lindas canções que vivem na alma da gente”. O Rio criou o samba, criou o choro, e com suas vozes e melodias uniu o Brasil através das ondas da Radio Nacional. No Rio, os instrumentos musicais do mundo inteiro se tornam brasileiríssimos.

Em que pese o quase caricato carioco-centrismo do trecho, é interessante sublinhar a forma através da qual a música funciona para valorizar a força da cultura do Rio, numa narrativa romântica e acrítica sobre a centralidade histórica da cidade. Esse viés ufanista atravessa diversos outros discursos sobre a nova sede da instituição, configurando um estilo publicitário constantemente adotado.

¹ Além de Ricardo Cravo Albin (1965-1971), o MIS teve como diretores-presidentes nomes ligados à prática ou pesquisa sobre samba e choro como Paulo Moura (1997-1998), Marília Barbosa (1999-2002), Nilcemar Nogueira (2006) e Rosa Maria Araújo (2007-atual). O Museu também foi dirigido pelo compositor Edino Krieger (2003-2006). Desde sua inauguração, o MIS foi dirigido por pessoas com carreiras variáveis entre o mundo artístico e a museologia: Maurício Quadrio, idealizador e primeiro diretor por poucos meses; Neuza Fernandes (1971-1973); Alvarus (Álvaro Cotrim, 1973-1974); Luiz Carlos Pinheiro (1975); Gilda Mello Ferraz (1975); João Vicente de Souza (1976-1977); José Carlos Monteiro (1977-1980); Maria Cristina Gonçalves Ferreira Mendes (1980-1983); Heloisa Buarque de Holanda (1984-1985); Maria Eugênia Stein (1987-1991); Arthur Poerner (1991-1994) e Jorge Roberto Martins (1995).

No site oficial do Museu, o projeto do “novo MIS” é apresentado em textos e outros vídeos mais curtos, quase sempre contendo breves depoimentos de pessoas envolvidas na elaboração do projeto arquitetônico ou museológico. Em um desses vídeos, a presidente Rosa Maria Araújo recupera um viés histórico da atual mudança de sede, mencionando que a criação do museu em 1965 teve como objetivo estabelecer um centro de pesquisa e memória da cultura “do Rio de Janeiro e do Brasil” e que a nova sede será um espaço onde essa cultura será “mostrada”. A distinção entre pesquisa e exibição é um dos eixos recorrentes nos discursos sobre a mudança da sede da instituição da Lapa para Copacabana². No entanto, essa narrativa obscurece o fato de que o Museu da Imagem e do Som sempre esteve em busca de uma conciliação entre documentação e exibição. A cerimônia de inauguração do MIS foi também a abertura de uma “mostra” com peças expostas em sua primeira sede. No discurso de inauguração, o governador Carlos Lacerda sublinha que o museu tem como objetivo organizar exposições regulares, na tentativa de construir um futuro culturalmente sólido para o Rio de Janeiro, a partir de suas “raízes” (Carlos Lacerda, 3/9/1965, citado em MESQUITA 2009, p. 189)

Nesse sentido, a construção da nova sede do MIS intensifica e atualiza algo que se encontra como marco do nascimento e da história da instituição, apesar desse caráter expositor ter se perdido com o passar dos anos. Hoje, o MIS não é um museu para ser visitado, ele funciona unicamente como centro de pesquisa e documentação.

O que vale a pena chamar atenção aqui é uma certa distinção que parece existir entre o MIS e o novo MIS. O uso do termo “novo” como prefixo transforma o preexistente em “velho”, e designa uma versão atualizada e “moderna” que é *herdeira* do “velho”. O curioso é que os dois “MIS” estão simultaneamente em ação, com funções distintas. De acordo com o projeto, a sede da Lapa continuará sendo a parte responsável pela administração da instituição, pelo tratamento técnico e de pesquisa do acervo. A sede de Copacabana também terá sala de consulta para pesquisar o acervo, porém seu foco é na exposição museográfica. E isso a faz bem diferente. O tratamento do passado (arquivos) para construção de uma ação memorialística talvez seja uma das distinções mais significativas entre as funções do “novo” e do “velho” MIS. E parte dessa reelaboração está relacionada à tecnologia, uma dimensão que imprime conexão com “atualidade”, com o “tempo presente”, com “juventude”. Em um dos vídeos disponibilizados na página do MIS sobre a nova sede, a responsável pelo projeto expográfico, Daniela Thomas, fala como o novo MIS será um museu do presente com atores “jovens” e “radicais” como “Noel Rosa e Carmem Miranda”.

A tecnologia (artefatos interativos, holografias, instalações, etc.) permite novas formas de se apreender o mundo, seu presente e seu passado. As representações dessa realidade imaginada pela curadoria (viva, radical, intensa, presente) precisam de um meio que

² De acordo com o projeto, o prédio da Lapa continua a existir como um espaço de localização física do acervo, reserva técnica e de tratamento dos documentos. Entretanto, nos debates que cercam o MIS, a grandiosidade do novo prédio em Copacabana ofusca qualquer possível comentário sobre a unidade da Lapa, cuja função de pouca visibilidade midiática reforça a separação entre museu de memória e museu turístico.

ligue esse material “velho” a seu “novo” tempo (presente), pois sem isso não seria possível a transmissão de valores, crenças e “carioquices” para o grande público que se espera. É a tecnologia que faz o novo MIS ser jovem e radical, transformando o passado em presente, ao mesmo tempo que deixa clara a separação entre os tempos que se tocam. A crença desmedida no poder da tecnologia do novo MIS incita Thomas a declarar que o projeto encorajará as pessoas, os cariocas, a “voltarem a criar”. Declaração é curiosa e contraditória com o argumento apresentado em outro vídeo, no qual o co-curador André Weller observa que a cada instante, no Rio, algo “genial” está sendo produzido. Mais comedido, Weller observa que o museu pode ser um espaço de incorporação desse presente criativo, dentro de um contexto de apropriação do acervo e do passado. Uma memória atualizada.

Esse discurso ressoa algumas ideias inscritas na proposta arquitetônica do museu, que amplia as possibilidades de integração do público com o acervo através dos artefatos tecnológicos. A rigor, o projeto do novo MIS funciona como uma lógica de centro cultural construído *sobre* um museu cultural (o “novo” sobre o “velho”), buscando acomodar inúmeras atividades (cinema, boate, restaurante, galeria de arte, centro de convivência, salas de aulas e palestras, mirante, espaço de exposições, ações educativas, entre outros) em um espaço caracterizado pela ideia de “abertura” para a “praia”, metonímia de uma certa visão sobre a “cidade”.

O bairro de Copacabana aparece nos discursos como um símbolo crucial dessa mudança, operando nas narrativas como encarnação de um imaginário do que significa o “espírito carioca”. Copacabana não é somente um tema privilegiado no repertório musical consagrado no acervo, mas é o bairro mais turístico do Rio, com enorme concentração de hotéis e apartamentos alugados por temporada, além das festas e espetáculos esportivos e artísticos que regularmente são abrigados em suas areias. O MIS de Copacabana é um museu que também é turístico, ampliando sua função memorialística para ocupar também um papel de exibidor da cultura da cidade agora não mais exclusivamente para os residentes, mas para os visitantes. Certamente o bairro e a magnitude do novo prédio convocam a “curiosidade pública” mencionada por Lacerda, acomodando confortavelmente em seus espaços demandas difusas de imersão no imaginário “carioca”. Imersão realizada primordialmente, pela música.

Repertórios consolidados e (re)conhecidos como integrantes de um acervo musical e simbólico da cidade são ferramentas para a construção de pertencimentos à cidade e apelos para aproximação afetiva entre os indivíduos e os espaços, as instituições, e até mesmo a determinados prédios. A música é um “artefato ativo na vida social” (DENORA, 2004, p. 44), que “toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual, do afetivo” (WISNIK, 1999, p. 28). A questão que se coloca é: que repertórios? Haveria na curadoria ou no perfil estético do novo MIS espaço suficiente para incorporar a variedade de sonoridades e musicalidades que se cruzam continuamente em torno do imaginário carioca? Até que ponto todos os cariocas estão representados ou se

sentirão representados pelas escolhas musicais do “novo” museu, fincado na valorizada avenida praiana de Copacabana?

A partir dos fragmentos discursivos disponíveis sobre as exposições e a organização dos acervos musicais no novo MIS, é possível observar que os repertórios musicais priorizados no novo espaço apresentam uma certa continuidade em relação ao universo simbólico do velho MIS. Isto é, a ênfase numa espécie de “linha” (ainda que seja abandonada a ideia de “evolução”) que liga o samba à bossa nova e daí para a Tropicália e a MPB, com a inevitável obliteração de outros repertórios e sonoridades simultâneos, que são caracterizados como secundários e diminuídos em sua importância histórica (quando não explicitamente ignorados). Entre os artistas e movimentos mencionados e apresentados nos diversos vídeos, entrevistas e textos disponíveis sobre o novo MIS, há um certo destaque para Carmem Miranda, Noel Rosa, Pixinguinha, Nelson Cavaquinho, Tom Jobim e alguns outros nomes consagrados do repertório musical nacional.

Mas nem tudo é tão estanque. Em algumas passagens – breves – há referências ao funk e ao “passinho”, sempre apresentados no espaço da “festa”, não exatamente como parte integrante do pavimento dedicado à música. Essa opção tem um duplo efeito. Por um lado, reconhece a importância estética e cultural do funk no Rio de Janeiro contemporâneo e o inclui no rol das práticas musicais *museografáveis*. Por outro, relega o funk a uma manifestação de relevância menor em comparação a outras mais consagradas, alocando toda sua força expressiva no ambiente da boate, sintomaticamente no “subsolo” do novo prédio.

O que estamos querendo apontar aqui é que a operação de seleção realizada no MIS desde sua fundação é protagonizada por determinados agentes incluídos em certos estratos sociais que aplicam seus próprios critérios e juízos na construção de uma memória compartilhada. É a “preferência musical do público de classe média e formação universitária” que costuma ser tomada como parâmetro de qualidade em instituições como o MIS, pois desse setor da população é que “saem os críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos, enfim, os enquadreadores da memória de nossa música popular” (ARAÚJO, 2007, p. 343). Em uma definição particularmente inspirada e ao mesmo tempo irônica, o brasileiro Frederick Moehn define a “classe média” carioca como um grupo que

celebra as expressões culturais de raiz, mas se preocupa com o tradicionalismo; o samba é uma influência fundamental para esses músicos, ainda que se ressentam de estereótipos que associam o Brasil a samba, mulata e carnaval. Adoram rock, mas procuram controlar sua influência. A música da diáspora negra também tem influência importante, mas as políticas de identidade negra menos. Podem ser pop, mas não muito populares. Tecnologia? Fabuloso, mas somente se ela não apagar as marcas sonoras da brasilidade. (2012, p.4)

O autor está se referindo à criação musical de um grupo de artistas “cariocas” (nem todos nascidos no Rio) que surgiram a partir de meados da década de 1990 e que

buscam um cruzamento de linguagens entre a tradição e a tecnologia pop cosmopolita como Pedro Luís, Fernanda Abreu, Paulinho Moska e Lenine. Músicos que se inserem no mesmo universo cultural dos curadores e criadores do novo MIS. Porém, esses artistas também não aparecem na narrativa sobre a exposição musical do museu, talvez por serem recentes e estarem ausentes das coleções doadas ou compradas pelo “velho” MIS. Essa ausência, de certa forma, reforça a ideia de que o imaginário musical do MIS funciona como agente ativo de memória selecionada por um determinado grupo social (que também não é homogêneo!), mas construída a partir de um passado referencial entendido como válido. Assim, a presença do funk no subsolo se torna mais significativa, pois mesmo sendo um movimento musical contemporâneo, ocupa um espaço no imaginário carioca que é impossível de ser ignorado. E demonstra que os jogos de escolhas são mais complexos e contraditórios do que parecem ser à primeira vista ou escuta.

Finalizando

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro é um agente importante na construção simbólica da identidade carioca, com destaque para a música. O uso de seu acervo como fonte importante e continuada de pesquisa sobre repertórios musicais no Brasil e no Rio posiciona o museu como instituição relevante na elaboração e construção de memórias e dizeres sobre a cultura musical carioca. Em meio século de existência, o MIS funciona como portador e propagador de certos imaginários compartilhados sobre a cidade, ajudando a moldar um perfil para a identidade carioca.

A construção de uma nova sede para o museu agrega outros aspectos nessa posição consagrada do museu. Seu deslocamento para o turístico bairro de Copacabana amplia seu público potencial e as narrativas culturais desenvolvidas pelo MIS. A dimensão tecnológica é um elemento central nesse processo, valorizando aspectos como modernidade e dinamismo, normalmente desvinculados de museus. Desse modo, o novo MIS associa-se a uma vertente atual de museus em todo o mundo, que passam a incorporar um uso cultural diversificado, espantando o imaginário antiquado de museu como cemitério de coisas velhas. O novo MIS é um museu moderno, que incorpora o acervo musical e fotográfico da cidade para construir um imaginário tecnológico voltado para o presente e o futuro.

O que buscamos sublinhar nesse texto é que o processo de escolhas realizadas para construir o acervo do MIS, assim como o universo simbólico, estético e conceitual acionado para reelaborar sua função como equipamento urbano no contexto atual estão atravessadas por determinadas ideologias que moldam um perfil desejável para a contínua construção da identidade carioca. Nesse sentido, é possível observar uma certa continuidade entre o perfil estético e social eleito para integrar o acervo do “Velho MIS” e as ações, instalações e destaques consagrados nos documentos de apresentação do universo musical e cultural do “novo MIS”. Um novo museu, tecnológico, jovem e conectado, mas muito próximo de um certo perfil simbólico e estético já consagrado e reificado pelo “velho” museu.

Felipe da Costa Trotta é docente do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do PPG em Comunicação da UFF, doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ) e mestre em Musicologia (UNIRIO, 2001). É pesquisador do CNPq e da Faperj.

trotta.felipe@gmail.com

Gabrielle da Costa Moreira é doutoranda em Comunicação pela PUC-Rio, mestra em Comunicação pela UFPE e bacharel em História pela UFF.

gabicmoreira@gmail.com

Referências

- ARAÚJO, P. C. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. São Paulo: Record, 2007.
- ARAÚJO, S. Características e papéis nos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica. In: **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. ARAÚJO, S.; PAZ, G; CAMBRIA, V. (orgs.). Rio de Janeiro: Mauad X - Faperj, 2008. pp. 33-42.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- COLOMBO, F. **Os arquivos imperfeitos**. Memória social e cultura eletrônica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- CONNEL, J.; GIBSON, C. **Sound tracks: popular music, identity and place**. Nova York, Londres: Routledge, 2003.
- DENORA, T. **Music in Everyday Life**. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2004.
- HERSCHMANN, M. **Lapa: cidade da música**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. Música nas ruas do Rio de Janeiro. São Paulo: Intercom, 2014.
- MESQUITA, C. **Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)**. Rio de Janeiro: Folha Seca – Faperj, 2009.
- POLLAK, M. “Memória, esquecimento e silêncio”. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, no 3, 1989, p.3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso 15 jan. 2016.
- SANDRONI, C. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Zahar/Ed. UFRJ, 2001.
- TONI, F. C. Acervos musicais: os pioneiros e a situação atual: o musicólogo e colecionador Mario de Andrade. In: **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. ARAÚJO, S.; PAZ, G; CAMBRIA, V. (orgs.). Rio de Janeiro: Mauad X - Faperj, 2008. pp. 55-62.
- VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- WISNIK, J. . **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

*Artigo recebido em novembro de 2016
e aprovado em janeiro de 2017.*