

A economia cultural do patrimônio da música popular

Paul Long

Diretor do Mestrado em Indústrias Criativas e Culturais da Monash University, Professor de Indústrias Criativas e Culturais, Comunicação e Estudos Midiáticos. Doutor em História Social, University of Warwick. Mestre em Ciências Sociais – Estudos Culturais, University of Birmingham
E-mail: paul.long@monash.edu

Tradução: Daniel Gambaro

Docente Permanente
Universidade Anhembi Morumbi,
Programa de Pós-graduação
em Comunicação
E-mail: d.gambaro@outlook.com

Resumo: Quais são o significado, a significância e a função da herança da música popular, um campo de práticas que passou por considerável expansão desde a virada do século? Este artigo situa tal eflorescência no contexto de uma maior democratização do patrimônio, memória, arquivo e da história ao examinar a singularidade desse campo por meio das lentes da economia da cultura. A partir de evidências oriundas de uma variedade de exemplos contemporâneos, discute-se como os valores culturais e econômicos são produzidos através de práticas políticas, das instituições culturais, das comunidades interessadas e da indústria musical. As atividades de preservação, performance e promoção do patrimônio musical popular o cristalizam como um conceito que possibilita uma forma particular de conhecer o passado. Enquanto essa herança pode expressar um impulso democrático, a reprodução das hierarquias e desigualdades na cultura da música popular podem ser percebidas como um espaço contínuo de negociações de significados.

Palavras-chave: patrimônio, música popular, economia da cultura, valor.

La economía cultural del patrimonio de la música popular

Resumen: ¿Cuál es el significado, la importancia y la función del patrimonio de la música popular, un campo de práctica que ha experimentado una expansión considerable desde el cambio de siglo? Este artículo ubica este florecimiento en el contexto de una democratización más amplia del patrimonio, la memoria, el archivo y la historia, examinando el carácter distintivo de este campo con el enfoque de la economía cultural. Con evidencia de una variedad de ejemplos contemporáneos, se argumenta cómo se produce valor cultural y económico a través de las prácticas de políticas, instituciones culturales, comunidades de interés y la industria de la música. Las actividades de conservación, interpretación y promoción del patrimonio de la música popular sirven para asegurarlo como concepto que produce formas particulares de conocer el pasado. Si bien esta herencia puede expresar un impulso democrático, la reproducción de jerarquías y desigualdades en la cultura de la música popular la identifica como un espacio continuo de negociación sobre el significado.

Palabras clave: patrimonio, música popular, economía cultural, valor.

The cultural economy of popular music heritage

Abstract: What is the meaning, significance and function of popular music heritage, a field of practice which has undergone considerable expansion since the turn of the century? This article locates this efflorescence in the context of a wider democratisation of heritage, memory, archive and history, examining the distinctiveness of this field through a cultural economy approach. With evidence from a range of contemporary examples, it argues how cultural and economic value is produced across the practices of policy, cultural institutions, communities of interest and the music industries. Ultimately, the preservation, performance and promotional activities of popular music heritage serve to secure it as a concept, one which produces particular ways of knowing the past. While this heritage may express a democratic thrust, its reproduction of hierarchies and inequalities in popular music culture identify it as a continuing site of negotiation over meaning.

Por que devemos nos preocupar com o passado da música popular e com sua preservação? Pode-se argumentar que o seu futuro é uma questão mais urgente, cujos desafios são as ameaças à sua organização industrial, às carreiras profissionais dos criadores e, certamente, às amplas culturas da música popular que sustentam o todo. As bases dessas preocupações foram delineadas em um relatório escrito por Marissa Henderson e Amy Shelver (2021) para a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) que resume os distúrbios na economia global do campo musical em decorrência da pandemia de covid-19. As autoras observam que as respostas iniciais para esse momento emergencial foram caracterizadas pela solidariedade e pela inovação, sustentadas por mudanças que levaram às trocas e às apresentações digitais. Contudo, os efeitos negativos se distribuíram de forma desigual, e muitos músicos viram seus meios de subsistência afetados pelos limites de mobilidade impostos por bloqueios, pela quarentena e pelo fechamento das fronteiras tanto dentro do território quanto entre regiões. A interrupção das performances ao vivo, presenciais, impactou tanto os indivíduos como os negócios em toda a ecologia de produção musical: das equipes de produção às casas de show e seus funcionários. Segundo Homan (2020), além de se configurar como fonte de renda primária, as apresentações musicais ao vivo já provaram ser uma peça-chave para os músicos se engajarem com pares e com os consumidores, representando também uma ferramenta de marketing que age como incubadora do sucesso em níveis nacional e internacional. Consequentemente, não importa qual o gênero ou o local: a produção musical, as cenas duradouras e as culturas foram profundamente afetadas. Conforme o relatório de Henderson e Shelver (2021), em 2020, o International Music Summit (IMS) mostrou uma queda de 56% no valor da indústria global de *dance music* por conta do fechamento de espaços, do cancelamento de festivais e das pausas das apresentações de DJs. De modo similar, a Câmara do Comércio de Nashville, em dezembro daquele ano, acendeu um alerta sobre a ameaça à economia e à identidade daquela “cidade musical”, causada pelo fechamento de casas de shows, visto que cerca de 74% dos músicos perderam o emprego e enfrentaram uma conseqüente queda em suas rendas. A despeito da busca por soluções digitais, a economia da música em si – popular ou qualquer outra – e muitas das práticas culturais a ela relacionadas, estão em perigo.

Ao ponderar questões sobre a sustentabilidade da música popular – entre outras formas – e suas culturas em meio à monotonia da imobilidade, músicos e outros agentes tiveram motivos para reconsiderar o valor das conquistas passadas como uma forma de esboçar o futuro. Robert Plant, ex-vocalista da banda britânica Led Zeppelin, usou o tempo em lockdown para refletir sobre sua própria mortalidade, um meio de *colocar a casa em ordem*, como ele mesmo disse (Moore, 2021). Ao esquematizar seu legado, ele organizou seu arquivo pessoal, planejando disponibilizá-lo quando *bater as botas*. O arquivo vai contar com um acervo documental de tudo o que ele fez, mas também uma idealização do que poderia ter sido: “todas as aventuras que eu já tive com a música e as turnês, lançamentos de álbuns, projetos que não chegaram a ser finalizados” (Plant *in* Moore, 2021). Seguindo a mesma linha, a banda britânica de hard rock Def Leppard lançou seu epônimo *Vault* (cofre, em português), em janeiro de 2021, quando anunciaram que tiraram proveito do *mundo se fechando* para escavar seus próprios rastros históricos em closets, porões, depósitos e estúdios. Os membros recolheram itens de suas coleções pessoais que datam do início do grupo, em 1977, para produzir “a primeiríssima coleção de artefatos da banda e suas histórias, com curadoria da, e contada pela, própria banda”¹ (Def Leppard Vault, n.d.). A seção “about” do site (<https://www.leppardvault.com/pages/about>) traz um vídeo de boas-vindas que mostra a porta de um cofre virtual de aço se abrindo, um modo de assinalar a natureza preciosa desse passado, seu valor econômico e o privilégio de poder acessá-lo. Os visitantes do cofre on-line podem explorar uma variedade de artefatos digitalizados e memórias compartilhadas e são encorajados, em troca, a “mostrar os seus” por meio da postagem de imagens de suas próprias coleções. Além de adicionar valor ao website com seus próprios dados e trabalho virtual, os fãs também são convidados a comprar uma gama de mercadorias, como edições limitadas de aniversário de álbuns da banda, como *Slang*, *Pyromania* e *Hysteria*. Em outro exemplo de resposta aos desafios da pandemia, o Australian Music Vault², mantido com recursos públicos, cumpriu com sua missão de celebrar a história musical contemporânea da nação – passado, presente e futuro. Enquanto as portas permaneceram fechadas, os arquivistas se propuseram a capturar

¹ “first ever collection of the band’s artifacts and related stories curated from, and told by, the band members themselves”, no original.

² O Australian Music Vault é uma instituição vinculada ao Centro de Artes de Melbourne (N. T.).

³“*The hardships unearthed are raw and real, but meeting these challenges has inspired acts of compassion, resilience, talent and innovation*”, no original.

o impacto da corrente crise por meio de projetos como “Highways of Hope” (Vias de Esperança), em que registraram como “as adversidades encontradas são duras e reais, mas enfrentar esses desafios inspira atos de compaixão, resiliência, talento e inovação”³ (Australian Music Vault, 2020).

Tais iniciativas subsidiam o começo de uma resposta à questão delineada na abertura deste artigo. Juntas, elas afirmam que o passado da música popular tem e produz valor ao demonstrarem as muitas formas pelas quais perdura e ganha importância. Gravações e registros históricos, artefatos e histórias são recursos econômicos e culturais, seja orientados por objetivos pessoais, comerciais ou de caráter público. Tais recursos garantem legados, geram fluxo de receitas e servem para unir comunidades. O propósito de cada um desses exemplos e de sua respectiva atenção à posteridade ganharam foco durante a pandemia, mas também indicam um interesse e uma abordagem mais antigas ao passado do pop, bem como a fé de que ainda há um papel a ser protagonizado no futuro. No contexto deste dossiê, exploramos por que tal interesse e suas retomadas são amplificados desde o começo do século XXI.

Este artigo explora esse interesse, caracterizando-o em relação a uma *virada histórica* e à maturação de uma *economia da herança* em música popular. Primeiro ofereço um resumo da história do patrimônio musical popular, um modo de compreender como e por que tal história se tornou mais audível desde o começo deste século como o espaço de uma relação dinâmica e em desenvolvimento entre práticas de democratização da história e memória, validando e dando valor aos significados dos sons, das práticas e das culturas populares. Em seguida, examino exemplos da variedade dessa economia em que o passado é *posto para trabalhar* (Brandellero et al., 2014) em determinadas formas de produção de significado e valor econômico, por meio das indústrias da música, por intermediários culturais e nas instituições culturais, como os museus, as galerias e os arquivos. A cola que conecta esses negócios e instituições é a atividade e a agência dos consumidores, demarcando a importância das práticas não institucionalizadas de preservação e, inclusive, de produção de valores culturais. Antes de traçar algumas conclusões gerais, capazes de responder à minha questão inicial, a penúltima seção elabora um ponto de vista crítico sobre esse campo. Enquanto há muito a celebrar no que se refere ao advento dessa forma de patrimônio como uma expressão de “justiça cultural” (Cantillon et al., 2021), é possível avaliar como também algumas das desigualdades das culturas da música popular continuam sendo reproduzidas.

⁴ O autor utiliza o termo em inglês *heritage*, que pode ser traduzido tanto como herança quanto como patrimônio. Em busca de maior clareza, utilizo as duas palavras conforme cada contexto de utilização do termo original. Dessa forma, quando o autor se refere aos bens materiais e imateriais e aos arquivos e seus valores, deu-se preferência a “patrimônio”. Quando, por outro lado, o termo *heritage* parece indicar muito mais o conjunto simbólico, com efeitos de permanência e tradição cultural capazes de influenciar as práticas, foi utilizado o termo “herança” (N. T.).

⁵ “*a contemporary product shaped from history*”, no original.

⁶ “*objects and display, representations and engagements, spectacular locations and events, memories and commemorations, and the preparation of places for cultural purposes and consumption*”, no original.

⁷ “*The Heritage*”, no original.

Um objetivo adicional e importante para este autor deriva de sua consciência sobre o seu próprio horizonte cultural e geográfico. Estou ciente de um paradigma dominante Anglo-Americano (Regev, 2013) na música global, de um senso enviesado de “pop” e “rock” produzido por esse paradigma, e de como seu passado foi definido e valorado nos exemplos aqui contidos. No contexto de reflexão deste número especial da *Novos Olhares*, espera-se engajar um debate, feedbacks, correções e, espera-se, direções dadas por de pesquisadores e estudiosos dos mundos em que se fala português e espanhol.

Rumo a uma história de herança da música popular

Herança – ou patrimônio⁴ – significa um amplo campo de atividades descrito como “um produto contemporâneo moldado pela história”⁵ (Tunbridge & Ashworth, 1996, p. 20), geralmente distinguidos desta e de memória (Kong, 1999; Shelemay, 2006), embora interaja e faça uso de ambas as categorias. Patrimônio evidencia uma abordagem do passado circunscrita em “objetos e exibição, representações e engajamentos, locais e eventos de espetáculos, memórias e comemorações, e a preparação de lugares para fins culturais e consumo”⁶ (Waterton & Watson, 2015, p. 1). Como um produto da modernidade, a herança passou a ser entendida como “indústria” (Hewison, 1986), a base de pronunciamentos políticos que operam em níveis local e global e que produzem e autorizam o que é considerado patrimônio, tanto tangível quanto intangível (Smith, 2015). Consequentemente, podemos compreender o que está implicado nesta ideia: como Stuart Hall (2005) argumentou, “a Herança”⁷, em seu sentido mais amplo, é um termo carregado de valor para o espólio do passado. É uma validação do que Raymond Williams (1961) descreveu como a “tradição seletiva”. Seu caráter evidencia

⁸ “whose versions of history matter”, no original.

⁹ “imagined, defined and articulated within cultural and economic practice”, no original.

¹⁰ “concerned with the ways in which very selective material artefacts, mythologies, memories and traditions become resources for the presente”, no original.

¹¹ “a serious, museum-based approach”, no original.

¹² No original, o autor usou “oldies” – termo muito comum para se referir a objetos culturais do passado que mantêm algum valor de culto. Assim, o termo foi mantido em inglês nas demais aparições (N. T.).

¹³ “One result of the reduced output of worthwhile new rock has been a growing interest in the past”, no original.

o exercício de poder ao privilegiar e naturalizar uma linhagem parcial de valores sociais e culturais, manifestados na validação de determinados objetos, lugares e práticas enquanto desvalorizam e excluem outros. Como argumenta Hall, a herança está longe de ser confessadamente durável e envolve certa colonização do passado por aqueles “cujas versões da história importam”⁸ (Hall, 2005, p. 26), reivindicando a autoridade e o privilégio de uma determinada classe, gênero e raça (Smith, 2015). Portanto, como observa Brian Graham (2002, p. 1003), a herança é uma construção social, “imaginada, definida e articulada dentro da prática cultural e econômica”⁹. Apesar de estar sujeita ao poder, a herança é mutável e contestada, de modo que o contexto e os significados mudam ao longo do tempo e do espaço. Embora seja expressa de muitas formas, a herança não é algo que se relaciona *diretamente* ao estudo do passado, mas sim algo que “se preocupa com as maneiras pelas quais artefatos materiais muito distintos, mitologias, memórias e tradições se tornam recursos para o presente”¹⁰ (Graham, 2002, p. 1004).

Seria instrutivo imaginar uma história da circunscrição da música popular como objeto patrimonial, a fim de entender seu desenvolvimento, distinção, alcance e papel. Nesse sentido, considerando que a herança é, convencionalmente, concebida em sua relação à autoridade das instituições culturais que se articulam nas práticas profissionais dos museus, arquivos e galerias (Smith, 2015), podemos encontrar no Reino Unido, em 1974, um ponto originário da atenção à música popular. De acordo com Kristian Volsing (2010), nesse ano o Victoria and Albert Museum (V&A) estendeu as políticas de sua coleção à música pop, emprestando-lhe legitimidade por meio de “uma abordagem séria, baseada em museus”¹¹ (Volsing, 2010, p. 218). Quaisquer que sejam as implicações de uma validação como esta, tais momentos sinalizam as maneiras como a música popular se tornou mais durável do que era anteriormente sugerido sobre ela – uma mercadoria cultural efêmera –, geralmente pela própria indústria que a produziu ou pelo círculo social mais amplo de guardiões e comentaristas (O’Brien, 2004). Mesmo assim, o desenvolvimento da música popular como objeto patrimonial é sustentado por mais do que o reconhecimento – às vezes a ignorância – das instituições culturais, sendo produzido a partir do trabalho de um conjunto heterogêneo de agentes interessados em sua documentação, preservação e rerepresentação, a quem a legitimidade desses objetos é evidente a partir de suas relações afetivas com o som e a cultura (Long, Baker et al., 2017). Em qualquer busca histórica por origens, então, é possível investigar o surgimento de práticas de produção, apresentação e consumo de música e cultura, cujo significado e valor emergem de abordagens curatoriais aos sons e práticas passadas de músicos, gravadoras e ouvintes (ver: Covach, 2021).

Ao escrever uma história imaginada do patrimônio musical, portanto, um possível caminho é explorar como o material é enquadrado como “antigo”¹², a partir de uma série de pontos de referência que sugerem um aspecto nostálgico. O lançamento de *A collection of Beatles oldies* em 1966 é um exemplo, pois sinaliza uma espécie de fim ao demarcar materiais lançados nos quatro anos anteriores como parcialmente redundantes, momento em que a banda se retira das turnês e toma uma abordagem mais dedicada à agenda de gravações. Para este álbum, o conceito de *oldies* foi acentuado pela ilustração da capa, realizada pelo artista David Christian, que transmitia estilos psicodélicos e apresentava os significados visuais de uma passageira fascinação “retrô” daquela época por períodos como a década de 1920 (Samuel, 1994): um carro Stutz Bearcat, um fonógrafo, o traje de festa de um casal dançando com rostos colados. No rádio, a inovação da programação e a rotulagem de *hits* do passado como *oldies*, em vez de músicas correntes e de lançamentos, foi reivindicada pelo DJ Jerry Osborne – no ar como Dan Coffey – em transmissões de 1971 na KOOL-FM em Phoenix, nos Estados Unidos (Gruner & Kramer, 2019). Greg Shaw, editor da revista anacronicamente intitulada *Phonograph Record*, sinaliza outra possível resolução em um artigo de 1972, intitulado “Oldies in the 70s”, em que comenta que “uma consequência da menor produção de rock novo que valha a pena tem sido um crescente interesse pelo passado”¹³ (Shaw, 1972). Seu objetivo era avaliar o grau de cuidado com que as gravadoras estavam tratando seus materiais de rock tradicionais (Shaw, 1972) enquanto serviam ao surgimento de um “novo fã de rock, educado”, ansioso para aprender mais sobre a linhagem pop. Curiosamente, e embora a história dos relançamentos de gravações mereça maior atenção, como em Maalsen (2016), Bottomley (2016) e Schmidt (2018), o movimento *rock’n’roll oldies but goodies* (rock’n’roll velhos mas belos) já ocorria em toda a indústria musical de

Nova York no final da década de 1950, segundo John Broven (2010). Nesse período, os relançamentos foram identificados como uma estratégia comercial suplementar para as gravadoras compensarem a incerteza do *hit or miss* no cronograma de lançamentos de novos materiais. Essa foi uma resposta à forma como os registros já esquecidos de meados daquela década eram cada vez mais solicitados pelos ouvintes de rádio. Esse gosto pelo “arquivo” da música popular foi nutrido ao vivo por apresentadores como Bruce Morrow e cimentado no título de seu show *Musical Museum* (Museu Musical) na estação WINS, em Coney Island (Broven, 2010).

O momento e o alcance desses exemplos servem para ilustrar os desafios que enfrentamos ao buscar as origens históricas da música popular como um objeto patrimonial, quando muitas das práticas criativas e culturais servem ao seu próprio enquadramento, o tempo todo. Como argumento em outro texto, (Long, 2015), existem muitas convenções e discursos na indústria e na cultura da música popular que são caracterizados por um engajamento imaginativo e prático com o passado, contribuindo para o discurso da herança. A âncora simbólica da gravação, do disco de goma-laca ao MP3, e de sua coleção, classificação e preservação é aquela que se conecta com ideias não institucionalizadas e com práticas da história, da memória e da formação de arquivos. Essa qualidade é muitas vezes acentuada pelo que pode ser chamado de uma forma de herança criativa (Istvandy, 2021), em práticas cujo passado da própria música serve de inspiração e é citado de modo autoconsciente e com algum propósito. Do mesmo modo, a música pode acentuar seu papel pessoal e coletivo mnemônico (van Dijck, 2006) ao fazer referência à memória e à história, seja com intenção abrangente ou altamente pessoal, tal qual Adele canta: “*It was just like a movie/It was just like a song/When we were young*”¹⁴. Frequentemente, o discurso da música popular é investido de um sentido normativo de sua própria herança e linhagem cultural. Em *Let there be rock*, o grupo AC/DC conta que “*In the beginning/Back in 1955/Man didn’t know ‘bout a rock’n’roll show/And all that jive*”¹⁵. Em uma contemplação sobre Geno Washington, os Dexys Midnight Runners expressam sua atmosfera: “*Back in ‘68 in a sweaty club/Before Jimmy’s Machine and The Rocksteady Rub*”¹⁶. Às vezes, a discussão sobre a música popular como patrimônio dá à sua genealogia um alcance que vai além de seu status como produto da modernidade ou como formas particulares de tecnologias, e evidencia uma dívida com tradições afro-americanas, com formas de arte europeias e com influências globais mais amplas. Por exemplo, em uma discussão sobre a *dance music* sul-africana contemporânea – que abrange estilos como afro house, gqom e amapiano –, o músico e proprietário do selo musical zimbabuano Jackie Queens afirma, sobre os criadores e o som desta música, que “falam de uma história antiga, seja algo que vem da família em que eles nasceram ou das comunidades em que vivem”¹⁷ (citado em Barnes, 2020).

¹⁴ Tradução: Era simplesmente como um filme/Era simplesmente como uma música/Quando éramos jovens.

¹⁵ Tradução: No início/Lá em 1955/O homem não sabia nada sobre um show de rock’n’roll/E toda essa onda.

¹⁶ Tradução livre: Em 1968, em um clube suado/Antes da Máquina de Jimmy e do Rocksteady Rub.

¹⁷ “*speaks to an ancient history, whether it’s something that comes from the family they’re born into or the communities they live in*”, no original.

Ressalta-se que não há qualidades *requeridas* das estruturas de produção e das culturas de consumo da música popular que contribuam à prática de herança musical. No entanto, uma história imaginada de tal patrimônio deve levar em conta que, alegadamente, a atenção dada a esse discurso se expandiu profundamente como fruto de instituições culturais, de indústrias da música e lazer e de iniciativas individuais e comunitárias. Um barômetro confiável que atesta esse desenvolvimento é o grau de atenção acadêmica investido em pesquisas e conceituação, produzindo taxonomias e facilitando a compreensão de sua função. Por exemplo, houve o financiamento de uma série de projetos de pesquisa que pontuam o reconhecimento da prática do patrimônio musical popular e de seu estudo. Entre eles, estão o projeto *Popular music and cultural memory: Localised music histories and their significance for national music industries* (Música popular e memória cultural: histórias de música locais e sua significância para as indústrias musicais nacionais), operante entre 2010 e 2012 e financiado pelo Australian Research Council (ARC), e o pan-europeu *Popular Music Heritage, Cultural Memory and Cultural Identity* (Patrimônio da música popular, memória cultural e identidade cultural), operante de 2010 a 2013, que investiga histórias de música popular locais e seu significado para o público musical e indústrias musicais na Europa. Tais projetos tanto aprenderam como galvanizaram uma riqueza de publicações com alcance interdisciplinar – em estudos de música popular, história, estudos de políticas, patrimônio cultural e turismo, entre outros. Outras pesquisas focaram no papel do pop como patrimônio cultural (Brandellero & Janssen, 2014), nas tipologias e na

legitimação de seu status como herança (Roberts & Cohen, 2014), nas práticas curatoriais em museus e exposições (Leonard, 2007; Baker, Istvandy & Nowak, 2019; Fairchild, 2017), no empreendedorismo (Bennett, 2009), nos arquivos comunitários, no *faça-você-mesmo* e práticas dos fãs (Baker & Collins, 2015; Cuk, 2021) e o papel do digital (Long & Collins, 2016). Como o escopo internacional de simpósios e de generosas coleções agora atestam, este é um campo de variedade global (Baker, Strong et al., 2018). O significado de grande parte desse desenvolvimento é capturado na denominação justiça cultural (Cantillon et al., 2021; Long, Baker et al., 2017). Presumivelmente uma forma de compreender a formação e o conteúdo dos arquivos dedicados à música popular, tal terminologia se refere ao tratamento respeitoso desses arquivos, em consonância com os gostos populares, assim como os objetivos justos e adequados de tal preservação, significativos para a memória cultural, para a história e para o patrimônio.

O contexto de expansão da herança da música popular e os tipos de atenção acadêmica por ela atraídos se conectam às tendências mais amplas do pensamento contemporâneo e de abordagens do passado que questionam as fronteiras interdisciplinares e, certamente, suas políticas e o poder de subscrevê-las. Aí incluem-se o crescimento de estudos “críticos” sobre o patrimônio e sua atenção à órbita dos cânones tradicionais de herança (Gentry & Smith, 2019). Questões sobre a natureza do patrimônio estão ligadas, por sua vez, à reivindicação de um *boom* contemporâneo da memória (Huysen, 2003), bem como a uma “virada aos arquivos” entre disciplinas (Head, 2010), e à democratização e expansão do significado e alcance dessas instituições. Caswell (2021, p. 12) escreveu recentemente que o campo dos estudos de arquivamento está “pegando fogo”, sugerindo que estamos testemunhando uma explosão de trabalhos críticos sobre os modos dominantes de teoria e prática no setor, “imaginando e encenando novas formas de fazer arquivos”¹⁸. Um entendimento abrangente deste momento e a intersecção e o impacto da democratização do patrimônio, da memória e do arquivo também estão delineados na exploração que Tamm e Olivier (2019) fazem da obra de François Hartog. Hartog concebe um novo regime de historicidade, que descreve como as formas que usamos para encontrar e entender a natureza e a interpretação do passado são alteradas pela expansão contemporânea de sua lembrança e reinterpretação através das lentes do presente. Como Tamm e Olivier observam, a análise de Hartog imprime uma avaliação e um lamento críticos pela diminuição da autoridade dos historiadores profissionais. Como resultado, processos de preservação, herança e validação contemporânea da memória como testemunha do passado (Eril & Nünning, 2008) direcionam suas atenções ao material histórico ao nosso redor e à sua materialidade de novas maneiras, com impactos em nosso senso de mudança temporal, na natureza da expertise e do conhecimento necessários para dar sentido a tal material.

Para concluir este segmento, não devemos ignorar a chamada virada digital e de dados (Bonacchi, 2021) que também modificou a natureza do patrimônio, da história, dos arquivos, da memória e da expertise. Mais especificamente, na economia e nas culturas da música popular, o digital teve um profundo impacto nos modelos de produção, na propriedade intelectual e no consumo (Wikström, 2020). À medida que a história imaginada do patrimônio aqui esboçada se torna mais fácil de contar, podemos perceber que, embora antes fosse possível, com algum esforço, acessar a riqueza dos sons do passado pop – ou sua mediação no cinema, TV, rádio, jornalismo –, hoje vivemos uma relação radicalmente alterada com eles. Essa mudança é resultado da aparição de softwares de compartilhamento de arquivos, como o Napster, em 1999, e de serviços de streaming, como o iTunes, de 2001, e o Spotify, de 2006, além do Tidal, LastFM, o russo Vkontakte (VK), YouTube e aplicativos como KuGou, QQ e Kuwo, estes ofertados pela empresa chinesa Tencent. Tais serviços oferecem ao usuário vasto acesso, acenando para formas de curadoria e organização da produção e geração de dados sobre música e suas culturas, tanto presentes quanto passadas. Isso, por sua vez, possibilita sites ainda mais especializados, como Discogs e Songkick, se tornarem parte da prática contemporânea de herança e de sua diferenciação.

¹⁸ “*imagining and enacting new ways of doing archives*”, no original.

Avaliando a economia do patrimônio da música popular

Como escreve Graham (2002, p. 1004), a herança está, em última análise, preocupada com o significado, não com materiais, pois “é o primeiro que dá valor, cultural ou financeiro, a este último e explica por que eles foram selecionados a partir da infinidade do passado”¹⁹. A crescente gama de atividades contemporâneas dedicadas ao patrimônio da música popular é fundamentada no significado de seus sons, mas também se complementa por uma riqueza de outros materiais selecionados, preservados e que ganham significado. Para exemplificar, a exposição *Pasted and Wasted*, de 2021, exibiu em Melbourne, na Austrália, uma coleção de pôsteres musicais que foram selecionados e preservados apesar de terem sido “projetados para revestirem paredes e depois cobertos ou jogados fora”²⁰ (*Pasted and Wasted*, n.d.). Mais de 40 anos de materiais foram preservados, com seus significados ancorados em seu papel de documentação “do poder florido dos anos 60 ao Pub Rock dos anos 70. Do Punk e Indie ao Grunge e Heavy Metal. . . a digitalização da música dos anos 2000 e a ascensão do Hip Hop australiano”²¹ (*Pasted and Wasted*, n.d.). Junto com os cartazes, os displays incluem camisetas, laminados, folhetos e fotografias, itens que têm importância de conhecimento, testemunho e autoridade entre criadores e consumidores da música popular. A exposição atesta a variedade de materiais e energias geradas dentro e ao redor de formas populares, sua preservação e valorização, confirmando a tese de Christopher Small (1998) de que a música deve ser considerada como uma atividade em vez de um objeto qualquer petrificado, definido pelos seus textos ou gravações (ver também: Michelsen, 2004). Assim, podemos fazer um balanço de algumas das formas pelas quais isso se expressa entre as atividades públicas e privadas dos consumidores, comunidades de interesse, instituições culturais e indústrias de música e lazer.

Como sugerido, em sua forma patrimonial mais convencional, o pop está sujeito à atenção curatorial de instituições culturais que validam sua herança. Destarte, um desenvolvimento significativo é o advento de locais que contam com fundos públicos e são dedicados ao tema, como o museu dinamarquês Ragnarock “O Museu do pop, rock e cultura juvenil”²² (inaugurado em 2016), o norueguês Rockheim, inaugurado em 2010, ou o já mencionado Australian Music Vault, fundado em 2017. Importante aqui, também, é o papel desempenhado pelas instituições tradicionais do patrimônio e por guardiões culturais. O Smithsonian Institution nos Estados Unidos, a maior organização de museus, educação e patrimônio do mundo, tem como compromisso contínuo “preservar instrumentos históricos e representar as diversas formas da música popular americana”²³ (Jentsch, 2012), do hair metal ao hip hop, gêneros e culturas cada vez mais documentados, arquivados e exibidos (Reagan, 2020). O Smithsonian cria arquivos de música popular e exposições e faz a curadoria de coleções que podem ser compradas por meio de sua Folkways Recordings, como a *Anthology of Hip-Hop and Rap*. Ao longo de 129 faixas, um livro de 300 páginas e contribuições da Def Jam Recordings, a coleção retrata um gênero multifacetado, em termos de “suas implicações sociais e políticas, e de sua influência na cultura popular”²⁴ (Smithsonian Folkways Recordings, n.d.), seu reconhecimento aliado a uma linhagem de música “de, por e para o povo”²⁵ estabelecida em antologias anteriores de *folk* americano e jazz.

Também já mencionado neste artigo, o V&A em Londres realizou a curadoria de grandes exposições sobre figuras como Kylie Minogue, em 2007, David Bowie, em 2013, e Pink Floyd, em 2017. *David Bowie Is* foi a exposição mais visitada na história do museu e, posteriormente, percorreu várias outras instituições mundo afora entre 2013 e 2018, incluindo Brasil, Alemanha, Estados Unidos, Austrália e Japão. *Their mortal remains* também rodou o mundo, servindo para prolongar o interesse cultural e ampliar o rico perfil e a fortuna monetária do Pink Floyd (pinkfloydexhibition.com). Nessas instituições, a exposição da música popular possibilita diferentes ênfases e perspectivas sobre o contexto histórico e seus significados. A exposição *You say you want a revolution?*, do V&A, que ocorreu entre 2016 e 2017, se conectava com a *Records and rebels 1966-1970. Europunk: an artistic revolution in Europe [1976-1980]* foi aberta aos visitantes em 2013 no Cité de la Musique, em Paris. A exposição mostrava coleções de capas de álbuns, pôsteres de concertos, fanzines, camisetas e outras memorabilias, complementadas por

¹⁹ “It is the former that give value, either cultural or financial, to the latter and explain why they have been selected from the infinity of the past”, no original.

²⁰ “that were designed to be plastered on walls and later often pasted over or discarded”, no original.

²¹ “Flower Power of the 60s to the Pub Rock of the 70s. From Punk and Indie to Grunge and Heavy Metal [...] the digitisation of music of the 2000s and the rise of Aussie Hip Hop”, no original.

²² *The Museum of Pop, Rock and Youth Culture*, no original. Disponível em: museumragnarock.dk

²³ “preserve historical instruments and represent the diverse forms of American popular music”, no original.

²⁴ “its social and political implications, and its influence on popular culture”, no original.

²⁵ “of, by and for the people”, no original.

exibições de filmes, shows da banda Public Image Limited (PiL) com o vocalista do Sex Pistols John Lydon – também conhecido como Johnny Rotten –, e do The Buzzcocks, além do acesso a um estúdio de gravação que permitiu aos visitantes criar suas próprias faixas punk. Tal material foi descrito como obras de arte pelos curadores Eric de Chassey e David Sanson, cuja intenção curatorial era provar que o punk havia sido um movimento artístico único que se esforçou para mudar o mundo (Bamat, 2013).

O último local é a casa da Philharmonie de Paris, um *hub* tradicional para performances clássicas e exposições que posiciona a curadoria da música popular em um contexto mais amplo da música ocidental e “mundial”. No conjunto, os exemplos aqui trazidos sinalizam que tais âncoras de tradição e continuidade ajuízam e tornam perceptíveis os valores culturais do pop ou de alguns de seus aspectos. O que se materializa é o processo de seleção e inclusão e esse processo, em certa medida, ecoa as hierarquias e distinções das indústrias musicais e suas culturas, mais notavelmente em seu *star system*. O caso de Amy Winehouse, que morreu prematuramente em 2011, serve como exemplo de um processo de construção de patrimônio e de canonização que está em andamento e que conta com várias iniciativas póstumas dedicadas à vida, ao trabalho e à memória da artista. Entre essas iniciativas, encontra-se *Amy Winehouse: a family portrait*, uma exposição do Jewish Museum de Londres, de 2013, que ofereceu ao público a chance de conhecer a verdadeira Amy Winehouse por meio de seus pertences pessoais, desde fotografias de família aos objetos de moda (jewishmuseum.org.uk/exhibitions/amy-winehouse-a-family-portrait-2). A exposição percorreu o mundo, sendo exibida em São Francisco, Viena, Tel Aviv, Amsterdã e Melbourne. Uma estátua foi erguida em 2014 no distrito de Camden, em Londres, e, em 2020, a exibição *Beyond black: the style of Amy Winehouse* foi realizada pelo museu do Grammy, em Los Angeles, examinando o senso de moda e o guarda-roupa de Winehouse. Mais recentemente, *Amy: beyond the stage* foi inaugurada no Museu de Design de Londres apresentando a cantora como uma intelectual da música. Entre os artefatos de destaque na exposição estão sua primeira guitarra elétrica, roupas, cadernos escritos à mão, anotações e letras de músicas, tudo complementado por um tour imersivo. O objetivo da exposição, expresso por Priya Khanchandani, chefe de curadoria do museu, é abordar “algo que não foi dito” sobre a artista. Ela explica como o legado de Winehouse foi enfraquecido pelo tratamento dado pela mídia e argumenta que “tem muito barulho em torno de sua história que a acabou sufocando, e eu tenho tentado selecionar as camadas e ter certeza de que vamos contar a história certa”²⁶ (citado em Bakare, 2021).

²⁶ “There’s a lot of noise surrounding her story that has engulfed it and I’ve been trying to pick away at the layers, and make sure we tell the right story”, no original.

Uma linha de defesa do valor do patrimônio da música popular em geral ou do valor desses indivíduos, dos gêneros e de momentos passa por essas exposições, que permitem que os participantes os apreciem e possam, também, contribuir. Muitas vezes, exposições e arquivos sobre o pop são criados não apenas a partir de artefatos de artistas e de criadores, mas também de contribuições ativas de comunidades de interesse. *Home of metal*, uma grande exposição em Birmingham, no Reino Unido, foi realizada pelo Museu e Galeria de Arte da cidade. Com curadoria dos animadores culturais da Capsule, a exposição, que celebrou o gênero heavy metal e reivindicou sua fundação na cidade com o trabalho do Black Sabbath, contou com contribuições voluntárias e o apoio comunitário em sua concepção: “O engajamento dos fãs é o coração do projeto, e é um testemunho da autenticidade do *Home of Metal*, desde o nosso projeto de fotografias de fãs, seu arquivamento²⁷, até a centralidade que as coleções particulares das pessoas ganham em nossas exposições”²⁸ (Home of Metal, n.d.).

²⁷ Esse projeto, realizado ao longo de três anos, colecionou fotos de fãs do Black Sabbath do mundo todo que foram depois exibidas na exposição e, posteriormente, arquivadas (N. T.).

²⁸ “Fan engagement is at the heart of the project, and is a testament to Home of Metal’s authenticity, from our fan portrait project and archive to the central place people’s personal collections hold in our exhibitions”, no original.

Fora do domínio das instituições culturais, uma gama de atividades é impelida pelos mesmos compromissos. Geralmente autoautorizadas, algumas vezes não autorizadas e baseadas em coletivos faça-você-mesmo ou em trabalho comunitário (Roberts & Cohen, 2014), muitas práticas patrimoniais, obviamente, acabam reproduzindo obsessões por celebridades e pelos gêneros mais reconhecidos (*high-profile*), todavia vão muito além nessa exploração. Uma corriqueira patrimonialização como práxis (Roberts & Cohen, 2015) captura uma miríade de arquivos de formas não institucionais e grupos patrimoniais podem ser encontrados em blogs e plataformas de mídia social, como o Facebook (Long & Collins, 2016), dedicadas às pessoas, aos lugares e às subculturas que definiram culturas

²⁹ “a celebration of David Bowie’s time in the borough of Bromley from 1953 to 1973”, no original.

³⁰ “‘abre sus puertas’ para la real información acerca del Metal en nuestro País”, no original.

³¹ “dedicated to the history, bands, vampires, stories and memories that was the infamous club”, no original.

³² “I was one of the people around when Hilly’s on the Bowery was transitioning to CBGB’s”, no original.

da música popular. *Bromley Bowie*, por exemplo, é “uma celebração do tempo de David Bowie no bairro de Bromley de 1953 a 1973”²⁹ (Bromley Bowie, n.d.) e o Museu do Metal do Paraguai “‘abre suas portas’ para a verdadeira informação sobre o metal em nosso país”³⁰ (Paraguayan Metal Museum, n.d.). Alguns grupos, às vezes, celebram lugares e espaços há muito fechados, como o Country, Bluegrass, and Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers (CBGB) de Nova York, “dedicado à história, bandas, vampiros, contos e memórias sobre o que foi esse clube infame”³¹, galvanizados por frequentadores originais, comunidades de interesse e indivíduos apaixonados que expressam credenciais, autenticidade e compromisso duradouros: “Eu era uma das pessoas que estava por ali quando o Hilly’s on the Bowery se transformava em CBGB”³² (CGBGs, n.d.).

Para além da eflorescência da atividade on-line, existem grupos que celebram o significado desse tipo de local, não raro buscando preservar espaços físicos ameaçados pelo tempo ou por forças de mercado refratárias a qualquer valor cultural que as comunidades possam perceber nesses lugares e espaços. Exemplos recorrentes incluem ameaças a casas de música ao vivo cheias de significado e valor culturais, não necessariamente correspondidos pelo valor ou retorno econômicos (Bennett & Strong, 2018; Haslam, 2015). Em Detroit, o Blue Bird Inn da Tireman Avenue se estabeleceu como um centro de música para a comunidade negra da cidade na década de 1930, mas se tornou particularmente importante para os músicos do BeBop jazz entre o final dos anos 1940 e os anos 1950, assim como fez parte da cena local e de uma rede nacional. Sua sorte e seus propósitos há muito tempo esgotados, abandonado e em ruínas nos últimos anos, o edifício representava uma ameaça ao bem-estar, segundo as autoridades municipais, e sua demolição seria uma oportunidade de redefinição econômica e regeneração. Foi preciso um esforço coordenado pela associação sem fins lucrativos Detroit Sound Conservancy (DSC) para arrecadar fundos para comprar e salvar o edifício, garantindo seu legado cultural, por meio de uma campanha que culminou em sua designação como um Distrito Histórico Local pela cidade de Detroit (detroitssound.org). O problema que o DSC tem pela frente, agora, é o mesmo enfrentado por qualquer empresa, pública ou privada, sobre como manter um local, interpretar e mostrar sua importância, suscitar interesse nele e fazer com que ele ganhe reconhecimento por seu valor e sustentabilidade. Como evidenciado pelo seu estado de risco, a significância de potenciais locais patrimoniais não é aparente e é algo que requer constante demonstração.

É importante reconhecer, neste ponto, as interações entre o trabalho acadêmico e a prática patrimonial, muitas vezes manifestadas em projetos que assinalam o papel da música nas identidades de determinados lugares e em comunidades de interesse. Por exemplo, um dos eventos que ocorreram em 2008, em Liverpool, quando a cidade foi nomeada Capital Europeia da Cultura, foi a exposição *The beat goes on*, que explorou a realização cultural e musical, as tradições e as cenas na região a partir de pesquisas, curadorias e interpretação por figuras como Cohen e Leonard (ver: Leonard & Strachan, 2010). *The lapsed clubber*, criado em 2017, é um arquivo digital contínuo, produzido pelas pessoas envolvidas na comunidade *rave* da Grande Manchester das décadas de 1980 e 1990 (Peter, 2019). A dra. Beate Peter, da Manchester Metropolitan University, esteve à frente da arrecadação de fundos para o projeto (via Heritage Lottery Fund), ao qual dedicou seu trabalho voluntário ao projeto, que resultou em exposições, filmes e grupos de mídia social. A mostra *Bass Culture*, inaugurada em 2016, aborda a história oculta (ver Riley, 2014) em torno da herança da música jamaicana e sua influência na Grã-Bretanha nas últimas seis décadas, por meio de materiais de arquivo, filmes, exposições e engajamento com o público (<https://bmru.co.uk/>).

Em outros lugares, os patrimônios tangível e imaterial do ambiente construído oferece oportunidades econômicas de empreendimento. Uma área significativa de atuação envolve um mapeamento cultural das histórias urbanas da música popular com a produção de guias comercializáveis, aplicativos digitais e, em última instância, iniciativas de experiência turística. Empresas como a Walk on the Wild Side NYC oferecem turnês que exploram “o nascimento do punk”, a “Nova York dos Beastie Boys” ou o “centro do post-punk, disco e hop” (walkonthewildsidenyc.com). Outro empreendimento nessa mesma cidade, o mapa de Nova York do Velvet Underground, traça os passos dos membros da banda

de Long Island ao Lower East Side e de lá até o Harlem, observando apartamentos, espaços de ensaio, estúdios de gravação, pontos de curtição em passeios tarde da noite e, claro, os pilares de sua lenda: a Factory, o Dom, o Gymnasium e o Max's (www.herblester.com). Tais passeios incluem o ambiente edificado, espaços e lugares que há muito tempo se foram ou mudaram de função. Os locais mais familiares da cenografia do rock e da música popular são complementados por mapas de outros lugares que, mesmo sendo menos conhecidos, reafirmam a fé no significado do patrimônio, às vezes com geração de receita no horizonte, outras vezes como um meio de expressar o orgulho local. Na Finlândia, a Helsinki Musical Tour permite entender a relação do espaço, do lugar, do som e da história por meio das tradições, em que “você ouve o som suave do antigo kantele, ouve música folk e o canto das runas, há a música clássica do famoso compositor Jean Sibelius, o melancólico tango finlandês, música pop, jazz, rap, hip hop, música dos Sámi [lapões] e o mundialmente famoso rock metal”³³ (Helsinki Musical Tour, n.d.). O East Anglian Music Archive, criado em 1998 – embora suas raízes remetam a 1982 –, produziu mapas de cidades como Cambridge, Great Yarmouth, Ipswich e Norwich, lugares cujo papel na história da música britânica não é amplamente conhecido ou realmente celebrado.

³³ “you hear the soothing sound of ancient Kantele, listen to Folk Music and rune singing, there is classical music by famous composer Jean Sibelius, melancholic Finnish tango, Pop music, Jazz, Rap, Hip Hop, Sámi Music and world-famous Metal Rock”, no original.

É claro, para recordar Small (1998), a soma da produção musical e de sua memorialização vai além de seus sons. No entanto, seja ligada diretamente às playlists em serviços de streaming, às lojas e aos armazéns de presentes, aos selos privados ou às parcerias com as indústrias da música, seja indiretamente por associação, referência, imaginação e memória, a música é o fio condutor entre as instituições, projetos e iniciativas aqui apresentados. Apesar de óbvio, esse ponto merece maior atenção para dar sentido à economia patrimonial e ao que a distingue. Embora deva-se tomar cuidado para não enfatizar qualquer caso excepcional na comparação com outras formas culturais, parece ser muito mais manifesto na herança da música popular, em contraponto a projetos semelhantes em torno, por exemplo, do cinema, da literatura ou da televisão, que, de alguma forma, o patrimônio musical é sempre ancorado à propriedade intelectual de alguém. Refletir sobre essa relação não é um passo em direção à identificação de uma conspiração ou à crítica de exploração cínica, embora isso possa ser necessário. É, por outro lado, considerar o funcionamento de indústrias, selos e criadores na produção de um discurso patrimonial que contribui para a validação da música popular, mas que possibilita a essas organizações e indivíduos se beneficiarem – financeira e culturalmente – dessa validação.

A curadoria de “catálogos” reforça a ecologia do patrimônio da música popular como um campo vibrante de atividade. Isso se tornou muito mais especializado e vital desde que Greg Shaw observou, em 1972, que a razão pela qual as gravadoras estavam, em grande parte, desinteressadas em gerenciar seriamente suas próprias histórias devia-se às suas responsabilidades que tinham com seus artistas correntes seus novos lançamentos e pelo fato de que parecia haver pouco dinheiro nessa área. Shaw notou que, naquele momento, “muitos fãs agiam por iniciativa própria e, na verdade, compilavam seus ‘oldies’ preferidos, dedicando a eles todo o cuidado que esperavam das empresas”³⁴ (Shaw, 1972, n.d.). O como e o porquê de a situação ter mudado se torna evidente com a disponibilidade imediata de tanto material em decorrência do impacto das plataformas digitais já mencionadas. A infinitude que as plataformas apresentam é certamente inovadora se considerarmos o acesso que elas proporcionam, embora tal oferta tenha sido, em certa medida, também antecipada pelos consumidores. Aficionados fizeram uso de tecnologias de digitalização e foram rápidos em buscar e disponibilizar materiais históricos com cuidadosa curadoria, às vezes incorrendo na ira dos detentores dos direitos autorais, mesmo que estes nunca tivessem demonstrado interesse em explorar suas propriedades após o sucesso ou fracasso inicial em alcançar audiências (Barber, 2019; Long & Collins, 2016).

³⁴ “many fans have acted on their own initiative and actually bootlegged their favorite oldies, devoting all the care to them that they’ve wished the companies would”, no original.

O impacto do digital traz questionamentos sobre como entendemos o artefato musical e o armazenamento, as coleções, a interpretação e o arquivo que ele produz, enquadrados, como vêm sendo, por metadados, algoritmos e a potencial adição de conteúdo gerado pelo usuário. O espaço deste artigo impede uma maior elaboração sobre o assunto, mas cabe afirmar que plataformas de streaming

³⁵ “the world’s most advanced podcast analytics and advertising platform”, no original.

³⁶ Iniciado em 2007, o Dia da Loja de Discos é celebrado em abril e durante a Black Friday, em novembro.

³⁷ “the box set anniversary reissue was a rather humble affair”, no original.

³⁸ “It was often seen as enough to lure in fans to buy an album again merely with the promise of a few unheard tracks”, no original.

³⁹ “The limited Uber Deluxe Edition presents a stunning new mix of the classic album by Grammy Award-winning mixer/engineer Paul Hicks, overseen by executive producer Dhani Harrison, which includes the album on 8LP and 5CD/BR housed in an artisan designed wooden crate, accompanied by two elegantly designed books paying homage to Harrison’s love for gardening and nature”, no original.

⁴⁰ “Dates of recording are not given. Dates of issue of the collection (album) are not given. Personnel are not listed. Reissues are not noted. Lyrics [...] are not proofread carefully either for internal mechanics or for faithfulness to the actual words being sung”, no original.

também servem como locais para a circulação de uma gama crescente de podcasts dedicados às histórias de bandas individuais, de gêneros e da música popular em geral – programas estes produzidos por profissionais e amadores. A Backtracks, “a plataforma de análise e publicidade de podcasts mais avançada do mundo”³⁵ (Backtracks, N.d.), mantém um gráfico, atualizado regularmente, com cerca de 250 dos principais programas de História da Música. Além disso, o digital levanta questões sobre “propriedade”, sem falar em discussões sobre fidelidade da escuta, bem como inflama discursos sobre autenticidade que impactam a materialidade do patrimônio musical. Por exemplo, na contramão da virada digital e da aparente acessibilidade e onipresença da música, há notáveis desenvolvimentos na gestão de gravações físicas. Podemos apontar o crescimento do interesse por lançamentos e vendas de vinil (Mall, 2021), que anda de mãos dadas com certa nostalgia por uma particular relação de consumo musical que, por si só, pode ser apontada como parte de uma economia patrimonial mais ampla. Aqui, estou pensando no estabelecimento de eventos como o Record Store Day³⁶ (Bates, 2020; Harvey, 2017), bem como o “mini-boom” em publicações comemorativas e documentários sobre lojas varejistas e seu declínio diante do digital. O livro *Last shop standing*, de Graham Jones (2010), por exemplo, inspirou um filme homônimo de Pip Piper, de 2012, enquanto a cadeia global Tower Records foi celebrada no documentário de Colin Hank, *All things must pass*, de 2015, financiado pela audiência.

Um desenvolvimento fundamental está no setor de relançamentos. Como resumido na reflexão de Eamonn Forde (2021b), com o crescimento das vendas de CDs e o vinil em declínio 25 anos atrás, “o relançamento de *boxes* de aniversário foi um negócio bastante desprezível”³⁷. Sobre esse contexto, Forde ainda argumenta que o investimento em remasterização, discos bônus e livretos das caixas, ensaios e fotos inéditas eram um dispositivo de marketing para o novo formato, “muitas vezes visto como suficiente para atrair fãs a comprar um álbum novamente apenas com a promessa de algumas faixas inéditas”³⁸. O mercado contemporâneo de relançamentos é marcado pela curadoria e pela produção de lançamentos altamente especializados de catálogos antigos que carregam um status de artefato exclusivo. Para Forde (2021b), a apoteose desse desenvolvimento é a reedição do 50º aniversário do álbum *All things must pass* de George Harrison. Uma das versões é assim descrita no site do artista:

A Edição Limitada Uber Deluxe apresenta uma nova mixagem impressionante do álbum clássico pelo técnico de mixagem/engenheiro Paul Hicks, vencedor do Grammy, com supervisão do produtor executivo Dhani Harrison, e inclui o álbum em 8 LPs e 5 CDs/Discos Blu-Ray, alojados em uma caixa de madeira artesanalmente desenhada, acompanhados de dois livros elegantemente projetados em homenagem ao amor de Harrison pela jardinagem e pela natureza³⁹. (“All things must pass”, 2021)

Note a mudança demonstrada em tais apresentações em relação ao estado das *novas* gravações em 1969, como observado por Geoffrey Marshall. Ao comparar com a música clássica, Marshall (1969) reclamou, então, que o pop não era tratado seriamente. Usando como evidência o tratamento destinado ao The Beatles, ele demonstrou a falta de cuidados com os lançamentos do pop, como em seus “textos”:

Datas de gravação não são dadas. As datas de lançamento da coleção (álbum) não são dadas. A equipe não está listada. Relançamentos não são notados. As letras... não são revisadas cuidadosamente nem para a mecânica interna, nem para a fidelidade às palavras reais que estão sendo cantadas.⁴⁰ (Marshall, 1969, p. 28)

Sem considerarmos o preço de varejo ou a gama de versões paralelas da *uber deluxe edition* de *All things must pass*, relançamentos dessa natureza evidenciam o convite ao compartilhamento de materiais de arquivo fornecidos, enquanto se aprimora a forma como eles devem ser consumidos. Por exemplo, uma miríade de avaliações longas e reflexivas feitas por usuários on-line sobre a última edição de *Let it be* do The Beatles capturam o encontro com a natureza artefactual das faixas inéditas e divagam sobre modos meticulosos para ouvir a história revelada. Como Dr. Tolstoyevsky comenta na seção de comentários do site da Amazon em 15 de outubro de 2021:

Eu já ouvi isso 9 vezes até agora, e toda vez eu ouço algo ‘novo’ – e eu tenho ouvido Let it Be por anos. ... Enquanto eu estava ouvindo, fiquei espantado com como os quatro Mop-Tops soam “felizes” – mudando a ideia de que essas sessões eram um momento triste para o grupo. Claramente, eles ESTAVAM se divertindo e tendo prazer enquanto faziam alguma música fantástica⁴¹. (Dr. Tolstoyevsky, 2021)

⁴¹ “I’ve listened to this 9 times now already & every time I hear something ‘new’ - and I’ve been listening to Let it Be for years [...] When I was listening to this I was amazed at how ‘happy’ the four Mop-Tops sound - changing the perspective that these sessions were an unhappy time for the group. Clearly, they WERE having a good time & enjoying themselves whilst making some fantastic music”, no original.

⁴² “The art of building & maintaining artist legacies”, no original.

⁴³ “A music legacy, at its very peak, is defined by the past, the present and the future moving in lockstep”, no original.

⁴⁴ “Legacies are ongoing work and they have to be worked at, refined and maintained. Existing audiences have to be held onto and new audiences have to be continually brought on board”, no original.

⁴⁵ “a platform and a solution that was as easy to use as iTunes but that could hold his audio, his video, his imagery, physical assets like boots and guitars and leather jackets, so that he had a single repository in which he could query Bob’s 50-year life and career and curate collections of assets for everything – from a box set to a bootleg series to a request for licensing deals from Martin Scorsese for a new film”, no original.

⁴⁶ “finding, organizing, preserving, and monetizing their artifacts and history”, no original

⁴⁷ “connect clients deeper with their fans”, no original.

⁴⁸ “Respecting the past, acknowledging the present, creating the future”, no original.;

A apresentação de lançamentos e negócios de identificação e gerenciamento de catálogos de música contribui para a gestão de um conjunto mais amplo de ativos de artistas e seus legados. Forde (2021a) também documentou a intensificação da atenção dada à importância da comercialização dos bens de artistas falecidos, aos direitos, à curadoria de imagens, às marcas registradas e aos materiais de arquivo e sua disponibilidade e implantação. Como o autor sugere, a produção de biografias, documentários de cinema e TV, bem como as reedições de catálogos, entre outros, prolongam a importância, a contribuição, o impacto dos artistas e o tipo de sentido histórico que produzem, o que, de outra forma, poderia ser perdido. Essa atenção, que não é produzida apenas postumamente, torna-se cada vez mais importante para artistas vivos que buscam garantir seu legado tanto financeiro quanto cultural. Esta área se tornou importante o suficiente para ser abordada por *Tellin’ Stories*, um relatório do British Phonographic Institute (BPI, 2021, p. 3) sobre “a arte de construir e manter legados dos artistas”⁴², o qual aconselha que “um legado musical, em seu auge, é definido pelo passado, o presente e o futuro, movendo-se em sincronia”⁴³. Conforme são expandidos, tal qual o conceito mais amplo de herança como um local mutável de interesses, “os legados são obras contínuas e eles têm que ser trabalhados, refinados e mantidos. O público existente tem que ser conservado e novas audiências devem ser continuamente trazidas a bordo”⁴⁴ (BPI, 2021, p. 2).

O relatório do BPI investiga como um grupo de empresas se estabeleceram como especialistas nessa área, em que as linguagens da curadoria, da história, do patrimônio e, inclusive, do valor cultural dão forma à otimização dos retornos econômicos. O arquivamento digital, por exemplo, é prestado pela Starchive (Star-Archive!), empresa criada em 2012 em colaboração com a Bob Dylan Music Company para construir uma

plataforma que contivesse áudios, vídeos, imagens, ativos físicos como botas, guitarras e jaquetas de couro de Bob Dylan, de modo que houvesse um único repositório para se consultar 50 anos da vida e carreira de Bob, e fazer a curadoria de coleções de itens para qualquer coisa – de um *box set* a uma série de *bootlegs*, até um pedido de acordos de licenciamento para um novo filme de Martin Scorsese.⁴⁵ (BPI, 2021, p. 10)

De modo similar, a Inveniem – latim para “você vai encontrar” – apoiou a construção dos arquivos de Def Leppard e do Wiz Vault do rapper Wiz Khalifa (a base de clientes famosos é um segredo bem guardado). A Inveniem, cuja abordagem está impressa no lema “seu passado é seu futuro”, descreve-se como uma empresa de arquivamento e tecnologia que trabalha diretamente com artistas, gravadoras, propriedades, marcas e celebridades individuais para “encontrar, organizar, preservar e monetizar seus artefatos e história”⁴⁶. Seu objetivo é usar sua própria plataforma tecnológica para a preservação e a exploração de legados para “conectar os clientes mais profundamente com seus fãs”⁴⁷ (Inveniem, n.d.).

Tal abordagem é similar à de empresas de gestão de ativos que investem quantias consideráveis para ter canções de artistas como Bob Dylan, Fleetwood Mac, Chic, bem como outros ativos patrimoniais (Fildes, 2020). Empresas como Concord, Hipgnosis e Primary Wave visam nutrir legados e portfólios “respeitando o passado, reconhecendo o presente, criando o futuro”⁴⁸ (Primary Wave, 2021, p. 36). Alinhado com esse método, Jeff Jampol, presidente da Jampol Artist Management, Inc (JAMinc.) afirma que “estamos lidando com arte, criação e artistas muito importantes”, e adverte que “somos muito cuidadosos e criteriosos em empregar os termos ‘marca’ e ‘branding’, pois muitos danos podem ser feitos em nome do comércio, e aplicar termos de negócios à arte pode muitas vezes manchar sua pureza” (Jeff Jampol, n.d.). A empresa anuncia sua abordagem como uma missão cultural, submetendo-se ao autoformulado “Juramento hipocrático do Rock”. Primeiro e mais importante,

envolve um voto de “não fazer mal” ao legado dos clientes, que pode ser impactado pela busca indiscriminada de oportunidades. Os trabalhos dos artistas, argumenta-se, não têm preço – pelo menos aos olhos dos fãs – e é uma conexão e uma fé que devem ser mantidas com integridade. No entanto, a obra do artista é muito importante para que o acesso ao seu catálogo seja restrito. Como argumenta Jampol, sua linha de atuação é sustentada pela ideia de que:

é preciso compreender plenamente o papel do artista na sociedade e na história, bem como [é preciso] uma abordagem acadêmica à sua arte em todas as suas facetas... Ao contrário de uma gravadora, não colocamos vendas físicas ou digitais acima de todas as outras considerações⁴⁹. (*About the team*, n.d.)

⁴⁹ “One must fully understand the artist’s role in society and history, as well as a scholarly approach to their art and all of its facets... Unlike a record company, we don’t place physical or digital sales above all other considerations”, no original.

A retórica dessas empresas pode, por um lado, sugerir uma linguagem especializada e certa disposição de empresas culturais e intermediários, bem como evocar discursos associados ao capitalismo “legal” e “cuidadoso” (Barman, 2016; McGuigan, 2009). Até certo ponto, nada disso é novo, mas ao atentarmos ao perfil e ao discurso dessas empresas podemos colocar seu trabalho no continuum mais amplo da herança da música popular como *práxis*, destacando considerações sobre como o valor financeiro e o valor cultural são produzidos de modo entrelaçado nessa economia cultural. O sucesso de empresas como Starchive, Inveniem, Jampol, se torna evidente na circulação das músicas e imagens do patrimônio da música popular em plataformas e outras formas de mídia. Seja em termos de projetos apoiados por políticas e fundos públicos, produzidos voluntariamente por comunidades de interesse ou a partir de interesses das indústrias de música comercial, da mídia e de lazer, podemos refletir sobre o significado maior e a importância desse tipo de tratamento.

O balanço da economia da herança da música popular

Em uma análise do domínio das políticas do patrimônio da música popular que realizei com Zelmarie Cantillon e Sarah Baker (Long, Cantillon, & Baker, no prelo), sugeri conceituá-las em três grandes categorias: *preservação*, *performance* e *promoção*. Essas categorias descrevem como as políticas apoiam e galvanizam o patrimônio da música popular, as demandas feitas a esse patrimônio e como ele é aplicado em finalidades comerciais e públicas, na produção de valores econômico e cultural. *Mutatis mutandis*, essas categorias podem ser desdobradas aqui como um meio de entender a economia da herança da música popular de forma mais ampla, cada uma capturando as ideias estabelecidas na seção anterior.

Preservação, então, descreve a identificação de objetos, lugares e práticas que manifestam e são pertinentes a uma ideia de cultura da música popular que pode ser reconhecida e legitimada como patrimônio e, assim, colecionada e salvaguardada para a posteridade. Em termos convencionais de patrimônio, isso equivale à formação de arquivos e à forma como locais e espaços importantes para a cultura da música popular são identificados, restaurados e mantidos. Em paralelo a essa convenção, as indústrias musicais e os fãs contribuem com a curadoria do catálogo, coletam e reúnem memórias on-line e criam arquivos pessoais e comunitários. Já performance considera a apresentação e a exibição do patrimônio musical, além da forma como determinados círculos de indivíduos são considerados cidadãos ou consumidores, a partir da adesão a comunidades particulares de interesse, grupos de gosto, subculturas e assim por diante. Assim, a performance do patrimônio da música popular assume várias formas em toda a economia, desde exposições em galerias até passeios lucrativos por aquilo que se rotula “ativos patrimoniais” (Bennett, 2009). Por fim, promoção se refere às formas pelas quais o patrimônio da música popular é arregimentado por diferentes agentes em apoio às práticas criativas contemporâneas, aos aspectos de renovação urbana e ao turismo. Todos estes se beneficiam da singularidade do lugar: há apenas um Sun Studio e as pessoas precisam viajar até Memphis para visitar os espaços onde Elvis Presley, além de outros músicos, produziram seus primeiros discos.

Como se vê, essas categorias estão, em última instância, amalgamadas em sua interação e no projeto abrangente de *produção* da herança da música popular. Tal produção se refere às ações e realizações de indústrias musicais, instituições culturais, intermediários e consumidores que atuam para identificar

objetos materiais e imateriais, cujo resultado cumulativo é impactar a consciência e a simpatia de uma variedade de públicos, instalando a própria ideia de música popular como patrimônio. Como argumentei, as evidências históricas sugerem que tal status nunca foi automático, sendo, na verdade, um processo de negociação que reflete como o campo mais geral da herança é, ele mesmo, mutável. Entretanto, confirma-se a ideia de que houve uma expansão e maturação da música popular como patrimônio. Um dos resultados da continuidade desse discurso e de sua amplificação nas décadas mais recentes é o modo como uma maneira particular de conhecer o mundo é sugerida (Graham, 2002), a forma como, atravessando formas culturais, a música popular é regularmente empregada como um significante da história, da memória coletiva e da herança. Uma prova disso é a série *Soundtracks*, de 2017 produzida pelo canal digital de notícias CNN. Com o subtítulo “músicas que definiram a história”, a série de oito episódios serve como indicativo de um gênero mais amplo de programação de qualidade na TV, dedicada às histórias da música popular: no momento em que este artigo era escrito, por exemplo, a plataforma Netflix ofertava séries como *Hip-Hop Evolution* e *ReMastered*, bem como filmes dedicados a Nina Simone, Rush, Elvis Presley, Dolly Parton, Leonard Cohen, entre outros. No caso de *Soundtracks*, a rede de notícias global entrelaça os significados da música popular com relatos de uma série de eventos importantes do pós-guerra, em grande parte focados nos Estados Unidos: o assassinato de Martin Luther King e a disputa pela igualdade racial, a revolta de Stonewall e a liberdade gay, o protesto estudantil e o tiroteio na Kent State University. Para cada um desses exemplos, canções icônicas são apresentadas como inseparavelmente conectadas à compreensão de cada momento – *Ohio*, de Neil Young, por exemplo, é examinada em detalhes como um dos comentários mais explícitos sobre o último evento citado. Uma série de comentários na abertura da série afirmam que “é a música que carrega nossa história... que nos transporta de volta. É assim que nos lembramos da história, é como a colocamos em contexto”⁵⁰ (CNN, 2017).

⁵⁰ “It’s the music that carries our history... it’s the music that transports us back. This is how we remember history, this is how we put it into context”, no original.

Como um modo de conhecimento produzido a partir de sua preservação, performance e promoção, o campo do patrimônio da música popular e sua história e memória ocupam várias funções na produção do valor econômico e cultural. Ao refletirmos sobre as razões de esse ser um campo em expansão nas décadas recentes, podemos associá-lo à florescente agenda das políticas culturais e das indústrias criativas. A formulação de políticas tal qual exposto é, normalmente, associada ao novo governo trabalhista (*new labour*) no Reino Unido, que assumiu o poder em 1998, mas que se traduziu globalmente como referência para uma agenda de crescimento pós-industrial e investimento que considera as vantagens competitivas dos lugares. A ideia de uma “cidade da música” é o refinamento desse conceito, ao conduzir à fé no poder da música como o sustentáculo de novas formas de identificação e produção cultural inspiradas em uma linhagem criativa consagrada. Conforme Ballico e Watson (2020) notaram, o prestígio dos locais de *superstars*, como Nashville e Seattle, nos Estados Unidos, ou Liverpool e Manchester, no Reino Unido, oferece modelos para outras localidades que buscam apelo e distinção. Por exemplo, ao delinear o valor da herança da música popular como parte de um argumento mais amplo para fomentar a produção, a Music Canada olha para Memphis, no Tennessee, procurando por pistas de seus ganhos potenciais:

⁵¹ “As the home of music heritage sites such as Beale Street and Graceland, Memphis’s rich music history is its biggest tourism draw. Graceland attracts more than 500,000 visitors per year and generates more than US\$32mn in annual revenues from visits, merchandise and branding. Sun Studio, famous as the recording studio of Elvis, Johnny Cash and other iconic artists, attracts 200,000 visitors annually”, no original.

Como lar de locais de patrimônios musicais como Beale Street e Graceland, a rica história musical de Memphis é seu maior atrativo turístico. Graceland atrai mais de 500.000 visitantes por ano e gera mais de US\$ 32 milhões em receitas anuais com visitas, mercadorias e *branding*. Sun Studio, famoso como o estúdio de gravação de Elvis, Johnny Cash e outros artistas icônicos, atrai 200.000 visitantes anualmente⁵¹. (Terrill et al., 2015, p. 24)

⁵² “When the past is collectively remembered, and collectively recognized as “belonging” to a people, it becomes heritage”, no original.

Mais amplamente, ancorar a herança às vantagens criativas revela algo de sua natureza política. Lily Kong expressa essa constatação ao notar que “quando o passado é lembrado coletivamente, e coletivamente reconhecido como ‘pertencente’ às pessoas, ele se torna *patrimônio*”⁵² (Kong, 1999, p. 21). Esse senso de propriedade pode ser ilustrado pela defesa feita por 75% do público, que afirmou “ter orgulho da indústria musical britânica e de sua herança”⁵³ (UK Music, n.d.). Ainda mais espetacular, a cerimônia de abertura dos Jogos

⁵³ “proud of the UK music industry and its heritage”, no original.

Olímpicos de Londres, em 2012, foi uma ocasião orientada pelo conjunto preservação, performance e promoção do patrimônio da música popular. As músicas de The Beatles, The Kinks, David Bowie, Electric Light Orchestra, Sex Pistols, Led Zeppelin, The Jam, Millie Small e Soul II Soul foram postas lado a lado com grandes clássicos de Elgar, Handel – um alemão – e a versão de Hubert Parry para Jerusalém, de William Blake. Como um observador chinês perguntou, teria esta sido “a cerimônia de abertura mais rock’n’roll de todos os tempos?”⁵⁴ (citado em Topping, 2012).

⁵⁴ “Will this be the most rock and roll opening ceremony ever?”, no original.

A cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Londres sinalizou um momento complexo na negociação da identidade nacional britânica (Baker, 2015), quando impulsos potencialmente progressistas estavam em negociação com outros aspectos da herança e da tradição. No entanto, quando a música popular é conectada a uma exibição da nação e à demonstração de orgulho e de identidade grupal, como foi nessa ocasião, somos lembrados de suas hierarquias e desigualdades, assim como das forças positivas. Portanto, enquanto uma miríade de projetos manifesta o valor da música popular, democratizando a tradição herdada e suas contribuições à memória e aos objetos culturais, tal impulso é criticamente afetado por um ajuste de contas com as histórias de preconceito e exclusão. Um exemplo a partir da prática da herança da música popular é a reação à exibição *Punk 1976-78*, que ocorreu na British Library em 2016. Um locus para debater se esse gênero musical e sua cultura pertencem ou não ao museu (Ver: Robinson, 2018), a mostra foi visitada pela musicista Viv Albertine, cuja crítica acabou sendo de uma outra natureza. Para além do escopo da exibição, Albertine percebeu o já familiar apagamento de bandas femininas e de suas contribuições para o papel do movimento. Em um ato que Judy Berman (2018) descreveria como honestidade punk, Albertine desfigurou um display da mostra: riscou os nomes de três bandas masculinas de punk e, em seu lugar, escreveu o nome de sua própria banda – The Slits – e de X-Ray Spex e Siouxsie and the Banshees. Albertine afirmou a Berman que tal ato constituiu mais que a feminilização superficial de uma lista e argumentou que, assim, estava afirmando o reconhecimento necessário de que a contribuição das mulheres é o que fez o punk interessante. Segundo ela, não foi apenas uma irrupção momentânea, mas também a resposta a um problema muito mais antigo e duradouro da indústria e da cultura popular: “nós não estávamos apenas derrubando as barreiras que existiram desde que o rock começou, em 1950, nós estávamos mudando o som da música e o visual da música e os objetivos com que as garotas de então podiam sonhar”⁵⁵ (citado em Berman, 2018). As ausências na exposição também indicaram que a memória dessa produção e a realização de seus objetivos era uma luta contínua: “Não é como se nós, e especialmente o The Slits, tenhamos muito reconhecimento agora, 30 anos depois”⁵⁶ (citado em Berman, 2018). A luta é retomada em documentários, como *Poly Styrene: I am a cliché*, de Celeste Bell e Paul Sng, de 2021, ou em projetos Faça-Você-Mesmo (DIY) como o *Punk girl diaries* que, ao criar arquivos e testemunhos, aborda os apagamentos da memória cultural:

⁵⁵ “we were not only breaking down barriers that had existed since rock started in the 1950s, we were changing the sound of music and the visuals of music and the goals that girls that could aspire to”, no original.

⁵⁶ “Not that we, and especially The Slits, got much acknowledgment for that till 30 years later”, no original.

⁵⁷ “So what were girls like us to do? Where did we fit in? Where were the other girls? They were probably doing the same things as us [...] Watching, listening, and filtering everything around us. *Punk Girl Diaries* is somewhere to put all of this”, no original.

Então, o que garotas como nós deveriam fazer? Onde nos encaixaríamos? Onde estavam as outras garotas? Elas provavelmente estavam fazendo as mesmas coisas que nós. . . Observando, ouvindo e filtrando tudo ao nosso redor. *Punk Girl Diaries* é um lugar para colocar tudo isso⁵⁷. (*Punk Girl Diaries*, n.d.)

Apesar de tais desafios à representação da linhagem punk, as exclusões da produção musical e de suas culturas mencionadas por Albertine são, muitas vezes, reproduzidas acriticamente no discurso histórico e patrimonial. Lucy Robinson (2019) descreve o tratamento dado a mulheres artistas no passado e na posteridade como profundamente ligado ao gênero e como seus trabalhos têm sido julgados insignificantes, em contraste com os artistas homens “sérios”. A ideia da autora de uma “não memória” ativa sobre a banda Bananarama deixa claro que os atos de recuperação histórica envolvem uma luta constante contra a forma como tais artistas permaneciam “inéditas” no momento de sua recepção, eram inscritas na história e, em seguida, “reesquecidas”, relegadas a uma nota de rodapé como um ato original ou subsumidas a uma metanarrativa que versa sobre o papel adequado das mulheres na cultura. Em sua forma mais flagrante, as reflexões sobre a herança do rock servem não apenas para apagar as mulheres, mas também, como argumentou Catherine Strong (2019), para obscurecer as agressões contra elas. Histórias traumáticas de exploração e abuso são muitas vezes trajadas como histórias estimulantes de

⁵⁸ “is akin to, and often. . . intersects with, whitewashing. Manhandling pushes women out of the frame just as whitewashing covers up black bodies”, no original.

⁵⁹ “The result is a more expansive, inclusive vision of pop, music that keeps rewriting its history with every beat”, no original.

⁶⁰ “One Aerosmith song? Really? One? 3 Zeppelin songs? I understand the need to feel relevant by including Minaj and Lizzo..but you know as well as I do those are not being playing on radio in ten Years”, no original.

⁶¹ “The judges, no doubt, all patted themselves on the back after removing a bunch of songs by members of the only ethnicity you can attack in today’s woke world.”, no original.

⁶² “Best songs in english only, right”, no original.

⁶³ “Is there a single bollywood song on this list?”, no original.

rebelião e excesso artístico. Ao lembrar os exemplos iniciais de trabalho patrimonial em andamento, é possível questionar como o arquivo de Robert Plant deve estar lidando com o já bastante antologizado e mitologizado tratamento que a banda dava às mulheres. Igualmente, é possível questionar se o *Def Leppard’s Vault* tem um lugar reservado para reflexões sobre a credencial *dik likker* para o *backstage*, criada para as “*groupies* radicais” em uma de suas turnês (Collen, 2015, pp. 77-78). A crítica de Evelyn McDonnell (2019) às mostras institucionais da história da música associa a ideia de violência de gênero à exclusão racial, ao descrever que “é semelhante, e muitas vezes. . . se cruza com o branqueamento. A violência empurra as mulheres para fora do quadro, assim como branqueamento cobre corpos negros”⁵⁸ (McDonnell, 2019). Intersecções de gêneros e raça, bem como de suas exclusões e opressão, são manifestadas na produção e na cultura da música popular e são um desafio à abordagem do patrimônio através de suas práticas, muitas vezes entre os próprios consumidores. Por exemplo, listas avaliativas são uma regra para o mapeamento histórico da cultura musical popular e da sua formação canônica. A produção de gráficos pela indústria que mapeiam a popularidade segundo o número vendas ou de *streams*, as avaliações do tipo “melhor e pior” e “mais significativos” (ou não), de sons, bandas, momentos etc. são importantes para as práticas dos fãs e para os intermediários culturais. Um exemplo importante dessa prática é a lista “The 500 greatest songs of all time” (As 500 melhores músicas de todos os tempos), da revista *Rolling Stone*. Compilada pela primeira vez em 2004 e atualizada em 2021, a lista traz o resultado de uma enquete feita com mais de 250 artistas, músicos e produtores. Enquanto a primeira edição era dominada por músicas de rock e soul, sua versão contemporânea mudou notavelmente para um repertório mais amplo, com maior reconhecimento ao hip-hop, *country music* moderna, pop latino, reggae e R&B. A bem da verdade, mais da metade das músicas listadas em 2021 eram novas na lista e os editores anunciaram que “o resultado é uma visão mais ampla e inclusiva da música pop, que continua reescrevendo sua história a cada batida”⁵⁹ (Rolling Stone, 2021). Esta missão progressista foi recebida com desaprovação e hostilidade aberta por muitos comentaristas on-line. Uma saraivada de respostas na página da revista no Facebook (aqui anonimizadas) expressa a sensação de que o rock clássico – formulativo, velho e masculino – tem valor e durabilidade, enquanto o pop – inovador e feminino – é inevitavelmente efêmero e descartável. “Uma música do Aerosmith? Sério? Uma? 3 músicas do Zeppelin? Entendo a necessidade de se sentir relevante e incluir Minaj e Lizzo... mas vocês sabem tão bem quanto eu que essas daí não tocavam no rádio dez anos atrás”⁶⁰. Da mesma forma, alguns acharam a revisão um ataque intolerável à posição privilegiada dos artistas brancos do rock: “Os juízes todos, sem dúvida, se deram tapinhas nas costas depois de remover um monte de canções de membros da única etnia que você pode atacar no mundo de hoje”⁶¹. Por fim, outras pessoas sintonizadas com outros aspectos dessa tradição seletiva, negligenciada pelo instinto aparentemente progressista dos editores, perguntaram: “Melhores músicas apenas em inglês, certo?”⁶² ou “Há uma única canção de Bollywood nesta lista?”⁶³.

Conclusões

Em um movimento retórico, propus uma questão no início deste artigo: por que devemos nos preocupar com a herança da música popular? Como espero que este trabalho tenha demonstrado, sobretudo com referência à gama original e criativa de pesquisas acadêmicas que floresceu em resposta a esse campo de prática, tal patrimônio importa porque ele tem algo a dizer sobre o valor da prática e do gosto da música popular. No contexto de uma maior democratização de ideias sobre arquivo, história e, finalmente, sobre herança, sugeri que o patrimônio da música popular é algo produzido em uma ampla economia de práticas, em instituições culturais tradicionais e personalizadas, por consumidores individuais e grupos comunitários e pela operação das indústrias da música e da cultura como um todo. A inclusão que fiz da gestão do legado dos artistas ou do papel das plataformas digitais, das produções da mídia e assim por diante pode ser criticada, mas o sentido da economia do patrimônio, destarte, ganha foco e pode ser investigada em função da relação entre o negócio da música e as celebrações de sua importância cultural.

À luz da pergunta que fiz sobre o valor do passado alçado pelo impacto da pandemia, um recente caso nos lembra que o valor da herança do pop não é, no entanto,

⁶⁴ “to grow the UK’s world-leading culture and heritage sectors”, no original.

⁶⁵ “to develop a business case for a new waterfront attraction celebrating the work and legacy of the Beatles”, no original.

⁶⁶ “This tin-eared, dead-eyed co-opting of the Fabs as some kind of cultural panacea by this Budget, seems greatly at odds to me with the band’s history and legacy. It’s unclear at this point what involvement (if any) Apple Corps has with this development, but I fear we’re at a potential turning point in the band’s legacy, and how they’re curated and remembered by the public at large going forward.”, no original.

necessariamente seguro ou dado como certo, seja qual for o peso cultural do objeto em vista. Contabilizado no orçamento para 2021, o governo britânico anunciou que, como parte de uma meta mais ambiciosa de fazer “crescer os setores líderes mundiais da cultura e patrimônio do Reino Unido”⁶⁴, forneceria até 2 milhões de libras à autoridade local da Liverpool City 2021 “para desenvolver um modelo de negócios para uma nova atração à beira-mar, para celebrar o trabalho e o legado dos Beatles”⁶⁵ (HM Treasury, 2021). Embora o investimento tenha sido bem recebido por algumas pessoas, as críticas têm sido intensas e muitos têm questionado se esse é o melhor uso dos recursos. Este exemplo final, postado como parte do grupo do Facebook “Nothing is real”, dedicado à banda, demonstra alguns dos problemas. A postagem reclama que já existem várias atrações de The Beatles em sua cidade natal e o público desta pode ser usurpado por esse novo empreendimento, enquanto muitas cidades estão ansiosas por investimentos em artes, música e projetos culturais, sem mencionar investimentos na área social e de bem-estar. A postagem conclui:

Esta cooptação cega e surda dos Fabs como uma espécie de panaceia cultural pelo orçamento parece-me ser o oposto da história e legado da banda. Até este momento, não está claro qual o envolvimento (se existir) da Apple Corps com esse empreendimento, mas temo que estamos em um potencial ponto de virada no legado da banda, e como será feita sua curadoria e será lembrado pelo público em geral daqui para frente.⁶⁶ (Nothing is Real, 2021)

Embora o patrimônio da música popular tenha atingido alguma maturidade desde a virada da década, e que seu status como herança e suas funções pareçam asseguradas, trata-se claramente de um campo de contestação, em que as inclusões e exclusões continuam a ser objeto de debates e práticas que atravessam tanto atividades não institucionalizadas como autorizadas.

Referências

About The Team. (n.d.). Jaminc. Recuperado em 06/fev/2022, de <https://wemanagelegends.com/about-the-team/>

‘All things must pass’ 50th Anniversary releases. (2021, 30 de julho). *George Harrison*. <https://www.georgeharrison.com/atmp50/>

Australian Music Vault. (2020). *Highways of hope: Our story within*. <https://www.australianmusicvault.com.au/music%20stories/banding%20together/highways%20of%20hope%20our%20story%20within/>

Backtracks. (n.d.). Home. *Backtracks*. <https://backtracks.fm/>

Bakare, L. (2021, 14 de setembro). Design Museum to host major Amy Winehouse retrospective. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2021/sep/14/design-museum-to-host-major-amy-winehouse-retrospective>

Baker, C. (2015). Beyond the island story?: The opening ceremony of the London 2012 Olympic Games as public history. *Rethinking History*, 19(3), 409-428. <https://doi.org/10.1080/13642529.2014.909674>

Baker, S., & Collins, J. (2015). Sustaining popular music’s material culture in community archives and museums. *International Journal of Heritage Studies*, 21(10), 983-996. <https://doi.org/10.1080/13527258.2015.1041414>

Baker, S., Istvandity, L., & Nowak, R. (2019). *Curating pop: Exhibiting popular music in the museum*. Bloomsbury.

Baker, S., Strong, C., Istvandity, L., & Cantillon, Z. (Eds.). (2018). *The Routledge companion to popular music history and heritage*. Routledge.

- Ballico, C., & Watson, A. (2020). *Music cities: Evaluating a global cultural policy concept*. Palgrave Macmillan.
- Bamat, J. (2013, 18 de outubro). Europunk goes mainstream for Paris music museum. *France 24*. <https://www.france24.com/en/20131018-europunk-paris-art-exhibition-cite-musique-sex-pistols-punk-rock>
- Barber, S. (2019). My jazz world: The rise and fall of a digital utopia. In N. Gebhardt, N. Rustin-Paschal & T. Whyton (Eds.), *The Routledge companion to jazz studies* (pp. 455-464). Routledge.
- Barman, E. (2016). *Caring capitalism: The meaning and measure of social value*. Cambridge University Press.
- Barnes, M. (2020, 21 de dezembro). 'It speaks to an ancient history': Why South Africa has the world's most exciting dance music. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2020/dec/21/south-africa-dance-music-afrohouse-gqom-amapiano>
- Bates, E. (2020). Vinyl as event: Record Store Day and the value-vibrant matter nexus. *Journal of Cultural Economy*, 13(6), 690-708. <https://doi.org/10.1080/17530350.2019.1668822>
- Bennett, A. (2009). "Heritage rock": Rock music, representation and heritage discourse. *Poetics*, 37(5-6), 474-489. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.09.006>
- Bennett, A., & Strong, C. (2018). Popular music heritage, grass-roots activism and web 2.0: The case of the 'save the palace' campaign. *Cultural Sociology*, 12(3), 368-383. <https://doi.org/10.1177%2F1749975518762569>
- Berman, J. (2018, 9 de maio). For Viv Albertine, honesty is as punk as it gets. *Literary Hub*. <https://lithub.com/for-viv-albertine-honesty-is-as-punk-as-it-gets>
- Bonacchi, C. (2021). Heritage transformations. *Big Data & Society*, 8(2), 1-4. <https://doi.org/10.1177%2F205395172111034302>
- Bottomley, A. J. (2016). Play it again: Rock music reissues and the production of the past for the present. *Popular Music and Society*, 39(2), 151-174. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1036539>
- Brandellero, A., & Janssen, S. (2014). Popular music as cultural heritage: Scoping out the field of practice. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), 224-240. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.779294>
- Brandellero, A., Janssen, S., Cohen, S., & Roberts, L. (2014). Popular music heritage, cultural memory and cultural identity. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), 219-223. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.821624>
- British Phonographic Industry. (2021). *Tellin' stories: The art of building & maintaining artist legacies*. <https://www.bpi.co.uk/news-analysis/tellin-stories-the-art-of-building-maintaining-artist-legacies/>
- Broven, J. (2010). *Record makers and breakers: Voices of the independent rock 'n' roll pioneers*. University of Illinois Press.
- Bromley Bowie. (n.d.). Sobre [página do Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/bromley.bowie>
- Cantillon, Z., Baker, S., & Nowak, R. (2021). A cultural justice approach to popular music heritage in deindustrialising cities. *International Journal of Heritage Studies*, 27(1), 73-89. <https://doi.org/10.1080/13527258.2020.1768579>
- Caswell, M. (2021). *Urgent archives: Enacting liberatory memory work*. Routledge.

- CGGB's. (n.d.). Sobre [página do Facebook]. *Facebook*. <https://www.facebook.com/groups/454802538043546/>
- CNN. (2017). *Soundtracks episode 101* [Vídeo]. <https://edition.cnn.com/videos/tv/2017/11/09/cnngo-soundtracks-episode-101-kent-state-vietnam.original-series>
- Collen, P. (2015) *Adrenalized: Life, Def Leppard, and beyond*. Atria.
- Covach, J. (2021). Rock historiography: Music, artists, perspectives, and value. In A. Moore & P. Carr (Eds.), *The Bloomsbury handbook of rock music research*. Bloomsbury.
- Cuk, S. (2021). Do-it-yourself music archives: A response and alternative to mainstream exclusivity. *The Serials Librarian*, 1-8. <https://doi.org/10.1080/0361526X.2021.1910614>
- Def Leppard Vault. (n.d.). *About*. <https://www.leppardvault.com/>
- Dr Tolstoyevsky (2021, 15 de outubro). Sublime [Comentário em Website]. *Amazon UK*. <https://www.amazon.co.uk/dp/B09CRTQ9N5#customerReviews>.
- Eril, A., & Nünning, A. (Eds.). (2008). *A companion to cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Walter De Gruyter.
- Fairchild, C. (2017). Understanding the exhibitionary characteristics of popular music museums. *Museum & Society*, 15(1), 87-99. <https://doi.org/10.29311/mas.v15i1.664>
- Fildes, N. (2020, 11 de dezembro). From Bob Dylan to Blondie: Why investors are buying up hit songs. *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/71c2be62-b823-47d9-9f43-ab322883aa8c>
- Forde, E. (2021a). *Leaving the building: The lucrative afterlife of music estate*. Omnibus.
- Forde, E. (2021b, 14 de junho). No sales must pass: The music box set Bonanza. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/eamonnforde/2021/06/14/no-sales-must-pass-the-music-box-set-bonanza/?sh=76b2049e5fa9>
- Gentry, K., & Smith, L. (2019). Critical heritage studies and the legacies of the late-twentieth century heritage canon. *International Journal of Heritage Studies*, 25(11), 1148-1168. <https://doi.org/10.1080/13527258.2019.1570964>
- Graham, B. (2002). Heritage as knowledge: Capital or culture? *Urban studies*, 39(5-6), 1003-1017. <https://doi.org/10.1080%2F00420980220128426>
- Gruner, O., & Krämer, P. (Eds.). (2019). *'Grease is the word': Exploring a cultural phenomenon*. Anthem Press.
- Hall, S. (2005). Whose Heritage? Un-settling "the heritage", re-imagining the post-nation. In J. Littler & R. Naidoo (Eds.), *The politics of heritage: The legacies of race* (pp. 25-35). Routledge.
- Harvey, E. (2017). Siding with vinyl: Record Store Day and the branding of independent music. *International Journal of Cultural Studies*, 20(6), 585-602. <https://doi.org/10.1177%2F1367877915582105>
- Haslam, D. (2015). *Life after dark: A history of British nightclubs & music venues*. Simon & Schuster.
- Head, R. C. (2010). Preface: Historical research on archives and knowledge cultures: An interdisciplinary wave. *Archival Science*, 10(3), 191-194. <https://doi.org/10.1007/s10502-010-9130-1>
- Helsinki Musical Tour. (n.d.). Viator. <https://www.viator.com/tours/Helsinki/Helsinki-Musical-Tour/d803-51192P18>

- Henderson, M., & Shelver, A. (2021, 28 de setembro). How covid-19 exposed music industry fault lines and what can be done. *Unctad*. <https://unctad.org/news/how-covid-19-exposed-music-industry-fault-lines-and-what-can-be-done>
- Hewison, R. (1986). *The heritage industry: Britain in a climate of decline*. Methuen.
- HM Treasury. (2021, 23 dez.). Autumn Budget and Spending Review 2021 (HTML). GOV.UK. <https://www.gov.uk/government/publications/autumn-budget-and-spending-review-2021-documents/autumn-budget-and-spending-review-2021-html>
- Homan, S. (2020). Submission to house of representatives. Standing committee on communication and the arts inquiry: Australia's creative and cultural industries and institutions. <https://www.aph.gov.au/DocumentStore.ashx?id=93f3150b-435d-4885-ae8f-2e893839188b&subId=694822>
- Home of Metal. (n.d.). *Home of Metal*. <https://homeofmetal.com/>
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- Inveniem. (n.d.). *Sobre nós*. LinkedIn. <https://www.linkedin.com/company/inveniem>
- Istvandity, L. (2021). Creative heritage: An approach for research and practice integrating heritage and the performing arts. *International Journal of Heritage Studies*, 27(11), 1149-1162. <https://doi.org/10.1080/13527258.2021.1958364>
- Jeff Jampol. (n.d.). Jaminc. <https://wemanagelegends.com/about-the-team/jeff-jampol/>
- Jentsch, E. W. (2012, dezembro). Hair band history: Teasing hair and playing rock 'n' roll at Smithsonian Music. *Smithsonian Music*. <https://music.si.edu/story/hair-band-history-teasing-hair-and-playing-rock-n-roll>
- Jones, G. (2010). *Last shop standing: Whatever happened to record shops?* Omnibus.
- Kong, L. (1999). The invention of heritage: Popular music in Singapore. *Asian Studies Review*, 23(1), 1-25. <https://doi.org/10.1080/10357829908713218>
- Leonard, M. (2007). Constructing histories through material culture: Popular music, museums and collecting. *Popular Music History*, 2(2), 147-167. <https://doi.org/10.1558/pomh.v2i2.147>
- Leonard, M., & Strachan, R. (Eds.). (2010). *The beat goes on: Liverpool, popular music and the changing city*. Liverpool University Press.
- Long, P. (2015). "Really saying something?": What do we talk about when we talk about popular music heritage, memory, archives and the digital? In S. Backer (Ed.), *Preserving popular music heritage: Do-it-yourself, do-it-together* (pp. 62-76). Routledge.
- Long, P., Baker, S., Istvandity, L., & Collins, J. (2017). A labour of love: The affective archives of popular music culture. *Archives and Records*, 38(1), 61-79. <https://doi.org/10.1080/23257962.2017.1282347>
- Long, P., Cantillon, Z., & Baker, S. (no prelo). Conceptualising popular music's heritage as an object of policy: Preservation, performance and promotion. In S. Homan (Ed.), *Bloomsbury handbook of popular music policy*. Bloomsbury.
- Long, P., & Collins, J. (2016). Affective memories of music in online heritage practice. In J. Brusila, B. Johnson & J. Richardson (Eds.), *Memory, space, sound* (pp. 85-101). Intellect.
- Maalsen, S. (2016). Reissuing alternative music heritages: The materiality of the niche reissued record and challenging what music matters. *Popular Music and Society*, 39(5), 516-531. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1067068>

- Mall, A. (2021). Vinyl revival. *Journal of Popular Music Studies*, 33(3), 73-77. <https://doi.org/10.1525/jpms.2021.33.3.73>
- Marshall, G. (1969). Taking the Beatles seriously: Problems of text. *The Journal of Popular Culture*, 3(1), 28-34. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/taking-beatles-seriously-problems-text/docview/1297358358/se-2>
- McDonnell, E. (2019, 29 de março). The manhandling of rock 'n' roll history. *Longreads*. <https://longreads.com/2019/03/29/the-manhandling-of-rock-n-roll-history>
- McGuigan, J. (2009). *Cool capitalism*. Pluto Press.
- Michelsen, M. (2004). Histories and complexities: Popular music history writing and Danish rock. *Popular Music History*, 1(1), 19-36. <http://doi.org/10.1558/pomh.v1i1.19>
- Moore, S. (2021, 25 de maio). Robert Plant says he assembled a personal archive over lockdown that will be publicly released “when I kick the bucket”. *NME*. <https://www.nme.com/news/music/robert-plant-says-he-assembled-a-personal-archive-over-lockdown-that-will-be-publicly-released-when-i-kick-the-bucket-2947931>
- Nothing is Real. (2021). This tin-eared, dead-eyed co-opting of the Fabs as some kind of cultural panacea by this Budget, seems greatly at odds to [Post]. Facebook. https://www.facebook.com/groups/1201681553346132/?hoisted_section_header_type=recently_seen&multi_permlinks=1933407270173553
- O'Brien, G. (2004). *Sonata for jukebox: Pop music, memory, and the imagined life*. Counterpoint.
- Paraguayan Metal Museum. N.d. Sobre [página do Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/ParaguayanMetalMuseum>
- Pasted and Wasted. (n.d). *About*. <https://www.pastedandwasted.com.au/aboutus>
- Peter, B. (2019). Experiential knowledge: Dance as source for popular music historiography. *Popular Music History*, 12(3), 275-294. <https://doi.org/10.1558/pomh.39678>
- Primary Wave. (2021). *Primary wave marketing book Update 8_3_2021*. Primary Wave.
- Punk Girl Diaries. (n.d.). *About*. <https://punkgirldiaries.com/about/>
- Reagan, K. A. (2020). The Cornell hip hop collection: An example of an archival repository. *Global Hip Hop Studies*, 1(1), 149-155. https://doi.org/10.1386/ghhs_00009_1
- Regev, M. (2013). *Pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Polity.
- Riley, M. (2014). Bass culture: An alternative soundtrack to Britishness. In J. Stratton & N. Zuberi (Eds.), *Black popular music in Britain since 1945* (pp. 101-114). Ashgate.
- Roberts, L., & Cohen, S. (2014). Unauthorising popular music heritage: Outline of a critical framework. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), 241-261. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.750619>
- Roberts, L., & Cohen, S. (2015). Unveiling Memory: Blue plaques as in/tangible markers of popular music heritage. In S. Cohen, R. Knifton, M. Leonard & L. Roberts (Eds.), *Sites of popular music heritage: Memories, histories, places* (pp. 221-238). Routledge.
- Robinson, L. (2018). Exhibition review punk's 40th anniversary: An itchy sort of heritage. *20th Century British History*, 29(2), 309-317. <https://doi.org/10.1093/tcbh/hwx047>
- Robinson, L. (2019). How hard is it to remember Bananarama? The perennial forgetting of girls in music. *Popular Music History*, 12(2), 152-173. <http://doi.org/10.1558/pomh.40052>

- Rolling Stone. (2021, 15 de setembro). The 500 greatest songs of all time. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-songs-of-all-time-1224767/>
- Samuel, R. (1994). *Theatres of memory: Past and present in contemporary culture*. Verso.
- Schmidt, M. (2018). The Louis Armstrong story, reissues, and the LP record: Anchors of significance. *Journal of Social History*, 52(2), 304-331. <https://doi.org/10.1093/JSH%2FSHY033?sid=semanticscholar>
- Shaw, G. (1972). Oldies in the 70s. *Phonograph Record*. n.d.
- Shelemay, K. K. (2006). Music, memory and history. *Ethnomusicology Forum*, 15(1), 17-37. <https://doi.org/10.1080/17411910600634221>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Smith, L. (2015). Intangible heritage: A challenge to the authorised heritage discourse? *Revista d'Etnologia de Catalunya*, (40), 133-142. <https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/download/293392/381920>
- Smithsonian Folkways Recordings. (n.d.). *Smithsonian anthology of hip-hop and rap: various artists*. <https://folkways.si.edu/smithsonian-anthology-of-hip-hop-and-rap-intl>
- Strong, C. (2019). Towards a feminist history of popular music: Re-examining writing on musicians and domestic violence in the wake of #MeToo. In L. Istvandy, S. Baker & Z. Cantillon (Eds.), *Remembering popular music's past: Memory-heritage-history* (pp. 271-232). Anthem Press.
- Tamm, M., & Olivier, L. (Eds.). (2019). *Rethinking historical time: New approaches to presentism*. Bloomsbury.
- Terrill, A., Hogarth, D., Clement, A., & Francis, R. (2015). *The mastering of a music city: Key elements, effective strategies and why it's worth pursuing*. Music Canada.
- Topping, A. (2012, 27 de julho). Olympics opening ceremony: The view from abroad. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/sport/2012/jul/27/olympics-opening-ceremony-view-from-abroad>
- Tunbridge, J. E., & Ashworth, G. J. (1996). *Dissonant heritage: The management of the past as a resource in conflict*. Wiley.
- UK Music. (n.d.). This Is Music 2021. <https://www.ukmusic.org/research-reports/this-is-music-2021/>
- van Dijck, J. (2006). Record and hold: Popular music between personal and collective memory. *Critical Studies in Media Communication*, 23(5), 357-374. <https://doi.org/10.1080/07393180601046121>
- Volsing, K. (2010). Resource notes: Rock and pop collecting at the V&A. *Popular Music History*, 5(2), 217-223. <https://doi.org/10.1558/pomh.v5i2.217>
- Waterton, E., & Watson, S. (Eds.). (2015). *The Palgrave handbook of contemporary heritage research*. Palgrave Macmillan.
- Wikström, P. (2020). *The music industry: Music in the cloud*. Polity.
- Williams, R. (1961). *The long revolution*. Columbia University Press.