

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E SOCIEDADE
(PPGPACS)**

DISSERTAÇÃO

**DA CONSTRUÇÃO À DIFUSÃO – O SABER-FAZER E AS DEMAIS VERTENTES DO CAMPO
DA MÚSICA: CAMINHOS PARA A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA A PARTIR DA OBRA E
TRAJETÓRIA MUSICAL DE JOYCE MORENO**

ANA SILVEIRA MARTINS

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E SOCIEDADE
(PPGPACS)

DA CONSTRUÇÃO À DIFUSÃO – O SABER-FAZER E AS DEMAIS VERTENTES DO CAMPO
DA MÚSICA: CAMINHOS PARA A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA A PARTIR DA OBRA E
TRAJETÓRIA MUSICAL DE JOYCE MORENO

ANA SILVEIRA MARTINS

sob orientação da Professora
Raquel Alvitos Pereira

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade**, no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Área de concentração: Patrimônio Cultural: Memória, Identidades e Sociedade.

Nova Iguaçu, RJ

Maio de 2024

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M379c Martins, Ana Silveira, 1972-
Da Construção à Difusão – O Saber-fazer e as Demais
Vertentes do Campo da Música: caminhos para a preservação da
memória a partir da obra e trajetória musical de Joyce Moreno /
Ana Silveira Martins. - Rio de Janeiro, 2024.
113 f.: il.

Orientadora: Raquel Alvitos Pereira.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Ruraldo Rio de
Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura
e Sociedade - PPGPACS, 2024.

1. Patrimônio Imaterial. 2. Música Popular Brasileira. 3. Saber-
fazer Musical. 4. Instrumento Virtual de Memória. 5. Joyce
Moreno. I. Alvitos Pereira, Raquel , 1977-, orient. II Universidade
Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em
Patrimônio, Cultura e Sociedade - PPGPACS
III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE



TERMO Nº 656/2024 - PPGPACS (12.28.01.00.00.22)

Nº do Protocolo: 23083.041273/2024-12

Nova Iguaçu-RJ, 09 de agosto de 2024.

ANA SILVEIRA MARTINS

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, Área de Concentração Patrimônio Cultural: Memória e Sociedade
DISSERTAÇÃO APROVADA EM 17/05/2024.

Documento não acessível publicamente

(Assinado digitalmente em 12/08/2024 03:13)

JOSE COSTA D ASSUNCAO BARROS

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)

Matrícula: ###681#2

(Assinado digitalmente em 13/08/2024 11:34)

MONICA DE SOUZA NUNES MARTINS

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)

Matrícula: ###372#7

(Assinado digitalmente em 13/08/2024 19:12)

RAQUEL ALVITOS PEREIRA

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)

Matrícula: ###628#4

(Assinado digitalmente em 09/08/2024 13:15)

MAYA SUEMI LEMOS

ASSINANTE EXTERNO

CPF: ###.###.827-##

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 656, ano: 2024, tipo: TERMO, data de emissão: 09/08/2024 e o código de verificação: 178f750f65

“Descobrir e reinventar gente é a grande obra da cultura”

Herbert de Souza

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

MARTINS, Ana Silveira. **Da Construção à Difusão – o saber-fazer e as demais vertentes do campo da música: caminhos para a preservação da memória a partir da obra e trajetória musical de Joyce Moreno.** 2024. 113p. Dissertação de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade. Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, RJ, 2024.

Tendo como objeto de estudo a música, no viés da prática da musicalidade e do saber-fazer musical, pretende-se, neste trabalho de pesquisa, apontar as conexões de sensibilidade existentes entre os campos da música e do patrimônio, que são igualmente vivos e dinâmicos. Sendo os dois campos marcados não só por conhecimentos e aprendizados formais acadêmicos, como também por práticas e experiências sensoriais e socioafetivas, tem-se o intuito de sensibilizar o leitor para esta construção vivida em torno da música. Como exemplo prático, após contextualizar a Música Popular Brasileira como referência cultural, são projetados elementos da obra e trajetória da cantora e compositora Joyce Moreno, com vistas a contribuir para a constituição futura de um instrumento virtual que, agregando tecnologias e apresentando um viés metodológico, possa servir de imersão no campo da criação artístico-musical para posterior difusão cultural. A metodologia utilizada é ancorada no levantamento e leitura de pesquisas bibliográfica e documental, e complementarmente em entrevistas semiestruturadas, realizadas com a artista. A pesquisa busca, ainda, para ilustração, trazer exemplos de instrumentos já concebidos de outros artistas, demonstrando a importância da concepção de instrumentos virtuais de memória que sejam pontes para unir conhecimentos acadêmicos e práticas artísticas, visando à salvaguarda e difusão da memória da música brasileira.

Palavras-chave: música, saber-fazer musical, referência cultural, patrimônio imaterial, música popular brasileira, instrumento virtual de memória, difusão musical, Joyce Moreno.

ABSTRACT

MARTINS, Ana Silveira. **From Collection to Divulging – practical knowledge and other approaches in the field of music: pathways for the preservation of memory based on the work and musical trajectory of Joyce Moreno.** 2024. 113p. Dissertation of Master's Degree in Cultural Heritage and Society. Graduate Program in Heritage, Culture and Society. Federal Rural University of Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, RJ, 2024.

Centering on the study of music, within the realm of musical practice and musical craftsmanship, the aim of this research is to highlight the existing sensibility connections between the fields of music and heritage, which are equally vibrant and dynamic. As both fields are characterized not only by formal academic knowledge and learning, but also by sensory and socio-affective practices and experiences, this work intends to sensitize the reader to an experiential construction around music. As a practical example, after contextualizing Brazilian Popular Music as a cultural reference, elements of the work and trajectory of singer and composer Joyce Moreno will be highlighted, with the aim of contributing to the future establishment of a virtual tool that incorporates technologies and a proper methodology, as a means of providing immersion in the field of artistic-musical creation for subsequent cultural diffusion. Research methodology is based primarily on survey and reading of bibliography and on documentary exploration, and is supplemented by semi-structured interviews with the artist. Additionally, this research brings examples of tools already conceived by other artists, for illustrative purposes, thus demonstrating the importance of conceiving such virtual instruments of memory that act as bridges to connect academic knowledge and artistic practices, aiming at the preservation and dissemination of Brazilian music memory.

Keywords: music, musical craftsmanship, cultural reference, intangible cultural heritage, popular music, virtual tool of memory, musical diffusion, Joyce Moreno.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Forma de organização do acervo de Tom Jobim	62
Figura 02	Classificações dos itens do acervo de Sérgio Ricardo	63
Figura 03	Itens do acervo contidos no site de Ithamar Assunção	64
Figura 04	Site atual de Joyce Moreno	69
Figura 05	Capa do disco Sambacana	73
Figura 06	Foto de Joyce Moreno no II Festival da Canção	74
Figura 07	Artigo de mídia sobre o II Festival Internacional da Canção	75
Figura 08	Outro artigo de mídia sobre o II Festival Internacional da Canção	75
Figura 09	Artigo de mídia sobre o primeiro disco de Joyce Moreno	76
Figura 10	Foto de Joyce Moreno no IV Festival da Canção	77
Figura 11	Joyce Moreno e Vinícius de Moraes no Teatro Cistina	78
Figura 12	Artigo de mídia sobre a estada de Joyce Moreno em Nova Iorque	79
Figura 13	Fotos das gravações de “Natureza”	79
Figura 14	Print do box “ <i>Claus Orgeman – the man behind the music</i> ”	80
Figura 15	Fotos da gravação do disco “Feminina”	81
Figura 16	Artigo de Tárík de Souza	81
Figura 17	Fotos do show “Quadrantes”	82
Figura 18	Print da revista Latina	83
Figura 19	Foto com Henri Salvador	84
Figura 20	Foto com Jon Hendricks	85
Figura 21	Foto com Astrud Gilberto e Flora Purim	85
Figura 22	Fotos com Michel Petrucciani	86
Figura 23	Ingresso do concerto “ <i>The Brazilian Christmas Party</i> ”	87
Figura 24	Artigo de mídia sobre o concerto “ <i>The Brazilian Christmas Party</i> ”	87
Figura 25	Foto com Johnny Mandel	88
Figura 26	Foto com Diana Krall	88
Figura 27	Foto com Roberto Menescal	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – MÚSICA E CONSTITUIÇÃO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS EM DIÁLOGO COM A NOÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL CONTEMPORÂNEA	16
1.1 Música, Pertencimento e Referência Cultural	17
1.2 A Experimentação da Música pela Prática do Saber-fazer	30
CAPÍTULO II – MÚSICA DE JOYCE MORENO - TRAJETÓRIA, INFLUÊNCIAS E ATRAVESSAMENTOS	38
2.1 Fatores de Composição da <i>Persona</i> Artística – As Práticas Incorporadas	39
2.2 Indústria Musical e Tentativas de Apagamento – Memória e Esquecimento	47
CAPÍTULO III – PATRIMONIALIZANDO A MÚSICA – POSSIBILIDADES	57
3.1 Acervos Digitais e o Reencontro com a Música – O Cruzamento entre a Prática Performática e a Função Arquivística do Acervo	60
3.2 Enunciando a Dimensão da Produção Musical – Uma Cartografia do Processo Criativo	73
CONCLUSÕES	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97
ANEXOS	102
A – <i>Release</i> artístico de Joyce Moreno	102
B – Discografia	111

INTRODUÇÃO

Regina Abreu e Mário Chagas, organizadores do livro “Memória e Patrimônio – ensaios contemporâneos” (ABREU; CHAGAS, 2003), não à toa iniciam seu texto introdutório utilizando-se do termo “a arena do Patrimônio”. É notório que a área do Patrimônio Cultural é historicamente dinâmica e efervescente e, portanto, palco costumeiro de debates e disputas em seus campos práticos e teóricos, sendo natural que tais embates nesta “arena” não tenham cessado até hoje, pela própria necessidade da realização de movimentos e modificações, que incluem uma tarefa importantíssima a qualquer povo, que é a criação e/ou renovação de políticas públicas específicas.

Fruto de discussões, a partir da década de 1930 e ao longo do tempo, na busca por fornecer orientações teóricas sobre como proceder no trato e preservação do Patrimônio Cultural, nasceram as Cartas Patrimoniais – documentos internacionais que pretendiam dar suporte à preservação dos bens culturais – sendo a primeira, a Carta de Atenas, em 1931, voltada ao restauro de monumentos. Nota-se, portanto, um movimento mundial, cujo mote se refletiu igualmente no Brasil, encabeçado por Mário de Andrade, tendo deixado como semente a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (posteriormente e atualmente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN) e o Decreto-Lei n. 25/1937¹. Tais cartas são documentos que não apresentam regras fixas a serem seguidas, mas são instrumentos teóricos que indicam princípios e critérios que dão suporte à salvaguarda do conhecimento e da memória coletiva. Não devem ser utilizadas em conjunto, pois cada uma possui sua função específica. Cartas internacionais, se reinterpretadas por seus países, cultura e realidade local, podem se articular com demais cartas nacionais e/ou resultar em construções normativas.

Se, nas primeiras cartas existentes, fica clara a necessidade de se definir monumento e seu entorno, na sequência as cartas abarcam os conjuntos arquitetônicos, urbanismo, arqueologia, restauração, chegando ao meio ambiente (recursos naturais). Nos documentos mais recentes destacam-se a autenticidade, a cultura popular e o patrimônio imaterial. Assim, a Recomendação de Paris de 1964, originada na Conferência Geral da UNESCO², na sua 13ª sessão, definiu bens culturais como

¹ Trata-se de decreto que organizava a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (bens móveis e imóveis) mediante a atuação do IPHAN.

² Documento originalmente publicado pela UNESCO sobre o título Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris, 17 October 2003. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006.

Os bens móveis e imóveis de grande importância para o patrimônio cultural de cada país, tais como as obras de arte e de arquitetura, os manuscritos, os livros e outros bens de interesse artístico, histórico ou arqueológico, os documentos etnológicos, os espécimens-tipo da flora e da fauna, as coleções científicas e as coleções importantes de livros e arquivos, incluindo os arquivos musicais (UNESCO, 1964, p.2).

Após quatro anos, a Recomendação de 1968, produzida na 15ª sessão da Conferência Geral da UNESCO, ainda reforçou a definição de bens culturais (mesmo se restringindo à materialidade) e incluiu ações educativas como iniciativas para a salvaguarda do patrimônio cultural. Esta inclusão permitiu, nos anos de 1970, avanços sobre o conceito de bem cultural, enquanto o próprio conceito de cultura ia também sendo alargado, pois seria um meio estratégico para a aproximação entre os povos, inserindo-se nos estudos econômicos e na economia criativa. Tal alargamento, que acabou por proporcionar abranger bens “para além dos de pedra e cal” ao conceito de bem cultural, foi extremamente importante, por ter sido fator fundamental para a aproximação do patrimônio à cultura do país (FONSECA, 2003, pp. 65-66).

No entanto, por muito tempo as questões do que deveria ou não ser preservado como patrimônio estiveram atreladas a questões de identidade nacional, que por sua vez se encontravam representadas por entendimentos estéticos eurocêntricos e de elites intelectuais. Atualmente, o patrimônio é discutido no país para além até mesmo da questão do que é ou não nacional, envolvendo o reconhecimento dos direitos culturais do cidadão e uma série de temáticas que tornam o Patrimônio Cultural cada vez mais interdisciplinar, imbricando-o com diversas áreas.

Em paralelo, no momento atual, diversos autores, como os já citados Regina Abreu e Mário Chagas (2003, p.15), inferem que “nunca se colecionou tanto, nunca se arquivou tanto, nunca tantos grupos se inquietaram tanto com os temas referentes a memória, patrimônio e museus”. Se “pessoas comuns” costumam guardar suas memórias, artistas possuem ao longo de suas trajetórias uma gama de documentos e materiais que constituem seus arquivos pessoais que são tesouros importantes para a composição de seus acervos. Este “coleccionamento” (para além de um acúmulo de bens que constitui um patrimônio pessoal), parece ser impulsionado pelo que Gonçalves (2012) chamou de “retórica da perda”. Se está cada vez colecionando mais, guardando mais, comunicando mais, no receio de perdermos

nossas memórias, patrimônios e identidade. E, no caso dos artistas da música, há que se considerar a importância da manutenção destas memórias e posterior difusão, para que tais memórias não se percam, pois representam nossa cultura e identidade.

Tendo em vista este breve histórico e a própria definição de bem cultural da Unesco, que inseriu com pertinência os arquivos musicais ao rol de bens, torna-se possível, agora, aqui introduzir a música como bem e referência cultural, a partir da dimensão dada por Maria Cecília Londres Fonseca (2001, p.80), na qual há que se aproximar dos pontos-de-vista dos legítimos detentores do saber-fazer, para pressupor o que consideram como referência, dando, assim, sentido ao que se quer preservar dentro de sua própria cultura. Fica claro, então, que para que um bem cultural seja preservado, não basta que o Estado queira preservá-lo, mas sim, que seu povo considere tal bem uma referência. É fundamental, portanto, que haja pertencimento e reconhecimento. Citando especificamente a Música Popular Brasileira (MPB), seus criadores (explicitamente) assim a nomearam por exatamente quererem que a mesma representasse a música feita no país. Pertencimento e reconhecimento assim se apresentam até hoje como uma via de mão dupla.

Originada de um movimento estético e cultural ocorrido na sequência do surgimento da segunda geração da bossa-nova (anos de 1960), a MPB dela se descolou, passando, também, a abarcar “movimentos” como a Tropicália, o Clube da Esquina, além do próprio samba, pois muitos de seus representantes eram “compositores eventuais de samba” (LIMA, 2022, p.211). Teóricos e estudiosos da música, já apontavam a importância da música popular brasileira no contexto histórico e político. Para Neder,

(...) a canção popular explicita relações entre as subjetividades e a vida pública mais ampla, tornando-se documento histórico dos conflitos políticos, institucionais, sociais e econômicos vividos pela sociedade brasileira como um todo, e ao mesmo tempo permite entrever identidades, sonhos e perspectivas de sujeitos empíricos concretos e situados (NEDER, 2012, p.50).

Entre seus criadores e representantes se encontram ícones da música como Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Gilberto Gil. E todos estes são conhecidos pela massa da população brasileira, e são igualmente considerados ícones no exterior. No entanto, há uma outra camada grande de artistas que estiveram presentes neste contexto, e que, apesar de serem reconhecidos por seus pares (e internacionalmente idem), e por motivos diversos, como questões das demandas mercadológicas ou mesmo por terem

sofrido algum possível processo de apagamento, reverberado até mesmo pelo poder público ou obras de referência (atingindo, portanto, a percepção do público em geral), não são conhecidos pela massa.

Considerando, assim, tais lacunas e possíveis apagamentos vivenciados por estes artistas da Música Popular Brasileira (MPB), que geralmente, além de meros *performers* são, ainda, personalidades públicas, formadores de opinião, de tendências e movimentos musicais, observa-se a grande importância de se criar instrumentos virtuais que viabilizem a fruição de suas obras e trajetórias, para que sejam passadas às futuras gerações.

A partir das premissas e dos pontos levantados acima e, salientando que o Patrimônio Cultural está notadamente atravessado pelo reconhecimento social, a presente pesquisa pretende contribuir com reflexões que partam deste campo, abarcando centralmente a música – incluindo de forma importante e específica o saber fazer-musical, que independe de conhecimentos acadêmicos e teóricos –, para convergir na construção de diretrizes de um instrumento virtual de memória que sirva de modelo e paradigma, auxiliando no reconhecimento e salvaguarda da trajetória de artistas da Música Popular Brasileira, tendo como estudo de caso a obra e carreira profissional da cantora e compositora Joyce Moreno.

E, ainda, para além de resguardar e difundir as memórias que artistas como Moreno desejam projetar de si, pretende-se sensibilizar ouvintes não músicos através de discussões sobre os próprios elementos constitutivos da música, auxiliando-os a compreender os meandros do saber-fazer musical.

A metodologia, amparada no levantamento e leitura de pesquisas bibliográfica e documental, foi complementada com entrevistas semiestruturadas realizadas com a artista Joyce Moreno. Além disso, buscou-se trazer exemplos de instrumentos virtuais já concebidos de outros artistas, para ilustração e comparação, no intuito, também, de demonstrar a importância da concepção de instrumentos virtuais de memória que possam servir de ponte entre conhecimentos acadêmicos e práticas artísticas, visando à salvaguarda e difusão da memória, especialmente a da música brasileira.

Para tanto, este trabalho estrutura-se em três capítulos. O primeiro capítulo, “Música e Constituição de Referências Culturais em Diálogo com a Noção de Patrimônio Cultural Contemporânea”, que se subdivide em dois tópicos, incluiu reflexões e contextualizações em torno do objeto principal do trabalho: a música. Iniciando, o item 1.1 – Música, pertencimento e referência cultural –, situa o leitor para a forma com que irá se abordar a música no trabalho – com um olhar referenciado no campo do Patrimônio, ancorado na dimensão de referência

cultural proposta por Maria Cecília Londres Fonseca, sobretudo porque a música constitui-se como um saber-fazer atravessado pela profissionalidade, mas também pela sensibilidade, performance, estética, técnica, vocação, doação, pela fruição e tantos outros elementos que integram seus aspectos materiais e imateriais. Na sequência, para o item 1.2 – A experimentação da música pela prática do saber-fazer – produto final ou processo permanente –, pretendeu-se alargar tais discussões sobre os aspectos não formais que englobam a atividade da feitura da música que, para além da teoria, requerem sensibilidade, padrões estéticos e subjetividades sensoriais diversas. Abrange uma reflexão sobre a existência ou não de um produto final na música popular.

No segundo capítulo, intitulado “A Música de Joyce Moreno – Trajetória, Influências e Atravessamentos”, pretendeu-se apresentar o leitor à artista Joyce Moreno. O item 2.1– Fatores de composição da *persona* artística – as práticas incorporadas indica como foi construída sua *persona* artístico musical, tendo em vista sua trajetória na vida e na arte, as influências musicais que surgiram naturalmente e, também, forçosamente, por tentativas de apagamento que serão melhor relatadas, detalhadas e discutidas já no item seguinte 2.2 – Indústria musical e tentativas de apagamento – memória e esquecimento. Os dois itens já apresentam partes do conteúdo do arquivo pessoal da artista.

O último e terceiro capítulo, “Patrimonializando a Música – Possibilidades”, retoma a música sob o viés do Patrimônio. O item 3.1 – Acervos digitais e o reencontro com a música – o cruzamento entre a prática performática e a função arquivística do acervo – discute a importância de se preservar uma memória musical e as dificuldades de se patrimonializar uma arte que é “repertório”. Finalmente, o item 3.2 – Enunciando a dimensão da produção musical – uma cartografia do processo criativo – propõe um roteiro para enunciar a dimensão da produção musical aqui envolvida, que impõe e inclui a importância de um diálogo com o campo da Tecnologia da Informação para a construção de acervos digitais. Juntos, os itens descortinam e criam uma cartografia da obra e da trajetória de mais de cinquenta anos de carreira de Joyce Moreno.

Assim, entende-se que as reflexões aqui geradas, unidas a uma quase experimentação prática, convergem para o entendimento de que a música, através de suas dimensões complementares, é capaz de produzir memória e criar lugares de pertencimento.

CAPÍTULO I - MÚSICA E CONSTITUIÇÃO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS EM DIÁLOGO COM A NOÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL CONTEMPORÂNEA

Uma forma bastante adequada de se abordar o Patrimônio Cultural de um país é por meio da perspectiva de seu fortalecimento via construção, aprimoramento e ampliação de políticas públicas, até como o pilar de uma sociedade que possa se conhecer melhor e se valorizar mais. A articulação entre cultura, patrimônio, história e memória é necessária para lidar com bens culturais no contexto das instituições públicas e das leis de incentivo, mas, também, no âmbito privado. E é deste âmbito privado que emerge o desafio gigante de salvaguardar itens do arquivo pessoal da artista Joyce Moreno, já nos seus 76 anos de vida e 57 de carreira artística, para que este acervo constituído, ao longo dos anos, não se perca e possa ser ofertado ao público como forma de difusão de conhecimento e preservação da memória musical brasileira.

Joyce é personagem da cultura brasileira contemporânea, e, como se vai investigar no decorrer desta pesquisa, representante da Música Popular Brasileira (MPB) no mundo. Embora sua carreira na música tenha lhe trazido amplo reconhecimento de público específico e crítica, sua trajetória teve passagens e viradas desconhecidas pela maioria das pessoas, apesar de terem tido grande relevância na definição de sua personalidade artística e na representação de sua arte em seu estágio atual. Tais acontecimentos e peculiaridades podem facilmente ser constatados mediante a apreciação de determinados documentos e itens (dos mais diversos tipos) de seu arquivo pessoal, que contam sua história. Quando identificado, organizado e difundido, o acervo poderá iluminar a referida trajetória da artista, evitando, assim, o esquecimento.

No caso particular do acervo de Joyce Moreno, fui durante certo tempo responsável por organizar seu escritório, material de imprensa e fotos, compartilhando de suas memórias com afeto. Por ser igualmente cantora e compositora, compartilho das mesmas inquietações quanto ao que posso e como posso vir a “deixar para a posteridade”. Por ser sua filha e, por consequência, ter a responsabilidade de levar este acervo adiante no papel de herdeira, sabendo previamente da sua vontade de deixar sua trajetória e obra disponíveis a quem quer que seja, estudar mais a fundo sobre as questões que cercam a musealização de arquivos e as possibilidades de patrimonialização da música se fez primordial, tanto para aplicação nesta pesquisa, quanto para servir de preparação para a organização e disponibilização de fato do acervo, num futuro próximo.

Aqui procuro entender quais são as interseções possíveis entre políticas públicas associadas à área do patrimônio cultural e à musealização de acervos artísticos, mais especificamente na MPB.

E, tendo em vista a oportunidade da proximidade com a artista e abertura total para o acesso ao acervo, este trabalho de pesquisa foi entremeado com tais documentos, que serviram para mostrar a dimensão do conteúdo dos arquivos pessoais de artistas.

1.1 Música, Pertencimento e Referência Cultural

A espécie humana é musical. Raros são os humanos desprovidos de sensibilidade (ou equipamento neural) para apreciar música. Se a inclinação para a música já se revela na primeira infância, é comprovado que ouvir música é um ato de efeitos bem mais complexos do que a simples resultante de escutar por fisicamente possuímos um aparelho auditivo. Humanos são capazes de perceber a música em todas as suas nuances: ritmo, notas, intervalos, tons, melodias, timbres distintos, harmonias... Isso, para além da linguagem. Tanto quanto o instinto da linguagem, somos providos de instinto musical.

Oliver Sacks, médico neurologista, em seu livro “Alucinações Musicais”, discorre sobre diversos casos clínicos que passou a estudar, de pessoas que tiveram experiências intrigantes com a música. Há quem seja tão sensível a ela que, ao ouvir certas canções, apresente reações físicas em seu corpo. Ao contrário, há pessoas com a condição neurológica de “amusia”, que faz com que, para elas, uma sinfonia possa soar como um choque automobilístico. Tais reações vêm sendo estudadas, bem como outras já mais conhecidas pela comunidade científica, como a ativação da “lembrança perdida” em pacientes portadores da doença de Alzheimer e demência, por exemplo.

É cientificamente comprovado que a resposta à música, nesses casos, é especialmente preservada, mesmo quando a doença já está avançada. Assim, a área da musicoterapia apresenta bons resultados e comprovação extremamente positiva da aplicação da música no tratamento destes pacientes e, também, de pessoas com depressão e demais sintomas decorrentes de problemas da saúde mental. Há relatos de melhora do humor, do comportamento e até de funções cognitivas. Já em músicos, exames de imagem cerebral, como o eletroencefalograma de alta densidade e a ressonância magnética funcional, realizados enquanto se ouvia música, sons não-musicais e sons do ambiente, trouxeram à tona certa diferenciação no uso dos hemisférios cerebrais entre músicos e não-músicos, uma vez que

determinadas áreas (que se representam em cores nos exames) se revelaram maiores. Fica claro que a relação com a música é algo totalmente particular.

Neurocientistas afirmam que integramos os aspectos musicais anteriormente mencionados (e tantos outros), construindo a música em nossas mentes através da utilização de muitas partes do cérebro (SACKS, 2007, p.10). E, através de sua apreciação, apresentamos (inconscientemente) reações intensas, profundas e emocionais. Assim, ouvir música pode ser um fenômeno auditivo, emocional e, inclusive, motor, tendo em vista que, com frequência, costumamos acompanhar o ritmo da música com nosso corpo, até mesmo involuntariamente. Somos dotados, ainda, de uma memória musical extraordinária, que pode nos fazer lembrar por toda a vida de músicas aprendidas na infância, e é por esta razão, também, que pode ocorrer um fenômeno bastante comum, que é quando “ouvimos” música em nossas mentes.

Nesse sentido, e dado tais naturezas, a música está presente e é essencial em todas as culturas conhecidas, podendo ser moldada pelas circunstâncias da vida, bem como de acordo com a cultura em que se vive. No entanto, para ser entendida e considerada “música”, é necessário que haja produção de sentido para indivíduos ou grupos sociais, pois o “‘objeto artístico’ em si não é arte nem não-arte: torna-se um ou outro somente pelas atitudes e sentimentos que os seres humanos lhe dirigem” (BLACKING, 2007, p.202).

Para este autor, conceituar música e estudar sua natureza envolve debater convenções sociais *versus* ações individuais, cultura e natureza, plasticidade e especificidade, tendo em vista que a música “pode ser gerada por uma variedade de processos, alguns dos quais são ‘não-musicais’” (BLACKING, 1973, p.11). A música e a sua prática, ainda, por meio da comunicação não-verbal, refletem padrões culturais e sociais. Assim, haverá sempre alguma pertença entre grupos de pessoas que possuem em comum uma mesma linguagem musical (ou grupos sonoros, como BLACKING os define), coincidindo com suas culturas e linguagens verbais.

Há uma gama de atores responsáveis pela produção da música inserida na cultura brasileira. Erudita ou popular, sagrada ou profana, tais produções artísticas independem de conceituação formal para quem as faz. Mas, na prática e no âmbito das políticas públicas de salvaguarda e patrimônio, tal conceituação ou diferenciação acaba se tornando importante.

A música popular feita no Brasil, parte integrante da cultura, se desenvolveu via comunicação oral e até mesmo pela ocupação do território, sendo, também, resultante da experiência histórica das gerações anteriores. Na década de 1960, em meio a um período político conturbado por conta da ditadura militar, diante dos questionamentos da sociedade

sobre o que seria uma identidade nacional e o que se gostaria de preservar na cultura do país, a geração pós-bossa nova criou a Música Popular Brasileira (MPB). A MPB surge, então, como noção, ideia, conceito, designação de um campo de práticas musicais num contexto de disputas para a construção de um imaginário do que seria “ser brasileiro”, diante da apropriação dos símbolos nacionais pelos militares, ocorrida à época. O próprio nome do gênero já refletia o intuito de seus criadores: reforçar o vínculo com seu país de origem. Eram, em sua maior parte, jovens de classe média, alguns ainda em formação universitária. A cultura brasileira passava por um período de grande efervescência nas artes em geral, e na música certamente não poderia ser diferente. Seus principais representantes rapidamente passaram a ocupar uma posição de hegemonia no mercado fonográfico e o topo de uma hierarquia simbólica.

A Música Popular Brasileira não foi assim nomeada por ser feita para a massa, ou por artistas que não eram eruditos, mas por ser um gênero musical específico, objeto classificatório que enquadra uma gama de produções e de artistas a ela vinculadas. Ulhôa (2002) entende a sigla ou “rótulo” MPB como extremamente ambíguo, porque apesar de seu sentido restrito se referir ao repertório de um grupo específico, no amplo sentido parece abarcar a totalidade da música brasileira.

No seu uso cotidiano por músicos, produtores, críticos, professores e historiadores, a sigla MPB ou simplesmente “música brasileira” se refere, de um lado a músicas de origem tradicional e/ou regional em oposição ao universo da música *pop* (contrastando produção artesanal e produção industrializada) e de outro a músicas com características de vanguarda em oposição também à produção de música de massa (contrapondo no caso arte e comércio). (ULHÔA, 2002, p.4)

Entende-se aqui a importância da MPB, tanto como manifestação estética que pretende traduzir identidades (para além das questões de memória coletiva), quanto por se observar o papel que realiza como instrumento para a interpretação do país, visão corroborada, inclusive, por pesquisadores e acadêmicos que a discutem, como Nercolini:

No Brasil, para pensar a questão das transformações identitárias, parece-me fundamental resgatar o papel dos criadores do que veio a denominar-se Música Popular Brasileira, na formação de uma identidade plural, híbrida, em que se articulam o popular, o massivo e

o culto; o próprio e o alheio; o local e o global (NERCOLINI, 2006, p.126).

Claro que, posteriormente, o modo de pensar a nacionalidade foi se modificando, mas a MPB ainda tinha em seu campo de produção, a feitura de músicas baseada em raízes tradicionais (advindas do samba, do choro, do baião e demais “regionais”).

Um tempo depois, incorporaram-se nas canções elementos estéticos do rock e do pop, entre outros não brasileiros, já se excluindo a necessidade de utilização de referências de raízes étnicas. Tais “movimentações” ou “aberturas estéticas”, coincidentemente ou não convergiram com as discussões ocorridas a respeito de cultura e patrimônio na década de 1980, quando chegou-se à compreensão e entendimento de que a diversidade na formação cultural brasileira seria um grande valor.

As manifestações coletivas (e aí entram as festas populares), os saberes e os modos de expressão diferenciados e muitas vezes específicos de determinados grupos sociais (a MPB!), começaram a ser vistos como referências culturais por estarem vinculados à nossa identidade e memória (FREIRE, 2005, p.13).

Tal termo – referência cultural – começou a ser utilizado quando surgiram indagações a respeito de quem teria legitimidade para selecionar qual bem cultural deveria ou não ser preservado. Uma vez que o patrimônio cultural brasileiro incluía também as manifestações culturais produzidas por seu povo, que valores seriam levados em consideração para fins de preservação? E quem escolheria? Em nome de que tipo de interesse e de quais grupos?

Voltando no tempo, as práticas culturais conhecidas eram marginalizadas ou tratadas como folclore, o que era uma espécie de rebaixamento. Tais práticas só começaram a ser reconhecidas a partir do século XVIII. A historiografia, nessa época, era baseada em documentos oficiais escritos, o que fazia com que a visão da sociedade fosse padronizada e elitista, sendo os eventos populares desconsiderados, pois não eram sequer retratados. Isso mudou a partir de uma abertura ocorrida na Escola dos Annales³, na qual houve uma busca por liberdade para transitar pelas diversas fontes que o meio social oferecia, ou seja, a oralidade passou a ser levada em consideração, da mesma forma que os documentos oficiais escritos (PESAVENTO, 2008, p.10). Uma nova corrente historiográfica surgiu: a História Cultural. Esta era diferente da História chamada Positivista, na qual “as fontes falavam por si só”.

³ Movimento historiográfico, surgido na França, na metade do século XX, e que dava importância à interdisciplinaridade, encontrando uma unidade entre a História e as Ciências Sociais.

Peter Burke (2005), apropriando-se da discussão no momento em que se expandia o conceito de cultura, contribuiu para que historiadores também pudessem “se atrever” a escrever sobre o tema. Tal abertura acabou por acrescentar o popular na História e a História Cultural tornou-se um ramo voltado para pessoas e suas práticas. E, já que as fontes orais a partir de então poderiam ser consideradas, esta passa a ser a melhor forma de retratar a realidade brasileira, segundo Pesavento (2008, p.11), pois antes havia uma parcela grandiosa de nossa realidade que não era digna de análise, porque não fora foco de estudo científico. Como bem destaca Nogueira, “(...) na História Cultural, são as relações humanas e as manifestações culturais de memórias e crenças que passam a ser inseridas enquanto fontes para interpretar estas ações e suas relações em seu contexto” (NOGUEIRA, 2019, p.5).

Muitas vezes desvalorizada, pela falta de documentação existente, Burke (2005, p.31) também afirmava que, por esta razão, a História Cultural teve sua trajetória marcada por processos de adequação, aceitação e negação. No entanto, historiadores como Huizinga, os sociólogos Max Weber, Norbert Elias, o médico neurologista e criador da psicanálise Freud e o pesquisador Aby Warburg, igualmente contribuíram com a construção da História Cultural, que passou a observar (cientificamente mesmo) as manifestações culturais simbólicas da sociedade, sendo tal fato considerado como uma quebra de paradigma, pois a historiografia se abriu a pessoas “comuns”. Entrou em cena, assim, o estudo da Cultura Popular.

Semanticamente, o “popular” estava ligado a valores como espontaneidade e originalidade. O sociólogo Stuart Hall (2003, p.253) definiu inicialmente o “popular” com um significado que corresponde ao “senso comum”, isto é, algo é popular quando as massas escutam, compram, leem, consomem e parecem apreciar tal “coisa” imensamente; depois, define a cultura popular como “todas essas coisas que ‘o povo’ faz ou fez” (2003, p.256). Pode-se notar que a primeira definição é baseada em consumo e a outra na produção. Convergindo, as definições indicam que a produção da cultura popular é fruto da apreciação do povo sob um conjunto de práticas e valores e suas representações (NOGUEIRA, 2019, p.8).

No entanto, vale lembrar que não foram os produtores desta cultura que a nomearam de popular. São estudiosos que usualmente nomeiam tais práticas, criando uma definição até mesmo distante da concepção de seus próprios atores. E quando as práticas resistem, muitas vezes são taxadas de “velhos hábitos”, numa diminuição de sua importância, como fosse algo incapaz de se remodelar. Práticas tidas como inferiores, acabaram no esquecimento e na marginalização. Para Chartier

(...) o destino da cultura popular é, portanto, ser sempre abafada, recalçada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas. Isto indica, sem dúvida, que o verdadeiro problema não é tanto datar seu desaparecimento, supostamente irremediável, e sim considerar, para cada época, como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas ou reprimidas (CHARTIER, 1992, p.3).

Tal cultura, que por tempos foi mantida apenas na oralidade, socializada nas comunidades e passada “internamente” de geração a geração, acabou por se disseminar, principalmente com o surgimento das novas mídias e da cultura de massa. Assim, muitas práticas culturais adquiriram maior visibilidade. E quando o popular passa a não ser mais invisibilizado, quando passa até a ser estudado, a memória e a oralidade passam a ser fontes (não documentais) importantes para a manutenção das tradições – manifestações absorvidas e, muitas vezes, reinterpretadas, quando se somam às experiências do presente.

Referenciar o passado e preservar hábitos são dinâmicas ligadas à tradição. Para Hobsbawm (2021), as tradições são inventadas, mesmo as mais antigas, aquelas que não se consegue localizar no tempo. “Tradição inventada” seria

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma relação ao passado (HOBSBAWM, 2021, p.8).

Pode-se afirmar, então, que há tradições inventadas quando o povo adapta a tradição ao tempo presente, mas não distancia a prática de suas questões identitárias, quando ocorre de se “conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins” (HOBSBAWM, 2021, p.12). Para o autor, “não há lugar nem tempo investigados pelos historiadores onde não haja ocorrido a ‘invenção’ de tradições” (HOBSBAWM, 2021, p.11).

Na sociedade dita “moderna”, houve (por todo o mundo) a necessidade de adaptações das tradições e novas tradições surgiram, sendo institucionalizadas por questões políticas, para servir a propósitos nacionais. Assim, as tradições inventadas estão bastante ligadas à “nação” e “seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as

interpretações históricas e daí por diante” (HOBSBAWM, 2021, p.21), bem como o patrimônio nacional que são os bens que remetem à identidade de seu povo.

No Brasil, um patrimônio nacional, no século XIX, era composto apenas de objetos de arte e edificações que remetesse aos monumentos históricos, com ideais renascentistas de beleza. Foi somente a partir da década de 1930 que se iniciou um processo de valorização do patrimônio imaterial produzido no país.

A década de 1930 representou não só o marco-inaugural brasileiro para a salvaguarda do patrimônio cultural, mas também o período de formação das normas internacionais (MARCHETTE, 2016, p.38).

Assim, entrou em voga a valorização do folclore, isto é, dos costumes populares, saberes, lendas, rituais, língua, mitos, tecnologias tradicionais, modos de fazer dos povos originais etc. O próprio termo folclore (saber do povo) é homólogo ou correspondente ao termo nação (CERDERA, 2018, p.4) sendo considerado “a manifestação da mais profunda e autêntica nacionalidade, e dedicar-se a ele significava uma doação ao próprio país” (SILVA, 2012, *apud* CERDERA, 2018, p.4).

Importante lembrar que os primeiros “músicos brasileiros” foram os indígenas. Para estes povos originários, a música era algo que se fazia (entoava) em grupo (homens, mulheres, crianças, sem distinção ou separação) e que se misturava com a dança e seus rituais. No entanto, suas “produções” foram dissolvidas pelo processo de “aculturação”⁴ sofrido desde a chegada dos europeus. A cultura indígena foi dissolvida na do homem branco e a música foi utilizada como instrumento de catequização (D’ASSUNÇÃO, 2006, p.62). Os cantos indígenas eram considerados “sujos” e houve uma tentativa de “limpar” tais cantos, utilizando-se a afinação europeia como parâmetro. Além disso, os improvisos foram banidos e os indígenas foram forçados a deixarem de lado seus instrumentos (taquaras, torés e teirús), para passarem a se utilizar das flautas, gaitas e violas europeias (D’ASSUNÇÃO, 2006, p.63).

Ainda no século XIX, entrou em voga o estabelecimento de missões culturais, que tinham o objetivo antropológico de registrar culturas indígenas com seus mitos e costumes e sua música. Entre outros, aqui estiveram, ainda em 1817, os austríacos Spix e Martius, que coletaram melodias folclóricas e lundus, que se encontram registradas até hoje, servindo de

⁴ Processo de modificação cultural de indivíduo, grupo ou povo que se adapta a outra cultura ou dela retira traços significativos (OXFORD LANGUAGES, 2023).

material de referência⁵. Já no século XX, tais missões continuaram a existir, sendo a mais notória a Missão Rondon que, apesar de não ter tido uma finalidade estritamente cultural, também recolheu melodias indígenas, tendo deixado fonogramas que se encontram no Museu Nacional⁶.

Mário de Andrade, intelectual modernista, um apaixonado pela cultura popular brasileira, ainda na década de 1920, igualmente realizou incursões a diversos cantos do país, fotografando paisagens e descobrindo a diversidade de perfis da população brasileira, numa tentativa de mapear e reconhecer traços que definissem a identidade nacional. Num contínuo de suas ações, com objetivo de valorizar e resguardar as manifestações artísticas e culturais do país para a preservação de nossa identidade, em 1938 enviou uma equipe de pesquisadores ao Norte e Nordeste, a fim de registrar cantos, danças e rituais da cultura popular que considerava ameaçados de extinção. Para além, procurava no folclore as vertentes do que poderia se constituir numa música “genuinamente” brasileira, por entender que a música popular (urbana) continha influências externas, como as do mercado, por exemplo.

Estiveram em seu “radar” os “cantos ameríndios” e os “cantos folclóricos”. Apesar do próprio não considerar a si como tal, Mário de Andrade foi um dos principais e mais respeitados folcloristas do país. Foi, ainda, fundador do Departamento de Cultura do município de São Paulo, razão pela qual foi convidado pelo então Ministro da Educação Gustavo Capanema para participar da elaboração de um projeto de lei que regulamentasse a proteção do patrimônio histórico do país.

Mário de Andrade foi defensor de um conceito abrangente de patrimônio ao articular em um mesmo eixo as dimensões **material** e **imaterial** (...). Para o escritor paulistano, o patrimônio deveria ser considerado, justamente, um complexo formado de elementos tangíveis e intangíveis. Na primeira categoria estariam classificados os bens móveis, físicos e imóveis.; na segunda, o conhecimento popular em todas as suas manifestações culturais, como a língua, o folclore e as crenças, que dariam identidade ao país (MARCHETTE, 2016, p.30).

⁵ Cf. SPIX e MARTIUS, 1938.

⁶ Tendo em vista o incêndio ocorrido no museu em 2021, não foi possível aferir se tais fonogramas foram preservados.

Ocorre que, naquele momento, tal proposta não foi bem aceita. Por importantes divergências, em 1937, no governo de Getúlio Vargas, a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional foi prevista através da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (posteriormente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN), porém sua atuação tratava apenas de bens móveis e imóveis da história brasileira. Manifestações musicais e dramático-musicais folclóricas até foram objeto de políticas públicas específicas, promovidas pelo Movimento do Folclore Nacional⁷ em 1947, ainda que não estivessem enquadradas até então como patrimônio. Mas, a música especificamente (sem ser a considerada folclórica), ficou ainda em segundo plano.

Mais tarde, passando-se da fase chamada heroica à moderna, em 1975, se teve um marco com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), que foi considerado como o órgão de defesa da cultura nacional. Encabeçado pelo *designer* pernambucano Aluísio de Magalhães, o CNRC tinha o objetivo de “criar produtos genuinamente nacionais advindos da produção cultural brasileira” e buscava a “dinamização das economias regionais assentadas sobre saberes e fazeres tradicionais”, considerando o tradicional como “um conjunto de práticas dominadas por grupos sociais excluídos, que vivem à margem da sociedade, tanto social, cultural e economicamente quanto territorialmente” (MARCHETTE, 2016, p.55). Posteriormente, em 1979, o CNRC daria lugar à Fundação Nacional Pró-memória, que se integrou ao IPHAN. Aqui volta-se ao conceito contido no próprio nome do órgão CNRC: o de referência cultural.

Maria Cecília Londres Fonseca afirma que a noção de referência cultural, até então, seguia pouco explorada enquanto conceito (FONSECA, 2001, p.112), mas que pensar em bens culturais sob tal perspectiva, deslocou o foco destes bens, retirando um certo “peso” simbólico, para atribuir-lhes sentido. Bens por si só não possuem valores, apenas graus de importância (numa dimensão simbólica), que lhes são atribuídos em função de serem reconhecidos como fonte de pertencimento e identidade por determinado grupo. Fonseca afirma que

Ao identificarem determinados elementos como particularmente significativos, os grupos sociais operam uma ressemantização desses elementos, relacionando-os a uma representação coletiva a que cada

⁷ Foi chamado movimento por ter tido um caráter mobilizador e foi organizado na Comissão Nacional de Folclore, vinculada à UNESCO, tendo se ramificado posteriormente em Comissões Estaduais.

membro do grupo de algum modo se identifica (FONSECA, 2001, p.113).

Convergindo, o IPHAN estabelece que

Referências são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória social e a vida atribuem sentido diferenciado: são as consideradas as mais belas, são as mais lembradas, são as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura (IPHAN, 2000, p.19).

Nesse sentido, e diante da música como presente objeto de estudo, compreende-se a mesma facilmente como referência cultural nas dimensões acima indicadas e os artistas acabam por ser intérpretes de seu próprio patrimônio.

Para além, a Música Popular Brasileira (MPB) é igualmente compreendida como referência cultural, na dimensão dada por Maria Cecília Londres Fonseca (2001, p.8), na qual, diante dos legítimos detentores do saber-fazer (os que produzem, circulam e consomem a cultura), há que se aproximar de seus pontos-de-vista, para pressupor o que consideram como referência, dando sentido ao que se quer preservar dentro de sua própria cultura.

Quando se fala em “referências culturais”, se pressupõem sujeitos para os quais essas referências façam sentido (referências para quem?). Essa perspectiva veio deslocar os focos dos bens – que em geral se impõem em sua monumentalidade, por sua riqueza, por seu “peso” material e simbólico – para a dinâmica de atribuição de valores e sentidos. Ou seja, para o fato de que os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados (FONSECA, 2001, p.2).

No entanto, a pergunta novamente se apresenta: quem escolhe? O Estado costuma delegar estas escolhas a intelectuais, mas tal ação teria legitimidade? Fonseca diz que “conhecer é o primeiro passo para proteger” (2001, p.114), mas que é preciso, antes de mais nada, identificar e enunciar tais referências, mas, conhecemos apenas o que sabemos. Então, como proteger o que não conhecemos? Como fazer chegar à massa, artistas e canções? Fica claro que esta tarefa de identificação é um tipo de poder, o que se confirma pela afirmação ainda de Fonseca, na qual

(...) se consideramos a atividade de identificar referências e proteger bens culturais não apenas como um saber, mas também como um poder, cabe perguntar: quem teria legitimidade para decidir quais são as referências mais significativas e o que deve ser preservado, sobretudo quando estão em jogo diferentes versões da identidade de um mesmo grupo (FONSECA, 2001, p.114)?

A resolução de tais questões é um processo complexo, no qual

(...) tanto a autoridade do saber (dos intelectuais) quanto do poder (do Estado e da sociedade, por meio de suas formas de representação política), têm participação fundamental no processo de seleção do que deve ser preservado, mas não constituem poderes decisórios exclusivos (FONSECA, 2001, p.115).

Questões sobre poder e a grande influência da indústria cultural ainda serão posteriormente levantadas, mas a partir da noção de referência cultural foi possível criar políticas que orientassem trabalhos de preservação, buscando meios de aproximar os pontos-de-vista dos detentores do saber e do poder, com os dos sujeitos que produzem, circulam e consomem bens culturais, pois são os legítimos detentores do saber-fazer cultural e, estes sim, devem ser os responsáveis pelo destino de sua própria cultura (FONSECA, 2001, p.118). Foram, assim, criadas práticas de educação patrimonial, como o inventário e registro das referências culturais brasileiras.

Observa-se, portanto, que Mário de Andrade deixou um legado que muito contribuiu para o alargamento da noção de patrimônio e a valorização da cultura popular. Tentando resumir o arcabouço legal acerca da construção de um novo entendimento para o termo patrimônio e considerando o viés histórico e cronológico, após a Convenção para a Proteção

do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, da UNESCO, em 1972, no Brasil, o artigo 216 da Constituição Federal de 1988, estabeleceu que patrimônio cultural são “os bens materiais e imateriais portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. Tal perspectiva evidenciava a junção de patrimônio histórico e patrimônio artístico, e sua resultante, que é o patrimônio cultural, passou a abarcar a diversidade dos bens, valores e práticas sociais, seguindo o que já estabelecera poucos anos antes, o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS):

O patrimônio cultural de um povo compreende as obras de artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida (ICOMOS, 1985, p.4).

Assim, na sequência, a década de 1990 foi permeada por diálogos e tentativas de conceituações e definições, principalmente quanto à imaterialidade. A UNESCO, em 1993, definiu patrimônio cultural imaterial ou intangível como

(...) o conjunto das manifestações culturais, tradicionais e populares, ou seja, as criações coletivas, emanadas de uma comunidade, fundadas sobre a tradição. Elas são transmitidas oral e gestualmente, e modificadas através do tempo por um processo de recriação coletiva. Integram esta modalidade de patrimônio as línguas, as tradições orais, os costumes, a música, a dança, os ritos, os festivais, a medicina tradicional, as artes da mesa e o “saber-fazer” dos artesanatos e das arquiteturas tradicionais (UNESCO, 2003, p.4).

Posteriormente, em 1999, o IPHAN desenvolveu uma metodologia criada para identificar as referências culturais. Surgia o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRF). O inventário é um instrumento utilizado por técnicos especializados, cujo propósito é reunir todas as informações disponíveis a respeito de determinado bem cultural, sendo realizado inicialmente através de pesquisas feitas por antropólogos e historiadores para, também, englobar os sentidos e significados dos mesmos para a comunidade. Todo o conhecimento produzido de tais pesquisas, após a concordância dos grupos investigados, é disponibilizado ao público através de um banco de dados totalmente acessível.

O processo de inventariamento se aproxima do da musealização de bens culturais, pois ambos possuem três ramificações ou níveis de aproximação, que se desenvolvem na seguinte

sequência: levantamento preliminar, identificação, documentação. Após, se desenvolve a comunicação para divulgação e disponibilização ao público. É, portanto, um instrumento ainda disponível para a preservação da cultura popular.

Em 2000, após debate do IPHAN com diferentes instituições da área da Cultura, criou-se o Decreto 3.551/00, que estabeleceu uma nova forma de registrar bens imateriais: a inscrição dos mesmos em livros de registro. Considerando que o patrimônio imaterial é algo vivo, que não pode se engessar, não cabendo, portanto, o tombamento, foram criados quatro livros diferentes, conforme segue:

Quadro 1 – Livros de Registro

LIVROS DE REGISTRO – IPHAN	
Livro das Celebrações	Para registrar rituais, festas, vivências coletivas do trabalho, da religiosidade etc.
Livro das Formas de Expressão	Para o registro das manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas
Livro dos Lugares	Para registrar espaços como mercados, feiras, praças, lugares onde se concentram práticas coletivas
Livro dos Saberes	Para registrar os conhecimentos e modos de fazer das comunidades

Fonte: a própria autora

Após realizado o inventário, pode-se solicitar o registro do bem, solicitação que usualmente é encabeçada por instituições como o Ministério da Cultura e suas vinculadas, Secretarias de estados, municípios, Sociedades Civis, Associações etc.

Assim, voltando especificamente à música, alguns gêneros musicais foram registrados no “Livro de Registro das Formas de Expressão”, no qual estão algumas expressões artísticas da cultura brasileira. Como exemplo temos o Samba de Roda do Recôncavo que teve seu pedido de registro encaminhado ao IPHAN pela Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana, Grupo Cultural Filhos de Nagô e pela Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, todas entidades da sociedade civil, tendo sido aceito seu registro em 2004. O mesmo pedido de registro se deu com o jongo, que foi registrado no livro em 2005, e com as matrizes do samba do Rio de Janeiro, registrado em 2007. Recentemente, em 29/02/2024, a partir de um pedido de reconhecimento feito pelo Clube do Choro de Brasília, pelo Instituto Casa do Choro do Rio de Janeiro, pelo Clube do Choro de Santos (SP) e por meio de um abaixo-assinado, o IPHAN declarou o gênero do

choro como Patrimônio Cultural do Brasil, sendo incluído no “Livro de Registro das Formas de Expressão”.

Há, ainda, outro tipo de salvaguarda possível que parte do poder público, que é quando municípios, estados e federações declaram bens como parte integrante de seu patrimônio. Foi o que aconteceu com o gênero sessentista “bossa nova”, considerado também representado na obra de Joyce Moreno. A Prefeitura do Rio de Janeiro, no Decreto nº 28552 de 15 de outubro de 2007, o declarou “Patrimônio Cultural Carioca de Natureza Imaterial”.

Não se pretende discutir, no presente trabalho, a eficácia ou efetividade deste tipo de ação. Importa mencionar que tais ações de salvaguarda ainda são insuficientes para abranger e resguardar todos os tipos de produções musicais existentes e apontar soluções e caminhos possíveis, que podem (talvez) se dar através da criação de instrumentos virtuais de memória, como o que será discutido no terceiro capítulo desta dissertação.

1.2 A Experimentação da Música pela Prática do Saber-fazer

A prática do saber-fazer musical é atravessada por inúmeros aspectos, como a sensibilidade, performance, estética, técnica, vocação, doação, fruição e tantos outros elementos que integram os aspectos materiais e imateriais da música.

Pela ótica da composição, o sistema de notação musical criado para possibilitar o registro e a reprodução de obras musicais e, de certa forma, expressar a vontade do compositor, favoreceu tanto o aspecto documental, pois por meio da escrita de partituras foi estabelecida a condição tanto da preservação do documento em si quando ainda não existiam formas de efetuar registros sonoros, quanto a possibilidade de estabelecer diálogos e conexões entre compositores e intérpretes, estudiosos, professores e alunos, até mesmo em épocas distintas.

Nikolaus Harnoncourt (1929) via com cautela a própria compreensão da música pelas pessoas, entendendo que a mesma (após a Revolução Francesa), havia sido reduzida ao belo, ao elemento emocional. Apesar do senso comum indicar que grandes obras da música são atemporais, Harnoncourt (1998) inferia que

A música, como toda arte, é ligada a seu tempo, ela é expressão viva de sua época e só é perfeitamente compreendida por seus contemporâneos. (...) Vemos que a música sempre corresponde à situação intelectual de seu tempo (HARNONCOURT, 1998, p.20).

Para este autor, conhecimentos musicológicos – partituras e notações musicais – serviam como indícios que revelariam a vontade do compositor e também meios para proporcionar uma melhor execução. Mas, ele entendia, também, a notação como inexata e pouco precisa. Almeida (2011) entende que há uma excessiva valorização nas atribuições da notação musical.

(...) investimos tanta autoridade à notação, acreditando que ela possa abarcar minuciosamente os mais diversos aspectos musicais e sonoros, que decepcionamo-nos com seus resultados. (...) Nosso sistema tradicional de notação musical se desenvolveu como uma ferramenta de fixação de intervalos, distâncias e relações, especialmente relações mensuráveis de alturas e de durações, e não como descrição, representação ou determinação fiel e minuciosa dos diversos aspectos sonoros e musicais (ALMEIDA, 2011, p.3).

Bem como Lemos (2024) considera que

O princípio de qualquer notação musical reside, inevitavelmente, numa seleção daquilo que, dentre a infinidade de elementos do evento musical, se buscará representar. Notar, ou anotar, é, então, igualmente, um ato de reduzir, de restringir a multiplicidade dos dados da experiência a uma parcela deles somente, supostamente capaz de resumir, re-apresentar ou orientar, por meio de uma abstração esquemática, uma reatualização do evento experienciado (LEMOS, 2024, p.2).

Assim, a obra termina por apresentar-se por si mesma no momento da execução, na constituição da performance. E para que a performance musical ocorra, não é imperativo que o músico saiba ler notações musicais. Na Idade Média já havia uma distinção definida: músicos teóricos, músicos práticos e músicos completos. O teórico compreendia toda a construção da música, mas não sabia executá-la. Não tocava, não compunha, mas entendia dos meandros da construção musical. O músico prático já não entendia de teoria, mas sim de execução. Tinha uma compreensão prática da música, mesmo sem conhecer as relações históricas e, por isso, podia tocá-la. E o músico completo, de acordo com o nome, era tanto

teórico quanto prático. Para ele, a teoria não se isolava da prática e ele entendia todas as relações, dominando o conhecimento como um todo.

Possivelmente o compositor é o músico que se encaixa no último perfil descrito. Possui, em algum nível, um saber teórico (mesmo que não-formal) e também o prático, que o ajudam a criar. Não sendo um artista ou *performer*, lhe falta o contato com o ouvinte para externar sua obra.

A cantora e compositora Joyce Moreno, em seu livro “Fotografei Você na Minha Rolleiflex”, da mesma forma, já observava a distinção existente entre músicos teóricos e músicos práticos.

Partituras: linguagem esquisita, toda feita de signos e mistérios, que teoricamente todo músico digno desse nome deveria ser capaz de decifrar. Na prática, essa teoria se mostra bastante frágil, muito especialmente aqui no Brasil. Temos poucas escolas de música, e a maior parte dos nossos profissionais aprendeu a ler partituras na marra, em bailes, gravações, até mesmo em puteiros, já em plena fogueira, sem direito a erro. Por outro lado, temos músicos geniais, incapazes de ler música, que ainda assim criam harmonias e melodias entortadas de deixar os gringos de boca aberta. Somos assim: o que nos falta em teoria, sobra em intuição, já que precisamos estar sempre reinventando tudo. O Brasil mesmo é uma grande reinvenção, da qual a música é apenas a ponta mais bonita (MORENO, 1997, p.165).

O músico e linguista Luiz Tatit corrobora com tal percepção, quando infere que “os grandes cancionistas-compositores não conhecem a teoria e a notação musical” (TATIT, 2012, p.160). No campo da canção, explica sua afirmação:

Tudo ocorre como se o convívio com a música erudita, ou mesmo com a popular instrumental, apresentasse desafios bem distantes do universo criativo da canção, com as questões sonoras saltando à frente da relação texto/melodia e a instrumentação ofuscando a importância da voz. O fato é que pouquíssimos compositores do primeiro time da canção popular brasileira alfabetizaram-se musicalmente (TATIT, 2012, p.160).

O musicólogo e compositor neozelandês, Christopher Small (1977) tinha uma visão bastante ampla da música e da arte em si, considerando-a como uma experiência de natureza

subjetiva única e, por isso, “não repetível”. Defendia a “importância da arte como processo e a relativa desimportância da arte como objeto” (SMALL, 1977, p.4). Abordava a música, em seus livros, como “parte integrante da natureza social humana” (SILVA, 2022, p.7). Para Small

Com a Ciência é o produto acabado que conta, a teoria, a hipótese, o conhecimento objetivado; nós a obtemos por qualquer meio que pudermos, e a ferramenta é o experimento repetível. A arte é o conhecimento como experiência, a estruturação e ordenação do sentimento e da percepção, enquanto a ciência é o conhecimento abstrato divorciado o mais completamente possível da experiência [subjetiva], um corpo de fatos e conceitos existentes fora e independentemente do conhecedor [pesquisador]. Ambas são atividades humanas válidas, mas desde o Renascimento permitimos que as atitudes e os valores da ciência predominem sobre os da arte, em detrimento da qualidade de nossa experiência [pessoal subjetiva] (SMALL, 1977, p.p.4-5)⁸.

Em seu terceiro livro, Small cria o conceito *musicking* (ou “musicar”), que seria considerar a música enquanto verbo, ou seja, a ação de se fazer música (similar ao que aqui já se denominou fazer-musical), não se referindo ao objeto ou à obra. Para Silva (2022), conceber a música como ação, como atividade complexa e compartilhada, envolvendo múltiplas formas de participação (tocar, ouvir, dançar, cantar, improvisar, organizar etc)

se opõe fortemente ao conceito de obra, à ideia de que a música seria uma composição, um projeto ideal e idealizado, vindo da fantasia e inspiração de um compositor (...) e que estaria registrada de modo decisivo e absoluto nas partituras deixadas por esse autor (...) (SILVA, 2022, p.10).

⁸ No original, “With Science it is the finished product that count, the theory, the hypothesis, the objectified knowledge; we obtain it by whatever means we can, and the tool is the repeatable experiment. Art is knowledge as experience, the structuring and ordering of feeling and perception, while science is abstract knowledge divorced as completely as possible from experience, a body of facts and concepts existing outside of and independently of the knower. Both are valid human activities, but since the Renaissance we have allowed the attitudes and values of science to predominate over those of art, to the detriment of the quality of our experience”, tradução de SILVA, 2022.

Convergindo, Goehr (1992) indica que há confusões na utilização e conceituação do termo obra musical e que nem toda produção musical pode ser considerada obra, como ocorre equivocadamente nos dias atuais. Para a autora,

(...) o conceito de obra musical encontrou sua função regulativa dentro de uma cristalização específica de ideias sobre a natureza, objetivo e relação entre compositores, partituras e performances. Essa cristalização moldou e continua a moldar uma interpretação padrão ou institucionalizada do conceito de obra musical e da prática que ele regula (GOEHR, 1992, p.253).

Ainda para a autora, o conceito de obra musical surgiu como o “resultado de uma específica e complicada confluência de condições estéticas, sociais e históricas” (GOEHR, 1992, p.253) e o uso deste conceito se estendeu em práticas musicais diversas e em diferentes contextos, motivado por alguns fatores, principalmente por ser uma forma de se agregar à música criada um status de alto valor artístico. O status de obra, também agregaria valor financeiro ao compositor. Para além, o compositor seria possuidor de elevado grau de destaque por alguns aspectos de questões estéticas, uma vez que desde a distinção entre artista e artesão, ocorrida ainda no século XIX, o artista se inseriu em outro patamar. Por ser criador de algo único, era admirado como figura de talento, possuidor de dom especial e sensibilidade criativa.

Assim, Dahlhaus (1987) igualmente expressa seu desconforto com a categorização de música como obra, uma vez que o caminho seria mais importante que o resultado, destacando a ideia do *work in progress* – a música e sua criação seriam mais um processo do que um produto acabado, sendo necessário, portanto, valorizar o fazer musical, pois nele se estabelecem outros tipos de relações. Sobre a “sobrevivência” das obras musicais, indica que

(...) a ideia de obra musical estava estritamente ligada a visão segundo a qual a obra deveria poder continuar a viver depois da morte do seu criador. O julgamento estético, a decisão se um produto musical deve ser considerado como obra de arte ou não, implica sempre de forma direta ou indireta uma precisão sobre seu papel no porvir (DAHLHAUS, 1992, p.89).

Ampliando a perspectiva, Ingarden (1989) destaca que

(...) a identidade da obra não é mais a identidade de um objeto mas aquela de um devir. (...) Enquanto consideramos a obra musical como um objeto, o problema continua insolúvel. Quando a concebemos como um devir, a atualização das possibilidades, das forças que ela leva com ela, cada interpretação, cada audição se torna autêntica em relação ao presente (INGARDEN, 1989, p.30).

Entende-se, para tanto, que mais relevante do que a obra em si, é a vivência musical, pois somente através dela (e de todas as experiências a ela atreladas) o compositor poderá realizar seu fazer musical com excelência e, conseqüentemente, se fazer perpetuar.

Em seu livro “A História Social do *Jazz*”, independente das especificidades do gênero que deu título ao livro, Eric Hobsbawn (1989) já inferia que

A unidade fundamental da arte ortodoxa é a “obra de arte” que, uma vez criada, vive sua vida independente de tudo (...). Se for um quadro, tem apenas de ser preservado; se for um livro, de ser reproduzido. A música e o drama têm de ser executados (HOBSBAWN, 2023, p.p.178, 179).

Sendo assim, a prática do saber-fazer musical imbrica-se com a prática da performance. Aqui considera-se a definição de performance a mesma proposta por Paul Zumthor (2007, p.50): “o ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer, além do texto – e, portanto, de seu(s) autor(es) –, intérprete e ouvinte”. Portanto, para se encontrá-la, não é necessária a existência de um texto (ou partitura/notação musical) estabelecido previamente. Por mais que uma grande parcela de pessoas valorize tanto a notação musical, esta não abarca todos os diversos aspectos sonoros e musicais da composição que surgem exatamente na performance. Trata-se do momento imediato e efêmero de se enunciar a obra musical, logo, passível de variáveis inúmeras que não se podem prever. Para Lemos (2024, p.9), “performances [paradoxalmente] dizem respeito à permanência, à conservação dinâmica de um passado que só elas mesmas são capazes de veicular e transmitir, por meio dos corpos em ação”.

Tendo em vista os muitos usos da palavra “performance”, e suas complexas camadas de referencialidade, Diana Taylor (2013, p.28) propõe pensar a performance pelo que a mesma nos permite fazer. Para tanto, seria importante encontrá-la “um sistema de

aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento”. Em seus estudos da performance, Taylor partiu do princípio de que especialmente as sociedades latino-americanas possuíam historicamente poucos documentos escritos, tendo uma gama de produções e costumes importantíssimos sujeitos ao esquecimento, tendo em vista que a “cultura da escrita” apresentava uma relação de poder advinda ainda dos resquícios da colonização, entre os que sabiam ler e os que não se utilizavam dos meios letrados para apreender o conhecimento. Práticas não-verbais que serviam para preservar a memória e identidade das comunidades antigas, já não eram consideradas como formas válidas ou legítimas de conhecimento.

Ramos (2016) corrobora tal visão, pois segundo ele

(...) enquanto a escrita se estabeleceu como elemento que garantia o poder aos detentores desse mecanismo para o registro, apagamento e silenciamento da memória, gerando vazios em relação à memória coletiva e valorizando a memória individual, as incorporações foram se constituindo como modos de construção social da memória que valorizavam os sujeitos, as lembranças e os seus esquecimentos ou silenciamentos, criando outros mecanismos mais horizontais e coletivos em relação às maneiras de preservação, manutenção e transmissão de suas as memórias coletivas (RAMOS, 2016, p.59).

Diante das ameaças de esquecimento, Taylor propõe uma distinção entre arquivo e repertório, na qual o arquivo é aquele mais facilmente passível de registro e consequente perpetuação, sendo composto por textos, documentos, edifícios, ossos, enfim, itens bastante materiais. Já fariam parte do repertório, as práticas e conhecimentos incorporados, ou seja, itens impossibilitados de arquivamento, como danças, movimentos, gestos, oralidades, cantos e performances. Portanto, o repertório é passível de investigação por parte de pesquisadores. Mas, investigar performances incorporadas requer do pesquisador uma mudança de paradigma em suas metodologias de pesquisa, de acordo com Diana. Lemos (2024) nos lembra, ainda, que

A racionalidade moderna depositou no arquivo todas suas expectativas de produção de verdade, confinando fora do perímetro limitado do conhecimento válido o extenso campo do saber incorporado. Sem dúvida, a musealização da música constitui uma aporia que põe a nu a insuficiência do dispositivo arquivístico como instância única de

produção e transmissão de história e de memória (LEMOS, 2024, p.16).

Apresenta-se, aqui, outra grande problemática do presente trabalho, já prevista acima por Lemos: como um acervo de música pode ser musealizado de forma a conter elementos distintos dos considerados arquivo? Como musealizar o contido no repertório?

Diana Taylor nos adverte de antemão, que um vídeo gravado de uma performance não é a performance, mas apenas parte do arquivo representando o repertório. Destarte, há que se considerar que mesmo com a evolução da tecnologia, não há formato existente que possibilite a representação de um evento ou fenômeno musical (ou audiovisual) em sua totalidade de dimensões.

Levando em consideração que alguns artistas se sobressaem, inclusive, no momento do “ao vivo” por meio da performance, quando seus atributos estéticos, técnicos e de expertise, como improvisações, por exemplo, se afloram, surpreendendo e arrebatando público e crítica, há de se poder solucionar tal lacuna.

Todos estes aspectos do amplo campo semântico ao qual a música se vincula e que aqui foram mencionados serão revisitados e demonstrados a seguir, por meio da apresentação da trajetória da artista e, na sequência, por meio das discussões sobre patrimonialização.

CAPÍTULO II – A MÚSICA DE JOYCE MORENO – TRAJETÓRIA, INFLUÊNCIAS E ATRAVESSAMENTOS

A cantora e compositora Joyce Moreno, em 2024, completa 57 anos de carreira. Após iniciar como artista ainda, em 1967, teve seu auge de sucesso e reconhecimento midiático no país no “Festival MPB Shell de 1980”, no qual a canção “Clareana” a levou a uma projeção pela qual é lembrada até hoje. No entanto, houve neste percurso certas rupturas, que fizeram com que a artista acabasse sendo de certa forma silenciada, fato que gerou a sensação, para o grande público, de uma ausência da sua continuidade artística, como se tivesse havido um enorme hiato em seu trabalho e produções por anos a fio, o que nunca houve. Seu público mesmo desconhece tais rupturas.

Ainda no ano de 1981, no auge do seu sucesso, um grande executivo de gravadora multinacional se utilizou do *playback* da composição “Clareana”, sem pedir autorização à autora, para inclusão em um disco de uma cantora novata. Joyce Moreno se indignou e entrou na justiça contra a gravadora. Porém, tal atitude fez com que ela passasse a ser efetivamente perseguida, não somente por aquele executivo poderoso, como por grande parte dos executivos e contratantes do país. Por consequência, de uma hora para outra todas as portas se fecharam para seu trabalho artístico: não havia mais gravadora interessada em seus discos, não havia mais convites para participações, não havia mais locais no país que a contratassem para se apresentar.

Tais acontecimentos acabaram por se tornar o ponto de partida para uma guinada em sua carreira artística, pois a levaram primeiro a lançar um disco independente em 1983 e, depois, a investir em uma carreira internacional, iniciada em 1985, com apresentações em Moscou, Japão e logo depois na Europa, em festivais de *jazz* – estes últimos, mercados nos quais se mantém com enorme reconhecimento até hoje. Assim, nesse percurso, sua *persona* musical e sua discografia se desenvolveram de forma inesperada e bem-sucedida, tendo um efeito até paradoxal, pois seu trabalho se tornou, de certa forma, mais conhecido no exterior do que no Brasil.

Fora do país, Joyce Moreno recebeu as melhores críticas de seu trabalho, nos melhores jornais do mundo. Angariou, também, o reconhecimento e o respeito de alguns dos maiores artistas internacionais. Trabalhar lá fora também lhe concedeu a oportunidade de desenvolver sua arte musical e escolher seu repertório livremente. E foi, também, o que proporcionou o

retorno de seus discos às prateleiras das lojas brasileiras, uma vez que suas produções lá fora são quase sempre licenciadas para relançamento e distribuição aqui no Brasil.

Hoje, sua bossa nova é adorada no Japão, tendo sido a única brasileira a ir todo ano ininterruptamente para se apresentar neste país desde 1985 até a pandemia da Covid-19 (2021), já tendo, inclusive, retomado tal trabalho e periodicidade. Sua música foi tocada em boates, remixada por DJs londrinos, atraindo um público jovem e bastante interessado. Joyce transita, também, com grande naturalidade no cenário do *jazz* pelo mundo, fato incomum para artistas brasileiros. Seus concertos sempre lotam pelas cidades que passa.

Diante de um cenário ameaçador, oportunidades se descortinaram e moldaram a expertise da artista, influenciando em aspectos impensáveis, como o seu próprio fazer musical. O que seria um apagamento, tornou-se, de certa maneira, uma forma de permanência.

2.1 Fatores de Composição da *Persona* Artística – As Práticas Incorporadas

A artista Joyce Moreno nasceu no ano de 1948, não exatamente em berço musical, pois foi a primeira da sua família a ter a música como profissão. Ainda criança, em casa com sua mãe, ouvia discos de *jazz* dos anos de 1940 – o das big bands –, e com seus irmãos mais velhos “um *jazz* mais moderno”, como a própria classificaria.

Por óbvio, e como os demais companheiros de profissão, antes de haver ali uma artista, havia uma ouvinte. E cada artista existente, desde a sua tenra infância, teve seu processo particular de escuta e aprendizado musical, até poder ser reconhecido como tal, pela arte que produz. É preciso mencionar a escuta musical.

Hoje em dia, a posição daquele que ouve é bastante considerada, vide os processos de criação das *playlists* de empresas de *streaming*, que contratam mão-de-obra especializada para tentar entender e levar em conta o humor de seus ouvintes, fazendo a seleção musical diante do modo como seus clientes gostariam de se sentir naquele momento. Ocorre que, no passado, os processos de escuta musical foram pouco estudados, incluindo aí as relações da música com tais processos (YAZZETTA, 2012, p.11).

A escuta tornou-se um tema central, apenas a partir da segunda metade do século XX, tendo sido criadas teorias sobre emoção e apreciação estética. Não se pretende, aqui, discorrer sobre tais teorias, mas indicar que artistas músicos, como qualquer ouvinte “comum” (não-músico), são passíveis de sentir emoções semelhantes durante a audição de uma música, bem como estão expostos ao fenômeno que Hargreaves e Castell (1986) chamaram de

familiaridade/aculturação, que ocasionaria em uma interação com a complexidade da música, com consequente preferência pela música considerada “familiar”, por ser menos subjetivamente complexa. Aqui explica-se novamente o “conceito” de “canto sujo” dos indígenas, pois pouco estamos prontos para apreciar o que nossos ouvidos não reconhecem.

Nesse sentido, nascer numa família musical, por exemplo, pode influenciar no próprio gosto musical e apurar a sensibilidade de quem é criado neste ambiente, para além das questões genéticas, cujas aptidões comprovadamente podem ser passadas de pai para filho. Assim, há artistas que nasceram e cresceram em berço musical e que sorveram de todo o tipo de informação e aprendizado musical (até precoce) e outros que sequer ouviam música em casa, tendo entrado em contato com a arte de outras maneiras.

Para além da escuta, e voltando ao percurso musical de Joyce Moreno, observando seu irmão Newton, que na juventude tocava guitarra em bailes e chegou a pensar em seguir carreira musical, aprendeu sozinha, aos 14 anos, a tocar violão e começou a compor. Através deste irmão, também conheceu Roberto Menescal, um dos criadores da bossa nova, e foi a partir deste encontro que se iniciou sua trajetória profissional na música.

Ocorre que artistas em geral possuem uma bagagem cultural diferenciada que é fruto de suas histórias de vida marcadas, também, por suas relações sociais. Os que não nasceram em uma família inserida no sistema da arte, acabaram por ter que buscar nessas relações a aceitação de suas práticas para, posteriormente, buscarem tal aceitação num coletivo mais amplo. É um movimento comum buscar no mundo “nossa tribo” – aquele grupo de pessoas que compartilham de nossos pensamentos e gostos, principalmente na juventude. Neste percurso, natural que músicos encontrem em outros músicos suas companhias ideais, que irão “servir”, para além de amigos, de parceiros e fortalecer suas inspirações musicais. Muitas das vezes, daí é que surgem as parcerias nas composições. Tais movimentos de aproximação contribuem para a constituição da identidade artística.

Identidade, na concepção sociológica, para Hall (2006),

preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nossas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles

habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2006, p.p.11-12).

Já identidade cultural é definida por Sousa como “a forma como um indivíduo vê o mundo e como se posiciona em relação a ele, tendo que ver com a formação da identidade do sujeito em relação ao seu contexto cultural” (SOUSA, 2021, p.98).

No processo de construção da identidade artística, a identificação é outro fator importante, definida por Freud (1921/2011, p.60) como “a mais antiga manifestação de uma ligação afetiva a outra pessoa”. O “eu” é sempre construído através do outro que está em relação comigo. Por isso, a grande importância das influências musicais no que irá se tornar a *persona* artística.

Assim, Joyce Moreno teve Roberto Menescal como “padrinho musical” e influenciador de sua *persona* artística, um dos criadores da bossa nova. E seguiu tendo grandes encontros e influências em sua vida. Merece, também, destaque o encontro com João Gilberto.

A bossa nova, nascida em Copacabana no apartamento dos pais da cantora Nara Leão, afetou de tal maneira a geração de músicos da década de 1940 – a de Joyce –, como nenhum outro gênero. Nem mesmo o *jazz* seria mencionado por estes músicos como uma influência de forma unânime, como ocorreu com a tal “batida de violão” criada brilhantemente por João Gilberto, lançada no disco “Chega de Saudade”, em 1958. “Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele” (JOBIM, 1959, *apud* MORENO, 2020, p.267).

João Gilberto era tratado por esta nova geração de artistas quase como um guru. O primeiro contato dele com Joyce Moreno foi no México, em 1970. Ela estava fazendo parte do grupo Sagrada Família, de Luizinho Eça, e João foi ao hotel no qual estavam hospedados. Lá ficou sentado “em posição de lótus”, tocando seu violão, com o grupo que ia se revezando em seu entorno. Joyce Moreno conta que ele não parava um minuto: nem para comer ou para ir ao banheiro. E que depois os levou para dar uma volta de carro na Cidade do México, dando voltas no quarteirão para se divertir com os que ainda não tinham percebido que não saíam muito do mesmo lugar. Joyce Moreno só tornou a vê-lo pessoalmente sete anos depois, em Nova Iorque. Moreno narra em seu livro “Fotografei Você com a Minha Rolleiflex” tal passagem:

Passei a tarde com o meu guru, e foi quando descobri o medo que ele me dava. Pela primeira vez, vi João pedir comida (...). E começou a descrever o que seria um disco meu produzido por ele. “Músico, só americano, baterista principalmente. O único brasileiro que vou chamar pro seu disco é João Donato”; “Não grava com o Claus Ogerman, não” (...). E o violão não parava nunca – os violões, pois àquela altura eu já estava com o meu também na mão. O meu novinho, o dele todo remendado com esparadrapo, cordas velhíssimas, e um som deslumbrante. O som dos dedos dele. As harmonias, mesmo as mais ricas, iam se despojando, cada vez mais simples, franciscanas, até se transformarem no que sempre deveriam ter sido, caso ainda não fossem, a versão de João sendo sempre a versão definitiva. Me dei conta de que estava ficando hipnotizada. Foi me dando um medo, era como se eu estivesse prestes a ser engolida por uma jiboia, e até gostando. O instinto de sobrevivência falou mais alto. Guardei o violão na caixa, abri a porta, chamei o elevador. “Espera aí, não vai embora não!”, ele veio atrás de mim, correndo. Tarde demais. O elevador já estava de porta aberta e entrei como se estivesse fugindo da peste. Já na rua, respirei aliviada: eu era eu mesma de novo. Quantas horas teriam se passado lá dentro? Ou quantos dias? Eu perdera totalmente a noção do tempo. Mais ou menos um mês depois, eu estava no estúdio da Columbia, gravando exatamente com Claus Ogerman, quando me chamaram ao telefone. Quem poderia estar me ligando ali? Atendi – “Alô?” – e ouvi a voz inconfundível: “eu falei pra você não gravar...” (MORENO, 2020, p.p.142-144).

Demonstra-se, nesta passagem, a grande influência do violão de João Gilberto na vida musical de Joyce Moreno. A maneira com a qual a artista menciona o som de seu violão e a forma com que se sentiu totalmente “hipnotizada”, indicam uma jovem atenta e maravilhada com seu professor, que teve a oportunidade de sorver a bossa nova diretamente dos dedos de seu criador. Somando-se aos anos de amizade, trabalho e convivência com Roberto Menescal e, também, com Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra e João Donato, entre outros, Joyce Moreno estava sendo preparada para ser herdeira da bossa nova já ali, mesmo sem saber.

Algo realmente peculiar também acontecia, desde a criação da bossa nova, no famoso apartamento dos pais de Nara Leão – a convivência entre músicos. Na década de 1970, todos se frequentavam. Especificamente na casa de algumas pessoas, mas também em bares e restaurantes. E assim ocorriam trocas incríveis entre grandes nomes, hoje considerados

gênios, e músicos iniciantes, ávidos por “tomar lições”. Segundo Moreno, o pianista Luiz Eça era um dos que abriam sua casa para essas convivências:

Em 1970, por exemplo, o apartamento de Luizinho Eça, no final do Leblon, era um laboratório de sons e experiências de todos os tipos. Conviviam ali várias gerações de músicos de diversos estilos, linguagens, idades e sexos. Três horas da manhã, bares fechando, você não tinha mais para onde ir, não havia erro: podia chegar na casa de Luizinho que sempre encontrava alguma coisa interessante acontecendo. A sala era pequena, quase toda tomada pelo piano de cauda inteira, ao redor do qual a gente se distribuía, tendo diariamente *master classes* sem que nos déssemos conta.

Naquela época, os gênios eram pessoas disponíveis e simples. Vinícius e Tom nos abriam suas casas, seus corações e geladeiras. Luizinho também, com a diferença que a gente achava que ele era um de nós. Sem problema nenhum, dispunha-se a aprender conosco, tanto quanto aprendíamos com ele (MORENO, 2020, p.62).

Tentando explicar a bossa nova como gênero, Joyce Moreno (2020) diz que

(...) na grande árvore genealógica dessa que é, de longe, a mais bem sucedida manifestação cultural do nosso país, o samba está pra bossa nova assim como o blues está para o *jazz*, como o pai para o filho. Um é raiz, o outro é fruto. A bossa nova é, de fato, o equivalente brasileiro do *jazz*: o clássico moderno de origem popular, mundialmente amado e respeitado, que sobrevive (e sobreviverá, com seus descendentes) aos tempos que vivemos. E que deveria, sim, ser reconhecida como patrimônio imaterial da Humanidade, tendo Tom Jobim como patrono (MORENO, 2020, p.266).

Já o músico e linguista Luiz Tatit, analisa a batida bossa nova de João Gilberto da seguinte maneira, sendo esta a “explicação musical” teórica para o resultado alcançado por Gilberto:

(...) do ponto de vista rítmico, a batida regular que o cancionista articula na mão direita está plenamente conectada à tradição regular do samba. Ocorre que, dentro de seu projeto geral de despojamento (além da filtragem de volume de timbres que já comentei), João

Gilberto omite também a obviedade contida na marcação dos tempos fortes (aquilo que numa batucada de escola de samba equivaleria a marcação periódica do surdo) deixando-a, entretanto, fartamente sugerida nos impulsos dos toques intermediários. O resultado é um samba, mas um samba compatibilizado com o tratamento centrípeto econômico que caracterizou a bossa nova (TATIT, 2012, p.163).

Nota-se a interessante a comparação de Joyce Moreno entre o *jazz* e a bossa nova e suas similaridades. Pois, para além da bossa nova, observa-se na construção musical de Joyce Moreno, em sua forma de fazer música, uma enorme influência também do *jazz*. Tal influência pode ser observada em seu cancionário, nos fonogramas de seus álbuns, mas, principalmente, em seus *shows* ao vivo, nos quais o improviso acontece de forma incrivelmente natural e fluida. Os músicos de sua banda são sempre escolhidos “à dedo”, de forma que tais características e influências não se percam, mas exponenciem. Idem para a formação instrumental (usualmente, para além de seu violão e voz, piano, baixo acústico, bateria – sopros, quando o *budget* permite). Em turnês internacionais, usualmente com dois *sets* de repertório igual por noite, não há uma só vez em que alguma música se repita da mesma forma que foi tocada anteriormente, comprovando as questões que já falou-se aqui anteriormente sobre a performance.

Citando novamente Diana Taylor, “a performance é um fazer, uma coisa feita para e com o espectador” (TAYLOR, 2023, p.90) e, ainda, uma vez que ver também pode ser considerado uma ação, um fazer, o espectador “observa, seleciona, compara, interpreta (...) participa da performance remodelando-a à sua maneira” (RANCIÈRE *apud* TAYLOR, 2023, p.85). Portanto, “a performance continua a operar muito depois de ‘terminada’” (TAYLOR, 2023, p.74). Assim, destaca-se a importância do momento, do fruir a música, da emoção na execução, e, claro, da presença do ouvinte, corroborando com o que Hobsbawm infere a respeito do *jazz*:

É isso que acontece com o *jazz* – embora sua maior contribuição para as artes populares seja a combinação do individualismo com a criação coletiva, há muito esquecida pela cultura ortodoxa. (...)

Além disso, a obra individual não é, para o músico ou amante de *jazz*, a real unidade da arte. Se há uma unidade natural do *jazz*, ela é a execução – a noite ou ocasião em que uma música é tocada após a outra – rápida e devagar, formal e informal, o espectro total das emoções. A contínua criação é a essência dessa música e o fato de que

a sua maior parte é fugaz não preocupa o músico. (HOBSBAWM, 2023, p.180).

E, como ocorre com o *jazz*, os *shows* de Joyce Moreno com banda são recheados de improvisações, ou seja, de recriações da música, que deixam em primeiro plano as emoções geradas no ato da performance, fazendo com que a arte não seja reproduzida, mas criada, e só existente no momento daquela criação.

É preciso considerar que artistas constroem os processos de composição de sua *persona* musical de formas bastante diferentes. Entende-se, então, que a *persona* musical de Joyce Moreno foi moldada principalmente por suas referências como ouvinte de *jazz* na infância e ao longo da vida e por sua amizade e parceria musical com a geração bossanovista. Muito provavelmente, não por acaso, músicos e estudiosos inferem que seu violão é possuidor de uma batida igualmente peculiar e reconhecível, como ocorre com a de João Gilberto.

Além disso, suas incursões internacionais tanto levaram ao mundo influências brasileiras, quanto deixaram marcas na artista. E, ainda, contribuíram para que recebesse convites internacionais para ministrar *camps* e *workshops* sobre música brasileira, atividade que vem cumprindo com maior frequência a cada ano que passa. Tais convites, ofertados por instituições musicais de grande tradição e prestígio no mundo, como por exemplo a Berklee College of Music, situada em Boston – EUA, contribuem para novamente reforçar-se aqui a importância do saber-fazer, bem como para identificar a prática incorporada presente na artista, já que Moreno foi praticamente autodidata no violão (bem como nas técnicas vocais), tendo iniciado tarde no instrumento (teve poucas aulas de violão clássico aos 18 anos, com o professor Jodacil Damaceno).

Em entrevista ao repórter da revista “Guitar Player”, que queria saber o que mudou em sua música a partir do momento em que ela “entendera” a bossa nova, Joyce afirma que

não houve antes nem depois, não houve um momento em que passei a entender aquilo – praticamente nasci sabendo, já comecei a fazer música com aqueles acordes que eu ouvia na infância desde sempre. Pra quem cresceu ouvindo isso, parece simples, e acaba sendo mesmo. Essa foi a grande sorte da minha geração: não crescemos ouvindo as bobagens do *mainstream*, ou melhor: o nosso *mainstream* é que era de luxo. Já nascemos mamando nas tetas da grande música brasileira – como nossos predecessores também cresceram ouvindo as maravilhas da Era do Rádio na época deles (MORENO, 2020, p.p.285-286).

Entende-se, desta feita, que a própria violonista identifica em si a prática incorporada, que transmite por meio de seu corpo em suas performances.

A performance, mesmo quando entendida estritamente como arte viva, é sempre intermediada. As obras funcionam dentro de sistemas de representação, e o corpo é mais um meio que transmite informações e participa da circulação de gestos e imagens (TAYLOR, 2023, p.70).

Chamar a performance de arte viva é interessante, pois, além de acentuar a dimensão estética da arte, contribui para acentuar o ato de fazer, que é básico para os seres humanos, já que aprendemos através das ações dos demais, imitando, repetindo e internalizando o aprendido. Como prática cultural, a performance “propicia um modo de transmitir conhecimento por meio do corpo” (TAYLOR, 2023, p.54). Esta prática de fazer criativo é transmissora de identidade e memória e, também, uma forma de se compreender o mundo.

Cada artista possui sua história, trajetória, encontro, influências e possibilidades, sendo estes elementos diversos que constituem o saber-fazer musical de cada um. Conhecemos muitos artistas por seus “produtos finais”, expressão cujo conceito foi anteriormente questionado. Mas, como se viu, uma vez que o importante a valorizar, antes do produto final ou obra, é o saber-fazer, igualmente se torna importante saber como os artistas chegaram à constituição de suas produções. Saber melhor sobre suas influências e formas de aplicação em seu trabalho.

Moreno assim define a sua música:

A minha música é neta do samba, mas não é bem samba.
É filha da bossa nova, mas não é bem bossa nova.
É prima do Tropicalismo e do Clube da Esquina, mas não é nada disso.
É sobrinha distante da música do Nordeste, mas só às vezes se lembra do parentesco.
É amiga do *jazz*, que a recebe sempre com festa. Mas também não é bem isso.
Já esteve *pop*, mas nunca foi.
A minha música não tem estilo.
Ou, por isso mesmo, vai ver que tem.
(...)

A minha música vem da grande árvore chamada Música Popular Brasileira, que é a mais perfeita tradução do Brasil. Aquela que se enraíza na cultura do povo brasileiro e nos lembra que, sim, somos um grande país. Apesar de tudo (MORENO, 2020, p.p.272-273).

Através da enorme diversidade de referências musicais (brasileiras e estrangeiras) que ajudaram a compor a identidade musical dos nossos artistas, torna-se necessário conhecê-los melhor para, só assim, perpetuar seus fazeres.

2.2 Indústria Musical e Tentativas de Apagamento – Memória e Esquecimento

Como expressão artística, modo de comunicação ou mesmo fator de sociabilidade, a música, muitas vezes enuncia transformações que envolvem outras dimensões da vida social. No percurso de consolidação dos grandes meios de comunicação, a música se firmou na indústria cultural, participando de suas conquistas e, um tanto, de seus revezes.

Com as mudanças consideráveis pelas quais a indústria musical passou nos últimos tempos, tendo em vista o surgimento das tecnologias digitais, práticas culturais foram tecnicamente transformadas. Conforme Eric Hobsbawm já observava, “o que caracteriza as artes em nosso século é sua dependência com a revolução tecnológica, única do ponto de vista histórico, e sua transformação por ela, em particular no tocante às tecnologias de comunicação e reprodução” (HOBSBAWM, 2013, p.27). Sobre o mercado da música, de acordo com o historiador,

Depois da Segunda Guerra Mundial, esse mercado foi salvo três vezes por inovações tecnológicas, ou seja, pelas sucessivas transferências para *long-plays*, para fitas cassete e para CDs. A revolução tecnológica prossegue, mas o computador e a internet estão praticamente destruindo o direito autoral, assim como o monopólio de produção, e muito provavelmente terão efeito negativo nas vendas (HOBSBAWM, 2013, p.35).

Enquanto as grandes companhias fonográficas se empenham em tentar de alguma forma recuperar os prejuízos decorrentes destas mudanças, artistas permanecem tentando sobreviver de suas artes.

Diante do intuito deste trabalho, cuja base se orienta no “fazer-se lembrado”, primeiro há que se mencionar a memória e seu contraponto: o esquecimento. Muito fala-se sobre memória, sendo o seu sentido original, para Monteiro e colaboradores (2008, p.12), o que diz respeito à capacidade humana de reter as impressões das experiências vividas. Importante já de antemão frisar que memória não é história, tendo em vista que o ato de rememorar não é uma simples volta ao passado vivido, mas a forma com que nossas experiências presentes nos “permitem” lembrar dos eventos ocorridos.

Le Goff (1990, p.23) já alertava para a “influência deformante do presente na leitura do passado”:

O mesmo acontece com a memória. Tal como o passado não é história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica (LE GOFF, 1990, p.40).

Pierre Nora dedicou-se a diferenciar história e memória, assim definindo:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; (...) porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenos, censura ou projeções (NORA, 1993, p.3).

O sociólogo Maurice Halbwachs já trazia as questões relacionadas à memória para o campo das interações sociais, pois entendia que a memória individual não poderia ser distanciada da memória coletiva, já que as lembranças individuais seriam o resultado do processo de interações diversas.

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É

porque, em realidade, nunca estamos só. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (...) Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a encontrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continua a fazer parte, pois sofro ainda de seu impulso, e encontro em mim muito das ideias e modo de pensar que não teria chegado sozinho, e através das quais permaneço em contato com eles (HALBWACHS, 1990, p.p.26-27).

Já a memória associada aos arquivos, bibliotecas e museus, é a ligada à função de manter a nossa memória social, no sentido de armazenar e preservar os saberes. A memória social é a que fundamenta a nossa sensação de pertencimento, pois está ligada ao sentimento de identidade, legitimando este através exatamente do patrimônio (POLLAK, 1992, p.204). Michel Pollak, também, já chamava a atenção de seus leitores para os processos de dominação e submissão das diferentes versões e memórias que podem ocorrer nas relações entre um Estado dominador e a sociedade civil, por exemplo, ou mesmo, em uma menor instância, entre a sociedade e seus grupos minoritários.

Assim, relações de poder, como a de artistas e gravadoras, podem, sobremaneira, contribuir tanto para o alcance de grande visibilidade por parte do artista, reforçando (ou mesmo forçando) sua presença na memória do público, quanto, no extremo oposto, contribuir para reforçar seu esquecimento, de forma que sua existência artística não seja mais percebida.

No capítulo anterior falou-se aqui sobre o fazer musical, a performance e a relevância do processo em si, em detrimento do “uso” da música como obra ou produto. No entanto, no início do século XX com a invenção do fonógrafo, a música passou a ter um viés de produto, por ser vendida em formato físico (discos). Virou mercadoria como demais outras vendidas em prateleiras. Com a comercialização de discos, a música tornou-se também um produto a ser consumido.

Numa breve contextualização e fazendo uma retrospectiva, o percurso da indústria fonográfica no Brasil se iniciou ainda em 1927, quando se trouxe para o país a tecnologia do sistema elétrico de registros sonoros, que possibilitava o registro de frequências e sons que até então não eram captados nos fonogramas. Aqui já existia a venda de música gravada por meio de discos de cera e com reprodução em gramofones, sendo a Fábrica Odeon (uma associação do tcheco Frederico Figner com a marca alemã) a primeira a prensar discos no Brasil, ainda

em 1913. Mas, com o emprego deste novo sistema, as antigas marcas nacionais desapareceram.

A partir deste período também ocorreu a expansão do rádio. A música popular tinha neste veículo o seu principal meio de divulgação e as emissoras, que projetaram diversos nomes da música, transformando-os em grandes ídolos, ampliaram suas instalações de modo que pudessem abarcar auditórios com palcos para a realização de programas musicais que pudessem receber um público já numeroso.

Este cenário de sucesso em ascensão contribuiu para a ampliação do mercado fonográfico nacional e para o interesse de empresas estrangeiras em participar deste processo que se descortinava visivelmente como um mercado bastante rentável. Segundo Zan (2001, p.7), “de 1933 até o final da Segunda Guerra, a produção fonográfica brasileira esteve, em sua quase totalidade, controlada por três grandes empresas: a Odeon, a RCA Victor e a Columbia”.

Consolidado o suporte, a indústria musical acabou por encontrar uma receita de sucesso que foi adequando, inclusive, a própria criação da música popular.

A fixação desse suporte foi aos poucos determinando uma forma de criação musical adequada a este tipo de comercialização: uma melodia cantada, de preferência com um refrão, tonal, acompanhada por instrumentos “ao fundo” e de duração média de dois a três minutos. A noção de “música popular” é, portanto, concomitante e resultante da industrialização do fazer musical e de sua circulação massiva pela sociedade (TROTTA, 2005, p.183).

A música popular foi se ajustando às novas condições de produção, visando os melhores resultados. De certa maneira, as necessidades do mercado moldavam sutilmente o artista e suas produções, pois

Certos tipos de instrumentos, ou formações instrumentais, eram escolhidos de acordo com a sua melhor adequação às condições técnicas de gravação. Até mesmo o desempenho vocal dos intérpretes deveria ter certos pré-requisitos para propiciar os melhores resultados possíveis das gravações no sistema mecânico. A partir das suas relações com a indústria fonográfica nascente e com o público de música popular, o artista começava a adquirir certas habilidades para

reconhecer as regras do mercado musical em formação e orientar suas práticas de artista (ZAN, 2001, p.5).

Toda esta industrialização trouxe para o país investimentos pesados de fora e, com o passar do tempo, as gravadoras nacionais foram perdendo espaço para as *majors*⁹ estrangeiras, assim como a produção nacional perdia espaço no mercado fonográfico e nas rádios.

Avalia-se que é em meados dos anos 80 que as grandes gravadoras consolidam-se enquanto *majors*. A partir desse período elas controlam, em relação à produção e distribuição, aproximadamente 80% da venda mundial de música gravada. (...) Alguns aspectos podem ajudar a distinguir esse momento anterior a formação das companhias como *majors*: as gravadoras já eram grandes empresas, mas autônomas e desvinculadas de um grande conglomerado que agrega outras firmas e a música gravada era vendida de “modo tradicional”, desvinculada de estratégias de *marketing* especializadas, sem fazer parte de um planejamento maior envolvendo diferentes atores (tais como agentes de artistas, festivais de música, imprensa especializada ou estações de rádio e tevê). (LIMA, 2009, p.p.16-17).

Diante de um cenário independente crescente, as fusões de gravadoras as tornaram companhias extremamente bem-sucedidas e sem concorrência, encampando o mercado, pois poupavam gastos, tinham maior possibilidade de levantar fundos e conseguiam uma distribuição mais centralizada de seus produtos. Assim, tais fusões, além de incrementar incrivelmente o lucro das matrizes, tornava-as poderosas no sentido de escolher e comandar o cenário artístico. Impulsionados por uma política de modernização da economia do país, e com os investimentos estrangeiros, a indústria fonográfica massificava a cultura, controlando a divulgação e a distribuição da música que chegaria ao público.

Concomitante ao monopólio das *majors*, ainda havia a questão do chamado vulgarmente de jabaculê ou jabá – quando os ouvintes “não sabem da existência de uma força econômica por trás da curva ascendente que torna uma canção emergente e, depois, massiva”, de acordo com Dani Ribas, socióloga e especialista em mercado musical. Utilizado pelas rádios quase como uma prática estabelecida, só teria sua música veiculada na programação de alguma emissora o artista que pagasse algum valor para tal. Artistas contratados por grandes

⁹ Gravadoras ou distribuidoras que dependem do oligopólio dos grandes conglomerados (exemplo: Universal, Sony, EMI e Warner).

gravadoras tocavam no rádio porque suas gravadoras faziam este “investimento” junto às rádios. Artistas sem gravadora dificilmente tinham suas músicas veiculadas. Portanto, não chegavam ao grande público, já que o rádio era o principal meio de difusão, além da televisão, mais difícil ainda de se conseguir acesso.

Em geral, as operações envolvem uma rede de parceiros e interesses que garantem exposição em espaços privilegiados da grande mídia. O pagamento para o uso de tais espaços, o *jabá*, conquistou status de legalidade. Sua existência, pautada em altas cifras, sempre foi o alimento e a garantia do sucesso, além de elevarem significativamente o preço final dos produtos (DIAS, 2010, p.4).

Mesmo com o avanço tecnológico e a mudança de formato físico dos discos, de vinil para *compact disc* – CD (incluindo-se ainda o formato DVD – formato audiovisual que acrescia ao som a imagem), a prática mercadológica e seu *modus operandi* continuou com os mesmos princípios e funcionamento. Este novo formato funcionou bem por um tempo, apesar de especialistas inferirem que o áudio ali de certa forma compactado já perdia um pouco de sua qualidade e que nuances do som se tornaram inaudíveis, mas fato é que, na prática, o ouvinte comum não notava a diferença. Com os CDs, podia-se novamente, como quando existiam as fitas cassete, realizar gravações caseiras e, também, duplicações de conteúdo, por exemplo, suscitando por consequência o aparecimento da pirataria – prática que o formato *long play* de vinil possibilitou em menor escala, tendo em vista o valor de (re)produção. As gravadoras não vendiam mais como antes e os artistas igualmente não recebiam corretamente pelos direitos autorais de suas obras.

Em uma tentativa de se evitar a pirataria, que vinha crescendo em proporção descontrolada no mundo inteiro, na sequência ocorreu nova transformação tecnológica, que resultou na chegada do formato Mp3¹⁰. Houve, então, a extinção do formato físico dos discos. A venda física tornou-se um nicho segmentado, prática de colecionadores. O mercado da música mudou como jamais imaginado, afetando toda a cadeia da música.

Iniciou-se a prática do *download* e o compartilhamento de fonogramas. Para além dos existentes *sites* de compartilhamento de fonogramas (como Napster, eMule, Kazaa e Morpheus) – alguns gratuitos e outros pagos –, as pessoas compartilhavam entre si e a situação foi ficando totalmente fora de controle. Não se compravam mais discos, mas apenas

¹⁰ A sigla MP3 significa MPEG 1 Layer-3 e se trata de uma forma de compressão de dados de áudio muito usada atualmente, apesar de não ser o formato de maior qualidade de arquivo de áudio disponível.

as faixas desejadas, por um pequeno valor. Isso quando a pessoa, de certo modo, preferia pagar ao invés de procurar algum lugar que oferecesse aquela faixa específica de graça. Este novo modo de obter o fonograma foi rapidamente aceito pela sociedade uma vez que a *web*, agora, disponibilizava a todos um amplo repertório musical, nunca antes conseguido sem um investimento financeiro razoável.

Além disso, as disponibilizações incluíam até mesmo coleções de discos há muito esgotadas. Os *downloads*, claro, atingiram números estratosféricos. Para ter-se uma noção, o presidente da antiga Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), hoje Pro-Música Brasil, Paulo Rosa, afirma que só no ano de 2005, estima-se que foram realizados um bilhão de *downloads* e que, somadas, as músicas baixadas pela internet neste mesmo ano totalizariam cerca de 75 milhões de CDs. É um número que ultrapassa a quantidade de discos físicos vendidos legalmente (55 milhões naquele ano)¹¹.

Consolidando o formato digital, o *streaming* ganharia posteriormente o mercado da música, sendo esta a modalidade utilizada na atualidade (a primeira plataforma de streaming no Brasil, o Deezer, chegou ao país em 2013, seguido do Spotify – líder de mercado – que chegou em 2014). Advindo do mesmo formato, diferentemente do *download*, o *streaming* pode ser considerado um serviço, pois nele os fonogramas são apenas transmitidos e não baixados. Assim, os usuários que pagam por assinaturas destes serviços o fazem como se estivessem pagando pelo aluguel de um acervo musical (existindo, também, a versão gratuita). São os valores dessas assinaturas que cobrem os custos das empresas com as despesas do licenciamento das músicas ofertadas disponíveis.

Novamente, algumas gravadoras tiveram que rever seus paradigmas para sobreviver ao *streaming*. Na ponta final, artistas igualmente perderam sua zona de conforto, principalmente os que tinham contratos com gravadoras, as quais passaram espertamente a querer cobrar em contrato valores percentuais de participação em shows, praxe que não existia.

Como se viu,

O desenvolvimento das tecnologias da informação e comunicação, aplicado ao uso dos bens culturais, como a música gravada, abala a hegemonia daquela indústria. Não necessariamente a música gravada exige um disco para ser ouvida. Entre ela e o aparelho reprodutor,

¹¹ Fonte: BARBOSA, M. A. Crise na indústria fonográfica. Disponível em <http://telhadodevidro.wordpress.com/2007/05/27/dossie-crise-daindustria-fonografica-parte-i/>.

parece haver um remate sem mediação alguma, e isso altera sobremaneira a produção, circulação e comercialização dos produtos. A princípio, pode parecer que a técnica descolou-se da música gravada materializada num suporte físico, o que não significa dizer que se livrou da grande indústria de discos (LIMA, 2009, p.72).

Afinal, as plataformas de *streaming* são hoje as protagonistas desta poderosa indústria. No entanto, embora tenham, sob certa perspectiva, democratizado o acesso à música (existindo nesta afirmação obviamente inúmeras controvérsias, mesmo porque a internet é ainda campo para os mais privilegiados), há na dura realidade capitalista uma distribuição de receita totalmente injusta e desigual entre os envolvidos. Mediante tal disparidade, na qual o lucro da empresa é gigante e os artistas necessitam ter um volume de reprodução de suas músicas bastante grande para que se gere uma receita mínima, este modelo de negócio ainda carece de reflexões e ajustes profundos para que ambas as partes se satisfaçam e os artistas e compositores consigam uma remuneração mais justa.

E, sendo o *streaming* o modelo de negócio atual, há que se apontar suas demais fragilidades para além da baixa remuneração, que corroboram para que o mesmo esteja longe de ser considerado benéfico para a classe musical. Primeiro, porque o *streaming* desestimula as vendas de álbuns, afinal, para quê adquirir um álbum se a pessoa pode apenas acessá-lo sem nada gastar, uma vez que já paga aquela pequena assinatura mensal? Ademais, há ainda enormes desafios quanto a questões de diversidade cultural e representação, tendo em vista que as plataformas ofertam ao usuário (e sugerem!) artistas e *playlists*, podendo incorrer em uma homogeneização na oferta, determinando gêneros musicais ou músicas de regiões específicas em detrimento de outras ou mesmo incorrer, por assim dizer, em um favorecimento. Tal prática pode suscitar, inclusive, o ressurgimento do jabá, aqui já comentado¹². Para que as plataformas digitais sejam realmente democráticas (pelo viés do artista), há que se requerer das mesmas uma paisagem musical diversa, de forma que haja um equilíbrio entre a valorização das tradições musicais locais e a inserção de novos talentos.

Notadamente, a legislação brasileira (bem como a de demais países) não foi capaz de acompanhar as mudanças e transformações ocorridas no mercado musical e as suas

¹² De acordo a reportagem “Jabá no Streaming, as regras próprias das plataformas digitais e o abuso econômico das gravadoras”, tal prática é realizada nas plataformas. Disponível em https://eshoje.com.br/colunistas/felipe-izar/2024/02/jaba-no-streaming-as-regras-proprias-das-plataformas-digitais-e-o-abuso-economico-das-gravadoras/?fbclid=PAAaaVAksoB6xm1OPAepI8i2_YkJNty7Snq6E_L5UnmTDxUxyE1SINB2BwFo4

implicações com os direitos autorais, para garantir remuneração equitativa e sustentabilidade da indústria musical.

Para se pensar em carreiras individuais, se hoje, com o advento da internet, conseguir reconhecimento (ou engajamento, para usar um termo mais atual) independe de patrocinadores, já que artistas e mesmo pessoas comuns conseguem expor seus conteúdos na rede e ter alguma notoriedade (mesmo sem auxílio de qualquer outro profissional), nos anos de 1980 – época em que Joyce Moreno ascendia profissionalmente, com grande reconhecimento de público após a participação no Festival MPB Shell –, um artista dependia quase que totalmente do investimento de uma gravadora para conseguir fazer-se notar pelo público. Portanto, executivos dessas multinacionais ou transnacionais detinham o poder de escolha sobre qual artista seria alavancado na mídia e, conseqüentemente, alcançaria o “sucesso” e teria grande reconhecimento. Confrontá-los, da forma até ingênua feita por Moreno, poderia dificultar ou mesmo inviabilizar a carreira de um artista. Não ter o apoio e suporte uma gravadora já tornava a vida artística pouco viável; ter uma *major* boicotando e solicitando o boicote, por parte de seus demais pares poderia realmente acabar com uma carreira. Diante deste cenário, fica claro que Joyce Moreno teve sua trajetória artística e até mesmo pessoal sobremaneira impactada por tais boicotes.

É preciso, assim, aqui lembrar da afirmação de Hall na qual

(...) não existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominações culturais. (...) Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular (HALL, 2003, p.p.254-255).

Sobre o funcionamento do mercado musical, na posição de compositora, Moreno faz a breve reflexão:

Minha geração de compositores pegou a época de ouro do século XX, quando se enviam discos e a música que fazíamos tocava nas rádios, nos tempos pré-jabá. Se um artista importante gravava, por exemplo, uma canção de alguém, era sinal de prosperidade relativa naquele ano. Um letrista, ou compositor que não fosse cantor ou artista de palco – um Aldir Blanc, digamos – tinha chance de sobreviver com certo

conforto. E se não houvesse contratos leoninos (quase sempre havia), éramos donos de nossas obras –, e isso até aparece na constituição brasileira (“são obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio” etc...) (MORENO, 2020, p.234).

Diante das questões estabelecidas por uma indústria fonográfica capitalista, altamente competitiva e, por vezes, cruel, observa-se que a própria noção de referência cultural pode até mesmo ter sido moldada por relações mercadológicas. No capítulo que se segue, vão se descortinar ao leitor os caminhos percorridos pela artista para driblar tais questões.

CAPÍTULO III – PATRIMONIALIZANDO A MÚSICA – POSSIBILIDADES

Sendo a cultura bastante dinâmica, os sentidos dos bens patrimoniais se modificam conforme vivemos, praticamos e nos apropriamos deles. Patrimonializar manifestações culturais inseridas em nosso cotidiano, como a música, contrapõe a própria concepção tradicional de musealização, afinal, o que se quer ali proteger é vivo e se transforma, necessitando-se, assim, de instrumentos de amparo legal que sejam adequados às especificidades do que se pretende resguardar. Reforça-se, portanto, a importância imprescindível da participação e envolvimento de pessoas e grupos sociais na elaboração de instrumentos de proteção, pois o patrimônio de um país é resultado também de ações políticas.

Mas, para além da política, no âmbito individual, busca-se aqui dialogar sobre alternativas para a conservação e reconhecimento da música como bem cultural, garantindo a sua difusão e consequente fruição de grupos sociais diversos. Retomando discussões anteriores, como patrimonializar algo que advém basicamente da performance?

A música que conseguimos classificar como gênero, encontrou espaço de registro no IPHAN, mas são registrados gêneros como um todo. Ao abarcar uma gama de artistas e produções, estes registros, além de exigirem uma força-tarefa da sociedade ou parte dela, não se prestam a artistas individualmente.

Em outras palavras, na prática, ter a bossa nova registrada como bem imaterial da cidade ou mesmo a MPB, não traz à Joyce Moreno (ou aos seus criadores “mais diretos”) uma garantia de que sua obra será difundida e perpetuada. Ainda que a artista tenha tido (em nível institucional / governamental) algum reconhecimento no país, tendo deixado seu depoimento para a posteridade registrado no Museu da Imagem e do Som (MIS)¹³, tal ação pouco reverbera ao grande público, ficando sua trajetória e carreira restrita a um nicho interessado. Não obstante, mesmo que alguém que faça parte desse nicho, que seja um ardoroso fã da artista, que conheça suas letras e músicas, que seja um estudioso de sua obra, que conheça detalhes de sua vida profissional, certamente ainda há muito a ser pesquisado e descoberto em seu arquivo pessoal.

Com o alargamento das noções de patrimônio e o surgimento da conceituação e consequente entendimento da importância da preservação do patrimônio imaterial ou intangível – para além dos monumentos de pedra e cal – houve no Brasil, entre as décadas de

¹³ Depoimento em 28/03/2018. Disponível em < <https://bd.mis.rj.gov.br/v2/publ/menu/> > (código VI-1323). Acesso em 04/04/2024.

1960 e 1970, um movimento de criação de instituições interessadas em reunir arquivos pessoais privados de pessoas consideradas importantes para a sociedade, para a sua guarda, preservação e difusão (há vestígios de que os arquivos pessoais remontam a Antiguidade, mas no século XX proliferou-se um maior interesse no assunto). Destaca-se a criação, em 1973, do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) – um importante centro de pesquisa com foco em Ciências Sociais e História, pioneiro na guarda de arquivos privados de personagens públicos, cujos registros “contam a história política, econômica, social e cultural do Brasil, além da trajetória das relações internacionais do país”¹⁴.

Através destes movimentos, entende-se que houve um crescimento na conscientização da importância da guarda e preservação dos arquivos pessoais. Estes centros de memória, institutos, bibliotecas ou museus criados, compreendem espaços que guardam memórias individuais ou coletivas, sendo extremamente relevantes para a recuperação da informação. Importante destacar aqui o impacto da internet sobre os arquivos pessoais, tendo em vista que a rede em si se constituiu também como espaço para a guarda e exibição de arquivos pessoais através de sites, blogs, galerias pessoais etc. Assim, estes centros de memória e institutos, bem como bibliotecas e museus, possuem redes digitais que muitas vezes replicam virtualmente o material físico contido *in loco*.

Num estímulo ao recolhimento, organização e disponibilização de documentos de diversas origens, Bellotto (1998, p.204) já afirmava que os arquivos privados vinham inspirando e documentando tanto trabalhos acadêmicos, quanto os de ficção, originando publicações para pesquisa, realização de seminários e exposições, inclusive em âmbito internacional. Segundo Assman (2001, p.25), “o arquivo não é somente um repositório para documentos do passado, mas também um lugar onde o passado é construído e produzido”.

Considerado por Le Goff (1990, p.462) como material da memória, o documento seria a escolha do historiador, enquanto outro material, o monumento, seria a herança do passado. Todavia, o documento – mediante a sua utilização pelo poder – seria também um monumento. Para este autor,

A concepção do documento / monumento é, pois, independente da revolução documental e entre os seus objetivos está de evitar que esta revolução necessária se transforme num derivativo e desvio historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer

¹⁴ Disponível em <https://cpdoc.fgv.br/sala-consulta>. Acesso em 15/03/2024.

que ele seja – enquanto monumento. O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1990, p.468).

Documentos reunidos, para além de papéis velhos, podem se tornar pontes para remeter a memórias, nos conectando com percursos profissionais, afetivos etc., desempenhando uma função psicossocial.

No entanto, para que o arquivo seja constituído ou externado, para que cumpra a sua função como fonte de memória e produção de conhecimento, possibilitando a relação passado/presente/futuro, é necessário que um indivíduo ou grupo social promova um elo de interesse mútuo. Artistas, então, se deparam com uma grande ausência de políticas públicas voltadas para a constituição (tratamento, preservação, disseminação) de seus acervos.

Frente a um entroncamento dos estudos que abarcam o patrimônio material e o imaterial, a música situa-se de certa forma desamparada de ações de caráter mais amplo, tendo em vista alguns pontos: nos estudos culturais, a música valorizada é a que se transmite oralmente; nos estudos do patrimônio material a música é excluída, pois apresenta um caráter efêmero (o som); nos estudos e trabalhos no âmbito do patrimônio imaterial, a música escrita não costuma ser englobada por depender de sua fonte musical.

O conceito de patrimônio musical foi criado para abarcar os estudos da música pelo viés do patrimônio, para abarcar tanto a música de transmissão oral quanto a escrita, mas, na prática, terminam por privilegiar a primeira, vide-se certas ações criadas já mencionadas, como o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial do IPHAN, por exemplo. Diante da necessidade de dar ao conceito uma visão mais abrangente, que incluísse a música de transmissão escrita, hoje são utilizados os conceitos de patrimônio histórico-musical e patrimônio arquivístico-musical, sendo o primeiro derivado do olhar a partir das obras e o segundo a partir das fontes¹⁵.

Sem retornar a discussões anteriores, obras são as próprias composições musicais, que podem ser citadas sem fazer-se referência às suas fontes, pois a Lei Brasileira dos Direitos

¹⁵ “O patrimônio musical é, ao mesmo tempo, material e imaterial” (COTTA, 2006, p.26). “Patrimônio arquivístico-musical” já foi usado no tema do VI Encontro de Musicologia Histórica (CASTAGNA, 2006) e no título da série editorial publicada pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais (CASTAGNA, 2008-2011).

Autorais¹⁶ reconhece a existência tanto da propriedade quanto do domínio público. Já fontes musicais se referem a todo e qualquer registro escrito de uma determinada obra, sendo possível encontrá-las em arquivos, bibliotecas, museus, centros de documentação, instituições musicais e, basicamente, nos acervos musicais pessoais.

3.1 Acervos Digitais e o Reencontro com a Música – O Cruzamento entre a Prática Performática e a Função Arquivística do Acervo

A linguagem musical, em sua tradição escrita, acaba por gerar uma quantidade grande de fontes documentais musicais (partituras e outras) que se acumulam, gerando acervos. Estes, muitas vezes, não preservados.

Em um contínuo mais recente do movimento mencionado anteriormente de instituições interessadas em arquivos pessoais e que abarcam a área da música, cita-se especificamente o Instituto Moreira Salles (1999), o Instituto Cultural Cravo Albin (2001) e o Instituto Antonio Carlos Jobim (2001).

Criado no ano de 1999, o Instituto Moreira Salles (IMS) é uma instituição particular, dedicada à conservação, organização e difusão de acervos de fotografia, música, literatura e iconografia. Promove, também, exposições de artes plásticas de artistas brasileiros e estrangeiros, edita catálogos e publicações periódicas de fotografia e mantém *sites* na internet. Seu acervo de música contém documentos dos primórdios das gravações de canções brasileiras, compreendendo um repositório de 21 mil fonogramas oriundos dos importantes pesquisadores musicais José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi. O IMS abriga, também, os acervos de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Pixinguinha.

O Instituto Cultural Cravo Albin para Pesquisa e Fomento das Fontes da Música Popular Brasileira (ICCA) é uma instituição privada, tendo sido criado em 24 de janeiro de 2001, para promover e incentivar atividades de caráter cultural no campo da pesquisa, especialmente em relação à música popular brasileira. Seu acervo é proveniente da doação de seu fundador, acrescido de demais doações particulares. Abrange documentos textuais, fotografias, recortes de jornais e revistas; roteiros e programas de rádio e televisão; roteiros de espetáculos musicais e um arquivo fonográfico com cerca de 60.000 discos de 12, 10 e 8 polegadas (*longplays* em vinil, discos 78 em goma laca e compactos simples e duplos), 2.000 fitas sonoras em rolo, 700 em cassete e cerca de 5000 CDs. Complementa este acervo uma

¹⁶ LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em 20 abr. 2024.

coleção de vídeos com depoimentos e programas musicais diversos. O ICCA mantém, também, um acervo museológico de peças indumentárias de personalidades da MPB, troféus, medalhas, mobiliário de época, artesanato, além de gravuras, esculturas e quadros a óleo de artistas brasileiros, de reconhecida importância, mas seu projeto de maior vulto é o Dicionário da Música Popular Brasileira, que reúne mais de cinco mil referências da música do Brasil, entre autores, intérpretes, grupos, agremiações, blocos e estilos musicais urbanos. Além de biografias, o Dicionário apresenta, igualmente, discografia e repertório dos artistas, além de material iconográfico. Joyce Moreno, inclusive, é verbete no referido dicionário¹⁷.

Já o Instituto Antonio Carlos Jobim é uma instituição de grande interesse para a presente pesquisa, tendo em vista que foi criada por força do movimento da família do compositor. Ao longo dos 52 anos de sua vida profissional, o compositor e ícone da música brasileira, Tom Jobim, intencionalmente acumulou e tratou de forma cuidadosa seu arquivo pessoal privado, que continham registros em suportes variados. Tal iniciativa remete ao início de sua carreira como músico, ainda aos 15 anos. Seu propósito – transmitido aos herdeiros (que o concretizaram) –, era o de preservar sua obra e projetá-la no futuro. Foi necessário reunir os arquivos que se encontravam divididos entre as três casas de Tom para que se tomasse conhecimento do volume documental existente. Cruz (2008), que participou como estagiária da criação do Instituto Tom Jobim, relata em sua dissertação de mestrado que

Aos poucos, a família reuniu, na casa do filho mais velho, os baús e armários para então perceber, pelo volume e diversidade – próprio a todo arquivo pessoal –, que essa era a maior obra que Tom lhes tinha deixado. Portanto, faziam-se imperativas a institucionalização do arquivo e a profissionalização de seu trabalho de organização. A partir dessa iniciativa, os principais projetos de vida de Tom puderam ser concluídos (CRUZ, 2008, p.58).

Diante da magnitude do projeto de dar continuidade à vontade de Jobim e zelar por seu acervo, a família se deparou com alguns percalços e dificuldades, como demandas de pesquisadores e a falta de condições adequadas de trabalho, tendo em vista que muitos dos documentos não podiam, por exemplo, ser acessados manualmente, sob o risco de se deteriorarem. Diante de tais desafios, decidiu-se criar uma instituição que fosse capaz de inventariar, preservar, proteger e divulgar os documentos, constituindo um acervo.

¹⁷ Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/joyce-moreno/>.

A criação do Instituto Antonio Carlos Jobim (IACJ) se deu oficialmente no dia 08 de agosto de 2001, tendo contado com o comando dos seus herdeiros e da diretora Vanda Klabin – amiga da família e diretora do Centro de Artes Hélio Oiticica, com a ajuda de Magaly Cabral – então diretora do Museu-Casa da Fundação Casa de Rui Barbosa e, ainda, da chefe do setor do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), que trabalhou no levantamento de fundos para manutenção da equipe de organização, higienização e digitalização de todo o acervo. Ainda de acordo com Cruz, os objetivos do Instituto, de acordo com o estatuto próprio, são

- a) preservar e divulgar no Brasil e no exterior, a obra de Antonio Carlos Jobim, assim como os valores culturais manifestados em vida pelo compositor;
- b) promover o acesso público à obra e aos materiais biográficos do compositor;
- c) desenvolver e/ou promover projetos, exposições, festivais e espetáculos nas áreas de arte, música, cultura, comunicação ecologia, educação e outras afins;
- d) editar, produzir, publicar, distribuir e comercializar obras literárias, artísticas ou científicas e outras relativas às ciências humanas, às letras e às artes, inclusive na forma de livros, fonogramas, *compact disc*, vídeos, *CDRom's*, *DVDs* e audiovisuais, bem como outras formas de mídia eletrônica ou digital;
- e) editar e produzir *home pages* e *sites* na Internet;
- f) editar, produzir, publicar, distribuir e comercializar obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;
- g) editar, produzir, publicar, distribuir e comercializar as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo constituam criação intelectual.

Além destes, é importante frisar que o IACJ deve também tornar disponível, especialmente para pesquisadores, toda a produção do artista, assim como desenvolver e/ou promover projetos e pesquisas nas áreas de educação, música, arte e ecologia (CRUZ, 2008, p.p.59-60).

Depois de passar por um espaço que era uma sala comercial, o Instituto mudou-se para um dos prédios existentes dentro do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, para que fossem

criadas as condições ideais de controle do ambiente e mesmo do acesso ao acervo. Foram adotados sistemas de climatização monitorados pela *web*, bem como um ambiente informacional inovador, criado por especialistas. Trata-se de um banco de dados voltado especificamente a arquivos pessoais.

De acordo com Cruz,

O acervo possui mais de 30.000 documentos inventariados, ou o equivalente a 112 caixas-arquivo, ou ainda 1,7 km lineares. A maioria já está descrita no site <http://www.antonio-carlos-jobim.org>. O arquivo é muito rico, havendo partituras manuscritas e impressas; letras de músicas; correspondência; cadernos de anotações com detalhes de sua rotina profissional e pessoal; blocos de estudos; fitas magnéticas, contendo seu processo de criação musical; desenhos, discos, fotos e objetos (CRUZ, 2008, p.73).

Importante mencionar que a Instituição foi custeada nos seis primeiros anos (enquanto sediada na sala comercial) pela própria família do compositor para logo depois, com a mudança para o Jardim Botânico, ser mantido pela Construtora Camargo Correa Desenvolvimento Imobiliário, através de doação financeira¹⁸. E, tornou-se, por meio da guarda de um legado com forte capital simbólico, um lugar de memória.

¹⁸ Ao menos até o ano de 2007, quando do início da pesquisa de CRUZ. Hoje, o acervo conta com o patrocínio da Lei de Incentivo à Cultura, FAPERJ e PETROBRAS; o *site* com patrocínio do Banco Icatu e da Prefeitura do Rio de Janeiro. O Instituto também abarca os acervos de Dorival Caymmi, Chico Buarque, Gilberto Gil, Paulo Moura, Milton Nascimento e Marieta Severo.

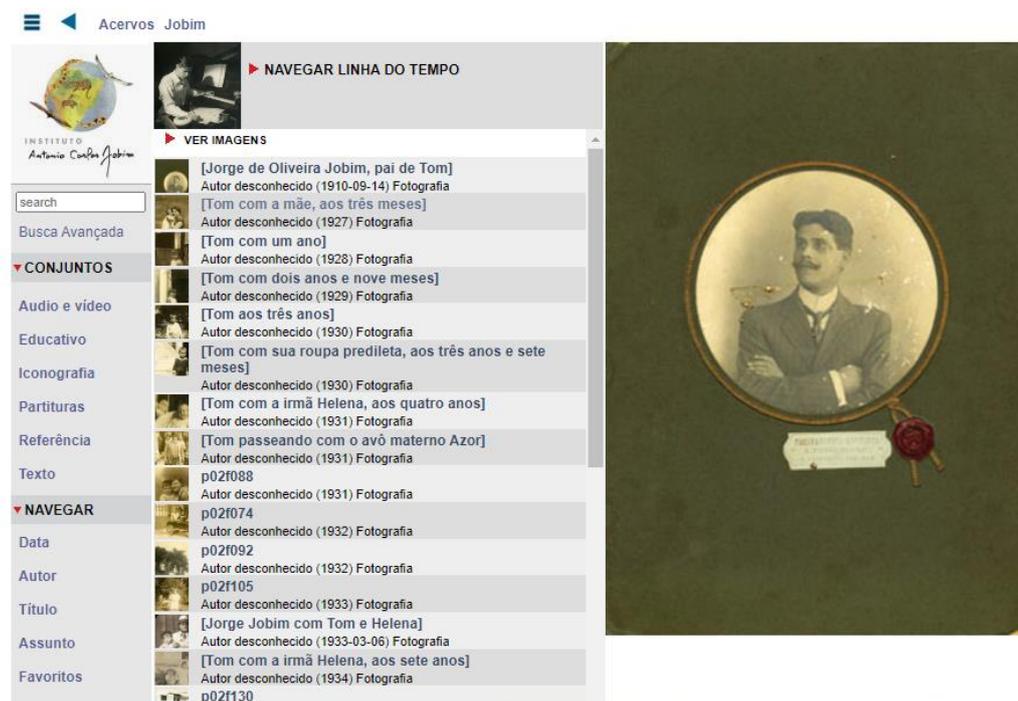


Figura 1 – Forma de organização do acervo de Tom Jobim, disponível online.

Mencionado aqui para servir de meio de referência, o *case* da criação do Instituto Tom Jobim é um exemplo do sucesso da concretização da vontade do compositor em ter sua obra e trajetória disponíveis, por meio dos arquivos pessoais, que colecionou ao longo de sua vida profissional. No entanto, como viu-se, tal concretização está diretamente ligada, para além da vontade e organização do artista, ao seu “porte” e reconhecimento no país, à disposição da família, às parcerias especializadas e ao aporte financeiro conseguido – requisitos muitas vezes inacessíveis a artistas “menores” ou menos conhecidos.

Diante de tais empecilhos e dificuldades, e tendo em vista o avanço tecnológico, a década de 2020 já observa possibilidades da criação de acervos musicais disponibilizados somente em meio virtual.

Para o musicólogo Paulo Castagna,

A difusão online de textos, áudios, vídeos e fontes musicais referentes a cada acervo pode ser um importante estímulo para a implementação dessa reconexão e para evidenciar o interesse público que possuem os acervos musicais do país (CASTAGNA, 2016, p.208).

Mesmo não sendo conhecido pela massa ou enquadrado como ícone, da mesma forma que Tom Jobim, Sérgio Ricardo é um artista que possui um acervo bastante completo,

organizado e disponível ao público. Músico, compositor, cantor, escritor e cineasta, teve grande destaque na época dos Festivais da Canção¹⁹ quando, ao ser vaiado, quebrou um violão em pleno palco. Sérgio Ricardo Memória Viva²⁰ é um acervo digital completíssimo que concentra e disponibiliza a múltipla obra do artista, tendo contado com a organização do próprio Sérgio, antes de seu falecimento, e de parte de sua família. Conta com o apoio da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), da FAPERJ e do Itaú Cultural.

Seu acervo conta com mais de 5 mil itens, que podem ser acessados por meio de busca por palavras-chave ou pela escolha do tipo de material procurado, conforme o cardápio abaixo:

Palavra-chave

<p>SR NA MÚSICA</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> DISCOS AUTORAIS <input type="checkbox"/> DISCOS DE INTÉRPRETES OU COM PARTICIPAÇÃO DE SR <input type="checkbox"/> FITAS K7 - ACERVO PESSOAL <input type="checkbox"/> LETRAS E MÚSICAS <input type="checkbox"/> SHOWS GRAVADOS EM VÍDEO <input type="checkbox"/> TRILHAS SONORAS <p>SR NO CINEMA E NA TELEVISÃO</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> ANIMAÇÃO DIGITAL <input type="checkbox"/> CURTAS-METRAGENS <input type="checkbox"/> LONGAS-METRAGENS <input type="checkbox"/> MÉDIA-METRAGEM 	<p>SR NA LITERATURA</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> LIVROS PUBLICADOS <input type="checkbox"/> TEXTOS EM PROSA <input type="checkbox"/> TEXTOS EM VERSO <p>SR NAS ARTES VISUAIS</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> DESENHOS <input type="checkbox"/> TELAS 	<p>SOBRE O ARTISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> BIOGRAFIAS <input type="checkbox"/> DEPOIMENTOS EM VÍDEO <input type="checkbox"/> DOCUMENTÁRIOS CINEMATOGRAFICOS <input type="checkbox"/> ENTREVISTAS CONCEDIDAS <input type="checkbox"/> TRABALHOS ACADÊMICOS <input type="checkbox"/> VÍDEOS DE PROGRAMAS DE TV <p>IMPRENSA</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> CLIPPING IMPRESSO 	<p>REGISTROS DE SR EM ÁUDIO E VÍDEO</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> ENSAIOS, EXPERIMENTOS E BASTIDORES <input type="checkbox"/> VÍDEOS DE MAKING OF DE CINEMA <input type="checkbox"/> VÍDEOS PESSOAIS <p>FOTOGRAFIA</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> FOTOS AMPLIADAS <input type="checkbox"/> FOTOS DIGITAIS <input type="checkbox"/> NEGATIVOS <input type="checkbox"/> SLIDES <p>DIVULGAÇÃO</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> VÍDEOS TEASER DE DIVULGAÇÃO
---	--	---	--

Figura 2 – Classificações dos itens do acervo de Sérgio Ricardo

Intitulado Museu Itamar Assumpção²¹, o *site* do músico paulista Itamar Assumpção, patrocinado pela Petrobras e apoiado pelo Itaú Cultural, não deixa a desejar na disponibilização de seu acervo. Contém um grande banco de dados navegável, no qual encontram-se itens como fotos, vídeos, jornais, cadernos, anotações, documentos, correspondências, objetos e indumentárias, tendo sido elaborado por sua filha, Anelis Assumpção. De acordo com o próprio nome, o *site* remete o visitante a um ambiente de museu. Ao acessar “Acervo”, surgem algumas miniaturas de documentos que em um clique podem ser abertos e observados em tamanho maior, separadamente.

¹⁹ Trata-se do Festival da Canção de 1967 (III Festival da TV Record). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jKzMm4NtqQI>. Acesso em 10/04/24.

²⁰ Disponível em <https://sergioricardo.com/>. Acesso em 10/04/2024.

²¹ Disponível em <https://www.itamarassumpcao.com/>. Acesso em 10/04/2024.

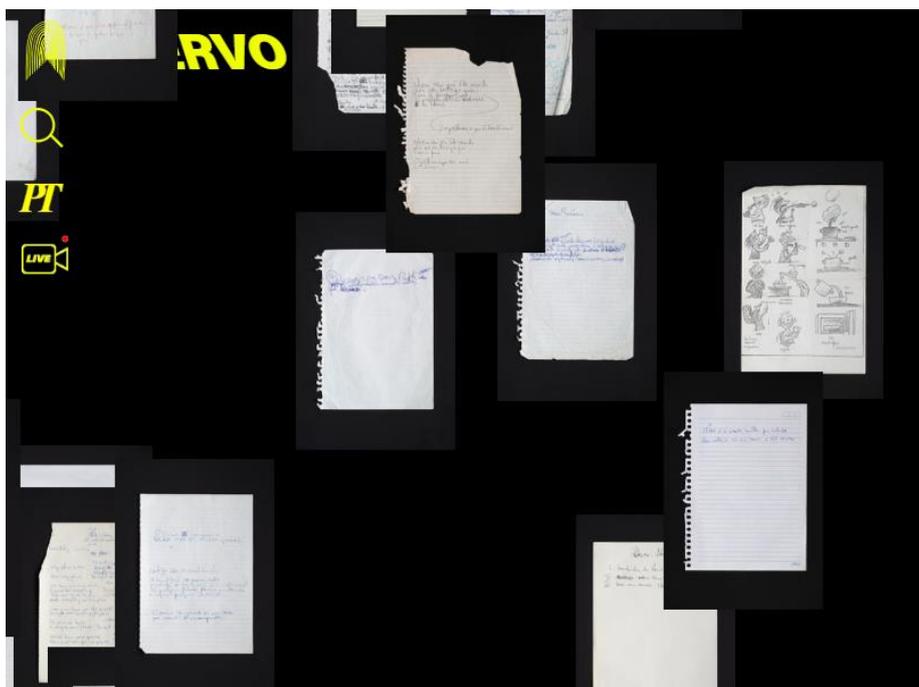


Figura 3 – Itens do acervo contidos no site de Ithamar Assunção (anotações do compositor).

Interessante observar que os itens contidos nos arquivos pessoais de Joyce Moreno são bastante similares aos encontrados junto aos acervos virtuais acima mencionados, em especificidade, diversidade e quantidade. Verifica-se, assim, que para se concretizar a organização total deste acervo, é mister a obtenção de ajuda especializada (talvez por meio de parceria com universidades) e um bom aporte financeiro, tendo em vista que até mesmo para as digitalizações é necessário equipamento diferenciado do que usualmente utiliza-se em casa.

Diante desta necessidade específica e diante da tecnologia em si, que avança e se modifica de tempos em tempos, torna-se fundamental discorrer um pouco sobre arquivos digitais e a perspectiva arquivística da internet.

Para Cox,

À medida que os historiadores e outros especialistas interessados no passado desde antes da internet se voltaram para a cultura popular e para a memória pública como objetos de estudo, eles passaram a pesquisar cada vez mais fontes que se encontram fora das bibliotecas e dos arquivos tradicionais, embora essas instituições venham se esforçando no sentido de receber esses materiais alternativos. (...) No mesmo sentido, é possível imaginar que as comprovações anteriormente buscadas nas bibliotecas, nos arquivos e nos museus

talvez possam ser encontradas com mais facilidade em diversos *sites* individuais e institucionais (COX, 2017, p.368).

Da mesma forma que os discos “evoluíram” de cera para 78 rotações, para *longplays*, para CDs e depois para demais formatos digitais, como o Mp3, os tipos de documentos hoje existentes em um arquivo variam em seus formatos. Num arquivo pessoal pode-se dizer que há documentos físicos, documentos físicos transformados em digitais (digitalizados) e documentos nato-digitais. Há, ainda, a dificuldade em lidar com as especificidades da própria internet, tendo em vista que *links* e domínios podem ser falhos ou simplesmente desaparecer da rede, o que acarretaria a perda das informações. Páginas eletrônicas, como *sites*, *blogs* e até plataformas inteiras, são extremamente vulneráveis a perdas permanentes e irreversíveis.

Importante dizer, que a informação digital pode ser considerada um produto cultural, tanto quanto seus produtos físicos. Para Ross (2000, p.12), “esses novos produtos constituem uma parcela essencial de nosso arquivo cultural”. Para LOR,

Por mais efêmeras ou triviais que um grande número de páginas eletrônicas possa ser, elas certamente refletem a cultura contemporânea e, nesse contexto, são tão importantes quanto os materiais impressos. Exemplos triviais e efêmeros desses últimos (por exemplo, panfletos e pôsteres políticos, programas de teatro, revistas em quadrinhos, fotonovelas, anúncios em jornais), que foram mantidos em coleções por décadas ou séculos, fornecem dados brutos inestimáveis para os atuais historiadores culturais, sociais e de mídia, bem como economistas, estudantes de história literária, entre outros pesquisadores. De maneira semelhante, as páginas eletrônicas de hoje poderão fornecer dados brutos para os pesquisadores do futuro (LOR, 2004, p.540).

Tais pensamentos corroboram a necessidade de realização da presente pesquisa e a consequente importância da existência organizada do material do acervo estudado, para pesquisas posteriores. E, ainda, segundo Ross

Os arquivos digitais, combinados com as novas tecnologias, irão flexibilizar a pesquisa. Eles criarão condições para o acesso simultâneo a uma série de fontes (próximas e distantes) e facilitarão o

uso de métodos de pesquisa que não são viáveis com documentos convencionais impressos ou manuscritos (ROSS, 2000, p.12).

Importante dizer, também, que a maioria das pessoas não considera o *ciberespaço* como um local ou espaço arquivístico, o qual acaba por ser. E quanto mais tempo se passa, a internet vai absorvendo mais conteúdo, tanto do que fora publicado no passado, quanto conteúdos novos, o que se constitui como um enorme desafio em relação ao patrimônio documental. Tais questões implicam em uma grande complexidade na organização destes documentos, pois à medida que o patrimônio documental passa a sair do âmbito de responsabilidade das instituições e adentra as residências particulares, aumentam-se as dificuldades de preservação. Muitas das vezes sequer os profissionais arquivistas estão preparados para tamanho desafio. Há que se levar em conta os efeitos dos documentos pessoais digitais inseridos na rede e os métodos para conservá-los no futuro, uma vez que os *sites* não os preservam de maneira adequada, ou não conforme a boa prática arquivística.

Tendo isso tudo em vista, o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) e a Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos, em parceria com a UNESCO, publicaram em 2005 a Carta para a Preservação do Patrimônio Arquivístico Digital²², por entender que

A informação em formato digital é extremamente suscetível à degradação física e à obsolescência tecnológica - de hardware, software e formatos -, essas novas facilidades trazem consequências e desafios percutientes para assegurar sua integridade e acessibilidade. A preservação dos documentos digitais requer ações arquivísticas, a serem incorporadas em todo o seu ciclo de vida, antes mesmo de terem sido criados, incluindo as etapas de planejamento e concepção de sistemas eletrônicos, a fim de que não haja perda nem adulteração dos registros. Somente desta forma se garantirá que esses documentos permaneçam disponíveis, recuperáveis e compreensíveis pelo tempo que se fizer necessário (CONARQ, 2005, p.02).

Do ponto de vista da gestão documental, há uma classificação da fase da vida documental dos arquivos²³, existindo a fase do arquivo corrente, do arquivo intermediário e do arquivo permanente. Os arquivos correntes são os documentos considerados ativos, ou

²² Para conferir o documento na íntegra acessar https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/conarq_carta_preservacao_patrimonio_arquivistico_digital.pdf

²³ Inicialmente proposta por Yves Pérotin, em 1961, e desenvolvida na década de 1970 pelo historiador cultural belga Jans Baetens, também conhecida como Teoria das Três Idades.

seja, bastante utilizados no momento atual, vinculados a objetivos imediatos; arquivos intermediários são aqueles usados eventualmente e que podem ficar em um depósito temporário; já os permanentes podem ser chamados de históricos, pois possuem tal valor, e devem ser guardados para consultas em situações específicas. Os que interessam à presente pesquisa são arquivos permanentes.

Para além de sua fase de vida há, ainda, a classificação quanto ao conceito de valor do arquivo²⁴, na qual o valor primário seria o de cumprir os objetivos para os quais o documento foi criado e o secundário consistiria nos valores de interesses diversos que persistiriam em existir após o uso corrente do documento.

Tendo estas classificações em vista, deve-se buscar assegurar que os arquivos permanentes que fazem parte do acervo de Joyce Moreno sejam preservados de modo que se mantenham arquivados de forma organizada e intactos através de *backups* regulares e do funcionamento de seus *links* e metadados, fazendo um planejamento cuidadoso para que não ocorram perdas de conteúdo.

Passando especificamente agora para arquivos de música, a etnomusicóloga e membro docente da Universidade de Columbia, Ana Maria Ochoa Gautier, em artigo intitulado A Reordenação dos Sentidos e o Arquivo Sonoro, explora a ideia de que o principal papel dos arquivos sonoros hoje não é preservar ou documentar a música, mas fazer com que eles participem das práticas de circulação sonora, permitindo a reorganização dos sentidos e “distribuição do sensível”.

Trata-se de conceito de Rancière (2004) que se refere ao modo pelo qual papéis e maneiras de participação no mundo social comum são determinados por modos de percepção, sendo considerado sensível o que é apreendido através dos sentidos. Através da distribuição do sensível, divisões acabam estabelecidas (visível x invisível, dizível x indizível, audível x inaudível), implicando em inclusão e exclusão. Em oposição à manutenção do padrão existente de inclusões e exclusões, dever-se-ia tentar provocar uma reconfiguração da distribuição do sensível, que é determinada pelo sistema social e político.

Tendo em vista a conceituação, Gautier repensa o arquivo sonoro, a partir do conceito de patrimônio cultural imaterial promovido pela UNESCO, aqui já mencionado, entendendo sua importância não apenas como recurso de armazenamento, mas das relações entre pessoas e sons, ambos forças atuantes (GAUTIER, 2011, p.84). Para esta autora, o registro sonoro

²⁴ Criado pelo arquivista norte-americano T. R. Schellenberg.

hoje se dispersou para além dos acervos pessoais e arquivos oficiais, acarretando, também, uma multiplicação de colecionadores privados de discos. Gautier infere que

A simultaneidade da obsolescência do registo sonoro nunca esteve tão próxima, pelos seus múltiplos e dispersos usos em que a memória acústica ou é privatizada ou rapidamente se transforma em lixo digital, e pela multiplicação da capacidade de gravação, pela fantasia da possibilidade de preservar mais e mais sons facilitados pelas novas tecnologias. Assim, se a era digital aumentou o número de gravações, multiplicando radicalmente o parque acústico que temos à nossa disposição, também o dispersou e, em muitos casos, tornou-o inacessível e descartável (GAUTIER, 2011, p.83).

Esta dinâmica de “desinstitucionalização do arquivo” é que a autora nos propõe a repensar. Da criação do fonógrafo, no intuito inicial de preservar as vozes dos entes queridos antes de morrerem – uma questão de memória –, até a gravação para a preservação dos sons de culturas em perigo de extinção – uma questão de história –, a dinâmica dos arquivos sonoros veio se modificando consideravelmente.

Houve o tempo de criação dos primeiros arquivos sonoros fundados para consolidar a escuta como projeto científico, como o Arquivo de Fonogramas da Academia Austríaca de Ciências, em 1899, e o Arquivo de Fonogramas de Berlim, em 1900 (este último ainda ativo, concentrando documentações musicais de várias partes do mundo), e outros ao longo do tempo, mas que obviamente não podem abarcar tanta produção criada. E, diante das transformações da relação das pessoas com os sons, não houve mudanças institucionais que pudessem acompanhar as tecnologias sonoras e a forma de manter os arquivos sonoros.

Se, com a criação do fonógrafo as gravações se transformaram em informação científica armazenadas como documentos, Gautier aponta que, com a democratização das tecnologias, arquivos sonoros que não encontram lugar de armazenamento em instituições, se perdem. “A dispersão do arquivo obriga-nos então a repensar o que é partilhado e o que é excluído nas novas formas de dispersão do registo sonoro e como isso nos questiona sobre a ideia de memória associada ao arquivo” (GAUTIER, 2011, p.86).

Paulo Castagna afirma que

Em função de seu significado primário utilitário, nenhum tipo de acervo sofreu tantas perdas e desfalques quanto os acervos musicais,

especialmente no Brasil. Esse fenômeno ocorreu em parte pela pequena consciência do valor histórico das fontes musicais, mas também pela adoção pouco frequente de teorias e métodos arquivísticos que garantissem a maior conservação dessas mesmas fontes, por meio de seu recolhimento em fase permanente (CASTAGNA, 2016, p.194).

O autor entende como fundamental, diante do pouco desenvolvimento da teoria arquivístico-musical no Brasil, “a busca e a criação de soluções práticas aplicáveis aos acervos musicais brasileiros, especialmente àqueles desprovidos de suportes acadêmicos ou governamentais” (CASTAGNA, 2016, p.201).

Apesar de Joyce Moreno ter uma discografia considerável, tendo conseguido o registro e distribuição da maior parte de sua obra, possui também composições inéditas de períodos distintos da sua trajetória profissional, alguns com registros em fitas K-7, por exemplo. Há inúmeras músicas apenas performadas em *shows* – algumas se perderam, outras consegue-se encontrar em registros audiovisuais. E, apesar de ter um *site* próprio em funcionamento, trata-se de um *site* simples, que não abarca os itens de seu arquivo pessoal, como pode-se observar no *print* abaixo:

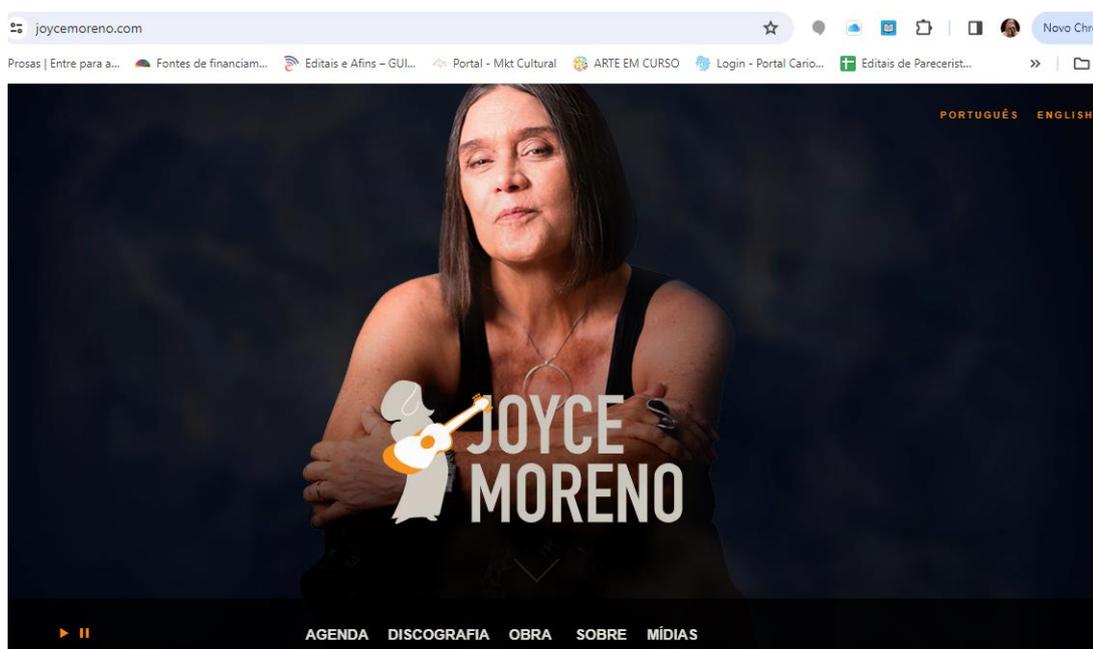


Figura 4 – Site atual de Joyce Moreno.

Como Gautier aconselha,

Se o arquivo não participa nos processos de reordenação dos sentidos e redistribuição do sensível que implica o político na sua utilização, então estamos unidos a uma noção de arquivo cujas políticas de “preservação” e documentação estão cada vez mais ultrapassadas do acústico (GAUTIER, 2011, p.94).

Já Garcia (2017, p.10) procura conceber o arquivo não como um conjunto de coisas ou objetos – conceito partilhado por profissionais da etnomusicologia –, mas, sim, como conhecimento. “Se, como afirmei, os arquivos não são ‘coisas’, mas conhecimento – conhecimento discursivo – então poderíamos aceitar que muitas pessoas – colecionadores, pesquisadores, arquivistas, técnicos, museólogos, etc. – intervenham nesse conhecimento” (GARCÍA, 2017, p.17).

Pretende-se, assim, no próximo item, intervir ou procurar reordenar sentidos e redistribuir o sensível de forma a explorar as possibilidades de fruição do riquíssimo acervo de Joyce Moreno, partindo-se das seguintes premissas sobre arquivos sonoros, conforme assevera García:

1. Os arquivos são conhecimento discursivo;
2. Os arquivos emergem de paradigmas científicos particulares;
3. Os arquivos são conhecimentos esteticamente orientados;
4. Os arquivos são conhecimentos ideologicamente orientados;
5. Os arquivos são moldados por fontes múltiplas, fragmentárias e inacabadas (GARCÍA, 2017, p.p.10-11).

Cabe aqui, ainda, comentar as premissas citadas. Os arquivos: são conhecimento discursivo, pois reconstruindo suas histórias, é possível observar suas linhas discursivas. Estes emergem de paradigmas científicos particulares, como, por exemplo, o colecionismo, ideia enraizada em quem colecciona música e que norteia os procedimentos de pesquisa e arquivo. Estes arquivos são conhecimentos esteticamente orientados, uma vez que o conteúdo coleccionado apresenta julgamentos estéticos, diante das escolhas do que e de que forma coleccionar e, ainda, se constituem como conhecimentos ideologicamente orientados, pois acabamos por coleccionar arquivos por meio de conceitos e procedimentos metodológicos conduzidos pela ideologia colonialista. Para além disso, estes são moldados por fontes múltiplas, fragmentárias e inacabadas, uma vez que está sempre sujeito a uma gama de

diferentes intervenções por parte dos colecionadores, pesquisadores, arquivistas etc., no sentido de receberem novas classificações, digitalizações, interpretações, entre outras intervenções possíveis.

3.2 Enunciando a Dimensão da Produção Musical – Uma Cartografia do Processo Criativo

Arquivos musicais históricos, ou considerados pela Teoria das Três Idades como permanentes, existem em grande número na Europa, tendo sido durante séculos organizados e constituídos por fatores culturais que não ocorreram da mesma forma no Brasil. Assim, muitos acervos musicais do país não tiveram sua fase corrente transformada (ou recolhida) em permanente, apresentando conseqüente risco de perda definitiva. Pode-se dizer que os arquivos do acervo de Joyce Moreno perderam sua função primária (da fase corrente) e não chegaram à fase permanente, estando em situação intermediária e, portanto, submetida a riscos.

Para explicitar ainda mais a complexidade da constituição do acervo pretendido, justamente por se tratar de acervo musical, cujas fontes em muito diferem de documentos puramente administrativos, pode-se observar abaixo as dez especificidades sobre as fontes musicais estabelecidas por Castagna e Meyer:

1. Fontes musicais são criadas em função da atividade musical, mas também geradas ou adquiridas para subsidiar a prática musical;
2. Fontes musicais nunca perdem seu valor primário, mas tanto as fontes quanto as obras que estas contêm podem perder sua função social e/ou institucional;
3. Fontes musicais são únicas, porém a cópia manuscrita da obra (como também ocorre com o exemplar impresso) é múltipla, podendo ser encontrada em distintas fontes de distintos acervos, ainda que com variantes ou adaptações;
4. Fontes musicais são geradas e utilizadas em vários níveis de organização;
5. Fontes musicais são usadas, em fase corrente, nos formatos manuscrito, impresso, digital ou por reprodução mecânica (heliostática, mimeográfica, fotocópia ou impressão digital);
6. Fontes musicais podem ser utilizadas por grande espaço de tempo (geralmente por décadas, às vezes por mais de um século) sem perder

sua validade;

7. Fontes musicais também entram em fase intermediária por desgaste físico do suporte, podendo retornar à fase corrente por meio de pequenos reparos;

8. Fontes musicais em fase corrente sofrem acréscimo, supressão, modificação e anotações devido às mudanças na configuração dos grupos musicais, às mudanças estilísticas e à própria atividade musical prática;

9. A transferência e o recolhimento de fontes musicais não são totalmente programáveis, dependendo da ação de instituições culturais e de especialistas;

10. O recolhimento de fontes musicais em fase permanente nem sempre depende de instituição diferente daquela de origem, podendo ser feito nessa mesma instituição, com a criação do seu acervo histórico (CASTAGNA e MEYER, 2016, p.p.215-216).

E, ainda, os autores nos mostram os cinco principais caminhos nos quais as fontes musicais em fase intermediária podem seguir:

1. o ostracismo e a submissão a fortes condições de degradação física, com possibilidade de danos físicos irreversíveis e perda total ou parcial de fontes ou mesmo de todo o acervo;

2. a perda ou desfalque não intencional, por falta de controle, desinformação, acidentes, vandalismo ou roubo;

3. o descarte intencional de fontes ou de todo o acervo;

4. a alienação, por doação, herança ou venda, de forma coesa ou fragmentada;

5. o recolhimento como arquivo permanente e de interesse histórico, em instituição idêntica ou diferente daquela que o originou (CASTAGNA e MEYER, 2016, p.217).

Fica bastante explícito, para tanto, que urge que tais arquivos se transformem em permanentes mediante a constituição do acervo para, só assim, restarem seguros.

Castagna ainda entende que, na música, é usual o descarte periódico de uma parte do repertório de músicos ou de repertório contido em instituições musicais, da fase corrente para a fase intermediária, tendo em vista o próprio desenvolvimento da cultura. Para ele,

A reintegração do patrimônio almejada pelos pesquisadores da área é, ao mesmo tempo, possibilitadora e seletiva: possibilitadora, no sentido de permitir que um determinado repertório possa ser reintegrado (uma vez que, desaparecidas as fontes que o contêm, isso se tornaria impossível) e seletiva, no sentido de permitir a escolha das obras que se deseja fazer retornar à vida atual, por parte de cada músico, instituição, comunidade ou público (CASTAGNA, 2016, p.215).

Tentando encontrar novas formas e perspectivas de constituir o acervo musical de Joyce Moreno e lidar com os desafios inerentes principalmente aos arquivos sonoros, parte-se agora para conjugar a diversidade dos documentos (materiais físicos e digitais diversos, performances gravadas e arquivos sonoros) em um roteiro que ilumine a trajetória da artista, construindo uma cartografia que enuncie o caminho percorrido, através do qual o processo criativo da compositora foi estimulado a se desenvolver e que a própria entende como importante de se reverberar.

Para tanto, e a partir das premissas de García indicadas anteriormente, no sentido de intervir o mínimo possível na possível forma de difusão do colecionismo, a compositora foi consultada sobre quais aspectos de sua trajetória e (por consequência) quais documentos de seu arquivo pessoal gostaria de evidenciar e sob qual perspectiva. A partir dos documentos selecionados pela artista e de suas próprias descrições²⁵, criou-se um mapeamento ou cartografia, que segue:

Ano de 1964 –

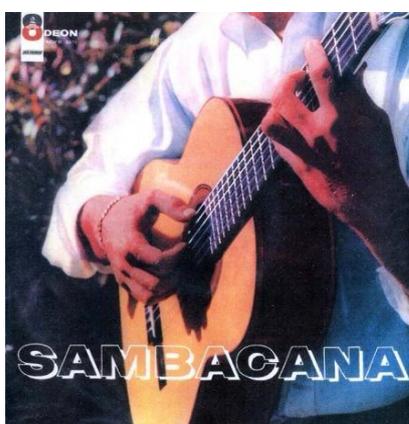


Figura 5 – Capa do disco Sambacana, 1964.

²⁵ Trata-se de observações escritas pela artista e encaminhadas à pesquisadora na ocasião da elaboração deste “esqueleto” de construção de instrumento de difusão musical.

Descrição da artista:

Aos 16 anos incompletos, primeira gravação num estúdio, como vocalista para o álbum “Sambacana”, do bossanovista mineiro Pacífico Mascarenhas. Produção e arranjos de Roberto Menescal.

Observação da pesquisadora:

A artista julga bastante relevante para a sua trajetória o primeiro convite que recebeu de Roberto Menescal, se configurando em seu primeiro trabalho artístico profissional, por assim dizer.

Ano de 1967 –



Figura 6 – Foto do II Festival da Canção - acervo da artista.

Descrição da artista:

No II Festival Internacional da Canção, primeira apresentação no Maracanãzinho.

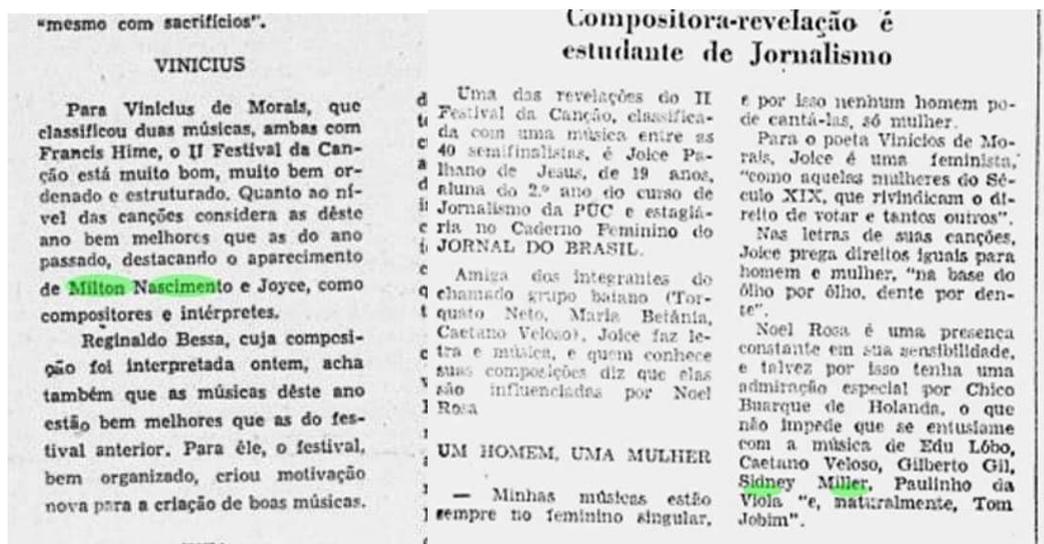


Figura 7 – Artigo de mídia sobre o II Festival Internacional da Canção

Descrição da artista:

Repercussão na imprensa da minha participação no II Festival Internacional da Canção, 1967, onde conheci todos os meus contemporâneos na música e que me valeu o contrato para meu 1º álbum.

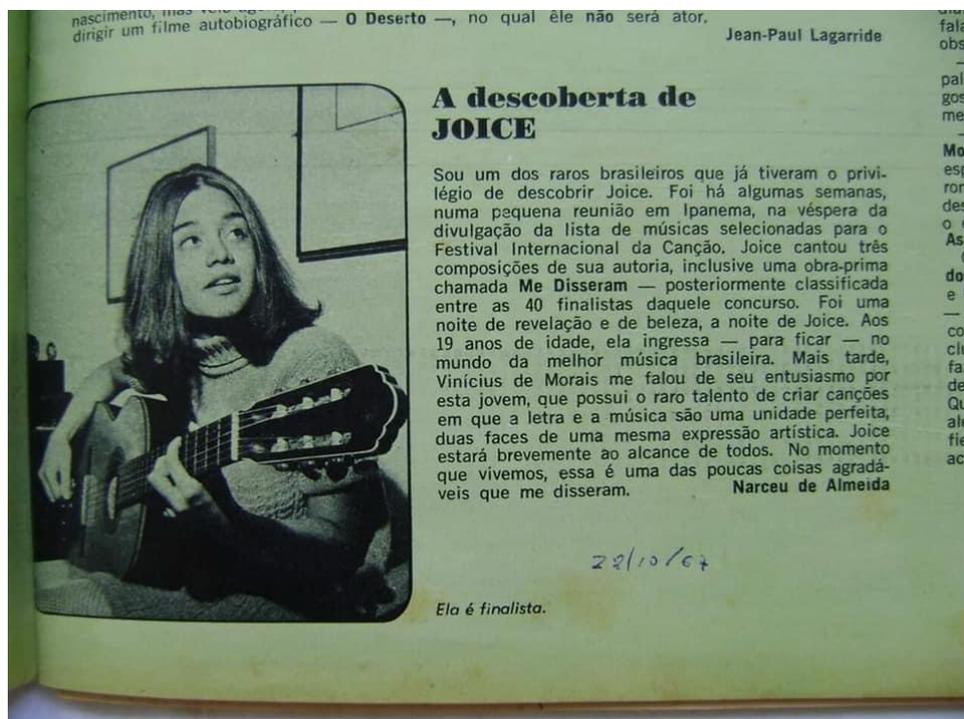
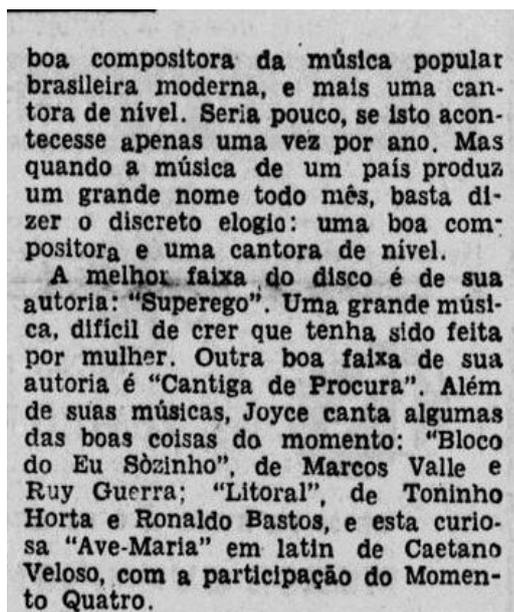


Figura 8 – Outro artigo de mídia sobre o II Festival Internacional da Canção

Observação da pesquisadora:

O ano de 1967 foi um marco para a artista que teve, a partir de sua participação no Festival da Canção, grandes e promissores encontros que prosseguiram se desenvolvendo e acarretando novos trabalhos, e até mesmo certa projeção na mídia.

Ano de 1968 –



boa compositora da música popular brasileira moderna, e mais uma cantora de nível. Seria pouco, se isto acontecesse apenas uma vez por ano. Mas quando a música de um país produz um grande nome todo mês, basta dizer o discreto elogio: uma boa compositora e uma cantora de nível.

A melhor faixa do disco é de sua autoria: "Superego". Uma grande música, difícil de crer que tenha sido feita por mulher. Outra boa faixa de sua autoria é "Cantiga de Procura". Além de suas músicas, Joyce canta algumas das boas coisas do momento: "Bloco do Eu Sôzinho", de Marcos Valle e Ruy Guerra; "Litoral", de Toninho Horta e Ronaldo Bastos, e esta curiosa "Ave-Maria" em latim de Caetano Veloso, com a participação do Momento Quatro.

Figura 9 – Artigo de mídia sobre o primeiro disco de Joyce Moreno

Descrição da artista:

Primeira crítica do meu primeiro disco, no Diário de Notícias. O crítico achou a música boa demais "para ter sido feita por mulher".

Observação da pesquisadora:

Chama a atenção, diante de tantos outros documentos e críticas, a artista escolher esta crítica de seu primeiro disco, como uma das mais importantes. Certamente revela sua indignação diante do posicionamento machista do crítico que a escreveu. A constatação do mesmo, de que sua música seria muito boa para ter sido feita por uma mulher, é frequentemente mencionada por Joyce Moreno em suas entrevistas, demonstrando o quão absurdo foi para a mesma ter recebido tal "elogio" disfarçado de preconceito e misoginia.

Ano de 1969 –



Figura 10 – Foto de Joyce Moreno no IV Festival da Canção – acervo da artista

Descrição da artista:

IV Festival da Canção, cantando minha música “Copacabana Velha de Guerra”. Elis Regina estava no júri e gostou da música, gravou em seguida. Foi a primeira vez que tive uma canção gravada por uma artista importante.

Observação da pesquisadora:

Muitas pessoas conhecem o fato de Elis Regina ter gravado a música Essa Mulher – autoria de Joyce Moreno e Ana Terra, mas desconhecem a gravação de Copacabana Velha de Guerra (ou desconhecem sua autoria).

Ano de 1975 –



Figura 11 – Joyce Moreno e Vinícius de Moraes no Teatro Cistina – acervo da artista

Descrição da artista:

No Teatro Sistina, em Roma. Substituindo Toquinho e as diversas cantoras que fizeram o show “Poeta, Moça e Violão”, com Vinicius de Moraes. Meu primeiro trabalho depois de quase 5 anos afastada da cena musical.

Observação da pesquisadora:

A temporada em Roma com Vinícius de Moraes foi visivelmente um marco em seu retorno às atividades artísticas após a maternidade. Além disso, entende-se que pouco repercutiu aqui no país e, talvez por isso, igualmente tenha sido escolhido por Moreno como um documento importante.

Ano de 1977 –



Figura 12 – Artigo de mídia sobre a estada de Joyce Moreno em Nova Iorque

Descrição da artista:

Em Nova York, no Cachaça Club, temporada que me levou aos EUA pela primeira vez e acabou me dando a oportunidade de conhecer e gravar com o maestro Claus Ogerman.



Figura 13 – Fotos das gravações de “Natureza” – acervo da artista

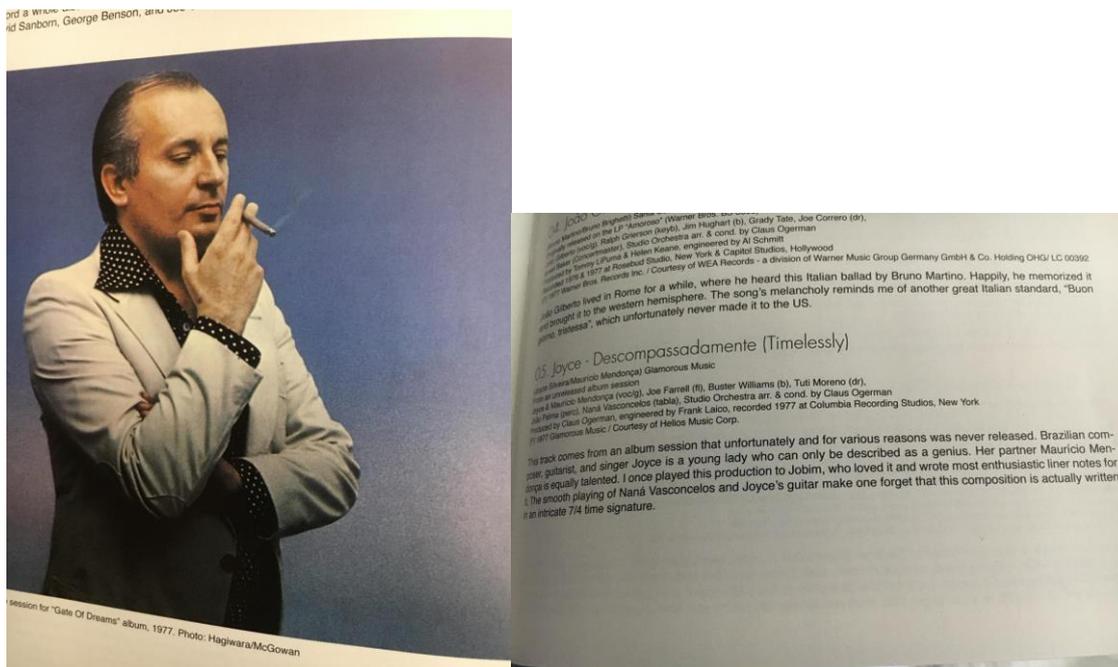


Figura 14 – *Print* do box “Claus Ogerman – the man behind the music”

Descrição da artista:

Columbia Studios, Nova York – fotos da gravação do álbum “Natureza”, com produção e arranjos de Claus Ogerman. Foto e depoimento dele sobre essas gravações no box “Claus Ogerman – the man behind the music”. “Natureza” foi gravado em 1977 e lançado apenas em 2022.

Observação da pesquisadora:

O mesmo ocorre com os documentos selecionados por Joyce para o ano de 1977. Sem a existência da rede, muitos acontecimentos ficavam restritos à ciência de poucas pessoas. Não houve grande repercussão no país a viagem de Joyce Moreno à Nova Iorque e a gravação do álbum que foi realizada por lá, com este maestro importante.

Ano de 1980 –



Figura 15 – Fotos da gravação do disco “Feminina” – acervo da artista

Descrição da artista:

Gravando o álbum “Feminina”. Primeiro álbum onde tive o controle de toda a parte artística – compus todas as músicas, fiz os arranjos de base, toquei todos os violões, dirigi os músicos, defini o repertório.

JOYCE A SAGA FEMININA

Tárik de Souza

O tempo cronológico da música popular brasileira tem uma dívida para com certa geração surgida no final dos anos 60, sem conseguir pagar o bonde alegre e programacional dos festivais. Havia tal condicionamento de gosto estético que não bastou, por exemplo, a cantora Nina Caymmi vencer o I Festival Internacional da Canção, em 1966, com Savetras. Seu timbre atípico e a própria indagação vocal estranhável para os padrões da época lhe valeram uma irremediável e unânime vaia. Por do que lado o estigma de maldita, que ela só conseguiu derrubar quase 10 anos depois. Mesmo assim, a partir de gravações argentinas. O estigma durou ainda mais tempo no caso de Joyce Silveira, lançada no PPD de 67, com Me Dizeram. Bastou a primeira frase da letra — “já me disseram que meu homem não me ama — na boca daquela menina de 19 anos, para desabar caserna vaia. Definitivamente, não eram tempos feministas e a inversão da posse — o homem pela mulher — foi recebida como coisa estranha e apavorante. Ai começa a saga de Joyce, excessivamente detida para a superficial imagem sexy que lhe pretendiam arrilhar. Numa época em que ainda se ouvia pelos corredores das gravadoras a máxima cantora não vende disco, Joyce, além de cantora era compositora, e ainda por cima violinista que também entendia de arranjo; enfim, tinha concepção musical própria.

Que surf? Depois de dois discos comercialmente frustrados, o segundo (Benedito Marcondes, Philips) empurrando Joyce na direção de uma brejeirice que ressonava a Gai Costa, ela foi obrigada a emigrar em meio às trevas brasileiras de 1970. Ficou dois meses no México com Luis Eça, pianista e líder do Tamba Trio. De volta, formou um grupo vocal-instrumental coadunado de cobras, por nome A Tribo (Tombão Borta, Novelli, Nelson Aquino, Nana). Também renovou do no vestibular, cada vez mais árduo e pedregoso dos festivais, a Tribo dedicou-se após uma participação no turbulento LP Foliões. Depois de gravar um LP com Nelson Aquino em 72, Joyce desapareceu de circulação para voltar apenas em 76, numa excursão com Vinícius de Moraes a Punta del Este, onde ela substituiu Toquinho que não pudera embarcar. Joyce “foi lá até sangrar os dentes” e ganhou a possibilidade de continuar na tropa, agora com Toquinho, numa excursão à Itália e à França. Encostada no Brasil, acabou gravando na Itália sob a produção de Sérgio Bardotti (co-autor de Saitanhanese, com Chico Buarque) o disco Passarinho Urbano. Musicalmente exilada, sua carreira italiana ampliou-se com a gravação de Trabalhadores do Brasil (este ainda não lançado aqui), com canções de trabalho de diversos gêneros e latitudes nacionais.

Outra vez de volta ao Brasil, depois de ter gravado com Nana na França, Joyce finalmente consegue apresentar seu trabalho ao vivo no país, em alguns shows e



Joyce: carreira já consolidada

na série Seis e Meia, do João Caetano, ao lado de Maurício Maestro e Tominho Borta. No ato seguinte, depois de participar do grupo de Egberto Gismonti, surge nova viagem. Joyce e Maurício vão aos EUA inaugurar a boate Chachaça, de Hélio Milito (ex-Tamba Trio), em Nova Iorque. Convidado por Claus Ogerman, o arranjador favorito de Tom Jobim e João Gilberto, a dupla grava o LP Natuzema, até hoje não lançado nos EUA, por problemas contratuais.

Finalmente, em 78, exportada e importada tantas vezes, a arte de Joyce começa a interessar o mercado musical brasileiro. Fiz dois shows de sucesso (Joyce, Voz e Violão, no Ipanema, e Revendo Amigos, no Casa-Grande), corre os bastidores do Sul no Projeto Fátimulina, partilha do Projeto Trindade, de Tânia Quaresma. Quando se inicia o chamado Ano Nacional da Mulher (Compositora/Compositores, tacitamente criado pelas gravações em 76, para fazer desbrilhar tantas estrelas de uma só vez, a veterana Joyce já acumula 13 anos de carreira e uma bagagem respeitável. Seu repertório, ainda que por outras vozes, já chegou irreversivelmente à boca do povo. Milos Nascimento e o Grupo Boca Livre cantam Mistérios; Elis Regina empalme Essa Mulher; Bethânia vai de Da Cor Brasileira; Joana prefere Coração de Criança; O Quarteto em Cy escolhe Feminina; Ney Matogrosso estalou-se em Andarém e o Grupo Vozes Vozes como Revendo Amigos e Lado do Avesso. Não deu mais pra segurar — Joyce, no menos a compositora que alentej: por este nome, explodiu, ganhou as paradas.

Sua classificação no Festival MPB-80, da TV Globo, tem o sabor de uma revanche. Ela Inconverteu talvez uma de suas mais singelas criações, uma valsinha de

ninar (Clareana), que funde o nome de duas filhas num belo contraponto vocal — nada além disso — e foi o bastante para a classificação, um mero impulso adicional à sua carreira já consolidada. O novo LP, sexto individual nesse trajeto extremamente acidentado, sabe a estreia para o supermercado sonoro. Mas, para os que acompanham Joyce em sua batalha solitária, o gosto é de verdade cristalina e fluente, além de já sabida. Bastou colecionar as conhecidas, mas vozes de outros (Mistérios, Feminina, Revendo Amigos, Da Cor Brasileira, Essa Mulher) e eis meio disco pronto. Sobraram cinco faixas para inéditas ou menos conhecidas; o maior espaço dedicado ao tema instrumental Aldeia de Ogum. Nesta, semi-sangrar, Joyce comanda o baile a seu modo, melodia límpida e clara afirmada por percussão vigorosa. Ela estica todos os arranjos de base, contraições por seu competente violão, atropelado na bossa nova. Ai faixas foram escritas por Fernando Leporoca, Maurício Maestro e Gilson Peranzzetta, que também desenharam as cordas. Enfim, a cantora pode entrar, sem medo de vaia (os tempos são outros): “Esse homem que passa na rua / que encontra na festa e me tira a cabeça / é aquele que me quer só sua / e, ao mesmo tempo, que eu só mais uma”. Isso, depois de entrar: à filha o que é feminino: “Prepara e bola na mesa com todo paladar / depois sconde outro fogo, deixa tudo queimar”.

Lóbes de talento e paciência que poderão ser apreciadas ao vivo a partir de terça-feira no Teatro Clara Nunes, sempre às 19h30m. Joyce fica em cartaz até o dia 25, acompanhada pela base musical de seu LP, Tui Moreno (bateria), Fernando Leporoca (baixo), Lino Bravetti (sax) e Maria Cacau (sax e flauta) e Haroldo Mauro Júnior (piano).

Figura 16 – Artigo de Tárik de Souza

Descrição da artista:

Matéria de Tárík de Souza para o Jornal do Brasil. É sobre o lançamento do álbum “Feminina”, mas também dá uma panorâmica da minha carreira até ali.

Observação da pesquisadora:

O álbum Feminina foi certamente um divisor de águas na carreira da compositora, que sentiu-se finalmente privilegiada ao poder tomar conta de seu próprio trabalho. Há a questão de não ter que obedecer ao gosto da gravadora, que lhe deu “carta branca”, mas, faz-se mister observar, novamente, a questão do preconceito de gênero diante das musicistas. É um tema atual e que ainda ocorre na prática diária de muitas mulheres. Mulheres que tocam instrumento pouco são respeitadas por seus colegas homens, principalmente como *bandleaders*, o que na prática Joyce Moreno também é.

Ano de 1984 –



Figura 17 – Fotos do show “Quadrantes”

Descrição da artista:

Fotos do show “Quadrantes”, de 1984. Show importante para mim, meu primeiro trabalho como artista independente, desvinculada das gravadoras – era de voz e violão e eu grafitava o cenário ao vivo (grafites de Alex Vallauri, único artista do gênero a ter uma sala inteira dele na Bienal de SP). Primeiro trabalho com direção de Túlio Feliciano.

Observação da pesquisadora:

Este show marca a retomada de Joyce aos palcos, após a rescisão com a gravadora. Nota-se que, apesar de apresentar uma concepção artística bastante desenvolvida, com boa direção (Túlio Feliciano acabara de dirigir com grande sucesso Nara Leão em um show no formato de voz e violão também) e a questão da mesclagem da música e do grafite realizado em pleno palco, não havia verba que possibilitasse uma banda mais completa, por exemplo. O show correu capitais como Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo e Curitiba.

Ano de 1985 –



Figura 18 – *Print* da revista Latina

Descrição da artista:

Primeira vez no Japão, no Yamaha Festival, início de uma relação longeva com o público japonês. Matéria da revista Latina, onde eu estava na capa – foi também minha primeira vez na imprensa japonesa.

Observação da pesquisadora:

Este primeiro contato com o Japão e o público japonês foi decisivo para a “relação longa” a qual a artista se refere. Joyce Moreno é a única brasileira convidada a ir todo ano ao Japão ininterruptamente desde então, só tendo parado durante a pandemia da Covid-19. Além disso, seu público-base é formado majoritariamente por japoneses e não por brasileiros que vão assistir aos shows por estarem com saudades do país, como usualmente acontece com demais artistas quando se apresentam fora.

Ano de 1988 –



Figura 19 – Foto com Henri Salvador – acervo da artista

Descrição da artista:

Paris, com o cantor e compositor Henri Salvador.

Ano de 1991 –



Figura 20 – Foto com Jon Hendricks – acervo da artista

Descrição da artista:

Nova York, gravando com o cantor e compositor Jon Hendricks.



Figura 21 – Foto com Astrud Gilberto e Flora Purim – acervo da artista

Descrição da artista:

Primeira vez no Blue Note New York, templo do *jazz* mundial. Na plateia, assistindo juntas, estavam Astrud Gilberto e Flora Purim, as duas cantoras brasileiras mais famosas na cena do *jazz* dos EUA e do mundo naquele momento. Eu voltaria a tocar lá muitas vezes.

Ano de 1992 –



Figura 22 – Fotos com Michel Petrucciani – acervo da artista

Descrição da artista:

Nova York, com o pianista francês Michel Petrucciani. Amizades na música do mundo.

Observação da pesquisadora:

As sequências das fotografias anteriores denotam a importância da artista no mundo, tendo em vista que as amizades que fez com ícones da música internacional certamente se deu, também, sob forma de um reconhecimento artístico por parte destes.

Ano de 1993 –



Figura 23 – Ingresso do concerto “The Brazilian Christmas Party”



Figura 24 – Artigo de mídia sobre o concerto “The Brazilian Christmas Party”

Descrição da artista:

Primeiro show em Londres, no The Fridge, para 2 mil pessoas – organizado pelos DJs londrinos Giles Peterson, Joe Davis e Patrick Forge. Início de uma cena do chamado “Acid Jazz”, que continua forte até hoje.

Observação da pesquisadora:

Londres é outro território conquistado por Joyce. Assim como no Japão, seu público em Londres é nativo, advindo da cena de *acid-jazz* que a cantora mencionou. Foi uma combinação que deu muito certo entre sua música e os *samples* dos DJs londrinos, diante de

um movimento que surgia por lá. Possui um bom espaço até hoje mantido e é cenário de seus lançamentos também, sempre incluindo os discos de vinil.

Ano de 2006 –



Figura 25 – Foto com Johnny Mandel – acervo da artista

Descrição da artista:

Los Angeles, planejando um projeto com o compositor e arranjador Johnny Mandel.

Ano de 2010 –



Figura 26 – Foto com Diana Krall – acervo da artista

Descrição da artista:

Mais amigas na música do mundo: 2010, com Diana Krall no meu show celebrando os 30 anos do álbum “Feminina”.

Observação da pesquisadora:

Como as fotografias anteriores com artistas internacionais, denotando a continuidade e ampliação de amizades (de diversas gerações), trocas de presenças em *shows* e conversas para planejamentos de projetos futuros.

Ano de 2014 –

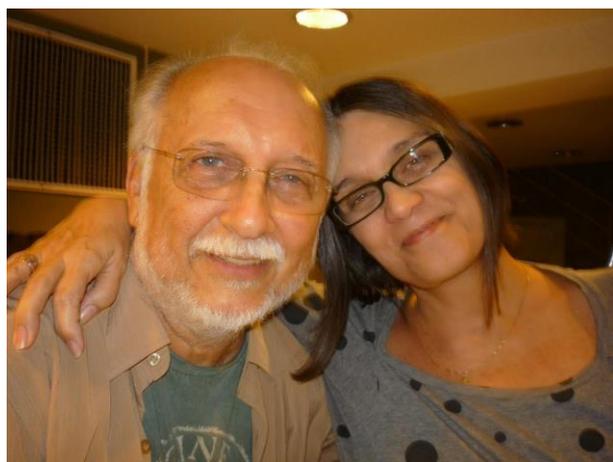


Figura 26 – Foto com Roberto Menescal – acervo da artista

Descrição da artista:

Com Roberto Menescal, gravando para o Japão.

Observação da pesquisadora:

Vê-se como emblemática essa última foto, pois cronologicamente foi o último documento escolhido por Moreno e, coincidentemente (ou não), traz um fechamento com o início de sua história profissional, tendo como figura importante Roberto Menescal (gravação do disco Raiz).

Após observar-se a produção da memória elaborada pela própria artista, fica explícito o entendimento de que, após o documento cumprir a função para a qual foi criado, deverá ser preservado para fins de pesquisas, testemunho e herança cultural (BELLOTTO, 2014), bem como ficam explícitos os aspectos da importância da produção de memória. História e memória puderam ser acessadas por meio dos documentos deste arquivo. Através desta perspectiva, compreende-se a ligação dos arquivos com a História (forma científica que assume a memória – Le Goff, 1990, p.535) e a memória, por meio dos documentos arquivísticos (que contém os fatos registrados). Para Nora

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, de que é preciso criar arquivos, de que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sob os quais se escora. [...] E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória (NORA, 1993, p.13).

Propõe-se, por último, aqui deixar diretrizes para a construção de instrumentos de memória, sob a forma de índices que, conjugados com a perspectiva de memória da artista, possam complementar as informações, acarretando uma melhor e mais completa fruição.

Para além da carreira da artista, os aspectos abaixo deverão ser verificados e ter seus documentos incluídos no instrumento virtual que poderá vir a ser criado, tendo em vista que complementarão as informações não contidas na trajetória profissional de Joyce Moreno, ou seja, trarão os fatores que implicaram e constituíram ao longo do tempo o saber-fazer musical da artista. Tais índices ficam aqui deixados como um fornecimento de ajuda a demais artistas, herdeiros ou familiares que se encontrem envolvidos na organização de acervos musicais – tarefa surpreendentemente desafiante e engrandecedora. Faz-se necessário, então, entender e trazer para o acervo documentos que contemplem:

Aspectos da infância e juventude do artista

- Primeiro contato com a música
- Como se dava a escuta musical em casa
- Gostos musicais
- Influência da família e dos gostos familiares
- Primeiro contato com o instrumento
- Primeiro contato com o canto e a voz
- Primeiras composições e escritas

Aspectos da dimensão do compositor / autor

- Número de obras existentes
- Músicas escritas em partituras e músicas não escritas

- Músicas nunca gravadas (mais antigas)
- Músicas inéditas (mais atuais)
- Funcionamento do processo criativo
- Escolha das temáticas abordadas
- Parcerias (as realizadas e as não concretizadas)
- Músicas gravadas por outros intérpretes
- Participação em trilhas sonoras de peças, filmes e novelas

Aspectos do cantor / musicista

- Cursos realizados
- Discos gravados
- Arranjos feitos
- Produção musical em trabalhos próprios e de outros artistas
- Participações em discos de outros artistas
- Aulas, *workshops* e *camps* ministrados

Aspectos das relações

- Relação com outros gêneros
- Relação com outros artistas
- Relação com novas gerações
- Relação com antigas gerações
- Relação com ícones
- Relação com pares
- Relação com novos talentos
- Relações com territórios e povos (viagens)

Demais Aspectos

- Homenagens recebidas
- Premiações recebidas
- Participações em juris (festivais e concursos)
- Participações em programas de TV
- Entrevistas concedidas
- Idealização e apresentação de séries educativo-musicais para a TV
- Escrita de colunas para o jornal O Dia

- Escrita de dois livros de crônicas

A partir da noção de referência cultural, somada aos aspectos acima, que se encontrarão agregados, sob o formato de documentos contidos num instrumento virtual, será constituído um acervo musical completo que integrará o patrimônio musical do país.

CONCLUSÕES

Ao longo do presente trabalho procurou-se, primeiramente, articular as noções de patrimônio e referência cultural, destacando-se a música como referência, a partir do reconhecimento do sentimento de pertencimento e identidade que a mesma traz. Nesse sentido, a música como arte termina por refletir padrões culturais e sociais.

Em seguida, investigou-se a importância da música como processo. Por meio dos conceitos *musicking* e *work in progress*, observou-se a importância do saber-fazer musical em detrimento do conceito de obra. E, a partir da obra e da trajetória da cantora e compositora Joyce Moreno, observou-se como a construção de uma *persona* artística se desenvolve através de experiências e influências diversas, que pode ser aferida por meio tanto da própria obra, em gravações, como através do momento da performance. Verificou-se, ainda, a importância fundamental da performance que, por meio dos corpos, enuncia este fazer, transmitindo conhecimento através da presença imprescindível do ouvinte ou espectador.

No entanto, se tornaram explícitas algumas problemáticas, como as imposições do mercado que, mesmo muitas vezes não percebidas por grande parte da população, podem influenciar no que se entende como referência cultural ou não. E, ainda, podem ser fonte de apagamento.

Abordou-se, também, a problemática em se constituir um acervo musical, sendo os arquivos sonoros os mais difíceis de lidar. Quanto ao arquivamento, discutiu-se sobre as dificuldades de se patrimonializar algo que é efêmero e vivo e, também, sobre os desafios mais recentes quanto à preservação dos arquivos digitais, que devem ser classificados corretamente e mantidos organizados e intactos, sendo necessário um planejamento extremamente cuidadoso para que seus conteúdos não se percam. Mesmo que a internet ainda apresente certas fragilidades, diante das leituras e estudos do campo, foi verificado que a criação de instrumentos virtuais para a difusão de acervos musicais vem sendo bastante utilizada, sendo considerado um excelente meio para a fruição de um patrimônio que muitas vezes não encontra espaço físico em alguma instituição.

O estudo dos acervos musicais, ainda que fragmentários por princípio, permite o contato com uma parcela interna bastante significativa da prática musical, tornando-se um meio potencial para a ampliação da visão sobre o patrimônio musical e o seu significado social (CASTAGNA, 2016, p.195).

Acredita-se na possibilidade desta pesquisa contribuir com futuros trabalhos acerca dos acervos musicais, sendo oportuno o levantamento de provocações para melhor desenvolvimento do campo e conquista de mais espaço e interesse público e governamental. Para tanto, a música pode estreitar ainda mais seus laços com o campo do Patrimônio, tendo em vista suas dimensões simbólicas de pertencimento e identidade, já mencionadas acima.

Para além, acredita-se na potência da noção de referência cultural aplicada metodologicamente com vistas a constituir instrumentos que contenham os elementos tão plurais da música, a partir do olhar do artista, de seu apreciador ou mesmo de uma instituição.

Finalmente, entende-se que este trabalho de pesquisa pode se desdobrar em demais estudos que não foram objeto dessa dissertação, como o campo da propriedade intelectual em interface com o campo patrimonial, ou mesmo a perspectiva da salvaguarda a partir acervos musicais patrimoniais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural**. Tradução: Paulo Soethe. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BELLOTTO, Heloísa. **Arquivologia: objetivos e objetos**. Boletim Histórico e Informativo, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 81-3, 1989.

_____. **Arquivos: estudos e reflexões**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2014.

BLACKING, J. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1995b, 5 ed. [1973].

_____. Música, cultura e experiência. Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de campo, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 201-218, dez, 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695>. Acesso em 18/04/2024.

CASTAGNA, Paulo. **Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da musicologia**. In: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baêta (Orgs.). **Musicologia[s]**. Barbacena: Editora da Universidade Estadual de Minas Gerais, 2016. Disponível em http://eduemg.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo2016/2016_MUSICOLOGIAS_SERIE_DIALOGOS_COM_O_SOM_VOL_3.pdf. Acesso em 18/04/2024.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. **Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais**. In: **XI CONGRESSO DE ARQUIVOLOGIA DO MERCOSUL**, São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2016.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

COX, Richard, J. **Arquivos Pessoais: um novo campo profissional. Leituras, reflexões e reconsiderações**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

CRUZ, G. **De Olho na Eternidade: a construção do arquivo privado de Antônio Carlos Jobim**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2008.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music. translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton* - Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. *Sur la deterioration du concept d'oeuvre musicale* in: Revista Analyse Musicale – 4º trimestre, pp.84-89, 1992.

DIAS, Marcia Tosta. **Indústria Fonográfica: a reinvenção de um negócio**. Bolaño, Golin e Britto (orgs.). Economia da Arte e da Cultura. Itaú Cultural, São Paulo, 2010.

D'ASSUNÇÃO, José. **A Música Indígena Diante das Leituras Ocidentalizadas e Sua Apropriação Histórica**. Revista Textos & Debates, Número 11, jul/dez 2006.

FONSECA, Ma C. L. **Referências Culturais: bases para novas políticas de patrimônio**. Políticas Sociais. Acompanhamento e Análises. Rio de Janeiro, 2001.

_____. **Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural**, p. 59-79; In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003.

FREIRE, B. **O Inventário e o Registro do Patrimônio Imaterial: novos instrumentos de preservação**. Cadernos do LEPAARQ. Pelotas, RS: Editora da UFPEL, 2005.

FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do eu**. In S. Freud, **Obras completas** (P. C. Souza, Trad., Vol. 15, pp. 13-113). São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (Trabalho original publicado em 1921).

GARCÍA, Miguel A. **Sound Archives under Suspicion**. In *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*. Cambridge Scholar Publishing, UK, 2017.

GAUTIER, Ana M. Ochoa. **El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro**. Artefilosofia, periodicos.ufop.br, 2011.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works – An essay in the Philosophy of Music**. New York: Oxford University Press, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Edições Vértice. Editora Revista dos Tribunais Ltda, São Paulo, 1990.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARGREAVES, D.J.; CASTELL, K.C. **Development of liking for familiar and unfamiliar melodies**. In: International Seminar of the International Society for Music Education. Frankfurt, 1986.

HARNONCOURT, N.. **O Discurso dos Sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HOBBSAWM, Eric. **Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2021.

_____. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

IAZZETTA, Fernando. **Da Escuta Mediada à Escuta Criativa**. Contemporânea/Comunicação e Cultura, vol.10 – nº01 – Bahia: UFBA, 2012.

ICOMOS, Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, **Declaração do México**, 1985, disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>, acesso em 18/04/2024.

INGARDEN, Roman. **Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?** Passé/ Présent: Christian Bourgois Éditeur, 1989, Collection Musique/, citado por CUPANI, Alicia, **Tudo Está Dito ?Um Estudo Sobre o Conceito de Obra Musical**, dissertação de Mestrado, UNESP, São Paulo, 2006, disponível em <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/teses-e-dissertacoes/tudo-esta-dito-um-estudo-sobre-o-conceito-de-obra-musical/>, acesso em 18/04/2024.

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEMOS, Maya Suemi. **Quando o corpo é o acervo: a presença ausente da música no museu**. Rio de Janeiro, *mimeo*, 2024.

LENT, Roberto. **Robert Schumann e o Cérebro dos Músicos**. 2006. Disponível em < <https://cienciahoje.org.br/coluna/robert-schumann-e-o-cerebro-dos-musicos/>> Acesso em 21 abr. 2023.

LIMA, M. **As Majors da Música e o Mercado Fonográfico Nacional**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2009.

LOR, Peter e JJ BRITZ. **A Moral Perspective on South-north Web Archiving**. Journal of Information Science, v.30, n.6, London, 2004.

MARCHETTE, Tânia. **Educação Patrimonial e Políticas Públicas de Preservação no Brasil**. São Paulo: Editora Intersaberes, 2016.

NOGUEIRA, Marta G.S.. **A Historiografia do Popular: caminhos para o estudo das práticas culturais**. Pesquisa monográfica apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso-TCC, a banca avaliadora da Universidade de Pernambuco -UPE/Campus Garanhuns, 2019.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. Proj. História, São Paulo, 1993.

PESAVENTO, Sandra J. **História & História cultural**. ed. 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

POLLAK, M. **Memória e Identidade Social**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

RAMOS, J.S. **O Corpo como Repertório nas Performances Culturais**. Rascunhos, v. 3 n.2, Minas Gerais, Uberlândia, dezembro de 2016, pp. 56-64, disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1402/129>, acesso em 18/04/2024.

RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Londres, Nova York: Continuum, 2004.

ROSS, Seamus. *Changing Trains at Wigan: digital preservation and the future of scholarship*. London, National Preservation Office, 2000.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais – relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Alexandre G.M.S. **Musicar – o conceito de *Musicking* presente no livro *Musicking: the meanings of performing and listening* de Christopher Small**. Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais. Universidade de São Paulo – USP – Centro de Estudo Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação. São Paulo, 2022. Disponível em [https://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/2022/05/musicar - artigo_alexandre_guilherme_versao_final_revisada.pdf](https://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/2022/05/musicar_-_artigo_alexandre_guilherme_versao_final_revisada.pdf), acesso em 18/04/2024.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meaning of performing and listening*. USA: Wesleyan University Press, 1998 [1977].

SOUSA, V. **Identidade e Cultura. As Identidades Culturais num Mundo Globalizado. A Lusofonia Enquanto Possibilidade Intercultural**. In M. Martins & R. Silva (Eds.), *Culturas e turismo: Reflexões sobre o património, as artes e a comunicação intercultural* (pp. 92-104). UMinho Editora/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2021.

TATIT, Luiz. **O Cancionista. Composição de Canções no Brasil**. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

_____. **Performance**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2023.

TROTTA, Felipe. **Música e mercado: a força das classificações**. *Contemporânea*, Vol. 3 • no 2 • p 181 - 196 • Julho/Dezembro, 2005.

ULHÔA, M.T. **Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música brasileira popular**. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Distrito Federal, México, 2002.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 2003. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em 06/03/2023.

YAZZETTA, F. **Da Escuta Mediada à Escuta Criativa**, Salvador, Bahia: Contemporânea Comunicação e Cultura, vol. 10, n.º 1, janeiro-abril, 2012, UFBA, disponível em 100

<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5786/4371>. Acesso em 18/04/2024.

ZAN, José Roberto. **Música Popular Brasileira, indústria cultural e identidade**. EccoS Revista Científica, vol. 3, núm. 1, junho, 2001. Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONTES

MORENO, Joyce. *Fotografei Você na Minha Rolleiflex*. Rio de Janeiro: MultiMais Editorial, 1997.

_____. *Aquelas Coisas Todas: músicas, encontros, ideias*. Rio de Janeiro: Numa, 2020.

ANEXOS

ANEXO A – *Release* Artístico de Joyce Moreno

Joyce Silveira Palhano de Jesus – Joyce Moreno – artista, cantora, compositora, violonista, cronista, musa, feminina, mulher, mãe. Minha mãe. Personagem da cultura brasileira contemporânea, representante da Música Popular Brasileira no mundo.

Autodidata, sua primeira participação em estúdio se deu aos 16 anos, a convite de Roberto Menescal, amigo de seu irmão. Já nessa época, começou a compor e não parou mais. Apesar de ter se formado em jornalismo, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), desistiu da carreira de jornalista em troca da carreira musical, após uma série de eventos culminarem com sua contratação por uma grande gravadora.

Assim, em 1967, aos 19 anos, teve sua canção, “Me Disseram”, classificada no II Festival Internacional da Canção, tendo provocado grande polêmica ao adotar um eu lírico feminino, o que revelou seu pioneirismo na música feita por mulheres, pois até então, nenhuma das poucas compositoras brasileiras havia se colocado desta forma. À época, foi taxada de “vulgar e imoral” por alguns jornalistas, enquanto outros defendiam sua “postura feminista”. Fato é, que esta forma característica de expor seus pensamentos a acompanharia por toda a sua carreira sendo, inclusive, motivo de grande reconhecimento e importância por parte do público e, também, no meio musical, influenciando, inspirando e estimulando (muitas vezes até mesmo “sem querer”) a entrada de novas mulheres no mercado musical.

Já no ano seguinte, 1968, gravou seu primeiro disco – o *long-play* (LP) “Joyce”, com contracapa assinada por ninguém menos que o poeta Vinícius de Moraes. Seu segundo disco saiu em 1969, com o título de “Encontro Marcado”. Neste mesmo ano, fez seu primeiro show internacional (em Lisboa), ao lado de Edu Lobo.

Em 1970, fez parte do grupo Sagrada Família, de Luiz Eça, com shows realizados no México. Na volta, já casada com o compositor Nelson Angelo, entrou para o grupo A Tribo, com Naná Vasconcelos, Nelson, Novelli e Toninho Horta (1970 e 1971). Em 1971 ainda lançou um compacto duplo pela Odeon.

Em 1973, lançou o disco “Nelson Angelo e Joyce”. Após pausa de quase 5 anos para assuntos de maternidade, recém-separada, em 1975, retomou sua carreira artística ao lado de Vinícius de Moraes, numa turnê na América Latina. Diante do sucesso da turnê, foi convidada a novamente participar dos shows de Vinícius, agora na Europa, o que lhe rendeu o convite de uma gravadora italiana para gravar um novo LP – “Passarinho Urbano”, lançado em 1976, no

qual interpretou composições de músicos brasileiros que vinham sendo censurados pela ditadura no Brasil.

Em 1977 passou uma temporada de 6 meses em Nova Iorque, que lhe rendeu mais um LP internacional. “Natureza”, em parceria com o compositor Maurício Maestro, teve arranjos do maestro alemão Claus Orgeman, não tendo chegado a ser comercializado. No entanto, surpreendentemente será lançado ainda neste ano pelo selo londrino *Far Out*.

Já de volta ao Brasil, a partir de 1979 suas músicas começaram a ser gravadas por artistas importantes, como Elis Regina, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Milton Nascimento, Boca Livre, Quarteto em Cy, Fafá de Belém, Joanna, Ney Matogrosso e outros, chamando a atenção da gravadora EMI-Odeon, que a contratou.

1980 foi um ano marcado em sua carreira por acontecimentos importantes, como a participação no festival MPB 80 com a canção “Clareana”, responsável pelo primeiro grande sucesso midiático, e o lançamento do álbum “Feminina”, primeiro disco que continha integralmente composições próprias, e que a projetou nacionalmente, reiterando, também, o feminino em suas composições. Na sequência, ainda na EMI, lançou o LP “Água e Luz”.

Após a ruptura com a EMI-Odeon, em 1983 lançou seu primeiro e único (até aqui) disco independente “Tardes Cariocas”, tendo recebido com ele o Prêmio Chiquinha Gonzaga (melhores lançamentos fora do circuito das gravadoras).

Em 1985 lançou “Saudade do Futuro”; em 1986, com o sambista Roberto Silva, o “Wilson Batista: o Samba Foi sua Glória”; em 1987, “Tom Jobim: anos 60”, com contracapa escrita pelo próprio homenageado; em 1988, um tributo a Vinícius de Moraes, em “Negro Demais no Coração” – indicado ao Prêmio Sharp de Música nas categorias Melhor Cantora e Melhor Disco de MPB); em 1989, seu primeiro disco ao vivo: “Joyce ao Vivo”.

Paralelamente aos discos brasileiros, a carreira internacional começava a (re)nascera a partir de 1985, com convites para ir à Moscou, ao Japão, França e Bélgica. A partir deste período, uma série de turnês pela Europa e pelo Japão se iniciava, perdurando até os dias atuais. Especificamente no Japão, Joyce Moreno é a única artista brasileira a ter realizado turnês ininterruptas anuais, tendo apenas se ausentado das famosas turnês do circuito *Blue Note Japan*²⁶ diante da pandemia da Covid-19 (2020 e 2021). Paralelamente, também, às gravações e apresentações, foi indicada para integrar o Conselho Nacional do Direito Autoral (CNDA), do qual fez parte entre os anos de 1985 e 1987, representando a classe musical em Brasília na defesa dos direitos autorais.

²⁶ Uma das mais importantes e conhecidas rede de casas de jazz do mundo.

Nos Estados Unidos, com gravadora americana, em 1990 gravou o álbum “*Music Inside*”, seguido de “*Language and Love*”, em 1991. Já em Londres, após o sucesso de seu show no circuito do *acid-jazz*, foi “descoberta” por DJs londrinos em 1993, que samplearam as músicas “Feminina”, “Aldeia de Ogum” e “Baracumbara”, tornando-as *hits* nas pistas de dança e no cenário da música eletrônica local.

No ano de 1994, a EMI-Odeon lançou um *songbook* com suas composições, na voz de grandes intérpretes da música brasileira, intitulado “Revido Amigos”, tendo na produção musical seu velho amigo Roberto Menescal. Ainda em 1994, gravou o disco “Delírios de Orfeu”, seguido, em 1995 do *compact-disc* (CD) “*Live at Mojo Club*” – gravado ao vivo em Hamburgo, Alemanha e do disco *Sem Você*, com o compositor mineiro Toninho Horta. Já “Ilha Brasil”, disco lançado em 1996, foi um retorno ao repertório inteiramente autoral e de músicas inéditas.

Ainda em 1996, cantou no *Carnegie Hall*²⁷, em Nova Iorque, na premiação *Songwriters Hall of Fame*, no qual igualmente se apresentaram os artistas internacionais Liza Minelli, Tony Bennet e James Brown.

Em 1997, publicou em livro uma seleção de crônicas sobre histórias da Música Popular Brasileira. Diante da boa repercussão de “Fotografei Você na Minha Rolleyflex” na imprensa, foi convidada para publicar crônicas semanais no Jornal O Dia, retomando o exercício do jornalismo, entre os anos de 1998 e 2000.

Em 1998, voltou a gravar em Nova Iorque, com músicos brasileiros e americanos. O disco “Astronauta” foi uma homenagem à cantora Elis Regina, que rendeu uma indicação ao *Grammy Latino* de 2000, como melhor disco de música brasileira.

No ano de 1999, Joyce iniciou parceria (que perdura até hoje) com o selo londrino *Far Out*, gravando o CD *Hard Bossa*. Na televisão, foi idealizadora e apresentadora do programa “Cantos do Rio”, produzido e veiculado pela Empresa Municipal de Multimeios – MultiRio (atualmente canal 526 da NET), mas também pela TV Educativa (TVE) e TV Bandeirantes, que mostrava o Rio de Janeiro e seus músicos, misturando entrevistas, bate papos e apresentações musicais em locais estrategicamente escolhidos para cada gênero musical selecionado como assunto ou referência. Sucesso de público e crítica especializada, o fim do programa acarretou a criação de uma página na internet, por parte do público espectador, pedindo a volta do mesmo, em nova temporada. Já no cinema, algumas de suas músicas foram

²⁷ Uma das salas de concertos mais famosas do mundo, localizada em Nova Iorque.

escolhidas para fazer parte da trilha sonora de filmes internacionais. “Tema para Jobim” entrou na trilha do filme “O Jogador”, de Robert Altman; “Aldeia de Ogum”, sampleada pelo grupo Blackeyed Peas e acrescida com um refrão de Sting, com o título de *Magic*, foi incluída na trilha sonora do filme “Legalmente Loira”.

Outra atividade bastante realizada por Joyce Moreno, após tantos anos de turnês e gravações internacionais, foi ministrar *workshops* para músicos. No ano 2000, ministrou *workshops* na Dinamarca e na África do Sul. Com participação de João Donato, ainda no ano 2000, gravou o disco “Tudo Bonito”.

Em 2001, lançou o CD “Gafieira Moderna”, continuando sua parceria com a *Far Out* londrina. Inovando na tecnologia, o CD trazia como faixa bônus um pequeno videoclipe para visualização em computador. No ano seguinte, a gravadora Biscoito Fino lançou o “Gafieira Moderna” em solo brasileiro.

Em 2003, além de participar da criação da trilha sonora do *anime* japonês *Wolf's Rain*, lançou na Europa o CD *Just a Little Bit Crazy* (“A Banda Maluca”, no Brasil em 2004). Ainda em 2003, em encomenda para a Sony japonesa, lançou o *Bossa Duets*, que conta com participações diversas, incluindo a da autora da presente pesquisa.

Em 2004, recebeu mais uma indicação ao *Grammy* Latino, na categoria melhor canção em língua portuguesa, com o samba “A Banda Maluca”. Ainda neste ano, recebeu outra premiação nos Estados Unidos: o *Lifetime Achievement International Press Award*, prêmio concedido a brasileiros que projetaram uma imagem positiva do país no exterior.

Seu primeiro *digital vídeo disk* (DVD), “Joyce & Banda Maluca - ao Vivo” – coprodução da TV Cultura, de São Paulo, com a gravadora Biscoito Fino, foi lançado em 2005, ano em que também foi lançado o CD “Rio-Bahia”, em parceria com Dori Caymmi. Ao final, igualmente como bônus, imagens das turnês europeia e japonesa realizadas ainda em 2004, com nova participação da pesquisadora (na turnê japonesa).

O ano de 2006 reservou à Joyce um encontro com grandes plateias. Na turnê anual europeia, tocou para quase 8 mil pessoas, no *Jazz à Vienne*. No Japão, para 5 mil pessoas no *Tokyo Jazz Festival*.

Em 2007, ao lado do baterista e marido Tutty Moreno, lançou o CD “Samba-Jazz & Outras Bossas”.

O ano de 2008 foi de festejos para Joyce: além de marcar seus 60 anos comemorados em show no Mistura Fina – Rio de Janeiro, cantou na Praia de Ipanema em grande evento de comemoração aos 50 anos da Bossa Nova. Ainda em comemoração e homenagens ao

cinquentenário do movimento, foi curadora de evento no *Barbican Hall*, em Londres, se apresentando ao lado da primeira geração criadora do gênero – Carlos Lyra, Roberto Menescal, Wanda Sá, João Donato e Marcos Valle, entre outros convidados. Ainda homenageando a criação da bossa nova, gravou no *Blue Note Tokyo*, para a TV Fuji, no Japão, um especial de TV. Outra data comemorativa se deu neste ano: os 200 anos da imigração japonesa no Brasil, fato que igualmente rendeu à Joyce um convite para celebração no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, acompanhando a Orquestra Petrobrás Sinfônica, que contou com a presença ilustre do príncipe herdeiro Naruhito (grande admirador da bossa nova) na plateia, com direito a agradecimentos por parte do mesmo a ela, pessoalmente, no dia seguinte ao evento-concerto.

Neste mesmo ano, ainda participou como professora do *Summer Session Clinic*, na Dinamarca, além de ter lançado outro CD/DVD em comemoração aos seus 40 anos de carreira musical. Gravado ao vivo no Teatro Fecap, em São Paulo, contou com a participação de diversos parceiros e amigos de trajetória, além de suas filhas cantoras (Clara Moreno e a presente pesquisadora).

Já no ano de 2009, Joyce lançou 4 CDs diferentes, em diferentes gravadoras e territórios do mundo. *Visions of Dawn*, parceria de Joyce, Maurício Maestro e Naná Vasconcelos, originalmente gravado em 1976 e não lançado comercialmente, foi o primeiro a ser lançado, novamente pela inglesa *Far Out Recordings*. Após, lançou (no Japão) o *Celebrating Jobim*, concerto que havia sido gravado com a WDR Big Band, de Colônia, Alemanha, ainda em 2007. Outro lançamento (e totalmente novo) foi o CD *Aquarius*, contendo parcerias inéditas com o parceiro João Donato, que incluiu turnê de shows pelo Brasil. Após, o último lançamento deste ano, de certa forma atípico, recheado de produções: o CD *Slow Music*, inspirado no movimento *Slow Life* e com repertório de canções sobre o amor. Foi indicado ao *Grammy Latino* no ano seguinte, como melhor CD de música brasileira – sua quarta indicação. Ainda neste ano, fez turnê pela primeira vez no Canadá, tendo tocado em importantes festivais de *jazz*, em diversas cidades.

A convite da Prefeitura do Rio de Janeiro, em 2010, fez um show solo ao ar livre, no pôr-do-sol da Praia de Ipanema, com repertório com canções alusivas à cidade, que resultou na gravação do CD *Rio*, no ano seguinte. Nos shows internacionais, ainda se apresentou nas Ilhas Canárias, nos Estados Unidos e no Canadá.

Em 2011 lançou o já mencionado CD *Rio*, incluindo no repertório sua primeira canção autoral, feita aos 14 anos de idade. Tendo de volta sua parceria com a MultiRio, foi ao ar, nos

canais de televisão 526 da NET e na Band, outra série musical idealizada e apresentada por Joyce. “No Compasso da História” contava a história do Brasil através da Música Popular Brasileira e Joyce fez, também, a direção musical. Mais de 150 músicas representativas de períodos e momentos históricos foram selecionadas e cantadas por Joyce e convidados, em um trabalho cuidadoso que teve um ano e meio de duração (as gravações iniciaram ainda em 2010)²⁸.

Diante do sucesso do programa “No Compasso da História”, Joyce Moreno desenvolveu outra série televisiva na MultiRio em 2012 – “Pequenos Notáveis” – sobre a infância de grandes compositores brasileiros. Já em seu trabalho nos palcos, começa o ano de 2012 participando de “Contos de Areia - 70 anos de Clara Nunes”, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, junto com a cantora Teresa Cristina. Nesse mesmo ano, com a Orquestra à Base de Sopro e Vocal Brasileirão, realizou em Curitiba um espetáculo com repertório próprio, além de abrir a programação da “Oficina de Música de Curitiba”, no Teatro Guaíra. De volta ao Rio, participou da reinauguração do Centro de Referência da Música Carioca Artur da Távola, centro cultural gerido pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro²⁹.

A convite do Instituto Moreira Salles realizou, em parceria com o cantor, compositor e violonista Alfredo Del-Penho, um show com músicas do primeiro álbum de Sidney Miller³⁰. Tal apresentação integrou o projeto Grandes Discos da Música Brasileira. Joyce também foi convidada a participar do 7º Festival de Jazz do Amazonas e, em paralelo, a Biscoito Fino lançou no Brasil “Aquarius”, álbum de Joyce e João Donato gravado e apresentado ao mercado internacional em 2009 pela gravadora japonesa *Toy's Factory*. Foi convidada a participar do festival *Strings of Autumn*, em Praga, na República Tcheca, fazendo uma apresentação solo na Ópera de Praga, o *Estates Theatre*. Da Europa seguiu para sua 25ª temporada no Japão, apresentando no *Blue Note Tokyo* e no *Cotton Club* shows de lançamento de “Tudo”, seu primeiro CD exclusivamente de inéditas em dez anos. Do Japão para Nova York, fez seis sessões no *Dizzy's Club Coca Cola*. Os shows integram o projeto *Generations in Jazz*, do *Jazz at Lincoln Center*.

²⁸ Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/institucional/33-not%C3%ADcias/8584-inocompasso-da-historia-i-relembra-o-brasil-colonia>. Acesso em 11/07/2023.

²⁹ Centro de Referência da Música Carioca Artur da Távola foi inaugurado em 2007, sendo reinaugurado em 2012.

³⁰ Compositor e cantor brasileiro que recebeu como tributo *post mortem* a renomeação da Sala FUNARTE, instituição da qual era servidor e que, logo após sua morte, em 1980, passa a se chamar Sala FUNARTE Sidney Miller.

O ano de 2013 foi extremamente produtivo, pelo lançamento do álbum “Tudo” no Brasil, com ótima receptividade em todos os lugares onde foi apresentado, e a realização de turnês no exterior na França, Itália, Alemanha, Holanda, Dinamarca, Inglaterra, Irlanda do Norte e Finlândia. Depois da Europa, Nova York, com Joyce subindo ao palco a convite de Dori Caymmi para a temporada de “BossaBrasil”, um tributo à tradição musical da família Caymmi, no *Birdland*. Na MultiRio, gravou mais cinco programas da série “Pequenos Notáveis”. Depois, a vez da turnê no Japão.

Em 2014 Joyce aliou turnês à gravação de dois discos: “Raiz”, no qual coloca sua assinatura musical em clássicos da bossa nova; e “Poesia”, duo com o pianista Kenny Werner. O primeiro é gravado para o selo *Omagatoki* e lançado no Japão; e o segundo sai pela alemã *Pirouet* no ano seguinte. Da bossa nova ao samba, participou com a banda Casuarina do espetáculo “Opinião, 50 Anos Depois”, no auditório do Instituto Moreira Salles do Rio. Em Nova York, Joyce reencontra o pianista Kenny Werner, e gravam disco de voz e piano, registrando 11 faixas de canções brasileiras e estrangeiras. Já no Japão, apresentações no *Blue Note Tokyo* e no *Cotton Club*, além de um *showcase* na *Tower Records* de *Shibuya*.

Em 2015, Joyce iniciou o ano em turnê com “Raiz”, percorrendo oito países da Europa, em cidades como Londres, Paris, Viena, Milão e Amsterdam, cumprindo uma agenda de 12 shows ao todo. Uma temporada de cinco semanas nos Estados Unidos e no Canadá, com Joyce e sua banda seguindo depois para o Japão. Desta vez a turnê asiática foi marcada pelo aniversário de 30 anos de apresentações de Joyce no Japão e pela gravação e lançamento de um novo disco: *Cool*, álbum com standards de *jazz* para os quais Joyce faz arranjos com diferentes leituras, envolvendo ritmos que vão do tango ao afoxé. Na Europa, foi lançado o disco de Joyce com o pianista Kenny Werner gravado para a alemã *Pirouet*. Na Espanha, o crítico Carlos Galilea, do *El País*, elegeu “Feminina” entre os dez discos imprescindíveis da música brasileira. No Brasil, o lançamento nacional do CD “Rio de Janeiro”, coincidiu com o período de comemorações do aniversário de 450 anos da capital fluminense. Após, além de lançar a terceira temporada do programa de TV “Pequenos Notáveis”, Joyce fez shows no Rio, em São Paulo e na Bahia, incluindo o Festival de Jazz do Capão, na Chapada Diamantina. Participou, ainda, do concerto comemorativo dos 100 anos de amizade Brasil-Japão, na Cidade das Artes, no Rio. Retornou aos Estados Unidos para ingressar na seleta lista dos artistas homenageados pela *Berklee College of Music*, de Boston. Sua obra foi arranjada e interpretada pelos formandos e apresentada em um grande concerto no teatro da universidade. Na ocasião, também recebe reconhecimento da Câmara dos Vereadores de Boston e da

Assembleia do Estado de Massachusetts por sua contribuição à cultura brasileira, e por representar e divulgar esta cultura internacionalmente.

Os compromissos no exterior predominaram em 2016, com Joyce cruzando sete vezes o Atlântico ao longo do ano. Uma semana na Suécia, realizando *workshops* de música brasileira na Universidade de Malmö, além de apresentações na França, Hungria, Polônia, Inglaterra, Noruega, Dinamarca, Finlândia e Itália. Os shows do repertório de “Poesia”, abrem a agenda de turnês do ano, com os artistas percorrendo nove cidades europeias de países como Alemanha, Áustria e Itália. Na sequência, Joyce viaja para Nova York, onde se apresenta durante uma semana no *Birdland* com Dori Caymmi e o Trio da Paz. “Poesia” também teve temporada norte-americana, de costa a costa, concluindo os shows de lançamento do disco em Nova York. Entre uma *tournee* e outra Joyce volta a fazer um disco autoral, gravando o “Palavra e Som”. O álbum foi lançado no Japão durante a turnê anual de Joyce. Pelo selo carioca Discobertas, lançou a caixa de CDs “Joyce - Anos 80”, com os quatro primeiros álbuns de Joyce desta década: Feminina, “Água e Luz”, “Tardes Cariocas” e “Saudade do Futuro”. Ao final do ano, na Noruega, gravou o disco “Fiz uma Viagem - *Songs of Dorival Caymmi*” no mítico *Rainbow Studio*, em Oslo.

Em 2017 lançou os CDs “Fiz uma Viagem”, tendo sido eleito pelos japoneses um dos melhores discos de 2017, e “Palavra e Som” (nacionalmente). Este chega ao mercado aclamado pela crítica especializada e apresentado ao longo do ano nos palcos do Rio de Janeiro, de São Paulo, Belo Horizonte e Vitória.

O ano de 2018 foi especial pelas comemorações ocorridas pelos seus “70 Anos de Praia”, celebrando seu aniversário em shows, e os 50 anos de carreira na gravação de um novo disco. Foram apresentações realizadas no Brasil e em turnês internacionais. O álbum, regravação de seu primeiro disco produzido em 1968, foi lançado pela Biscoito Fino, incluindo duas músicas inéditas de bônus. Lançou, também, o álbum “Argumento”, resultado de um show realizado com Alfredo Del Penho. Foi homenageada pelo Museu da Imagem e do Som (MIS), passando a integrar a série “Depoimentos para a Posteridade”. Ainda neste ano, Joyce foi indicada na categoria Melhor Cantora da MPB no Prêmio da Música Brasileira (PMB), fez um show no Festival Toda Canção, o Toca Festival, temporada no *Dizzy's*, ao lado do guitarrista israelense Roni Ben-Hur, em Nova York, além das turnês no Japão e na Europa, três temporadas nos Estados Unidos e uma na Argentina, no teatro Usina Del’Arte, em Buenos Aires.

Em 2019, além de realizar suas turnês anuais no exterior, Joyce teve forte presença nos palcos brasileiros, participando do Festival Biscoito Fino, que reuniu três gerações da própria família, apresentando-se no Clube Manouche, no Rio. Fez shows em São Paulo, participando da programação da Virada Cultural e no circuito Sesc de Santos e Guarulhos. No Rio, no *Blue Note*, com Carlos Lyra e na Festa das Luzes da Mata Atlântica, festival de inverno realizado em Sacra Família do Tinguá (RJ). Já os compromissos internacionais se deram no *Copenhagen Jazz Festival* e na Suécia, no *Ystad Jazz Festival*, além da turnê anual ao Japão. Joyce fecha o ano recebendo o Troféu Feira do Vinil do Rio de Janeiro, na 22ª edição do evento.

No ano de 2020, Joyce lançou seu segundo livro: “Aquelas Coisas Todas: músicas, encontros, ideias”, pela Numa Editora – uma reedição aumentada do “Fotografei Você na Minha *Rolleyflex*”. No exterior, se apresentou em Helsinki (Finlândia), com a *UMO Jazz Orchestra*, além de ter realizado um concerto em Colônia (Alemanha). Com o início do enfrentamento da pandemia de COVID-19, assim como aconteceu com profissionais em diversas áreas de atuação no Brasil e no mundo, todas as demais turnês nacional e internacional da artista foram canceladas.

Em 2021 lançou, com Marcos Valle e Ivan Lins, o *single* “Casa que Era Minha”.

Já o ano de 2022 teve novo lançamento, desta vez de um CD inteiro de inéditas – “Brasileiras Canções”. Foi igualmente (e finalmente) lançado o disco “Natureza”, com Claus Ogerman, originalmente gravado em 1977. E, ainda, outro *single* com Marcos Valle – “Chuva sem Gal”, uma obra em tributo à Gal Costa (1945 – 2022), que vem tendo grande repercussão.

Para 2023, Joyce Moreno retornou às turnês japonesas e europeias. A temporada da Europa teve 21 shows com o repertório do álbum “Natureza”, lançado no ano anterior. Houve, também, temporada no *Jazz at Lincoln Center*, em Nova Iorque e no *Blue Note Tokyo*, no Japão.

Em 2024, ano ainda em curso, Moreno já esteve na Noruega. No Brasil, o destaque até aqui foi a participação no show “As Cores do Clube da Esquina”, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

OBSERVAÇÃO:

Este anexo é parte integrante do TCC da pesquisadora em finalização ao curso de pós-graduação *lato sensu* em Patrimônio Cultural no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow – CEFET / RJ, finalizado em janeiro de 2023.

ANEXO B – Discografia

ANO	TÍTULO	GRAVADORA	FORMATO	PAÍS DE LANÇAMENTO
1968	Joyce	Phillips	LP	Brasil
1969	Encontro Marcado	Phillips	LP	Brasil
1971	Joyce	Odeon	Compacto duplo	Brasil
1973	Nelson Angelo e Joyce ¹	Odeon	LP	Brasil
1976	Passarinho Urbano	Fonit-Cetra	LP	Itália
1977	Passarinho Urbano	WEA Music	LP	Brasil
1980	Feminina	Odeon	LP	Brasil
1981	Água e Luz	Odeon	LP	Brasil
1984	Tardes Cariocas	Independente	LP	Brasil
1985	Saudade do Futuro	Pointer	LP	Brasil
1986	Wilson Batista – O samba foi sua glória ²	Funarte	LP	Brasil
1987	Tom Jobim – Os anos 60	SBK	LP	Brasil
1988	Negro Demais no Coração	SBK	LP	Brasil
1989	Joyce ao Vivo	EMI-Odeon	CD	Brasil
1990	Music Inside	Verve	CD	Estados Unidos
1991	Language and Love	Verve	CD	Estados Unidos
1991	Línguas e Amores	Polygram (licenciamento)	LP / CD	Brasil
1994	Revido Amigos	EMI-Odeon	CD	Brasil
1994	Delírios de Orfeu	Bomba Records	CD	Japão
1995	Live at Mojo Club	Verve	CD	Alemanha
1995	Sem Você ³	Omagatoki	CD	Japão
1996	Ilha Brasil	EMI	CD	Brasil
1998	Astronauta	Pau Brasil / Blue Jackel / Omagatoki	CD	Brasil / Japão
1999	Hard Bossa	Far Out	CD	Inglaterra
2000	Tudo Bonito	Rip Curl Recordings	CD	Japão
2001	Gafieira Moderna	Far Out	CD	Inglaterra
2002	Gafieira Moderna	Biscoito Fino (licenciamento)	CD	Brasil
2002	Nelson Angelo e Joyce	EMI-Odeon	CD	Brasil
2003	Passarinho Urbano	WEA Music	CD	Brasil
2003	Bossa Duets	Sony Music	CD	Japão
2003	Just a Little Bit Crazy	Far Out	CD	Inglaterra
2004	Banda Maluca	Biscoito Fino (licenciamento)	CD	Brasil
2005	Joyce & Banda Maluca ao Vivo	Biscoito Fino	DVD	Brasil
2005	Rio-Bahia ⁴	JVC / Far Out	CD	Japão / Inglaterra

2006	Rio-Bahia ⁴	Pau Brasil (licenciamento)	CD	Brasil
2007	Sem Você ³	Biscoito Fino (licenciamento)	CD	Brasil
2007	Samba-jazz & Outras Bossas ⁵	Columbia	CD	Japão
2008	Joyce ao Vivo – 40 anos de carreira	EMI Brasil	CD / DVD	Brasil
2009	Visions of Dawn ⁶	Far Out	CD	Inglaterra (gravado em Paris, em 1976)
2009	Celebrating Jobim ⁷	Omogatoki	CD	Japão (gravado em 2007)
2009	Aquarius ⁸	Toy's Factory	CD	Japão
2009	Slow Music	Biscoito Fino	CD	Brasil
2010	Samba-jazz & Outras Bossas ⁵	Biscoito Fino	CD	Brasil
2010	Aquarius ⁸	Biscoito Fino	CD	Brasil
2011	Rio	Biscoito Fino / Omogatoli / Far Out	CD	Brasil / Japão / Inglaterra
2012	Tudo	Rambling / Far Out	CD	Japão / Inglaterra
2013	Tudo	Biscoito Fino	CD	Brasil
2015	Raiz	Far Out / Omogatoki	CD	Inglaterra / Japão
2015	Cool	Sony Music	CD	Japão
2015	Poesia ⁹	Pirouet	CD	Alemanha
2016	Joyce – Anos 80 ¹⁰	Discobertas (selo)	CD	Brasil
2016	Palavra e Som	Rambling	CD	Japão
2017	Palavra e Som	Biscoito Fino (licenciamento)	CD	Brasil
2017	Fiz uma Viagem	Pau Brasil / Rambling Records	CD	Brasil / Japão
2018	50	Biscoito Fino	CD	Brasil
2018	Argumento ¹¹	Kuarup	CD	Brasil
2019	Nelson Angelo e Joyce		LP	Brasil
2022	Brasileiras Canções	Biscoito Fino	CD	Brasil
2022	Natureza	Far Out	CD	Inglaterra (gravado nos Estados Unidos, em 1977)

¹Com Nelson Angelo.

²Com Roberto Silva.

³Com Toninho Horta.

⁴Com Dori Caymmi.

⁵Com Tutty Moreno.

⁶Com Maurício Maestro e Naná Vasconcelos.

⁷Com a WDR Big Band.

⁸Com João Donato.

⁹Com Kenny Werner.

¹⁰Caixa contendo os quatro primeiros álbuns lançados na década de 1980.

¹¹Com Alfredo Del Penho.