Capítulo 2

OBJETOS E (I)MATERIALIDADE

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la,
isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
GUARDAR – *Antonio Cicero*

Para chegar a uma narrativa através das coisas é interessante analisar as características dos objetos recolhidos aos museus. Embora tenham uma funcionalidade original antes de adentrarem uma coleção, podem perder essa função em detrimento de um significado ao se adaptarem à realidade da instituição[19]: "[...] as locomotivas e os vagões reunidos num museu ferroviário não transportam nem os viajantes nem as mercadorias. As espadas, os canhões e as espingardas depositadas num museu do exército não servem para matar" (POMIAN, 1984, p. 51).

Esses objetos, que podem ser designados *semióforos* – objetos que não têm utilidade, mas são dotados de significado –, não são manipulados, mas expostos ao olhar, e representam o invisível (POMIAN, 1984, p. 71), invisível este que pode se manifestar de diferentes formas.

19 Com exceção daqueles casos em que os objetos do museu retomam suas funções originais em determinados eventos, por exemplo, imagens sacras que, em determinados momentos, são usadas pela comunidade em procissões e cultos, retomando, temporariamente, sua função original.

> O invisível é o que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso, é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de facto particular. É ainda o que está situado num tempo *sui generis* ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade. É por vezes uma corporeidade ou uma materialidade distinta daquela dos elementos do mundo visível, por vezes uma espécie de anti-materialidade pura. Pode ser algo de autónomo com respeito a algumas ou a todas as limitações impostas ao que se encontra cá em baixo, mas pode também ser uma obediência a leis diferentes das nossas. Trata-se aqui, naturalmente, apenas de quadros vazios, destinados a serem preenchidos pelas entidades mais diversas: antepassados e deuses, mortos, homens diferentes de nós, acontecimentos, circunstâncias (POMIAN, 1984, p. 66).

Por essa linha de raciocínio percebemos que, embora a base do colecionismo e mesmo os gabinetes de curiosidade (talvez, os antecedentes mais próximos dos museus) estivessem pautados por uma materialidade, o que se buscava reter ou conhecer era o invisível, o imaterial, o distante. Os tesouros depositados nas câmaras funerárias ou nos templos em honra aos deuses não eram objetos de exposição ao olhar humano, mas essencialmente destinados ao invisível, ao olhar dos mortos e dos deuses (POMIAN, 1984, p. 63). Já os exemplares da natureza e objetos excêntricos, trazidos de terras distantes pelos viajantes e guardados nos gabinetes, eram destinados ao olhar humano como forma de conhecer aquilo que era distante, o que era invisível naquele momento: outras terras, outros seres, outras culturas (POSSAS, 2013, p. 159).

Nesse âmbito, visível e invisível, material e imaterial, tangível e intangível, podem fazer parte do domínio dos museus[20]: "os museus, por vocação, sempre lidaram com a imaterialidade do patrimônio, uma vez que o que está em jogo nas exposições é o significado dos objetos, ou seja, justamente a dimensão imaterial que representam" (JULIÃO, 2015, p. 87).

Sendo assim, podemos compreender que todo patrimônio imaterial depende de uma materialidade e, mais que isso, todo patrimônio é imaterial, apesar da materialidade necessária para que possa ser transmitido. Consequentemente, o que diferencia um objeto de uso ordinário daquele exposto no museu não é sua materialidade, mas sim o ato cultural de lhe atribuir uma qualidade como patrimônio a ser transmitido (DELOCHE, 2000, p. 40).

A partir de um olhar musicológico, podemos relacionar a obra musical com a dimensão imaterial do patrimônio, dado que, embora se manifeste a partir de uma determinada materialidade (instrumentos, fontes musicais, corpos dos músicos etc.), ela precisa ser constantemente atualizada, não existindo autonomia em relação ao seu processo de produção.

> Cabe fazer a distinção, no caso dos bens culturais, entre aqueles que, uma vez produzidos, passam a apresentar um relativo grau de autonomia em relação a seu processo de produção, e aquelas manifestações que precisam ser constantemente atualizadas, por meio da mobilização de suportes físicos – corpo, instrumentos, indumentária e outros recursos de caráter material –,

20 Para aprofundar essa discussão, consultar Desvallées (2000).

> o que depende da ação de sujeitos capazes de atuar, segundo determinados códigos (FONSECA, 2003, p. 65).

Tendo em vista essa constante relação entre materialidade e imaterialidade na música, podemos ponderar sobre a relação específica que esta tem com a instituição museológica, refletindo como esses dois aspectos – material e imaterial – podem se dar nesse espaço, considerando que o patrimônio musical agrega o patrimônio documental (partituras, hinários etc.), espacial (salas de concerto, teatros, salões etc.), organológico (instrumentos musicais) e o propriamente musical, sonoro ou auditivo, que é de fato imaterial (EZQUERRO-ESTEBAN, 2016). Assim, a análise da relação entre música e museu dentro das instituições museológicas pode ter duas perspectivas: uma ligada à preservação do patrimônio documental e organológico (patrimônio musical material) e outra que se conecta à preservação do patrimônio imaterial, a obra musical em si. Esses dois olhares são possíveis, pois, para além da preservação dos objetos, é possível desenvolver atividades musicais que promovam a salvaguarda do patrimônio imaterial, embora ele seja mediado por uma determinada materialidade: "assim, no que diz respeito à museologia, podemos dizer que não há exposições imateriais: toda a arte do museu é precisamente a da mediação, que consiste em apresentar o imaterial através dos suportes materiais" (DELOCHE, 2000, p. 41, tradução nossa)[XX].

2.1 Museu da Música: funções, objetos e (i)materialidade em contexto

Uma forma possível de perceber as relações apontadas – as diferentes apresentações do patrimônio musical e de sua exposição a partir da mediação de suportes materiais – é observar como elas se dão em alguns museus da música. No Brasil, há diversas instituições voltadas à preservação do patrimônio musical em suas diferentes formas. Escolhemos três delas para contribuir com a nossa reflexão: o Museu da Música de Mariana, fundado em 1973; o Museu da Música de Timbó, inaugurado em 2004; e o Museu da Música – Itu, criado em 2007[21].

Cada um dos museus propõe maneiras de divulgar e preservar suas coleções, dependendo dos tipos de objetos resguardados. O Museu da Música de Mariana (Mariana/MG), por exemplo, conta com um acervo constituído por fontes musicais dos séculos XVIII a XX de aproximadamente trinta cidades mineiras (MARIANA, 2017b), instrumentos musicais, fotografias e livros litúrgicos antigos (MARIANA, 2017a). Os esforços para tornar seu acervo acessível ao público têm sido feitos particularmente através dos projetos de edição, publicação e gravação de obras. Além dessas iniciativas, podemos citar a realização do projeto "Arte Educação através da Música", idealizado com o propósito de capacitar corais de cidades mineiras para a execução de músicas compostas no Brasil entre os séculos XVIII e XX e

21 Uma pesquisa mais detalhada sobre os museus da música no Brasil foi apresentada no VII Simpósio Internacional de Musicologia em Goiânia/GO (AZEVEDO; ROCHA, 2017).

promover concertos para divulgação dessas obras[22] (AZEVEDO; ROCHA, 2017).

A relevância dos projetos de edição de obras no processo de preservação da música dá-se por diversos fatores, entre eles, a transferência de informações contidas nas fontes antigas para a linguagem musical atual, tornando essas obras acessíveis a um número maior de pessoas, já que muitas vezes há nelas sinais musicais em desuso e desconhecidos dos músicos contemporâneos. Da mesma forma, a interpretação e gravação dessas obras possibilita que se possa ouvir novamente uma sonoridade que, tendo apenas a fonte musical como registro, só pode ser conhecida, ouvida e apreciada dessa maneira.

Por outro lado, o Museu da Música de Timbó (Timbó/SC) – com um acervo formado por instrumentos musicais, coleções de gravuras, métodos, partituras, livros, discos e desenhos técnicos (FUNDAÇÃO CULTURAL DE TIMBÓ, 2018) – destaca-se pela constante utilização de seu espaço para atividades musicais. O projeto "Café Musical", por exemplo, é realizado desde 2009 e foi idealizado pela Fundação Cultural de Timbó. Inicialmente denominado "Domingo Musical", o evento acontecia esporadicamente, quando apenas a orquestra de câmara de Timbó se apresentava. Com a expansão do projeto, as ações musicais passaram a acontecer com uma regularidade mensal e contar com a participação de diversos grupos musicais[23], sendo que,

22 Estima-se que, no período de 2012 a 2015, um público de vinte mil pessoas teve acesso a este repertório em sessenta concertos realizados em quinze cidades (GOMES; LOPES, [s.d.]).

23 Durante a pandemia de covid-19, os eventos passaram a ser on-line e transmitidos pela página do Facebook da prefeitura da cidade. No dia 19/09/2021, em comemoração aos 17 anos do Museu, a "Noite dos Candelabros" marcou o retorno de atividades presenciais no local.

em determinadas apresentações, instrumentos do acervo do museu (piano, cravo e alguns instrumentos de sopro) podem ser utilizados pelos músicos (AZEVEDO; ROCHA, 2017). Retomando o conceito de Krzysztof Pomiam (1984), podemos dizer que esses instrumentos deixam de ser semióforos, ou seja, deixam de ser apenas dotados de significado para, nesses concertos, voltarem à sua funcionalidade original.

Outros eventos, que acontecem anualmente, foram idealizados por funcionários da instituição, sendo eles: *Feira do Vinil*, encontro para compra, venda e trocas de vinis, que conta com música ao vivo; *Tarde do Rock* e *Tarde do Blues*, que promovem apresentações de bandas e músicos da região; e *Noite dos Candelabros*, que comemora o aniversário do museu e conta com apresentação da Orquestra de Câmara de Timbó. Além de todos esses projetos, o museu ainda mantém, desde sua inauguração, o *Laboratório de Som*, onde os visitantes podem experimentar o som de alguns instrumentos (AZEVEDO; ROCHA, 2017; FUNDAÇÃO CULTURAL DE TIMBÓ, 2017). É interessante observar que a atuação da instituição, para além da divulgação e utilização do próprio acervo, busca promover o uso de seu espaço de modo a fomentar e difundir a cultura musical da região.

Com um acervo formado por aproximadamente dez mil fontes musicais (entre manuscritos, fotocópias e impressos), quatro mil gravações em discos de 78 rpm, LPs e outros, cerca de trezentos objetos variados e arquivos pessoais de músicos da região, além de fotografias, o Museu da Música – Itu (Itu/SP) empenha-se em divulgar seu acervo de forma a disseminar a história musical da região, o que pode ser verificado pelas inúmeras ações promovidas pela instituição (AZEVEDO; ROCHA,

2017). Uma das iniciativas para divulgação do patrimônio resguardado é a edição de obras, realizada desde 1995 por músicos da cidade, assemelhando-se às ações do Museu da Música de Mariana, onde a atividade também é tomada como uma possibilidade a mais de acesso e performance das obras. As peças editadas têm sido interpretadas pelo Coro da Associação Cultural Vozes de Itu (INSTITUTO CULTURAL DE ITU, 2012) em apresentações regulares durante a Semana Santa, em saraus, na *Semana Nacional dos Museus*, na *Primavera dos Museus* e em eventos de final de ano, além da realização periódica de serestas e outras cerimônias, comumente embasadas nas pesquisas realizadas no próprio acervo para elaboração do roteiro e texto.

Além das performances musicais, o museu publica os *Cadernos de Música*, resultado de pesquisas sobre as práticas musicais da cidade nos documentos do museu (AZEVEDO; ROCHA, 2017). Entre essas publicações, destacamos "Robert Godding, um jesuíta músico em Itu" (2014), fundamentada em estudo documental realizado no arquivo pessoal de Robert Godding, que se encontra resguardado na instituição. A utilização desses documentos demonstra outra perspectiva para a preservação do patrimônio musical, que se dá pela preservação de arquivos pessoais de músicos, a partir dos quais é possível estudar e compreender aspectos específicos de determinado contexto cultural.

Analisando as ações nos três museus da música, percebemos as conexões com o assunto inicialmente tratado neste capítulo, principalmente, em relação ao uso de instrumentos de coleções, atividades educativas que envolvam música em instituições museológicas, pesquisa e publicação de edições

de obras resguardadas e, sobretudo, a necessidade da performance musical nesses locais.

Assim, é possível questionar se nosso objeto de estudo, o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, se relaciona com os museus da música apresentados. Apesar de o Núcleo não ter sido criado com intuito de ser um museu, é inegável que, em alguns momentos, o local apresenta interfaces comuns com as instituições museológicas, especialmente pela guarda de objetos, pelo sentido de preservação de um patrimônio, pela possibilidade de servir a diferentes abordagens de pesquisas etc.

Consideramos que relacionar o Núcleo de Acervos (ou os acervos musicais de forma geral) aos museus pode ser de grande valia para a ampliação do escopo de atuação desses espaços, instigando a relação entre os conhecimentos já consolidados pela museologia e a atuação dos musicólogos, que detêm competências mais específicas no campo musical. Por esse prisma – sem nenhuma pretensão de definição absoluta, mas trazendo um questionamento ao redor do qual possamos trabalhar – propomos olhar para nosso objeto de estudo e inquirir: acervo musical pode ser museu?

2.2 Ideias sobre música, museu, objetos, (i)materialidade e funções museais

Retomando as relações entre música e museu expostas, as questões sobre os objetos e a (i)materialidade, bem como os

exemplos dos museus da música apresentados anteriomente, cogitamos que, em uma perspectiva teórica, as funções museais podem ser associadas a antigas manifestações do museu, principalmente no que tange a sua conexão com as Musas e, nesse sentido, também se vincula ao conceito música. Sendo as Musas responsáveis pela organização e transmissão de uma memória, sua atuação nos faz recordar algumas das funções do museu: elas sabem todas as coisas, mas escolhem o que será transmitido[24] aos homens através do *aedo*, são as agentes responsáveis pela manutenção do conhecimento ao longo do tempo e por sua transmissão através do seu canto – a música. Nesse âmbito, devido a suas funções, o museu é, até hoje, tempo e espaço de manifestação das Musas. Assumindo a responsabilidade de coletar objetos, garantir sua conservação para as gerações futuras e comunicá-los, as instituições museológicas caminham em consonância com as Musas, como instâncias de preservação da história e cultura da sociedade em que se estabelecem.

Ainda sob o auspício dos mitos, a instituição museológica pode ser comparada ao próprio Museu como personagem, músico, encantador e adivinho, capaz de curar com sua música. Assim, é possível questionar se o museu atual não poderia ser percebido como uma concretização desse personagem, pois a própria instituição seria responsável por esse canto – essa narrativa – através dos objetos. Por esse prisma, mais que adivinha, a instituição museológica prevê o futuro, no sentido de prepará-lo, escolhendo, através de suas políticas de aquisição e descarte, o que será legado às gerações futuras. Em se tratando daquele

24 "Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só, / sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos / e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações" (*Teogonia* – Hesíodo, v. 26-28).

que cura com o seu canto, o museu atual tem o poder e a missão de acalentar a imponente força do tempo sobre nós, trazendo um bálsamo de segurança em relação ao que fomos e às nossas origens, que de outra forma poderiam se perder.

Em outra perspectiva, a instituição museológica é aquela responsável pela documentação e organização dos objetos que mantém, tornando-se um espaço para construção de conhecimento através da pesquisa. Nesse sentido, recordam tanto o famoso Museu de Alexandria quanto as inúmeras publicações de coleções nos séculos XVII a XIX que, sob o nome de museu, organizavam os mais diferentes conhecimentos sobre o mundo. Essa perspectiva não se aproxima necessariamente da música, mas, ao pensarmos sobre a comunicação dentro dos museus e, mais especificamente, sobre a exposição museológica, podemos propor uma conexão.

Como apontado anteriormente, o museu tem como objetivo o acúmulo e transmissão da cultura através da experiência sensível, experiência esta possibilitada pela visão, audição, tato, paladar ou olfato (DELOCHE, 2007), que se dá exatamente através da exposição museológica. É nesse momento que, além dos objetos, o que é exposto ao público é a articulação de uma narrativa por intermédio das coisas, uma imaginação museal (CHAGAS, 2009, p. 219), que pode ser associada ao canto das Musas e à música como forma de manifestação. O *canto* do museu – *música de museu*? –, sua exposição, é a concretização das suas escolhas (coleta), da atuação em prol da conservação dos objetos, da sua pesquisa – aqui na concepção de André Desvallées (2007), que engloba de forma ampla conhecer os

artigos coletados, seus materiais e formas – e, especialmente, da narrativa a ser transmitida.

A partir das funções museais analisadas, torna-se pertinente notar as interfaces que os acervos musicais guardam com as instituições museológicas, dado que também têm em seu âmbito de atuação a coleta de objetos ligados ao fazer musical – daí toda a gama de responsabilidades voltadas às políticas de aquisição e descarte –, a conservação e a pesquisa sobre eles. A concepção de pesquisa pode também se aproximar da proposta por Peter van Mensch (1992), quando essa função é ampliada não só para o conhecimento dos objetos resguardados, mas também para toda a gama de informações que podem ser geradas a partir de sua interpretação, incluindo pesquisas acadêmicas e científicas. Nessa perspectiva, notamos que reside uma das funções centrais dos acervos musicais no que tange a possibilidade de acesso, por exemplo, a uma história da música a partir das práticas musicais do passado.

> Acervos musicais, por outro lado, revelam uma grande diversidade de gêneros, repertórios, estilos e autores, além de mesclas de toda espécie, que raramente figuram nos textos históricos referentes à música brasileira. O que se pretende, com isso, não é desqualificar a história da música como método de pesquisa e ensino, mas sim ressaltar a necessidade de consideração da diversidade arquivístico-musical brasileira, sem o que a história da música será sempre um discurso literário, de fracas conexões com a realidade. O estudo dos acervos musicais, ainda que fragmentários por princípio, permite o contato com uma parcela interna bastante significativa da prática musical, tornando-se um meio potencial para a ampliação da visão sobre o patrimônio musical e o seu significado social (CASTAGNA, 2016, p. 195).

Podemos ainda destacar a exposição como interface entre os acervos musicais e as instituições museológicas. Apesar de ser uma prática dos museus da música, pois não é comum que os acervos exibam suas fontes musicais e outros documentos resguardados, a edição e transcrição[25] de obras para a performance evocam a possibilidade de mostrar de forma sensível a obra musical, caracterizada por sua temporalidade e imaterialidade[26]. Assim como a exposição museológica, a performance musical parte de escolhas – seleção das obras a serem editadas, critérios de edição, ordem de repertório em um concerto – que articulam também uma *narrativa através das coisas*; essa narrativa é a própria performance musical, a forma de *expor* uma obra musical.

25 Sobre os diferentes tipos de edição e transcrição, ver os trabalhos do musicólogo Carlos Alberto Figueiredo (FIGUEIREDO, 2004; FIGUEIREDO, 2015).

26 Usamos o conceito de temporalidade baseado nos trabalhos de Antonio Jardim (JARDIM, 2005), Eduardo Seincman (SEINCMAN, 2001) e Alfred Schutz (SCHUTZ, 1976). A temporalidade da música está ligada à ideia de que ela se desenrola no tempo, e só através dele a performance musical pode se realizar. Esse fator temporal não está relacionado, necessariamente, ao tempo cronológico, mas sim à própria espaço-temporalidade instaurada durante a performance musical. Em relação à imaterialidade da música, estamos nos referindo à obra musical (temporal e imaterial), diferenciando-a das fontes musicais e diversos outros objetos ligados ao fazer musical (instrumentos, iconografias etc.).