

## Capítulo 1

# DIÁLOGOS ENTRE MÚSICA E MUSEU

*El musicólogo es un amante acérrimo de la música...  
pero es un amante infiel y promiscuo.*

**MUSICOLOGÍA, MANUAL DE USUARIO – Rubén López Cano**

No âmbito da musicologia, a palavra museu é associada à ideia de obra musical como um “objeto de museu”, estando ligada à ideia de autenticidade, cânone e tradição. Entretanto, até início do século XIX, a música servia a determinadas funções, integrando uma paisagem sonora em contextos e ambientes sociais variados, como jogos, danças, espaço laboral, encontros, cultos religiosos etc. Ou seja, “a música estava subordinada a outras preocupações sociais” (BLANNING, 2011, p. 150) e, nesse sentido, não era criada, necessariamente, com intuito de ser repetida de forma semelhante à “original”. A partir do século XIX, com o início de um movimento de olhar para as músicas do passado como *obras*, entraram em pauta questões que impulsionaram a formação de um cânone do repertório e compositores que seriam transmitidos às gerações futuras, como se fizessem parte de um museu imaginário (GOEHR, 1992). Então, elas estariam relacionadas diretamente à ideia de autenticidade, isto é, deveriam ser interpretadas de maneira fiel à concepção original do compositor.

---

Uma maneira de trazer a música do passado para o presente, e depois para a esfera da intemporalidade, era despojá-la de seus significados originais, locais e extramusicais. Retirando todas essas conexões, era possível pensar nela agora como isenta de função. [...] A canonização de compositores mortos e a formação de um repertório musical de obras-primas transcendentais foi o resultado tanto procurado como alcançado (GOEHR, 1992, p. 246, tradução nossa<sup>2</sup>)<sup>1</sup>.

As questões relativas à autenticidade se sobressaem especialmente nos trabalhos dedicados à performance historicamente informada<sup>3</sup> que, em dado momento, foi questionada em relação à possibilidade de recriação de uma obra de forma autêntica. Por isso, nesse contexto, normalmente a palavra museu é utilizada de forma pejorativa para remeter a algo antiquado ou ultrapassado, como explicita Colin Lawson e Robin Stowell em relação a Arnold Dolmetsch<sup>4</sup>: “o seu grande dom foi de

---

2 Os textos originais das traduções feitas pela autora ao longo do livro podem ser vistos nas notas de fim, que são sinalizadas com números romanos (N. E.).

3 A performance historicamente informada, prática de música antiga ou performance histórica – bastante questionada na sua abrangência e real repercussão prática, dado que o contexto sempre condiciona uma ação interpretativa –, “[...] é o termo usado desde o pós-guerra como referência ao movimento musical que pesquisa um determinado repertório caracterizado especialmente pela não continuidade da sua prática até nossos dias. Nesse sentido, inicialmente dedicou-se às músicas dos períodos medieval, renascentista e barroco, sendo que atualmente pode ser utilizado também para a interpretação de músicas dos períodos clássico e romântico. No Brasil, o termo é também utilizado para a prática do repertório colonial brasileiro e do século XIX. Esse movimento preza pela utilização de instrumentos de época, mas, especialmente, pelos princípios estéticos específicos para execução do repertório a ser abordado” (BRANDÃO; AZEVEDO, 2020, p. 189).

4 “Arnold Dolmetsch (1858-1940) foi um grande entusiasta da música antiga, e, além de tocar e ensinar, foi fundamental por sua pesquisa e construção de cópias de instrumentos históricos. Em 1915 escreveu o livro *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, em que abordou diversos temas relativos a essa nova interpretação proposta para a música antiga – expressão, tempos, ritmos, ornamentos e instrumentação. Transcreveu também diversas peças de manuscritos, realizou concertos, festivais e cursos, todos voltados para a prática de música antiga” (AZEVEDO, 2014, p. 57).

fato o de ter a imaginação e a musicalidade para pegar numa obra que tinha se tornado uma peça de museu e fazê-la falar às pessoas do seu próprio tempo” (LAWSON; STOWELL, 1999, p. 9, tradução nossa)<sup>II</sup>.

Essa associação, na musicologia, de museu como algo antigo também é utilizada em relação às salas de concerto, onde as obras eleitas como exemplares da cultura do passado eram exibidas a um público já familiarizado com o repertório de séculos anteriores.

---

No último quarto do século XIX, a sala de concertos era principalmente um museu para a exibição de obras de arte das gerações anteriores, ao invés de um fórum para o novo. [...] A construção das grandes salas de concertos, muitas vezes com os nomes de compositores mortos, os semideuses da música, gravados nas paredes, coincide com a construção dos grandes museus e bibliotecas da Europa e América no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX; sua função paralela como santuários culturais é clara (BURKHOLDER, 1983, p. 118, tradução nossa)<sup>III</sup>.

A ideia de museu como algo estático e preso ao passado permitiu ainda que outros autores comparassem os músicos, principalmente aqueles dedicados à prática de música antiga, a curadores de museus, ou seja, responsáveis por manter o objeto intacto e preservado, embora na prática isso não seja possível dada a necessidade de constante performance e reinterpretação para que a obra musical possa se realizar de forma sonora.

---

É quando falamos de restauração que o problema começa, e a “autenticidade” se torna feia. Desde que temos um conceito de música “clássica” temos implicitamente considerado as nossas instituições musicais como museus e os nossos artistas como curadores. Os curadores não são donos dos artefatos sob sua responsabilidade. Eles não são livres para se desfazerem e os usarem a seu bel-prazer. Eles são zeladores, comprometidos em mantê-los intactos (TARUSKIN, 1995, p. 149, tradução nossa)<sup>IV</sup>.

Enquanto na musicologia o termo museu é, por vezes, relacionado à ideia de obra musical, no campo da museologia a música é mais comumente entendida como um fator ligado à criação de uma paisagem sonora ou imersão sensorial em exposições. Tomando como exemplo a edição do *Curator The Museum Journal* (vol. 62, nº 3, jul. 2019) – uma publicação totalmente dedicada a questões sonoras –, em 18 textos (entre artigos e editoriais), identificamos apenas três que de alguma forma se aproximam de uma problemática voltada à exposição de obras musicais ou do som como obra em um museu. Os demais trabalhos abordam formas como os sons podem complementar exposições ou se debruçam sobre os desafios na utilização de sons no espaço museológico, muitas vezes voltado essencialmente ao visual, além de questões como a inclusão de deficientes auditivos, atividades educacionais em museus de instrumentos musicais, entre outros.

O texto inicial dessa edição do *Curator The Museum Journal* – oportunamente chamada “Sonic”, e não “Music”, que poderia remeter à ideia de obra musical – diz que em 62 anos de publicações apenas sete artigos do periódico concentraram-se diretamente na experiência sonora em museus (FRASER, 2019, p.

273), o que demonstra uma grande lacuna nos estudos relativos às expressões sonoras em museus.

---

Hoje, esta edição dupla especial do *Curator* procura chamar a atenção dos líderes de museus para o valor de ouvir nossos museus. Os museus podem estar mais concentrados em ouvir seus visitantes, mas os documentos nas páginas seguintes sugerem que ainda temos um longo caminho a percorrer para garantir que todos os sentidos sejam considerados uma parte essencial das experiências do museu. Já é hora de ouvirmos nossos museus, considerá-los como instrumentos musicais que podem apoiar a criação de significado e fazer a curadoria dessa experiência com a mesma intensidade que a fazemos no campo visual (FRASER, 2019, p. 275, tradução nossa)<sup>V</sup>.

A prevalência da visão nos museus é um ponto constantemente apontado nos trabalhos que buscam alternativas de inserção do som nestes espaços, como se essa preferência pelo objeto tivesse, em determinado momento, afastado outras possibilidades sensoriais das instituições museológicas. Assim, considera-se muitas vezes que os museus são exclusivamente orientados para o visual, sendo que, desde a concepção inicial de uma ideia de museu, a cultura sonora estava presente, como nas coleções do Renascimento e Iluminismo, através da performance musical ou de objetos ligados ao fazer musical, como instrumentos musicais (WIENS; DE VISSCHER, 2019, p. 277). Porém, a cultura do século XIX vai gradualmente privilegiando o visual em detrimento de outros sentidos.

---

O modelo de museu do século XIX endossou gradualmente uma relação altamente devocional e

quase religiosa com seus artefatos, privilegiando o sentido da visão e, assim, instalando a necessidade de tranquilidade. Os visitantes eram obrigados a falar baixinho, e as crianças deveriam ficar quietas para evitar perturbar a exclusividade do prazer visualmente focado da obra de arte. Até o “Cubo Branco” do século XX, que surgiu como modelo normativo para muitos museus de arte modernos e contemporâneos, parece ser voltado exclusivamente para o visual, enquanto seus espaços geralmente reverberantes negligenciam o bem-estar ou a experiência acústica dos visitantes (WIENS; DE VISSCHER, 2019, p. 278, tradução nossa)<sup>VI</sup>.

Embora o foco no visual tenha se estabelecido nos séculos XIX e XX, parece que ainda hoje artistas, curadores e designers de sons encontram dificuldades em incluir a dimensão sonora nos museus devido às especificidades da matéria sonora, ao ambiente museológico ou a uma combinação dessas duas realidades. Se, por um lado, os museus não são construídos pensando em possibilidades sonoras, por outro, o material sonoro também não se molda facilmente aos espaços, pois pode ultrapassar galerias e interferir em outros ambientes, gerando confusão em espaços com propostas sonoras distintas.

Nesse contexto, identificamos que, para a museologia, as questões sonoras são bem mais amplas do que pensar a música apenas como obra estética (objeto de museu); o sonoro é abordado em perspectivas diversas como “uma ferramenta de interpretação, um dispositivo de envolvimento do visitante, revelação arquitetônica, oportunidade criativa para artistas e como um modelo conceitual que descreve nossa relação com o mundo” (WIENS; DE VISSCHER, 2019, p. 277, tradução nossa)<sup>VII</sup>.

Embora as óticas referidas anteriormente demonstrem que musicologia e museologia têm diferentes perspectivas em relação aos termos museu e música, a problemática do tratamento e utilização de instrumentos musicais em instituições museais apresenta-se como ponto comum às duas áreas. No campo da musicologia, foram identificados trabalhos que abordam a organização, classificação e restauração de instrumentos musicais em museus e, principalmente, sobre o uso (ou não) dos instrumentos históricos, ou seja, se devem ser utilizados para a performance musical ou apenas expostos. As questões relativas à preservação e função dos instrumentos musicais, pertencentes a coleções de museus, também são abordadas de forma abrangente nos estudos da museologia.

As expectativas em torno dos usos dos instrumentos musicais nos museus mudaram ao longo do tempo, sendo possível, a partir de textos museológicos desde o final do século XIX, mapear essas modificações (ROGNONI, 2019). Nas referências do final do século XIX, por exemplo, existem poucas evidências do desejo de tocar instrumentos musicais de coleções museológicas. Até então, a preocupação se relacionava mais com a construção de uma história da música baseada no recolhimento de exemplares de instrumentos “primitivos” de outras culturas e relíquias, do que com o repertório desses instrumentos e sua sonoridade (ROGNONI, 2019, p. 405).

---

Ao longo de todo o século, as aspirações museológicas parecem permanecer coerentes com o programa do final do século XVIII de recolha de “instrumentos antigos ou estrangeiros e [...] aqueles para nosso uso que, pela sua perfeição, podem servir de modelo” (cit. em Chouquet 1875, vi). Estes tiveram como principal

objetivo construir e apresentar uma história abrangente da música baseada na evidência combinada oferecida pelas sociedades “primitivas” e pelos primeiros instrumentos, celebrando depois o sucesso dos criadores contemporâneos, que representaram o ápice de um longo e bem sucedido percurso evolutivo. Os instrumentos musicais antigos e extra europeus começaram a ser recolhidos e apresentados antes de seu repertório ser explorado, e uma preocupação limitada sobre a sua relação com a performance permaneceu confinada a um pequeno nicho de estudiosos, colecionadores e amadores apaixonados (ROGNONI, 2019, p. 405, tradução nossa)<sup>VIII</sup>.

Nesse sentido, as restaurações de instrumentos parecem ter priorizado questões decorativas e, normalmente, mesmo quando sua funcionalidade era restabelecida, não eram utilizados para execuções musicais (ROGNONI, 2019, p. 405). Sobre a restauração dos instrumentos da Coleção Crosby Brown (Metropolitan Museum of Art), o musicólogo Curt Sachs afirmou, em 1939: “Embora não fosse exigido pelas autoridades do museu, era necessário preparar os instrumentos restaurados para a execução, pois esse é, naturalmente, o critério da verdadeira reconstrução” (SACHS apud POLLENS, 1989, p. 590, tradução nossa)<sup>IX</sup>. Como para manter a funcionalidade dos instrumentos muitas vezes era necessário realizar grandes intervenções, calorosas discussões entre músicos, musicólogos e curadores de museus foram geradas acerca dessa problemática.

Por outro viés, o Museu Victoria e Albert (Londres), em diálogo com *luthiers*, músicos e musicólogos, planejou realizar concertos usando os próprios instrumentos de sua coleção. Segundo Peter Thornton, idealizador da iniciativa, o principal objetivo

era “fornecer algo que normalmente não poderia ser obtido em outras salas de concerto – nomeadamente, música de um determinado período tocada em instrumentos adequados que promovessem o papel deste Museu no campo musicológico” (BAILEY; BROACKES; DE VISSCHER, 2019, p. 328, tradução nossa)<sup>x</sup>.

Pela perspectiva da museologia, desde 1967, as diretrizes relacionadas aos instrumentos musicais em coleções museais vêm se modificando, como é possível acompanhar pelas publicações do Comitê de Instrumentos Musicais do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CIMCIM). Em 1967, a ideia era que os instrumentos deveriam soar e que a funcionalidade era parte integrante deles, mas posteriormente, em 1985, passou-se a destacar que os instrumentos deveriam servir principalmente como modelo para a construção de réplicas, de modo que os originais fossem utilizados eventualmente em concertos. Por fim, em 1993, afirmava-se que restaurar os instrumentos, a fim de restituir sua funcionalidade em concertos, seria como desviar os museus das suas duas principais funções: preservação e pesquisa (ROGNONI, 2019, p. 406).

Essa oposição entre a atividade performática e curatorial dos instrumentos musicais de coleções museológicas fica evidente em dois pontos abordados no Boletim nº 50 (2002), do ICOM-CIMCIM.

---

III. O papel do músico na atuação é o de extrair as capacidades mais adequadas e expressivas de um instrumento e mostrar os seus próprios talentos. É senso comum assumir que os músicos irão tocar até aos limites do instrumento com toda a força e estarão

mais preocupados com a apresentação musical do que com o bem-estar do instrumento. São músicos cuja tarefa é consumir instrumentos. A tarefa do curador é a de preservar.

IV. Será que fazer um instrumento soar é tão importante que devemos pôr em risco ou eliminar as oportunidades de estudo futuro por parte das gerações futuras? Será mais importante satisfazer o nosso desejo egoísta de prazer a curto prazo? (CIMCIM, 2002, p. 3, tradução nossa)<sup>XI</sup>.

Essas questões demonstram a preocupação daqueles que são responsáveis por garantir a estabilidade das coleções ao longo do tempo, de forma que se mantenham íntegras para o futuro, o que justifica o cuidado com possíveis danos materiais e a falta de compreensão com a atuação do músico em relação a esses instrumentos. Por outro lado, no âmbito da musicologia, as críticas à atuação dos conservadores de museus não são menos severas: “os museus de instrumentos são mausoléus, lugares para a exibição dos mortos musicais, com organólogos agindo como agentes funerários, preparando corpos de instrumentos mortos para preservação e exibição” (BATES, 2012, p. 365, tradução nossa)<sup>XII</sup>.

Esse impasse entre músicos/musicólogos e curadores de museus, expresso tanto no campo museológico quanto no musicológico, foram, em parte, provenientes das atividades relacionadas ao movimento de interpretação historicamente informada (*Historically Informed Performance* – HIP), em que as coleções de instrumentos em museus tornam-se essenciais para estudo e análise sobre a música e práticas musicais do passado. Uma das questões abordadas pelo movimento foi exatamente a utilização de instrumentos de coleções museais

para construção de réplicas, permitindo que os instrumentos originais continuassem preservados e isentos dos riscos que sua utilização na performance poderia promover. Dessa forma, “as réplicas têm a maioria das vantagens do restauro sem pôr em perigo o instrumento original e, graças à investigação organológica, podem representar o estado original mesmo quando o instrumento original tiver sido modificado” (LAWSON; STOWELL, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>XIII</sup>.

Outro tópico abordado, em menor grau, são os tipos e funções dos museus de música. A musicóloga Inger Jakobsson-Wärn, curadora do Museu Sibelius (Finlândia), destaca como funções da instituição coletar e preservar instrumentos musicais e outros materiais ligados ao fazer musical, além de servir à pesquisa acadêmica e realizar exposições e concertos (JAKOBSSON-WÄRN, 2017). Nesse sentido, além das exposições permanentes e temporárias, o museu realiza uma série de concertos desde 1968, nos quais são apresentados repertórios de câmara, jazz e música folclórica (“Sibbe Live! – Sibeliusmuseum”, [s.d.]). Além das apresentações do seu próprio acervo, o museu está aberto a apresentações de outros repertórios, funcionando como um espaço de performance musical.

Em outro contexto, ao analisar especificamente a realidade dos museus na Alemanha, a editora do Boletim do CIMCIM<sup>5</sup>, Heike Fricke, distingue diferentes tipos de instituições vinculadas ao patrimônio musical e suas principais atuações. Em um primeiro momento, a autora destaca os museus da música ou casas de

---

5 Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique (International Committee of Musical Instrument Museums and Collections).

compositores, que costumam documentar a vida e a obra de determinado compositor e, por vezes, se estabelecem no local de sua residência ou trabalho. Ali são reunidos instrumentos musicais, correspondência, móveis, obras de arte e demais itens originais que se relacionam com o artista. Em alguns casos, além de exposições permanentes e especiais, esses locais também promovem a pesquisa e publicação de edições a partir de manuscritos de seu acervo e realizam produções científicas (FRICKE, 2018, p. 6).

Outro tipo de instituição vinculada à música são os museus de instrumentos musicais que, ao contrário dos museus da música e casas de compositores (normalmente espaços independentes), costumam ser classificados como departamentos dentro de instituições maiores, como museus municipais, estaduais ou nacionais. Alguns visam ilustrar a música de determinado período ou região, e outros concentram-se em determinados tipos de instrumentos (sopros, cordas, teclas etc.).

Em relação às pesquisas empreendidas a partir das coleções ou museus de instrumentos musicais, destacam-se tanto aquelas sobre os próprios instrumentos (questões históricas e construtivas) quanto sobre a prática de repertório histórico, que podem ser usados em eventuais performances ou como modelo para réplicas. Existem ainda os museus com foco na história da música regional, coleções etnológicas (voltados para instrumentos musicais de outras culturas) e, mais recentemente, museus de música pop e educação musical (FRICKE, 2018).

Outros assuntos mapeados em menor escala nas publicações do campo musicológico, que não foram identificados em trabalhos da museologia, foram: 1) discussão sobre a formação de um acervo de partituras em museus e a importância dos museus, arquivos e bibliotecas na identificação e documentação da música local (SCOBIE, 2016); 2) constituição de coleções formadas por outros tipos de documentos, como programas de concerto, discos, fotografias e documentações de cunho pessoal (JAKOBSSON-WÄRN, 2017). Em contraponto, encontramos na museologia trabalhos que abordam a utilização da música em programas pedagógicos nos museus (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008) e programas educacionais desenvolvidos em museus de instrumentos musicais (BOTTS; PALMER, 2019), temas não identificados na musicologia.

Para além das publicações específicas nas áreas de museologia e musicologia, identificamos o campo da *museologia da música*, que se estabelece no século XX e, mais consistentemente, a partir da década de 1960. Trata-se de uma subdisciplina da museologia e ciência auxiliar da musicologia que lida principalmente com os museus da música, mas também com bibliotecas, arquivos de música e instituições voltadas para a preservação musical (ZAPLETAL, 2020; ZAPLETAL; HANIČÁKOVÁ, 2019).

Nesse contexto foi possível ter acesso a textos que tratam especificamente de uma museologia musical na Europa Central, principalmente na República Tcheca e Eslováquia, onde o musicólogo tcheco Vladimír Helfert (1886-1945) foi um dos precursores dessa linha. A partir de sua atuação no Arquivo Musical do Museu da Morávia, concebeu a ideia de um museu de música – que ele denominava “arquivo musical” – como

uma instituição básica que promove um trabalho de historiografia musical, realizando a compilação, catalogação e proteção de artefatos musicais (especialmente bidimensionais) e, essencialmente, permitindo seu acesso a uma comunidade de especialistas (ZAPLETAL, 2019).

No posicionamento de Helfert, a existência de arquivos musicais era pressuposto básico para o desenvolvimento da musicologia, reforçando que as fontes musicais só estariam *vivas* quando pudessem *falar*. Nesse caso, isso significava tornarem-se objetos de uma coleção e terem asseguradas as condições básicas de preservação e organização para que fossem acessíveis para pesquisas. A perspectiva de exposição dos objetos ao público em geral, considerada pelo autor como um segundo plano, seria realizada após o trabalho básico de seleção, catalogação e apresentação desse material à comunidade acadêmica (ZAPLETAL, 2019), ou seja, remetendo à pesquisa como função primordial.

---

No pensamento de Helfert, as apresentações em museus no sentido mais restrito da palavra – como um serviço para o público leigo – ainda permaneceram marginais tanto em sua teoria de arquivo musical como na prática do Arquivo Musical [do Museu da Morávia]. Em 1930, porém, Helfert escreveu, em conexão com uma exposição realizada pelo Arquivo Musical, que a instituição “está planejando uma sucessão de exposições similares do restante de seus artefatos, a fim de chamar a atenção do nosso público para este importante e ainda muito negligenciado campo da coleta”. Assim, ele tinha planos para apresentações no sentido mais restrito da palavra, mas adiou para depois da conclusão do trabalho básico, necessário nas áreas de seleção, acúmulo e apresentação à comunidade acadêmica (ZAPLETAL, 2019, p. 20, tradução nossa)<sup>XIV</sup>.

Chegando aqui a uma ligação mais explícita entre museu e música – museologia da música –, encerramos esse conjunto teórico que levanta discussões sobre as perspectivas da museologia e musicologia sobre música e museu – seja *música em museu*, *museu em música* ou *museu da música*. Mas, para promover a reflexão conjunta que é objeto deste trabalho, propomos uma investigação desses conceitos a partir da etimologia e genealogia do museu e suas relações com a música.

### 1.1 TETRALOGIA: MUSAS, MÚSICA, MEMÓRIA E MUSEU

As Musas, nove filhas da Memória e Zeus, são deusas da mitologia grega para as quais não encontramos correspondências em outras culturas (BRANDÃO, 2017). Tendo sido geradas por união amorosa e não por cissiparidade, herdaram características tanto da Memória quanto de Zeus, dado que a descendência explicita o ser próprio dos pais (TORRANO, 2012, p. 31). Da Memória trazem o dom de recordar, trazer à presença fatos passados e futuros; as Musas tudo sabem<sup>6</sup> e cabe a elas inspirar os *aedos* para que cantem as memórias do seu povo. De Zeus, deus que organiza e dirige, distribui honras e funções, elas incorporam o poder de uma memória organizada e dirigida (BRANDÃO, 2015, p. 86). Talvez, mais que recordar, elas tragam como dom o esquecimento ou interrupção dos sofrimentos: “Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida, / Memória rainha nas colinas de Eleutera, / Para oblívio de males e pausa de aflições” (HESÍODO apud TORRANO, 2012, p. 105).

6 “[...] moradoras do Olimpo, divinas, todo-presentes, todo-sapientes [...]” (*Ilíada* – Homero, v. 484).

Tendo como forma de manifestação a música – e esta refere-se não somente ao que entendemos hoje por música, mas também à poesia e demais artes (BRANDÃO, 2017; JARDIM, 2005) –, inspiravam os *aedos* a cantar as memórias de seu povo para que não se perdessem. No contexto de uma sociedade ágrafa, esse canto era essencial porque funcionava, de certa forma, como uma *escrita*, ou seja, os versos, as rimas e a entonação formavam um dispositivo de memória, facilitando a rememoração de acontecimentos (AZEVEDO, 2014, p. 18). Através dos poetas, as Musas eram responsáveis por presentificar acontecimentos por meio da nomeação: o que era dito ou cantado tornava-se presente perante os ouvintes (TORRANO, 2012, p. 19). Daí a importância dos *aedos* e das Musas em uma cultura ágrafa, na qual a nomeação era a presença da própria coisa nomeada: “Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa” (TORRANO, 2012, p. 17).

Podemos dizer que as Musas são um elo na busca pela relação entre música e museu. Elas manifestam-se através da música, palavra que significa “arte das Musas” em grego (JARDIM, 2005, p. 144) e que compreende toda a expressão desses seres. Embora cada Musa tenha recebido um atributo e domínio de uma determinada arte ou ofício<sup>7</sup> por volta do século IV d.C., originalmente elas se manifestavam de forma coletiva e tudo o que faziam era música (BRANDÃO, 2017). Nesse caso, poderíamos considerar que não há uma Musa específica para a música (LAS

---

7 De acordo Junito Brandão, “Calíope, preside à poesia épica; Clío, à história; Érato, à lírica coral; (ou poesia amorosa) Euterpe, à música; (poesia lírica) Melpômene, à tragédia; Polímnia, à retórica; (hinos sagrados) Talia, à comédia; Terpsícore, à dança; Urânia, à astronomia” (BRANDÃO, 1991, p. 151).

CASAS, 2017), já que todas elas, independentemente das particularidades das artes que presidem, só podem se manifestar através da música (arte das Musas).

Apesar de ser uma leitura posterior e, conseqüentemente, uma interpretação da antiguidade, as iconografias a partir do século XV ilustram esse vínculo entre as Musas e a música, ressaltando a ideia de movimento e dança (Figura 1) ou usando a representação das Musas juntamente com instrumentos musicais (Figura 2).



Figura 1: *Apollo and the Muses* (1514-1523), Baldassare Peruzzi (1481-1536).

Fonte: Web Gallery of Art<sup>8</sup>.

8 Óleo sobre madeira, 35 x 78 cm. Galeria Palatina, Palácio Pitti, Florença. Disponível em: <https://www.wga.hu/framex-e.html?file=html/p/peruzzi/muses.html&find=Apollo+and+the+Muses>. Acesso em: 14 set. 2021.



Figura 2: *Minerva and the Nine Muses*,  
Hendrick van Balen (1575-1632).

Fonte: Web Gallery of Art<sup>9</sup>.

No *Practica Musica* (Figura 3), cuja iconografia remonta à literatura clássica grega, a harmonia das esferas é relacionada às Musas (WIGRAM; PEDERSEN; BONDE, 2002, p. 26), que por sua vez são associadas à teoria da música através da relação com os *modus* musicais. No alto da imagem, ao centro, podemos identificar Apolo e as três Graças onde se lê “o poder do espírito apolíneo move todas as Musas” (WIGRAM; PEDERSEN; BONDE, 2002, p. 26, tradução nossa)<sup>xv</sup>. Abaixo, do lado esquerdo, são

9 Óleo sobre tela, 78 x 108 cm. Coleção privada. Disponível em: <https://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/b/balen/apollo.html&find=Minerva+and+the+Nine+Muses>. Acesso em: 10 jan. 2018.

representadas oito Musas – Urânia, Polímnia, Euterpe, Érato, Melpômene, Terpsícore, Calíope e Clio –, e à direita da imagem são representados os planetas (incluindo o Sol e a Lua) e no centro há o nome dos *modus* e os intervallos (tom ou semitom).

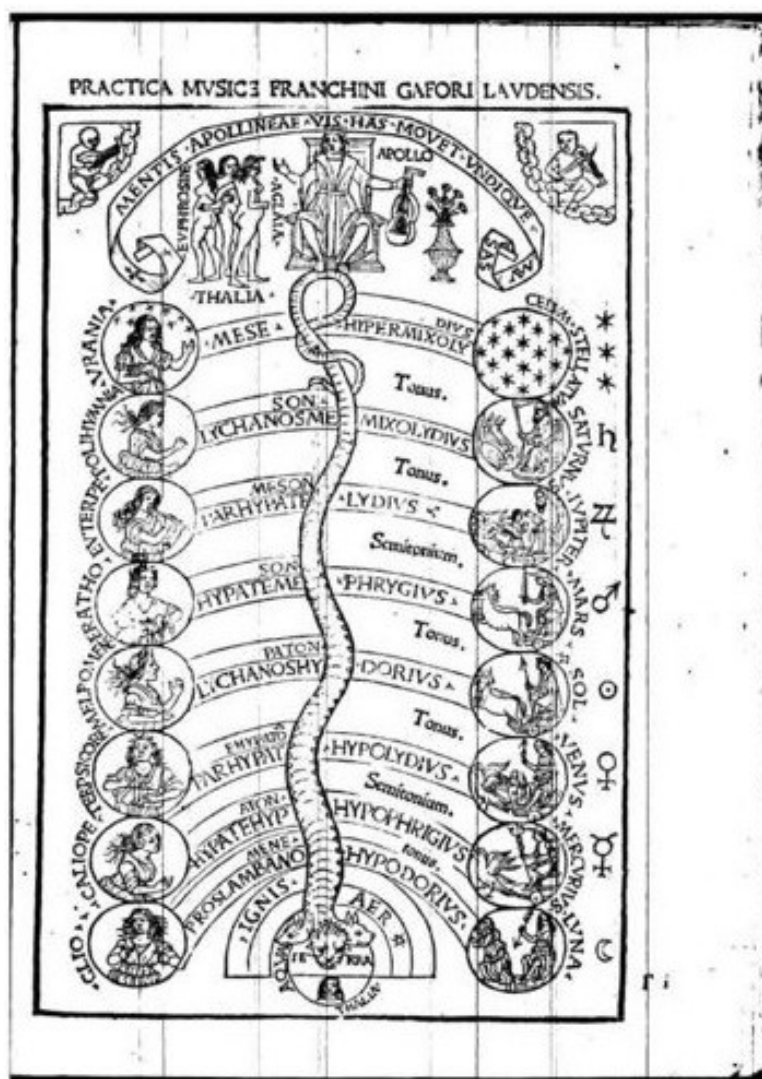


Figura 3: *Practica Musica* (1496),  
Franchinus Gaffurius (1451-1522).

Fonte: IMSLP – Petrucci Music Library<sup>10</sup>.

10 Capa da primeira edição do *Practica Musica* (1496). Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Practica\\_musicae\\_\(Gaffurius,\\_Franchinus\)](https://imslp.org/wiki/Practica_musicae_(Gaffurius,_Franchinus)). Acesso em: 27 out. 2018.

O museu pode ser entendido como um espaço, não necessariamente físico, que se concretiza por e com as Musas (AZEVEDO, 2014, p. 37) e também estaria vinculado, assim como a música, a elas. Segundo Jaa Torrano, o verso 75 da Teogonia de Hesíodo – “isto as Musas cantavam, tendo o palácio olímpio” – sugere que o próprio canto das Musas tornava presente o lugar da sua manifestação, pois o verbo grego *ter* (*ékho*) possibilita a interpretação como *habitar* e *manter*: “as Musas têm por habitação o palácio olímpio e elas o mantêm pela força do canto. É porque elas o cantam que ele se dá entre os homens como sublime Presença” (TORRANO, 2012, p. 34). Inferimos então que, na mitologia, música e museu existem como forma e lugar de manifestação das Musas, como forma e lugar de presentificação de uma memória.

Na mitologia, museu também se manifesta como personagem. Nesse contexto, há diversas versões para a origem e atuação de Museu, mas a maioria converge para sua habilidade como músico – capaz até mesmo de curar os enfermos com sua arte –, poeta e adivinho renomado. Filho de Antifemo (ou Eumolpo) e Selene, Museu é o que se refere às Musas e por elas é inspirado, sendo comumente tido como amigo, discípulo, mestre ou filho de Orfeu e teria sido discípulo de Lino, o inventor do ritmo e da melodia (BRANDÃO, 1991, p. 151). Em outra versão, Calíope – Musa dedicada à poesia épica – une-se a Apolo e gera Orfeu que, por sua vez, unindo-se a Selene (Lua), gera Museu, “personagem semimitológico, herdeiro de divindades, comprometido com a instituição dos mistérios órficos, autor de poemas sacros e oráculos” (CHAGAS, 2009, p. 57).

---

Essa tradição mitológica sugere a ideia de que o museu é um canto onde a poesia sobrevive. A sua árvore genealógica não deixa dúvidas: a poesia épica de Calíope unida à lira de Apolo gera Orfeu, o maior poeta cantor, aquele que, com o seu cantar, encantava, atraía e curava pedras, plantas, animais e homens. O iluminado Orfeu deu origem ao poeta Museu (CHAGAS, 2009, p. 57).

Não são comuns representações iconográficas de Museu como personagem, mas podemos apontar pelo menos duas: a primeira é uma pintura em cerâmica (440-435 a. C) na qual ele é retratado como um jovem, em pé, à esquerda da imagem, com Lino à direita, sentado (Figura 4); a outra representa Museu e Lino sentados com instrumentos musicais e data de 1470-1475 (Figura 5). Essa segunda é especialmente significativa, porque nos permite questionar se, no século XV, a tradição de Museu como personagem ainda era presente ou estaria sendo retomada juntamente com o estudo da arte grega clássica.



Figura 4: Medalhão pintado em cerâmica  
(440-435 a. C.).

Fonte: Fondation pour le Lexicon Iconographicum  
Mythologiae Classicae (LIMC)<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Pintura em cerâmica (440-435 a. C.): Museu com algumas tábuas de escrever e seu professor Lino com um rolo de papiro. Louvre. Disponível em: <https://www.iconiclimc.ch/limc/imageview.php?image=19056&total=38&term=mou-saios>. Acesso em: 08 ago. 2020.



Figura 5: Representação de Lino e Museu (1470-1475), Florentine (séc. XV).

Fonte: The Iconographic Database  
– The Warburg Institute<sup>12</sup>.

12 Disponível em: [https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=42737](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=42737). Acesso em: 08 ago. 2020.

A representação de Museu como músico e poeta talvez seja a que mais nos permite especular sobre a proximidade entre os conceitos de música e museu e, de certa forma, também sobre o museu como um espaço que se concretiza *pelas* Musas e *com* as Musas. Esse espaço instaurado na relação com as Musas pode ser pensado como o canto do poeta, ou até mesmo como o próprio poeta inspirado por elas. Em ambas perspectivas, podemos encontrar a música como manifestação das Musas e de Museu. Além da mitologia, mas talvez como uma interessante referência a ela, encontramos no século V ou VI um poeta grego chamado Museu (um pseudônimo inspirado pelo ser mitológico?), autor do poema *Hero e Leandro*<sup>13</sup> (Figura 6).

---

13 *Hero e Leandro* conta a história do amor entre dois jovens habitantes de cidades vizinhas, separadas por um estreito que fica entre a Ásia e a Europa. Leandro atravessava o estreito a nado todas as noites para encontrar Hero, guiado por uma tocha que ela acendia na torre onde morava, e depois retornava para casa guiado pelas estrelas. Em uma noite de tempestade Leandro morre na travessia e seu corpo é levado pelas ondas até à margem europeia onde é visto por Hero na manhã seguinte. Hero joga-se da torre ao mar e perece (BULFINCH, 2006, p. 111).

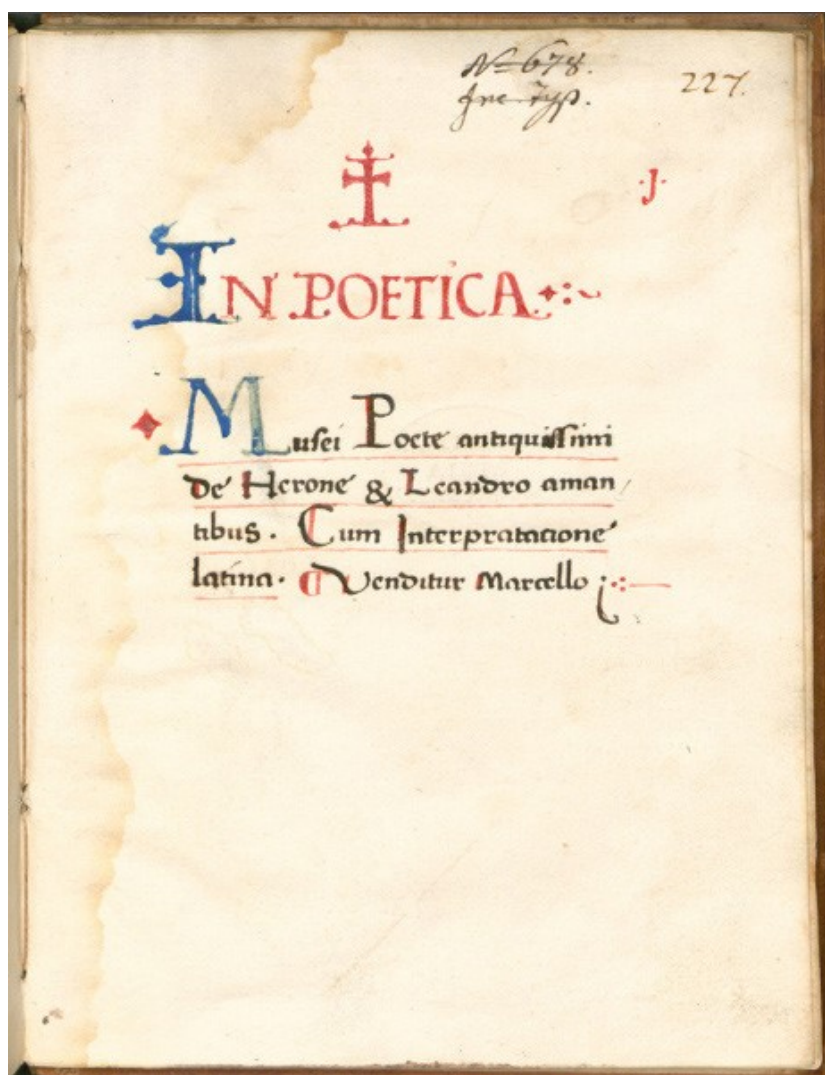


Figura 6: Edição de *Hero e Leandro* (c. 1494) por Aldus Manutius (1449/1450-1505).

Fonte: Biblioteca Digital Mundial<sup>14</sup>.

Nas perspectivas abordadas até aqui, as possíveis conexões entre música e museu são mais facilmente elencadas, porém, há outras manifestações do termo museu para as quais o

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/18187/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

exercício especulativo em torno dessas relações necessita, ao mesmo tempo, maior liberdade interpretativa e mais cuidado para não forçar correlações. Uma dessas possibilidades dá-se na Antiguidade, período no qual a palavra museu relacionava-se aos santuários consagrados às Musas, locais dedicados ao ensino, à pesquisa científica e às academias filosóficas (BAZIN, 1967, p. 16), lugar mais equivalente ao que hoje seriam as universidades do que as instituições museológicas atuais.

Contudo, é necessário cautela ao pensar em ensino e pesquisa nesse contexto, pois seria algo significativamente diverso do que é hoje. Basta lembrar do Museu de Alexandria, um dos espaços dedicados às Musas, conhecido como o mais famoso museu da Antiguidade (POMIAN, 1984, p. 56). Fundado por Ptolomeu Soter no século III a.C., destacava-se como uma academia filosófica, uma espécie de instituto mantido pelo Estado. O local possuía, além de sua famosa biblioteca, estátuas de pensadores, instrumentos astronômicos e cirúrgicos, partes e peles de animais, parque zoológico e botânico (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 3). Com acesso restrito à aristocracia, o Museu de Alexandria tinha como principal função ser a morada das Musas, ou seja, era um lugar de realização de atividades de caráter científico, artístico e literário onde fomentava-se a celebração de festas em honra às Musas e a Apolo, e se organizavam concursos literários (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p. 23). Do ponto de vista de sua organização, o Museu de Alexandria congregava o que atualmente denominamos museu, arquivo e biblioteca, sem fragmentação entre tais funções (GUARNIERI, 2010b, p. 247).

Nesse âmbito, é interessante notar que a relação do Museu de Alexandria com as Musas também se dá pela utilização destas como forma de organização do conhecimento: em um esforço de sistematização da literatura grega, as Musas foram usadas para nomear as prateleiras onde eram guardados os papiros de cada gênero literário. Além disso, algumas obras foram divididas e organizadas em capítulos, cada um com o nome de uma das Musas, como o livro *Histórias*, de Heródoto (MARSHALL, 2017). Vale ressaltar que, sendo filhas de Zeus, as Musas herdaram o poder de uma memória organizada e sistematizada (BARBOSA, 2017) e, portanto, seu uso como indexadores de conhecimento em Alexandria, de alguma forma, corrobora suas características mitológicas.

Englobando esse sentido ligado à ideia de organizar e classificar e ampliando-o a outras esferas, entre os séculos XVI e XVII – após um período de aparente desuso do termo<sup>15</sup> – encontramos a palavra museu associada tanto a categorias intelectuais e filosóficas (*biblioteca, thesaurus, pandechion*), a determinadas construções visuais (*cornucopia* e *gazophylacium*), quanto a construções espaciais (*studio, gabinet, galleria, theatro*) (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p. 24), o que apontava

---

15 De acordo com André Desvallées, embora não utilizassem a palavra museu, os compiladores da Idade Média tentaram simplificar a denominação das coisas e realizaram classificações que anunciam as futuras enciclopédias (DESVALLÉES, 2007, p. 50). Já de acordo com Waldisa Rússio, “desde o desastre de Alexandria (século I a.C.) até a abertura do Louvre (século XVIII), o termo ‘museu’ fica oficialmente congelado; fala-se, então, em tesouros, penetralia, gabinetes de raridades e de curiosidades, em galerias..., mas em museus, jamais!” (GUARNIERI, 2010b, p. 245). De acordo com a bibliografia consultada para este trabalho, parece ter havido um momento de desuso da palavra museu, no entanto, o termo voltou a ser utilizado antes de denominar a moderna instituição museu. Nesse sentido, é possível que Waldisa Rússio, ao sugerir que a utilização da palavra museu tenha ficado “congelada” entre o fim do Museu de Alexandria e a abertura do Louvre, tenha se referido apenas ao museu como espaço, sem considerar outras acepções da palavra.

para características de uma forma de pensar, conhecer e organizar o mundo que se direciona, ao mesmo tempo, para o passado e para o presente. Nessa perspectiva de conhecer e organizar o mundo, ainda podemos mencionar que o termo museu foi também aplicado a compilações exaustivas sobre determinado assunto (CHAGAS, 2002, p. 6) ou a coleções de forma geral. Esse uso deu origem a diversas publicações de catálogos, livros, enciclopédias, revistas etc. (FINDLEN, 1989), por exemplo, *Musei Poetiarum* (Lorenzo Legati, 1688), *Museum Hermeticum* (1674), *Museum Italicum* (Mabillon y Germain, 1687-1689) e, já no século XIX, revistas como *Deustsches Museum*, *Musée des familles*, *Musée des deux modes*, *Musée de peinture et de sculpture* (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p. 19).

Relacionando esse percurso terminológico à música, podemos inferir que, à medida que nos afastamos dos mitos e da atuação do *aedo*, as conexões entre música e museu vão ficando mais ambíguas. Se na relação com as Musas esses conceitos são intimamente ligados, a ligação já não é tão explícita em Alexandria e, ainda menos, quando a palavra museu passa a designar determinadas construções espaciais e publicações relacionadas a coleções.

## 1.2 CONCEITUALIZANDO MUSEU

Após o exercício em torno do conceito *museu* a partir de mitos, *aedos*, templos dedicados às Musas e outras manifestações anteriores relacionadas ao termo, propomos analisar algumas definições atuais de museu, cujas formas e funções têm

variado, bem como têm se transformado seu conteúdo e sistema de funcionamento.

---

O termo “museu” tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio. A forma e as funções do museu variaram sensivelmente ao longo dos séculos. Seu conteúdo diversificou-se, tanto quanto a sua missão, seu modo de funcionamento ou sua administração (MUSÉE ..., 2011, p. 271).

Devido à mobilidade do fenômeno museu, as definições do termo são variadas e normalmente se baseiam em uma estrutura com um elemento unificador – que se refere a uma grande categoria, usualmente instituição ou instituição permanente – e um elemento diferenciador, que distingue o fenômeno de outros semelhantes e pode ser subdividido em conteúdo e propósito. Nesse contexto, o conteúdo também pode ser dividido em dois elementos: um conjunto de atividades e o assunto dessas atividades (MENSCH, 1992).

Nessa perspectiva, inicialmente analisamos a definição de museu do ICOM (*International Council of Museums*).

---

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do meio ambiente para fins de educação, estudo e lazer (ICOM, 2007, tradução nossa)<sup>XVI</sup>.

Identificamos como elemento unificador nessa definição a *instituição* (ou *instituição permanente sem fins lucrativos*); o conteúdo, referindo-se à aquisição, conservação, pesquisa, comunicação e exibição (conjunto de atividades); o assunto, o *patrimônio material e imaterial da humanidade e do meio ambiente*; e o propósito, *para fins de educação, estudo e lazer*. A definição de museu do ICOM é válida para iniciar nossas reflexões acerca do que seria o museu, pois, embora a maioria dos países tenha definido museu de formas variadas em seus textos legislativos ou organizações nacionais, essa ainda é a definição mais conhecida e aceita em termos profissionais (MUSÉE..., 2011, p. 271). No Brasil, a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, diz que se consideram museus

---

[...] as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009).

As duas definições anteriores – do ICOM e da legislação brasileira – têm um caráter oficial e assemelham-se por considerarem museu como instituição, o que remete a um lugar, provavelmente físico, onde as atividades museais devem ser realizadas. Dado que o Núcleo de Acervos da Escola de Música não pode ser considerado um museu (pelo menos não nesse sentido de instituição museológica), buscaremos expor outras definições que possam aproximar esses espaços.

Para muitos museólogos, o museu é um meio através do qual se dá uma relação específica do homem com a realidade (MUSÉE..., 2011, p. 271), a partir da coleta e conservação de materiais variados que registram o desenvolvimento da natureza e da sociedade (GREGOROVÁ, 1990, p. 48).

---

[...] consiste na proposição de coleta sistemática e na conservação de selecionados inanimados, materiais, objetos móveis (especialmente os tri-dimensionais) incluindo seus usos variados, como o científico, cultural e educacional; documentando o desenvolvimento da natureza e da sociedade, incluindo seus variados lados de uso científico, cultural e educacional (GREGOROVÁ, 1990, p. 48).

Nesse mesmo sentido, podemos falar também em fato museológico, ou seja “a relação profunda entre o homem – o sujeito conhecedor – e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir” (GUARNIERI, 2010a, p. 123). Se essa relação (ou fato museológico) está centrada no homem e no objeto, não necessariamente depende de um espaço institucionalizado para que aconteça e, por essa ótica, podemos propor um paralelo entre o Núcleo de Acervos e as instituições designadas museus. Para considerar essa possibilidade, exploraremos de forma mais detalhada a definição de

museu proposta por Bernard Deloche (DELOCHE, 2007)<sup>16</sup>, que norteará a aproximação conceitual sugerida.

O objetivo de Bernard Deloche não é encontrar uma definição de museu que seja imutável e definitiva, mas sim uma aliada à realidade histórica do museu, provisória e mutável, dada a própria natureza viva da instituição (DELOCHE, 2007, p. 93). Portanto, inicialmente, o autor argumenta que toda definição é uma convenção e, sendo assim, uma definição de museu deve apresentar seis requisitos básicos:

1. levar em conta quem a formula: o autor da definição estabelece um ponto de vista, ou seja, pessoas diferentes com interesses distintos definiriam de formas diferentes;
2. levar em conta o caráter histórico: não é possível uma descrição como um fato objetivo e atemporal;
3. não incluir aspectos secundários: deve ser geral o suficiente para ser adequado a todos os museus (incluindo os substitutos do museu);
4. levar em conta que nada é inscrito na essência do museu: ele continua sendo um produto humano modificável, portanto, é necessária uma reflexão crítica sobre possíveis dogmas;

---

16 Este texto integra uma publicação organizada por François Mairesse e André Desvallées (MAIRESSE; DESVALLÉES, 2007) com objetivo de discutir e comentar a definição de museu proposta na Declaração de Calgary (2005). Esta declaração propôs a seguinte definição de museu ao ICOM: “O museu é uma instituição que atende a sociedade, cuja missão é explorar e compreender o mundo através da pesquisa, preservação e comunicação, inclusive através da interpretação e exibição de testemunhas materiais e imateriais que constituem a herança da humanidade. É uma instituição sem fins lucrativos.” No original: “Le musée est une institution au service de la société, qui a pour mission d’explorer et de comprendre le monde par la recherche, la préservation et la communication, notamment par l’interprétation et par l’exposition, des témoins matériels et immatériels qui constituent le patrimoine de l’humanité. C’est une institution sans but lucratif” (MAIRESSE; DESVALLÉES, 2007, p. 14).

5. ser pragmática e concreta: deve ter um impacto na prática real dos museus;
6. evitar armadilhas estabelecidas pelas ideologias atuais: não usar os termos herança, patrimônio, permanente e identidade, pois essas palavras pertencem a uma antiga ideologia ocidental, que considera como dogmas a sacralidade e a gratuidade da cultura (DELOCHE, 2007, p. 93).

Após estipular critérios do que seria, para ele, uma definição válida, Deloche busca determinar o que é específico do museu, o que confere uma diferenciação perante outras instituições. Embasado pela proposta de Zbynek Z. Stránský, o autor defende que o traço distintivo do museu é mostrar o objeto de forma intuitiva, fazer com que o público tenha experiências sensoriais através de uma documentação, que podem se dar de forma visual, auditiva, tátil e, às vezes, pelo gosto ou olfato (DELOCHE, 2007, p. 96). A partir disso, ele determina o conceito de museu:

---

O museu é uma função específica, que pode ou não assumir a forma de uma instituição, cujo objetivo é garantir, através da experiência sensível, o acúmulo e transmissão da cultura entendida como o conjunto de aquisições que fazem de um ser geneticamente humano, um homem (DELOCHE, 2007, p. 99, tradução nossa)<sup>xvii</sup>.

Essa definição traz como elemento inovador – e especialmente interessante na busca pela aproximação ao nosso objeto de estudo – a possibilidade de pensar o museu como uma função específica que pode ou não assumir a forma de uma instituição. Por essa perspectiva, é viável a argumentação de que existem

outras formas e lugares que têm a viabilidade de desempenhar a função museal, independentemente da instituição, o que prepara o caminho para o reconhecimento do *status* de museu para toda uma série de substitutos (DELOCHE, 2007, p. 100)<sup>17</sup>. Assim, é factível encontrar um estado de museu quando se mostra uma coisa intuitivamente, por meio dos sentidos, ou seja, “não é uma questão de saber, pois se pode descrever uma coisa, até mesmo dar a fórmula matemática, se não a vejo, ouço ou sinto, não tenho mais que uma ideia abstrata” (DELOCHE, 2007, p. 100, tradução nossa)<sup>xviii</sup>.

A partir do escopo terminológico proposto, questionamos se os acervos musicais também poderiam ser uma das formas de concretização dessa relação específica do homem com a realidade, sendo compreendidos como espaços onde seria exequível alcançar *o estado de museu*. Instigados pela definição de Deloche e atentos para o fato de que o elemento diferenciador em grande parte das tentativas de definição do museu se relaciona a funções específicas – coletar, preservar, exhibir etc. –, buscaremos compreender quais são as atribuições características de um museu e, posteriormente, identificar como elas poderiam contribuir para a atuação dos acervos musicais.

---

17 Deloche usa como exemplo o *Museu Imaginário* de André Malraux (MALRAUX, 1965), que apesar de ser apenas um livro de imagens é, para o autor, um verdadeiro museu, embora a função esteja fora de uma instituição (DELOCHE, 2007, p. 100).

### 1.3 OLHARES SOBRE FUNÇÕES MUSEAIS

Entendidas como “orientação e centro de atividades do museu” (GREGOROVÁ, 1990, p. 48), as funções museais tornam-se um norte para identificar e compreender quais atividades estão no cerne da instituição. A partir da análise das abordagens de alguns pensadores sobre o assunto, é possível identificar que, apesar de variações terminológicas, de forma geral os autores demonstram ideias semelhantes em relação às atribuições das instituições museológicas. Ao abordar e selecionar olhares sobre as funções museológicas, buscamos indicar quais serão determinantes para o diagnóstico referente ao Núcleo de Acervos.

Considerando que a gênese do museu como instituição se deu a partir de coleções, a coleta (o ato de colecionar) destaca-se, e pode ser associada às ações de identificação e classificação dos objetos coletados para formar a primeira função do museu (DESVALLÉES, 2007, p. 53). Edward e Mary Alexander problematizam o fato de a maioria dos museus coletarem objetos pela crença de que seriam importantes como vestígios materiais da civilização humana, com potencial para contar sobre o universo, a natureza, a civilização e a cultura humana de forma geral (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 188). Porém, *o que colecionar e como fazê-lo* são um desafio quando consideramos que grande parte das coleções dos museus são provenientes de doações e legados, sobretudo no caso de instituições nas quais não há recursos suficientes para a compra de objetos de fontes privadas, revendedores ou leilões (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 190), influenciando profundamente o controle sobre o que colecionar.

Nesse panorama, para assegurar um planejamento de coleções e identificar quais tipos de objetos serão adquiridos ou aceitos, são essenciais ética de aquisição, preocupação com a proveniência do material e política de descarte do que não está dentro do escopo da instituição e não pode ser cuidado adequadamente (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 192-208). Essa perspectiva é complementada por Peter van Mensch, que pontua que a política de aquisição e descarte de objetos é fundamental, principalmente, pelo valor histórico e cultural que poderão ter para as gerações futuras, além do valor de uso que podem ter na atualidade (MENSCH, 1992).

No âmbito dessa primeira função – que inclui a coleta, identificação e classificação dos objetos –, o registro é essencial. Nele, devem-se manter três tipos de dados sobre o que foi coletado: informações de gerenciamento, que incluem dados sobre a aquisição do objeto; descrição física; e contextualização (artística, histórica, científica etc.). Além disso, o museu deve manter documentos que possam se relacionar ao objeto, como correspondências, documentos legais e jornais, entre outros materiais que vão formar um arquivo de registros permanentes (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 201).

Efetuada a coleta, a manutenção do objeto ao longo do tempo – que tem como intenção guardar para as gerações futuras – condiciona a conservação como um termo relacionado diretamente ao cuidado físico dos materiais coletados (MENSCH, 1992). No contexto museológico, Peter van Mensch assinala quatro possibilidades em relação à conservação: 1) aceitar a decadência do objeto; 2) atuar na diminuição de sua deterioração (conservação); 3) reconstruir o seu estado original (restauração);

4) adaptar o objeto a novos usos. A entrada do objeto em um museu, normalmente, significa que a primeira e última opção serão refutadas em favor das outras duas (MENSCH, 1992)<sup>18</sup>.

Para André Desvallées, embora a aquisição e interpretação de determinado objeto não implique necessariamente em sua conservação, é essencial que os museus estejam atentos a processos de diminuição de danos e restauração (quando necessário) para que as coleções possam ser transmitidas às gerações futuras (DESVALLÉES, 2007, p. 55). Esta consciência de que é necessário garantir o acesso futuro a esses registros colecionados e guardados nos museus cria a necessidade de proteção dos objetos, de modo a evitar sua deterioração e, quando aplicável, realizar restaurações (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 217). Ainda que nem todas as instituições museológicas tenham um especialista da área de conservação, as atividades relacionadas acabam sendo desenvolvidas por outros profissionais disponíveis (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 219).

Na perspectiva de André Desvallées, uma outra função surge da primordialidade de conhecer o objeto coletado, seus materiais, contexto e melhor forma de classificação: a pesquisa, que

---

18 O autor chama atenção para a tênue linha que separa a conservação da restauração, utilizando como exemplo a limpeza, que inicialmente faz parte da conservação, mas deve ser pensada cuidadosamente, pois pode interferir diretamente nas informações sobre o objeto. “A limpeza envolve a remoção de sujidade acumulada, ferrugem, etc. Faz parte do processo de conservação, uma vez que ajuda a evitar uma maior deterioração. Mas onde é que a limpeza tem de parar? A sujidade faz parte da verdadeira identidade do objeto e, como tal, tem valor documental, referindo-se à biografia do objeto. Ao mesmo tempo, a limpeza pode resultar na revelação da identidade factual e é, como tal, parte do processo de restauração. Mas onde está a fronteira entre a identidade factual e a identidade real? Por vezes, o que foi considerada como informação secundária provou ser informação primária e sua remoção é uma perda irrecoverável” (MENSCH, 1992).

pode ser realizada tanto em um momento anterior à coleta (no intuito de formação de uma coleção) quanto após a coleção estar constituída (DESVALLÉES, 2007, p. 54). O autor se refere ao que Peter van Mensch e Edward e Mary Alexander destacam como parte do processo de identificação e registro dos objetos, ligado mais diretamente à coleta.

Em outra ótica, Peter van Mensch aborda a pesquisa como uma interpretação científica do valor informacional do patrimônio cultural e natural, e aponta que muitos museólogos a compreendem como função central do museu, pois, além de contribuir para a melhoria da qualidade científica das coleções, constitui uma ponte com o público (MENSCH, 1992). Nesse sentido, Hiroshi Daifuku destaca que pesquisas em museus podem ser muito semelhantes às acadêmicas, embora, na maior parte das vezes, os resultados em museus sejam divulgados através de exposições.

---

Tal como nas universidades e colégios, o trabalho realizado pelos museus tem sido em pesquisa acadêmica e não em pesquisa aplicada. A série de monografias científicas e acadêmicas que foram publicadas por vários museus são semelhantes às publicadas por universidades no mesmo tipo de trabalho. A principal diferença entre os dois tipos de instituições é que o museu também divulga os resultados de sua pesquisa através de exposições e exibições públicas (DAIFUKU, 1960, p. 68, tradução nossa)<sup>XIX</sup>.

Embora a concepção sobre pesquisa como função museal desperte diferentes posicionamentos, os tipos de pesquisa em museus refletem, de alguma forma, a natureza de suas coleções, podendo ser desde a busca por referências para

descrição e classificação dos objetos, o estudo dos materiais e melhor forma de preservá-los, a exploração do seu contexto até tentativas de interpretação dos objetos (MENSCH, 1992).

A função da comunicação, dependendo do seu propósito e público-alvo, pode se dar de diferentes formas: catálogos, inventários, sinalização e, sua principal atividade, a exposição museológica (DESVALLÉES, 2007, p. 55). Uma exposição pode ser elaborada a partir de dois caminhos: partindo de um determinado tema para depois relacionar os objetos a serem expostos de forma a ilustrar o enredo criado ou partindo da coleção disponível para definir temas e subtemas a serem apresentados (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 241). De qualquer maneira, a exibição pode ser entendida como meio de comunicação do museu com o público através dos objetos coletados e conservados (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 236), ou vista como manifestação de um conceito, resultante da seleção e manipulação das informações contidas nos objetos (MENSCH, 1992).

Em um olhar mais abrangente, Peter van Mensch indica que a comunicação nos museus é formada por um amplo espectro de atividades, entre elas, exposições – núcleo da comunicação museológica –, publicações, programas educacionais e eventos (MENSCH, 1992). Segundo o autor, apesar de terem uma informação *a priori*, os itens de uma exposição podem ser, consciente ou inconscientemente, codificados com novas mensagens ou usados com diferentes significações, dependendo do conceito a que servem naquele momento (MENSCH, 1992). Dessa forma, as exposições poderiam ser criadas a partir da classificação dos objetos (pela semelhança e relação entre as peças), ou baseadas em um tema ou história a ser narrada a que os itens

serão subordinados (MENSCH, 1992), reforçando os caminhos apresentados por Edward e Mary Alexander.

As funções até aqui referidas são recorrentes em vários autores, contudo, existem outras que se encontram identificadas separadamente ou associadas ao que foi anteriormente apontado. Nesse conjunto, destacamos o caso do ensino, atribuído como função museal autônoma por André Desvallées. Segundo o autor, o ensino pode se dar em diferentes níveis, por exemplo, a visita do público guiada pela sinalização e a participação em debates organizados pela instituição em suas dependências (DESVALLÉES, 2007, p. 56). Em uma outra perspectiva, Peter van Mensch atribui essa função educativa como parte do conjunto de atividades relacionadas à comunicação (MENSCH, 1992).

Ainda outras funções são identificadas, como *interpretar* e *servir* que, juntamente com *exibir*, seriam as funções interpretativas do museu. De alguma forma, os atos de colecionar e conservar também são interpretativos, pois há uma demanda por escolher o que colecionar e conservar e como fazê-lo, mas essa interpretação é um meio pelo qual os museus emitem mensagens – intencionais ou inadvertidas – ao seu público. Assim, a função interpretar extrapola a exibição, pois nela entram outras formas de comunicação entre museu e espectadores: palestras, oficinas, apresentações de filmes e publicações diversas, como boletins informativos, relatórios anuais, publicação de livros e catálogos de exposições (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 258-272).

A função servir, por outro lado, relaciona-se especialmente com a crescente abertura dos museus ao público e a multiplicação

dessas instituições por todo o mundo e, ainda mais, com a crescente conscientização de que são espaços destinados a receber e assistir as pessoas. Esse entendimento do museu como local de serviço ao público retira o foco das coleções e objetos e o transfere para os espectadores, de maneira que ele passe a funcionar, muitas vezes, como centro de cultura, com teatros, apresentações musicais, comemorações populares, entre outras atividades (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 281-300).

De forma geral, as cinco principais áreas de atuação do museu descritas por J. V. Noble em 1970 – colecionar, conservar, estudar, interpretar e exibir – ainda são aceitas como as principais funções do museu, entretanto, opiniões se dividem em relação à forma de agrupá-las (MENSCH, 1992). A literatura da área aponta dois modelos diferentes de abordagem para esse agrupamento: 1) o modelo PRC (*Preservation, Research, Communication*) que, além da administração institucional, sinaliza três áreas de atuação: preservação, pesquisa e comunicação; e 2) o modelo CC (*Collections management, Communication*), que se divide em duas áreas principais: gestão de coleções e comunicação (mais administração) (MENSCH, 1992).

Para a reflexão proposta neste trabalho, optamos por pensar nosso objeto a partir das funções descritas por Mensch no modelo PRC, ou seja, a partir da preservação, pesquisa e comunicação. Essa escolha se deu devido à principal característica do modelo ser a separação da pesquisa – uma das principais áreas de atuação do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG – em relação às outras funções (MENSCH, 1992).