

Capítulo 5

COMUNICAÇÃO

Au reste, Monsieur, ce n'est pas assez, il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique, et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis, ou tous les jeudis.

LE BOURGEOIS GENTILHOMME – Molière

A função museal comunicação abarca uma ampla gama de atividades. As principais são exposições, publicações (catálogos, inventários etc.), programas educacionais e eventos, destacando-se a exposição como núcleo da comunicação no museu (MENSCH, 1992). Considerando que no Núcleo de Acervos foram identificadas duas publicações de catálogos⁹⁶, que foram abordadas como produção para divulgação na seção anterior (Pesquisa), este capítulo tem como ênfase refletir sobre as possibilidades de exposições, atividades educacionais e eventos em acervos musicais. Essa problemática é marcada pelas especificidades tanto da documentação musical, em suas vertentes material e imaterial, quanto pelo fato de os acervos musicais não serem, originalmente, pensados como espaços expositivos na sua natureza, pois exercem mais funções de arquivo do que de museus. Embora os dois espaços possam realizar funções de preservação e pesquisa, habitualmente, somente o museu expõe seus objetos.

96 Catálogo dos Acervos Maestro Vespasiano Gregório dos Santos e Maestro Francisco Passos.



5.1 MUSEU COMO PROCESSO

Para compreender o museu como processo, optamos por retomar alguns pontos discutidos no início deste trabalho (capítulo 1), sobretudo no que diz respeito às Musas e sua relação com o museu e a música⁹⁷. Nesse percurso, a origem conceitual de museu – que, segundo Mário Chagas (2009), se manifesta em dois caminhos, como Templo das Musas e como personagem – nos leva a revisitá-lo como espaço físico e como um mediador de uma narrativa, interpretação ou performance que transpõe a limitação material do objeto e sua localização geográfica.

Por um lado, o museu está vinculado ao Templo das Musas, o que enfatiza a noção de espaço e de lugar e, portanto, de uma topografia mítica. Mas, por outro lado, o ‘Museu’ como poeta enfatiza a existência de uma personagem, de um ator semi-histórico, de uma entidade mítica que é construtora de narrativas e é narrada. Esses dois caminhos ajudam a compreender que o museu se faz como lugar ou domicílio das musas e a partir de um sujeito que narra e que é intérprete delas (CHAGAS, 2009, p. 57).

Embora pensar o museu como Templo das Musas nos traga uma ideia de espaço físico de manifestação dessas deusas, é possível compreender também que são as próprias Musas, através do seu canto, que presentificam esse espaço (TORRANO, 2012). Assim, o templo tido como um espaço abstrato nos remete a um *tempo* de manifestação das memórias trazidas pelas Musas

97 Cabe ressaltar que a relação entre os conceitos memória, música e museu foram trabalhados pela autora em sua dissertação de mestrado (AZEVEDO, 2014) e retomados como base para novas formulações neste texto.

e que, de forma análoga, pode ser representado pelo músico ou artista que realiza a performance.

Suponhamos, então, que a idéia de Museu tenha estado, desde a sua origem, relacionada à idéia de um espaço perceptual, de um tempo de presentificação das musas; um tempo de revelação, de criação, de celebração do humano sobre a natureza, a sua própria cultura e o universo. A origem do Museu seria, assim, não o templo, mas as próprias musas [...] (SCHEINER, 2008, p. 41).

Na sociedade grega (ágrafa), a preservação das memórias estava diretamente ligada ao canto do poeta inspirado pelas Musas. Assim, podemos relacionar com o segundo sentido proposto por Mário Chagas: o museu como personagem. Nessa acepção, Museu é caracterizado como poeta, músico (MALUF, 2009, p. 58) e renomado adivinho (BRANDÃO, 1991, p. 151), o que sugere ações impermanentes situadas em determinado tempo de manifestação, assumindo que não é possível pensar em um canto ou adivinhação que permaneça temporalmente contínua.

Tendo essas duas perspectivas do termo museu apontando para uma realidade em que o conceito se mostra como fenômeno ou acontecimento, podemos relacionar ao que Tereza Scheiner designa “museu como *processo*” (SCHEINER, 2008). No contexto museal, a palavra processo pode ser compreendida de duas formas: 1) processos que dinamizam as instituições museológicas, entre os quais podemos citar os processos documental, de pesquisa, de conservação, legais, de desenvolvimento de exposições e tantos outros ligados à ideia de um espaço que abriga coleções e está aberto ao público; e 2) o próprio museu

como processo, visto para além das coleções resguardadas, das técnicas utilizadas ou do interesse do público, ou seja, o local como representação simbólica e portador de uma constante capacidade de transformação (SCHEINER, 2008, p. 37).

Essa segunda perspectiva se destaca pela similaridade com o processo musical: a performance. Se, por um lado, os acervos de música e outros espaços podem abrigar diferentes suportes ligados ao fazer musical, por outro, a dimensão imaterial do patrimônio musical só pode ser alcançada através da performance das obras resguardadas. Ou seja, “o texto de um dramaturgo, embora possa ser lido, entendido e apreciado, ainda não é uma peça de teatro, do mesmo modo que uma partitura ainda não é música, mas apenas um projeto. A música só existe, de fato, na performance” (SEINCMAN, 2001, p. 15)⁹⁸.

Nesse campo, podemos refletir sobre fontes musicais resguardadas em acervos e a execução das obras pela ótica de Alfred Schutz, que considera a partitura e a performance como meios de comunicação de uma obra musical que existe como objeto ideal, ideia ou pensamento musical (SCHUTZ, 1976, p. 27). Embora possamos concordar com o autor, acreditamos que somente através da performance esse objeto ideal se concretizaria, visto que a música só pode ser apreendida de forma politética, ou seja, é necessário o fator temporal para que se realize, tanto na projeção mental como sonora; ao contrário de objetos monotéticos, percebidos de uma só vez.

98 Entendemos aqui performance musical como “mais que o resultado sonoro de uma interpretação, é um conjunto de fatores que, por sua natureza tão diversa, torna-se impossível de repetir: é sempre uma nova presentificação” (AZEVEDO, 2014, p. 41).

A obra musical em si, entretanto, só pode ser recolhida e apreendida por uma reconstituição dos passos políticos em que foi construída, reproduzindo mentalmente ou realmente este desenvolvimento da primeira à última barra, uma vez que se passa no tempo (SCHUTZ, 1976, p. 29, tradução nossa)^{XXI}.

Assim, a ideia de performance utilizada neste trabalho corrobora a necessidade do acontecimento musical para que a obra seja transmitida de forma completa, concretizando a sua função de comunicação.

Ora, se é da natureza musical a mobilidade, o ouvinte não tem à sua disposição, como em uma partitura, passado, presente e futuro dados de uma só vez. Tudo o que se escuta é fruto de uma criação incessante. Não há previsibilidade absoluta, pois no tempo só pode ocorrer invenção contínua. A realidade musical é, pois, *tendência*. [...] A partitura nada mais é que um arcabouço de uma futura realidade que adquire consistência no e por meio do ato interpretativo (SEINCMAN, 2001, p. 30).

Em suma, pensando a partitura e, particularmente, a performance como formas de comunicação da obra musical e o museu como processo, propomos uma reflexão sobre a performance musical como uma possibilidade de exposição museológica.

5.2 DE ARQUIVO A MUSEU: REFLEXÕES SOBRE EXPOSIÇÃO E PERFORMANCE

Partindo do pressuposto de *acervo musical* como um espaço que pode englobar coleções, arquivos, fundos, obras e variados itens relacionados à música, frequentemente, sua categorização nos trabalhos musicológicos no Brasil remete mais à arquivologia do que à museologia. Independentemente do nome conferido, essa diferenciação entre acervo musical e museu de/da música pode estar relacionada à ausência ou escassez de um planejamento sistemático e concretização da comunicação de seus objetos, seja na vertente material ou imaterial do patrimônio. Nesse contexto, as funções museais preservação e pesquisa não são fatores diferenciadores determinantes entre um acervo e um museu, dado que fazem parte das atividades destas instituições. Contudo, a comunicação pode apresentar outras demandas, até mesmo de espaço físico, para a exposição de seus objetos ou performance de suas obras.

De acordo com Peter van Mensch, uma exposição pode representar uma interação entre ideia e matéria (MENSCH, 1992); já segundo David R. Prince, seria uma “terra dos sonhos” materializada, caracterizada pela suspensão da realidade e centrada em uma interpretação específica e particular dos objetos apresentados (PRINCE, 1985, p. 244). Nesse sentido, no processo de criação de uma exposição, ou dessa “terra dos sonhos”, o curador é responsável por codificar, consciente ou inconscientemente, mensagens que serão transmitidas através dos objetos expostos (MENSCH, 1992). A elaboração dessas mensagens, que também podemos entender como discursos concebidos a partir dos objetos, não elimina as informações

próprias dos itens (MENSCH, 1992), mas os insere em uma narrativa onde ganham novos significados.

Trata-se de seleccionar (autocraticamente ou de forma participativa) um conjunto de objectos no sentido mais lato da palavra, os quais serão exibidos pelo seu valor consensual, pelo valor que lhes é atribuído, ou pelo significado que podem assumir. [...] Objectos esses que a própria exposição se encarrega de transformar, manipular, alterar (MOUTINHO, 1994, p. 8).

Nessa visão sobre o tema, além dos itens exibidos, a própria exposição é uma projeção e construção artística manifestada como obra de arte (MOUTINHO, 1994, p. 19), ou seja, como fruto de um empenho criativo que se revela a partir de objetos pré-existentes. Em uma analogia à realidade musical, em que as fontes e obras musicais têm características distintas, podemos identificar a exposição como uma *obra de arte* performática, principalmente se considerarmos as proposições de Schutz em relação à apreensão politética da música, que poderiam ser aplicadas à exposição museal.

As exposições museológicas e atividades performáticas podem integrar uma narrativa musical pelos objetos, ou seja, de acordo com Bernard Deloche, todo patrimônio é imaterial, mas depende de uma materialidade para que seja transmitido (DELOCHE, 2000). Sendo assim, há uma especificidade em relação ao material musical que permite que a exposição seja pensada de duas formas: 1) exibição de objetos ligados ao fazer musical (fontes, instrumentos, iconografias, documentos, livros, discos etc.), a partir dos quais um discurso seja comunicado, mesmo sem a performance musical; e 2) a própria

performance de obras musicais cujos registros (fontes musicais, por exemplo) e/ou instrumentos de performance (instrumentos musicais) encontram-se resguardados nos acervos. Neste caso, a narrativa seria, por exemplo, um concerto em que as obras são selecionadas para serem *exibidas*.

Dessas reflexões, apreendem-se alguns pontos essenciais de correlação entre a função museal comunicação – pensando especialmente sobre a exposição – e a música. O primeiro é que a obra musical, assim como o discurso expositivo, só se mostra de forma completa politeticamente, no tempo, ou seja, como uma performance. O segundo é que a exposição como discurso elaborado a partir de objetos assemelha-se a um concerto, no qual as obras musicais são selecionadas e organizadas de forma a construir uma narrativa. E, por fim, que os materiais ligados ao fazer musical também podem ser expostos e organizados dentro de determinado discurso museológico, porém sem a pretensão de mostrar a obra musical em si.

Nesse âmbito, estamos desconsiderando qualquer análise do ponto de vista da recepção de uma exposição ou concerto, pois abriria um outro universo de possibilidades em relação à comunicabilidade dos discursos museológicos ou musicais. Assim, basta recordar que a percepção parte das nossas experiências como indivíduos e que cada um, baseado no que está exposto em um museu ou em uma sala de concerto, realizará sua própria *narrativa poética das coisas* (CHAGAS, 2009).

5.3 MUSEALIZAÇÃO E MÚSICA

A relação das funções entre museus e acervos musicais, a partir da exposição museológica e da performance musical, nos remete a uma etapa seguinte de questionamento sobre os materiais resguardados: até que ponto podemos considerar os itens de acervos como objetos de museu?

A musealização – tornar-se museu ou objeto de museu como resultado de uma “operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57) – se opera a partir da alteração da condição do objeto no espaço de destino, assumindo uma função de vestígio (i)material humano ou contextual que pode adquirir uma realidade cultural própria.

Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade. [...] É por esta razão que a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou *musealia* (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

A partir desse conceito, podemos analisar a musealização da música, considerando as dimensões materiais e imateriais do patrimônio musical a partir de três perspectivas autônomas: 1)

a fonte musical em si, ou seja, o registro de uma obra musical feito em um suporte material (maioritariamente em papel); 2) outros objetos ligados ao fazer musical, como instrumentos, iconografias etc.; e 3) a obra musical como objeto idealizado ou como performance, caracterizada por um acontecimento que se desenrola no tempo e na sua dimensão imaterial.

5.3.1 Fonte musical e outros objetos

As fontes musicais ou documentos musicográficos normalmente sobressaem nos acervos como itens de maior interesse para os musicólogos e músicos, porque, além de serem o registro de uma obra, representam vestígios documentais de práticas e atividades musicais. A partir desses vestígios, pode-se proceder a pelo menos três abordagens (que, mediante o observador e/ou destinatário, podem ser autônomas, complementares ou simultâneas): 1) o estudo do item como objeto, com análise de papéis, tintas, tipo de grafia utilizados, entre outros fatores que nos levam a elementos como a identificação, origem, datação e contexto; 2) a análise do conteúdo, em que o processo de pesquisa pode abarcar a identificação de um manuscrito original e/ou compositor, do tipo de cópia, do copista e a detecção de adaptação de determinada obra a diferentes realidades ou disponibilidade instrumental, de modificações posteriores na execução das peças, entre outros elementos característicos da função de pesquisa musicológica; e 3) a conversão e/ou decodificação da escrita musical através da transcrição, o que facilita o acesso e a presentificação da obra por meio da performance.

Em relação a essa documentação, a musicologia tem aplicado teorias e práticas da arquivologia, designadas frequentemente como arquivologia musical e, naturalmente, adaptando-as de acordo com as especificidades do patrimônio musical (COTTA; BLANCO, 2006). Destaca-se, entre elas, a teoria das três idades, que corresponde às fases corrente, intermediária e permanente dos documentos.

A teoria das três idades é a sistematização do ciclo vital dos documentos de arquivo. Este ciclo compreende três idades que, desde o ponto de vista da administração, seriam a dos documentos ativos, a dos semi-ativos e a dos inativos. Mas a denominação mais difundida é a que corresponde aos usos desses documentos: correntes, ou de gestão, ou setoriais; intermediários ou semicorrentes; e permanentes ou históricos (ou de idade histórica) (BELLOTTO, 2002, p. 26).

A fase corrente do objeto está diretamente ligada à função para a qual foi criado, ou seja, o documento pode ser utilizado de acordo com seu valor primário. Em um segundo momento, ao perder essa função inicial, pode passar pelo processo de transferência, no qual ainda pode ser usado na sua utilidade original, mas é guardado principalmente devido aos prazos legais. Após essa fase, ocorre o recolhimento – em que o documento entra na terceira fase, permanente, devido a seu valor histórico –, ou seja, recebe um valor secundário em relação ao uso para o qual foi criado (BELLOTTO, 2002, p. 26).

Essa teoria tem se destacado em um campo específico da musicologia para entender que os documentos musicais também cumprem um ciclo de vida, desde sua produção até o seu desaparecimento (COTTA, 2006, p. 21), mas é necessário aplicá-la

de forma crítica, pois as fontes musicais não perdem seu valor primário como registro de uma obra para performance musical. Assim, seu recolhimento é determinado mais pelo desgaste do suporte (dos papéis, por exemplo) ou pelo fim da função social ou institucional da obra musical.

Fontes musicais sempre mantêm o valor primário, mas sua música pode perder a função social ou institucional, sendo esse um dos fatores responsáveis por sua entrada na segunda idade ou fase intermediária. Quando isso ocorre, a fonte continua musicalmente ativa, porém socialmente ou institucionalmente semi-ativa ou inativa (CASTAGNA; MEYER, 2017, p. 325).

Dessa forma, não fosse pelo risco de degradação ou pela perda da função social da obra registrada, a fonte musical poderia continuar a ser usada por longos períodos. Isso se observa, frequentemente, no caso de bandas de música centenárias que, só com a ação direta de musicólogos e/ou músicos de maior sensibilidade patrimonial, promovem a substituição de seus documentos musicográficos originais – em muitos casos manuscritos dos séculos XIX e XX – por edições ou fotocópias. Nesse sentido, embora seja possível o retorno à sua função primária (interpretação musical a partir da fonte original), quando um documento se encontra em fase de recolhimento permanente, o risco de perecimento, naturalmente, aumenta (DUARTE, 2018, p. 7).

Baseado na teoria das três idades e tomando como referência a documentação musicográfica, o processo de musealização seria iniciado na fase intermediária da fonte musical e se completaria na fase permanente. Nesse caso, haveria a extração

física e conceitual da documentação e ela passaria a ser um substituto daquela realidade que representa: “um objeto separado do contexto do qual foi retirado não é nada além de um substituto dessa realidade que ele deve testemunhar” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

De forma análoga, outros objetos ligados ao patrimônio musical, além da fonte em linguagem musical, podem passar por um processo semelhante de musealização, sendo retirados de sua condição de origem, de modo a se tornarem representantes de uma realidade que não está mais presente. Nesse panorama, alguns objetos também não perderiam seu valor primário, já que poderiam voltar à fase corrente, em detrimento da sua condição museal. Um exemplo são os instrumentos que fazem parte do Acervo Maria do Carmo Corrêa, que, gradualmente, vêm sendo utilizados em práticas musicais e didáticas no âmbito da Escola de Música da UEMG, isto é, embora possam ser considerados objetos de museu, ainda desempenham suas funções primárias⁹⁹.

5.3.2 A performance musical como estado de museu

A questão da musealização da música torna-se um pouco ambígua quando analisamos a obra musical além do suporte que constitui o seu registro material. Embora não seja alvo deste trabalho aprofundar o conceito de obra musical, cuja

⁹⁹ Esse movimento também encontra precedentes em museus, como nos casos em que imagens sacras fazem parte do acervo de determinadas instituições museológicas, mas são utilizadas em procissões ou cerimônias em momentos específicos, ficando em segundo plano sua apreciação estética em detrimento da sua funcionalidade como meio de devoção (DUARTE, 2018, p. 4).

concepção teórica e terminológica tem sido revisitada ao longo dos últimos séculos, particularmente no século XX, ele torna-se importante para discutir a aplicação da musealização à música.

O lugar e a função da obra musical como um vestígio histórico de uma performance eram provavelmente condicionados pela perspectiva efêmera do suporte e, particularmente, da sua funcionalidade. Isso deve-se ao fato de que até o século XIX, para compositores e músicos, a composição de uma obra teria como destino previsível a sua apresentação temporal imediata, cuja repetição seria provavelmente escassa, sem a pretensão de ser herdada por gerações futuras.

Em uma perspectiva mais recente, a busca pela atemporalidade da obra musical – ou seja, sua concepção como uma entidade autônoma e estética que poderia ser reproduzida em outros contextos – é assumida a partir do século XIX. Destarte, aplicar retroativamente o conceito de obra musical – na sua relação com seu compositor, o suporte musical e respectiva performance – a alguma que foi composta originalmente em um período anterior ao surgimento dessa concepção seria uma visão moderna estranha aos criadores da obra.

[...] Bach não tinha a intenção de compor obras musicais. Só adotando uma perspectiva moderna – uma perspectiva estranha a Bach – é que poderíamos dizer que ele a tinha. Esta implicação revela-se correta ao examinarmos retrospectivamente como os conceitos que regem a prática musical antes de 1800 impediam a função reguladora do conceito de obra (GOEHR, 2007, p. 8, tradução nossa)^{XXII}.

Nesse panorama, entender essa transição da música pensada de acordo com sua funcionalidade e sem pretensões de ser uma obra musical para uma “estrutura complexa de sons relacionada em um certo grau de importância a um compositor, partitura e determinado tipo de performance” (GOEHR, 2007, p. 20, tradução nossa)^{XXIII} é importante, dado que a consolidação do conceito de obra musical relaciona-se diretamente à emergência dos museus de artes na passagem do século XVIII para XIX.

O ato de retirar uma pintura ou escultura de seu local de origem, exibindo-a em um museu, fez com que, idealmente, apenas suas propriedades estéticas permanecessem, desvinculando-a de seu contexto e funcionalidade inicial (GOEHR, 2007, p. 173). Dessa forma, para que a música também pudesse ser exibida, em museus ou nas salas de concerto, foi necessária a criação de um “produto” a ser mostrado, já que a ideia até então, de música como performance, não era viável nesse novo espaço.

A pretensa autonomia das artes plásticas, garantida pela sua colocação em museus, levantou problemas particularmente interessantes para a música. Estes tornam-se evidentes à medida que começamos a considerar como a música veio a replicar algumas das características das artes plásticas como pintura e escultura. Ao entrar no mundo das artes plásticas, a música teve de encontrar um produto plástico ou equivalente, um produto valioso e permanentemente existente, que pudesse ser tratado da mesma forma que os objetos das já respeitáveis artes plásticas. A música teria de encontrar um objeto que pudesse ser separado dos contextos quotidianos, fazer parte de uma coleção de obras de arte, e ser contemplado de forma puramente estética. Nem performances transitórias nem partituras incompletas serviriam a este

propósito [...]. Assim, um objeto foi encontrado através de projeção ou hipostatização. O objeto foi chamado de ‘a obra’ (GOEHR, 2007, p. 173, tradução nossa)^{XXIV}.

Em uma outra perspectiva, o conceito de obra musical como arte performática se afasta da concepção de obra artística em relação às artes plásticas. Um dos principais pontos nesse âmbito se refere à preservação das obras, que não poderia se assemelhar à de pinturas ou esculturas, devido ao seu caráter efêmero. Nessa conjunção, a filósofa Lydia Goehr apresenta o conceito de um museu metafórico que pudesse abrigar as obras musicais, um *museu imaginário* (GOEHR, 2007).

Como a música era uma arte temporal e performática, suas obras não podiam ser preservadas em forma física ou colocadas em um museu como outras obras de belas-artes. A música tinha um problema. Ela tinha que replicar as condições das artes plásticas e, ao mesmo tempo, torná-las adequadas ao seu caráter temporal e efêmero. A música resolveu o problema criando para si mesma um museu ‘metafórico’, um equivalente do museu de artes plásticas – que passou a ser conhecido como um museu imaginário de obras musicais (GOEHR, 2007, p. 174, tradução nossa)^{XXV}.

Outro exemplo ligado à perspectiva de preservação da música foi a ideia de um *museu musical* relacionado à performance. O músico e compositor Franz Liszt (1811-1886), em 1835, sugeriu que, a cada cinco anos, as melhores obras religiosas, sinfônicas e dramáticas fossem interpretadas diariamente durante um mês inteiro no museu do Louvre (SHAW-MILLER, 2013, p. 94) e posteriormente seriam compradas e publicadas pelo governo. Ou seja, “a música deveria ocupar o seu lugar ao lado de outras

obras de arte no Museu do Louvre (que tinha sido criado em 1793), para primeiro ser exibida ao público e depois preservada como objetos publicados” (SHAW-MILLER, 2013, p. 94, tradução nossa)^{xxvi}.

Essa função de um museu musical esteve, contudo, muito mais presente nas salas de concertos que, cada vez exigindo maior silêncio para a apreciação estética da música, passam a estabelecer uma tradição e um cânone musical¹⁰⁰. Nesse sentido, os locais não eram destinados apenas para ouvir uma música efêmera e “imaterial”, mas também um espaço para visualizar a sua representação através de toda sua performance: “as salas de concertos [...] não são apenas espaços sonoros para ouvir às cegas, para a recepção de sons ‘invisíveis’, são também locais para os olhos” (SHAW-MILLER, 2013, p. 95, tradução nossa)^{xxvii}.

A partir dessa reflexão, a musealização da obra musical torna-se possível através de um processo histórico que culminou com a formação do conceito de obra musical em si e que vai influenciar profundamente as práticas musicais, por exemplo, no advento do movimento de ressurgimento (*revival*) da música antiga. Esse movimento, impulsionado pela consolidação do conceito de obra musical, almejava uma ideia de busca pela autenticidade ou fidelidade à obra. Esse empenho em se tornar um músico mais fiel ou autêntico na reprodução de uma obra se tornou característica de uma corrente de meados do século XX, que viria a ser designada como performance historicamente

100 Segundo Bruce Haynes, as principais características da ideologia do cânone são: grande respeito aos compositores representado pelo culto ao gênio e à originalidade; temor quase bíblico em relação às obras musicais; obsessão pela intenção original do compositor; a prática de ouvir música como um ritual; e o costume de repetidas audições de um número limitado de obras (HAYNES, 2007, p. 6).

informada (*Historically Informed Performance* – HIP). Sua estrutura era determinada pela reunião de alguns elementos: instrumentos coevos, conhecimento dos códigos da escrita musical e elementos interpretativos, contextualização teórica, elementos performáticos como recriação do ambiente físico e visual (vestuário e cenário, por exemplo) etc., sendo estes componentes relacionados, de alguma forma, a um compositor, a uma partitura e a um tipo determinado de performance (GOEHR, 2007, p. 20).

Reintroduzir a música antiga no repertório moderno como “obras-primas atemporais” deu aos primeiros compositores e à sua música o que eles nunca tiveram em suas vidas – notações precisas, múltiplas apresentações e fama eterna. Também proporcionou ao mundo musical um repertório constante, padrão e significativamente ampliado de obras-primas musicais (GOEHR, 2007, p. 247, tradução nossa)^{xxviii}.

Retomando a ideia de museu como processo, o movimento de *revival* da prática de música antiga pode corresponder e fundamentar uma possível musealização das obras musicais, cuja prática interpretativa e performática poderia configurar um museu (AZEVEDO, 2014). Assim, essa percepção do museu como fenômeno abre espaço para que o museu não seja necessariamente limitado ao espaço físico ou institucionalizado, podendo se dar em diferentes lugares e de variadas maneiras. Desse modo, a “atividade ‘museológica’ pode desenvolver-se não apenas naqueles lugares tradicionalmente reconhecidos como museus, mas também em qualquer espaço ou esfera simbólica onde o humano se haja integrado à natureza, para produzir cultura” (SCHEINER, 2008, p. 44).

Nada no Museu é, portanto, absoluto – e nem poderia ser, à luz do conhecimento contemporâneo, que a tudo relativiza. A negação de vínculos absolutos entre Museu e Museologia e a percepção de que podem existir museus sem museologia – e museologia sem museus – permite explicar as diferenças de qualidade de inúmeras instituições denominadas ‘museus’, bem como a existência de uma vigorosa produção ‘museológica’ fora dos limites dos museus instituídos – por exemplo, nas universidades (SCHEINER, 2008, p. 44).

Por esse prisma, é possível pensar em ações museológicas ou em museu como processo que se materializa a partir do Núcleo de Acervos. Embora a exibição de seus materiais ou das obras cujos registros estão ali resguardados seja pouco explorada nos acervos musicais brasileiros, seria essa uma função essencial em uma possível aproximação desses locais aos museus, principalmente considerando a exposição da obra musical, já que seria a forma de mostrar nosso objeto – a música – de forma sensível (DELOCHE, 2007, p. 96). A partir do caminho da performance como forma de exposição das obras musicais, é possível relacionar os acervos ao campo museal com inspiração na definição de museu proposta por Bernard Deloche¹⁰¹, dado que no momento da performance musical se estabelece um estado de museu. Ou seja, mesmo que ocorra em um espaço que não se identifique como instituição museológica, não podemos negar que o objeto música é, pela performance, mostrado de forma

101 “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.” No original: “Le musée est une fonction spécifique, qui peut prendre ou non la figure d’une institution, dont l’objectif est d’assurer, par l’expérience sensible, l’archivage et la transmission de la culture entendue comme l’ensemble des acquisitions qui font d’un être génétiquement humain un homme” (DELOCHE, 2007, p. 99).

sensível, transmitindo parte de uma cultura à qual não teríamos acesso por outras vias. Recorrendo às palavras de Tereza Scheiner: “por trás de todos esses processos, de todas essas dinâmicas, permanece o movimento que deu origem ao mito das Musas, e que é a essência do próprio Museu: a necessidade de presentificar a experiência humana, para que ela não caia na noite do esquecimento” (SCHEINER, 2008, p. 48).

5.4 INICIATIVAS MÚSICO-MUSEAIS NO ÂMBITO DA ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG

Apesar do interesse que as fontes musicais de séculos anteriores possam despertar em parte dos músicos, musicólogos ou pesquisadores, frequentemente, suas motivações se atêm à realização sonora dos sinais registrados. Entretanto, o processo entre o objeto (fonte musical) e a presentificação ou performance da obra pode demandar tempo para concretização, além da interdependência com outros fatores como objetos (instrumentos musicais, por exemplo) e mediadores (músicos, regentes etc.).

Considerando especificamente o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, abordaremos duas linhas de atuações que visam, entre outros objetivos, contribuir para que as obras resguardadas possam ser interpretadas e, assim, sonoramente presentificadas. Nesse panorama, inicialmente trataremos da ação específica de edição ou transcrição das fontes, em que se podem atualizar os códigos musicais a uma escrita musical padronizada (quando aplicável). Além disso, também

apresentaremos as iniciativas didáticas, que buscam integrar o repertório proveniente desses acervos, como estratégia educativa para experiência de pesquisa e performance dos alunos e professores da instituição.

5.4.1 Comunicação visual dos sons

A edição e/ou transcrição de obras musicais tem sido uma forte variante no processo de interpretação da fonte musical original e pode afetar o contexto de performance das obras de acervos musicais. Isso se deve ao fato de que, além de poderem adaptar a linguagem musical (acessibilidade), essas atividades também preservam a fonte original, evitando seu manuseio e consequente degradação (conservação), e podem manter ou ampliar o seu conteúdo informacional.

Para ilustrar essas duas questões – evitar a utilização da fonte musical original devido ao risco de perecimento e a possível dificuldade de acesso ao conteúdo musical devido à notação fora do padrão atual –, consideremos o exemplo do “Caderno de Piranga”, pertencente ao Acervo Maestro Chico Aniceto. Suas características (detalhadas no capítulo 3) podem ser um impedimento inicial na leitura e interpretação do conteúdo, dados alguns aspectos da linguagem notacional utilizada, como: ausência de barras de compasso, sinais musicais, notas e pausas registradas de maneira arcaica, partes cavadas etc. (Figura 67).



Figura 67: Detalhe notação do *Caderno de Piranga*.

Fonte: Acervo Maestro Chico Aniceto/Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Em outros casos, a caligrafia de determinados compositores ou copistas é praticamente ilegível para músicos pouco habituados à leitura de manuscritos, como nos de João Francisco da Matta (Figura 68).

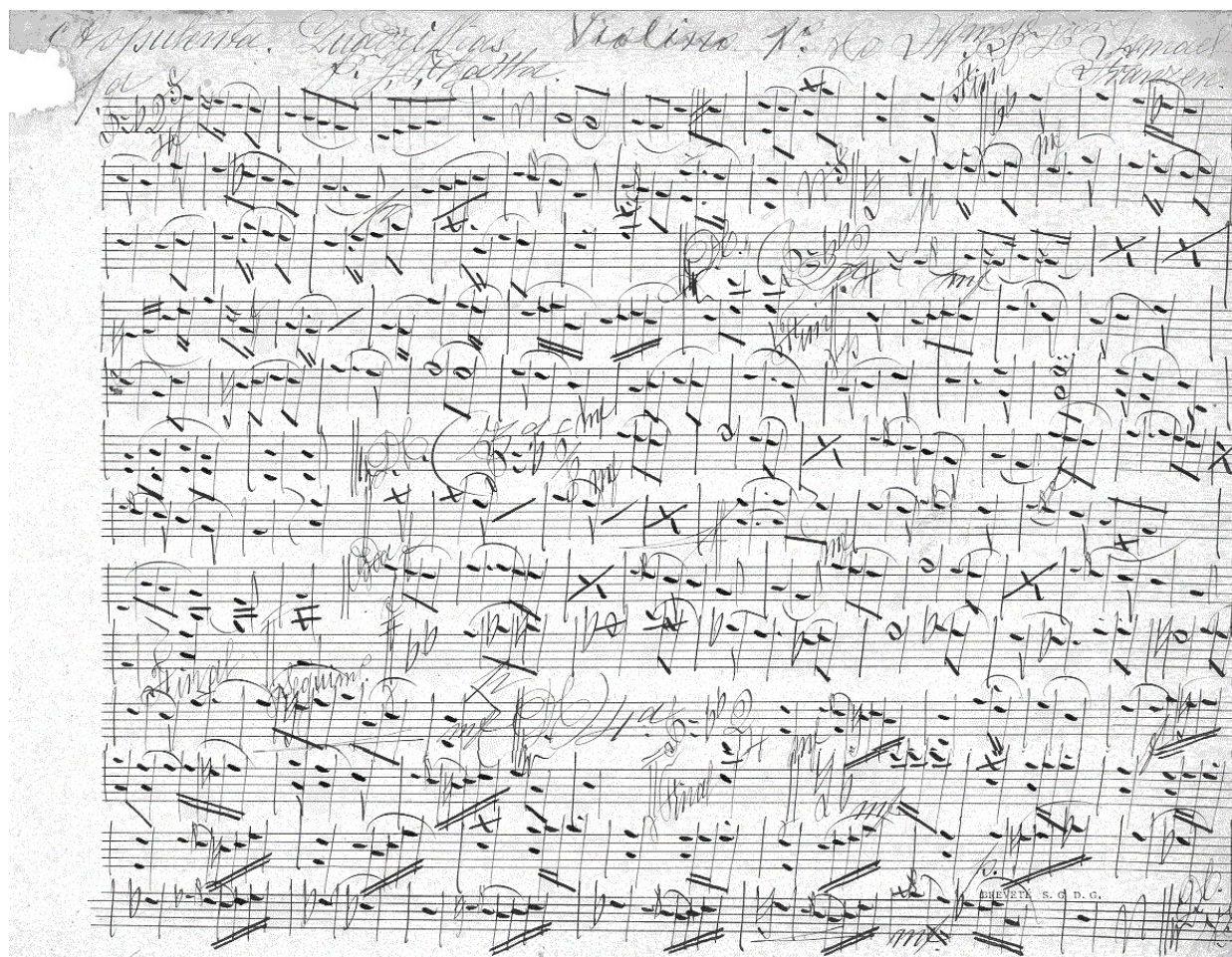


Figura 68: Parte cavada violino 1 A *Opulenta*.

Fonte: Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos/Núcleo de Acervos ESMU/UEMG¹⁰².

Em uma outra perspectiva, principalmente nos acervos provenientes de bandas de música dos séculos XIX e XX, as músicas são escritas em partes separadas ou cavadas¹⁰³, o que não

102 Disponível em: <http://www.editorapontes.com.br/tmb/vespasiano/pages/173viol1.htm>. Acesso em: 23 abr. 2020.

103 As vozes de cada instrumento e/ou cantor são escritas separadamente, sem a sobreposição em uma grade ou partitura, que permite uma visão holística da obra.

seria um problema para os músicos de uma orquestra ou grupo musical, mas pode representar um desafio para o maestro ou regente (PEDROSA; ROCHA, 2019), cuja função, na atualidade, está predominantemente vinculada à presença da grade ou partitura para acompanhar todas as vozes de forma simultânea. Esse fator torna-se determinante quando, por exemplo, se passa pelo processo de seleção, entre as fontes musicais dos acervos, do repertório a ser executado por grandes grupos da Escola de Música (Orquestra Sinfônica e Big Band). Nesse caso, as obras indicadas para estudo se restringem frequentemente às mais recentes, nas quais já exista a partitura completa (grade) e em bom estado de leitura para fazer a fotocópia (além das partes cavas para uso dos instrumentistas), ou às obras que já passaram pelo processo de editoração. Em suma, as questões apresentadas apontam para a edição de obras como um processo fundamental no Núcleo de Acervos para a função de comunicação do repertório, permitindo que peças voltem a ser tocadas.

A maior parte das produções no Núcleo de Acervos (conforme capítulo 4) são edições de obras, o que promove maior acessibilidade ao repertório resguardado e permite sua performance com maior frequência. Para relacionar e analisar a produção artística musical vinculada ao acervo, iniciamos um levantamento dos eventos em que obras do Núcleo foram apresentadas publicamente, porém, essa pesquisa mostrou-se extremamente complexa, porque não há um registro oficial integral dessas performances e porque muitas edições encontram-se disponibilizadas virtualmente com acesso público, ou seja, podem ocorrer apresentações não necessariamente relacionadas ao Núcleo de Acervos. Assim, sem

a pretensão de realizar um levantamento exaustivo, apresentaremos os eventos identificados e os músicos ou grupos que realizaram as interpretações.

Inicialmente, identificamos 31 concertos¹⁰⁴ em que obras do Núcleo foram apresentadas entre os anos de 1995 e 2019. Nos primeiros cinco anos, destacaram-se os acervos Hostílio Soares e Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos¹⁰⁵. Do primeiro acervo, em 1995, o coro estável da Escola de Música da UFMG fez a estreia nacional da obra *As Sete Palavras de Christus Cruxificatum*, de Hostílio Soares, restaurada e regida por Arnon Sávio Reis de Oliveira. E, em 1999, o Coro Madrigale realizou a estreia da *Missa São João Batista*, do mesmo autor, também sob regência do maestro Arnon, que é o pesquisador responsável por diversas edições e apresentações de obras do Acervo Hostílio Soares em Belo Horizonte.

No caso do Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, nos arquivos do Centro de Pesquisa da ESMU/UEMG encontramos um Boletim com convite para um concerto com obras deste acervo. Nesse evento, também seria lançado o CD-ROM do catálogo de obras e digitalização de todos os documentos do acervo, facilitando a acessibilidade às fontes resguardadas.

104 A lista completa dos concertos está disponível na tese *Entre objetos e performances: o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG no âmbito das relações entre música e museu* (AZEVEDO, 2020).

105 Estes acervos foram para a Escola de Música da UEMG em 1999, mas identificamos apresentações anteriores.

**Projeto “CD-Rom Catálogo de Manuscritos Musicais
Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório
dos Santos”**

A conclusão deste projeto está prevista para setembro. No dia 28, realizar-se-á um sarau musical com obras selecionadas desse acervo, onde será também lançado o CD-Rom dos referidos manuscritos. Aguardem! (BOLETIM 2, 1999, p. 2).

O concerto de lançamento desse projeto foi realizado no dia 28 de setembro de 1999, no BDMG Cultural (Belo Horizonte/MG). O repertório abarcou uma obra solo, três duetos e obras com coro e orquestra: *Eurídice* (Manoel Torquato Mendes de Oliveira – piano), *Minh'alma* (compositor desconhecido, século XIX – canto e piano), *Nhantonietta* (José Nicodemos da Silva, bandolim e piano), *Chanson du printemps* (José Ramos de Lima – clarinete e piano), *Sonhos de Isabel* (Vespasiano Gregório dos Santos – orquestra) e *Ladainha* (Antonio Lopes Serino – coral e orquestra) (PONTES, 1999b).

Em 2002, foram realizados mais dois concertos (dias 26 e 27 de dezembro)¹⁰⁶ com peças do Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, cujos repertórios apresentados (Quadro 2)¹⁰⁷ integram maioritariamente obras vocais com acompanhamento de orquestra. Essas apresentações, juntamente com o registro dos grupos que participaram, reforçam o empenho necessário para trazer as peças ao nosso tempo através da performance. Possivelmente, um dos motivos pelos quais a

106 Realizados no Auditório da Escola de Música da UEMG e com apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.

107 Esses repertórios foram formados pelas obras editadas e publicadas no livro *Música em Belo Horizonte* (PONTES; SANTOS, 2002).

exposição musical (ou performance) das obras de um acervo não é concretizada de forma mais recorrente é a quantidade de mediadores (pesquisador, editor, músicos, instrumentos etc.) envolvidos no processo de realização dessas apresentações.

Data	Local	Grupo/Músico	Obra(s)
26/12/2002	Auditório da Escola de Música da UEMG	Coral Ângelus (regência maestrina Marilene Gangana) Coral da Imprensa Oficial de MG (regência do maestro Paulo Henrique Campos) Coral do Tribunal de Contas de MG (regência do maestro Cleude William) Classe de Canto Coral da ESMU-UEMG (regência do maestro Márcio Miranda Pontes) Solistas do GEO (Grupo Experimental de Ópera Geraldo Chagas) Convidados (Suely Louzada – soprano, Luciana Monteiro de Castro – mezzo-soprano, Teresa Cançado – contralto, Julio César Valetin – tenor, Urbano Lima – barítono) Orquestra Sinfônica da Imprensa Oficial de MG (regência do maestro Márcio Miranda Pontes)	Tota Pulchra (João de Deus Castro Lobo) O Lingua Benedicta (José Rodrigues Domingues de Meireles) Motetos (Caetano Rodrigues da Silva) Ladainha (Antonio Lopes Serino) Maria Mater Gratiae (José Nicodemos da Silva)

Data	Local	Grupo/Músico	Obra(s)
27/12/2002	Auditório da Escola de Música da UEMG	Cantores solistas do GEO (Grupo Experimental de Ópera Geraldo Chagas – ESMU/UEMG) Instrumentistas da Orquestra Sinfônica da Imprensa Oficial de MG	Chanson du Printemps (José Ramos de Lima) Fantasia para Flageolet (José Nicodemos da Silva) Hino – 13 de Maio (José Nicodemos da Silva – música – e Abílio Machado – poesia) Hino – 15 de Novembro (José Nicodemos da Silva – música – e João Batista Marques de Villas Boas – poesia) Hino – O Café (Firmino José da Silva) Modinha – Flores D’Alma (João Francisco da Matta) Modinha – Minh’Alma (autor não identificado) Polca – Anita (Trajano de Araújo Vianna) Polca – Estrela Vésper (João Francisco da Matta) Quadrilhas – A Opulenta (João Francisco da Matta) Valsa – Eurídice (Manoel Torquato Mendes de Oliveira) Valsa – Horas Alegres (Manoel Torquato Mendes de Oliveira) Valsa – Nh’Antonieta (José Nicodemos da Silva) Valsa – Sonhos de Isabel (Vespasiano Gregório dos Santos).

Quadro 2: Repertório dos concertos realizados nos dias 26 e 27/12/2002.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nesse período (1999 e 2002), a *Sonata nº 2* (Sonata Sabará, editada pelo musicólogo Domingos Sávio Lins Brandão) foi gravada pelo cravista Antonio Carlos Magalhães (CD “Sabará”, 1999) e apresentada pelo pianista Luiz Carlos de Moura Castro em Belo Horizonte e em Nova Iorque (2002). Após 2002, foram encontrados registros de dois concertos do Grupo de Música Antiga da UEMG em que foram apresentadas obras do Acervo Maestro Chico Aniceto: um no Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira em Juiz de Fora/MG (2010) e outro no Programa Segunda Musical em Belo Horizonte (Auditório da Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 2013). Em 2013, houve também um concerto, sem especificação do grupo, com obras do Acervo Maestro Chico Aniceto, em comemoração ao Dia do Barroco Mineiro¹⁰⁸.

Entre os anos de 2015 e 2018, a Orquestra Minas Barroca foi a principal divulgadora de obras do Núcleo de Acervos, principalmente do Acervo Maestro Chico Aniceto, inclusive internacionalmente. Além de diversas apresentações em Belo Horizonte e outras cidades de Minas Gerais, o grupo apresentou-se em Rostock, na Alemanha (2015), Roma e Assis, na Itália (2016) e Lima e Cusco, no Peru (2018). Nesses concertos, foram apresentadas obras de compositores anônimos, sendo três motetos do Cadernos de Piranga (Acervo Maestro Chico Aniceto) – *Deus Deus Meus*, *Popule Meus* e *Pueri Hebraeorum* –, o *Responsório de Santa Cecília* (Fundo Onofre Aniceto, Acervo Maestro Chico Aniceto) e a *Sonata nº 2* (Obras avulsas).

108 Instituído em 2012 (Lei nº 20.470) e regulamentado em 2013 (Decreto nº 46.309): “Regulamenta a Lei nº 20.470, de 26 de novembro de 2012, que institui o Dia do Barroco Mineiro e declara o ano de 2014 como o Ano de Comemoração do Bicentenário de Aleijadinho” (MINAS GERAIS, 2013, p. 3).

Apesar de não ser um grupo formal da Escola de Música da UEMG, a Orquestra Minas Barroca recebeu apoio institucional até 2018, com ensaios realizados na instituição e a formação impulsionada principalmente a partir das atividades de pesquisa realizadas no Núcleo de Acervos. Na sua constituição, o maestro da orquestra, Guilherme Matozinhos da Silva, foi bolsista de iniciação científica em projetos realizados no Acervo Maestro Chico Aniceto, e vários músicos participantes eram ou tinham sido alunos e professores da ESMU/UEMG.

Nos últimos anos (principalmente após 2017), confirma-se um empenho da direção e coordenações da Escola em integrar obras do Núcleo no repertório de grupos e eventos promovidos pela instituição, para promover a visibilidade dos acervos e fomentar uma identidade institucional. Em 2017, a Orquestra Sinfônica e a Big Band da Escola de Música da UEMG apresentaram cinco obras do Acervo da Rádio Inconfidência no “Encontro com a Música Orquestral Brasileira”¹⁰⁹: *Foi Boto Sinhá* (Waldemar Henrique), *Quando uma flor desabrocha* (Francisco Mignone), *Serenata para Cordas em Mi Maior* (Assis Republicanos), *Tamba-tajá* (Waldemar Henrique) e *Vai de vez* (Ary Barroso).

109 Evento realizado pelo Centro de Música Brasileira da ESMU sob coordenação da professora Alice Belém.

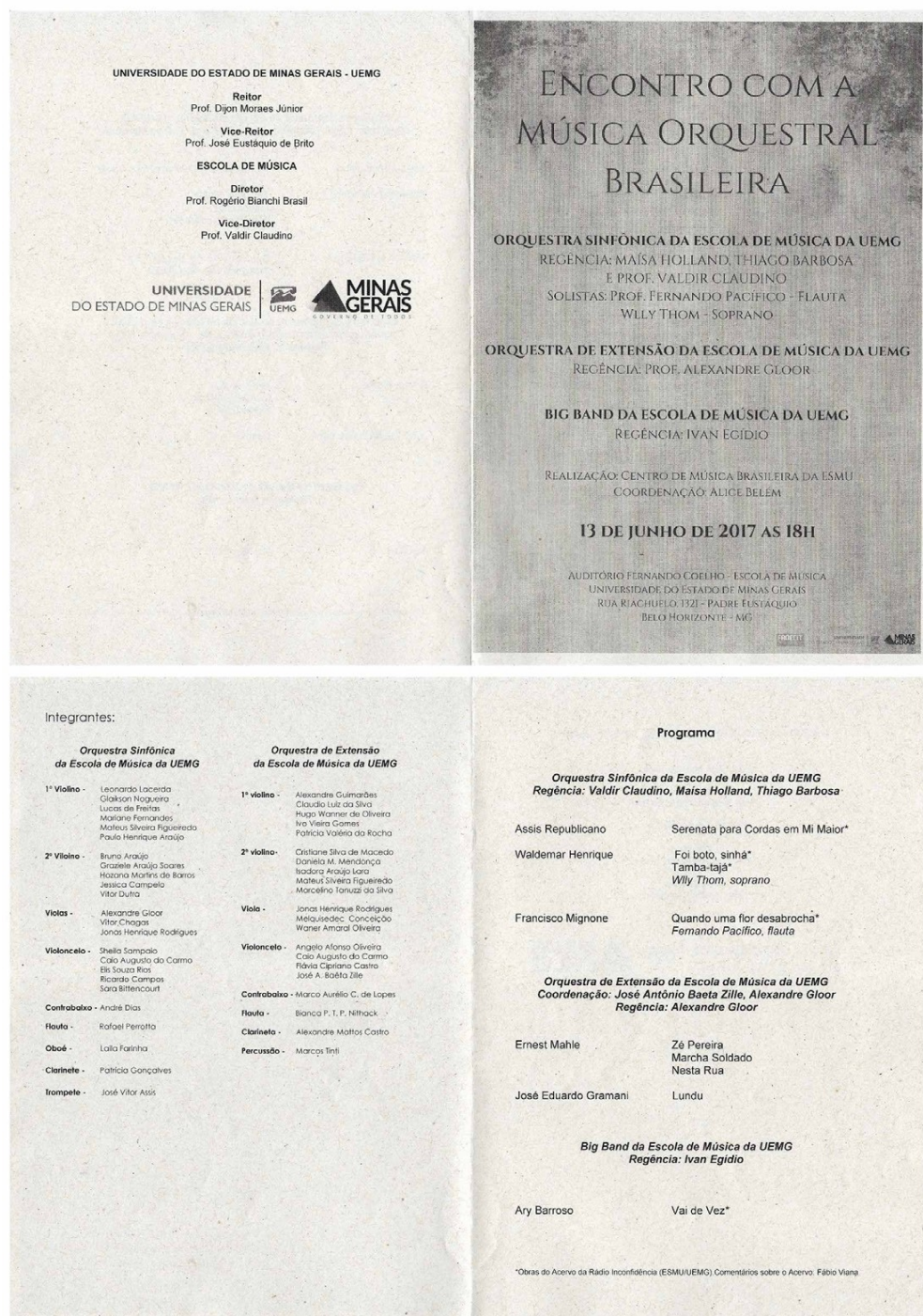


Figura 69: Programa do “Encontro com a Música Orquestral Brasileira”.

Fonte: Material impresso de divulgação.

Em homenagem aos 30 anos da UEMG (2019), a Escola de Música organizou o concerto e espetáculo “Uma noite no Rádio”, no qual a Orquestra Sinfônica da ESMU/UEMG apresentou-se, envolvendo alunos, professores e funcionários para reproduzir um programa de rádio com base no repertório do Acervo da Rádio Inconfidência. De acordo com matéria divulgada no site da UEMG, o concerto propunha a recriação de um programa de auditório, formato tradicional dos programas radiofônicos em meados do século XX.

[...] o concerto de logo mais reeditará a atmosfera dos programas radiofônicos de antigamente, com direito a narrador, clima de programa de auditório, entrevistas e execução de peças ao vivo. Destaque especial para a ilustre presença do pianista e ex-professor da UFMG Ely Drummond, que fez parte da orquestra da Rádio Inconfidência (UEMG, 2019).

Esse espetáculo, organizado pelo então vice-diretor da ESMU, professor Valdir Claudino, contou com a colaboração da jornalista Velise Maciel, produtora executiva e apresentadora na Rádio Inconfidência, para a pesquisa e elaboração do roteiro. A apresentação envolveu a participação de Ely Drummond, músico que atuou na rádio entre 1955 e 1970, juntamente com seu pai, José Ferreira da Silva (músico e orchestrador), sua mãe, Ondina Drummond Ferreira (copista) e seu irmão, Waldir Ferreira Drummond (músico e copista). Além das músicas, houve ainda a interpretação da radionovela *Histórias que ouvi contar*, produzida originalmente por Rubem Tomich, em 28 de novembro de 1951, e dos *Causos da noite: Tem paciência não!*.

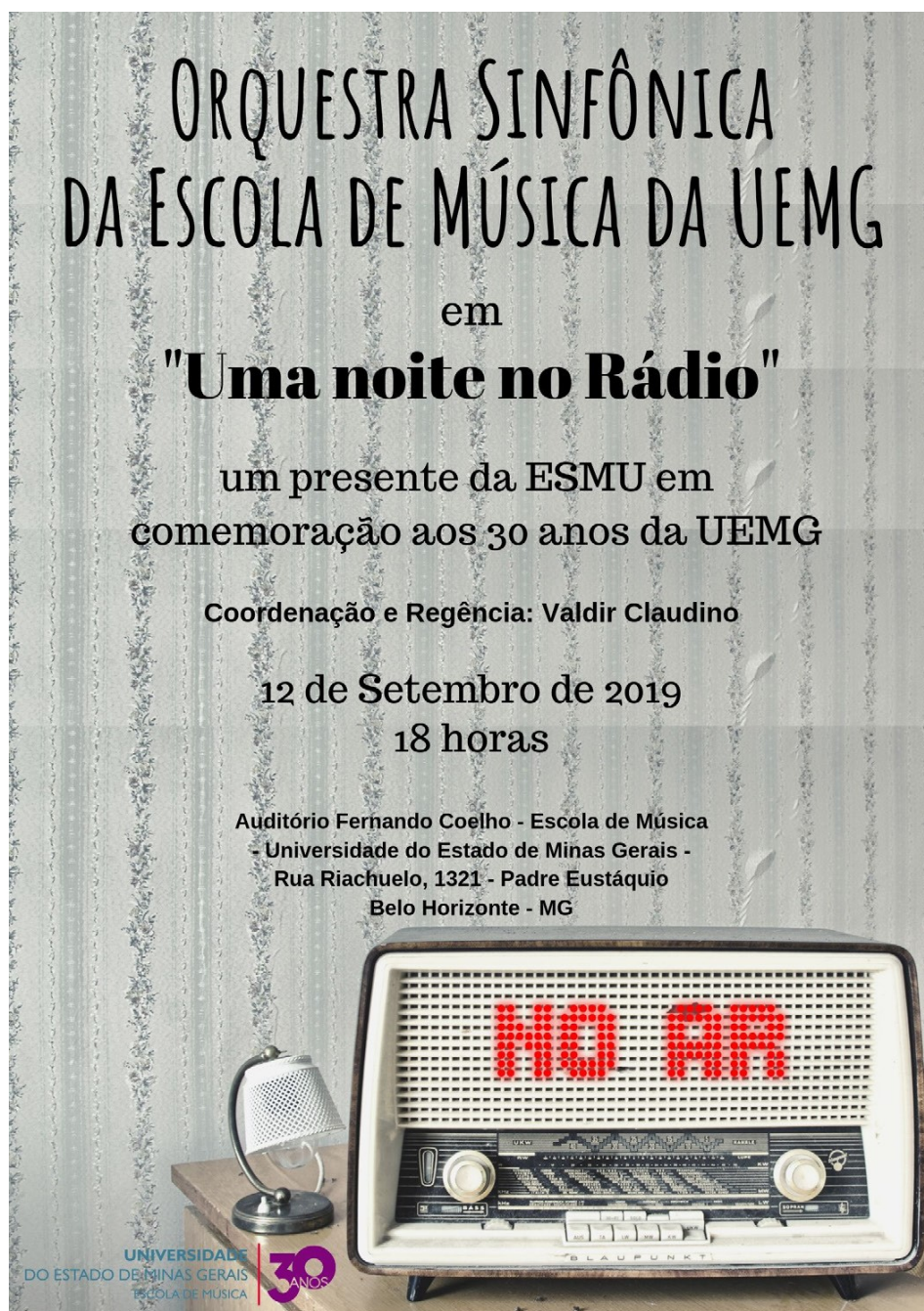


Figura 70: Material de divulgação do concerto
“Uma noite no Rádio”.

Fonte: Site da UEMG¹¹⁰.

110 Disponível em: <http://uemg.br/events2/event/escola-de-musica-orquestra-sinfonica>. Acesso em: 23 abr. 2020.



Figura 71: Registros fotográficos do concerto “Uma noite no Rádio”.

Fonte: Site da UEMG¹¹¹.

Em 2019, assumindo a integração desse espaço como um processo educativo institucional, foram realizados dois concertos do Grupo Acervo, formado por alunos e professores da escola. As apresentações destacaram-se por serem resultado de uma disciplina optativa voltada diretamente para a prática musical de repertórios do Núcleo de Acervos. Uma delas foi realizada no projeto Circulação de Música de Câmara e outra no Colóquio

111 Disponível em: <http://www.uemg.br/noticias-1/2938-esmu-recria-atmosfera-do-radio-ao-vivo-em-apresentacao-especial-pelos-30-anos-da-uemg>. Acesso em: 23 abr. 2020.

de Música Antiga da UEMG, no qual também foi apresentada a *Sonata n.º 2* pelo cravista Antonio Carlos Magalhães.

Essas iniciativas, principalmente as mais recentes, marcam um dinâmico e gradual envolvimento de intervenientes (pesquisadores, responsáveis pelo espaço, órgão institucional, músicos, professores, alunos, convidados, funcionários etc.), de modo a ampliar a compreensão do Núcleo de Acervos como potencializador da construção de uma identidade institucional e patrimonial, um espaço que vai além de ser um conjunto de fundos ou acervos resguardados.

5.4.2 Experiências didáticas no Núcleo de Acervos

O repertório presente no Núcleo de Acervos, de forma geral, não costuma fazer parte do quadro de conteúdo do ensino tradicional de música. São, em grande parte, peças brasileiras do século XVIII ao XX, de compositores pouco conhecidos, como o maestro Chico Aniceto (1886-1972), Manoel Camelo Carlos Jorge Mendonça (final séc. XVIII), Cândido Soares José Gouvea (final séc. XVIII), Maciota (séc. XIX), Mestre Moura (séc. XIX) e Mestre Carlos (séc. XIX/XX) (BRANDÃO; AZEVEDO, 2018, p. 99), além de inúmeras obras de autoria não identificada.

A restrita visibilidade desse tipo de repertório, também no escopo acadêmico, pode ser relacionada à falta de disciplinas que abordem aspectos musicológicos e, principalmente, de tratamento e pesquisa em acervos musicais, uma vez que o contato de alunos com esse material fica dependente dos projetos de pesquisa e iniciação científica que envolvem um número

reduzido de estudantes por ano. Com o objetivo de criar um espaço de maior interação entre o corpo discente da Escola de Música da UEMG e os documentos resguardados no Núcleo de Acervos – em conjunto com o pesquisador e professor Domingos Sávio Lins Brandão – foram elaboradas e oferecidas, em 2019, duas disciplinas optativas: Tópicos Especiais: Pesquisa e Prática em Acervos Musicais e Prática Musical em Grupo B: repertório do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG. Posteriormente, já em regime de ensino remoto devido à pandemia de covid-19, foi ofertada, no primeiro semestre de 2021, a disciplina Tópicos Especiais: A música em Minas: uma história a partir do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG.

A disciplina Tópicos Especiais: Pesquisa e Prática em Acervos Musicais foi ofertada no primeiro semestre de 2019, com o objetivo de que os alunos fossem capazes de:

-
- Relacionar-se com acervos musicais de um ponto de vista científico e sistemático, e não meramente utilitário, compreendendo os processos de organização e preservação dos acervos;
 - Compreender a importância, os problemas e a situação geral dos acervos musicais históricos brasileiros;
 - Iniciar ou integrar pesquisas no campo de acervos musicais (ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG, 2019a).

O conteúdo programático, com carga horária de 36h, previa os seguintes pontos:

-
- Visão geral sobre a situação do patrimônio histórico-musical e arquivístico-musical brasileiro;

- Problematização da atuação de músicos e musicólogos em acervos musicais brasileiros;
- Apresentação dos acervos pertencentes ao Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG (gêneros documentais, produtores, história administrativa/biografia, história arquivística, âmbito e conteúdo, sistemas de arranjo e instrumentos de pesquisa);
- Procedimentos de higienização superficial de fontes com trinchas;
- Procedimento de reprodução fotográfica funcional;
- Metodologia de inventariação de documentos e catalogação de obras;
- Processos de organização e acomodação permanente de documentos musicais;
- Princípios gerais sobre edição de obras;
- Perspectivas de pesquisas em acervos musicais (ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG, 2019a).

Matricularam-se dez alunos, sendo metade proveniente do curso de Licenciatura em Música com Habilitação em Educação Musical Escolar (LEM) – a disciplina foi ofertada no turno da manhã, período desse curso¹¹² – e os demais dos outros dois cursos ofertados na escola, Licenciatura em Música com Habilitação em Instrumento ou Canto (LIM) e Bacharelado em Música (BAC). Participou também das aulas o bolsista do projeto de pesquisa “Tratamento informacional do Acervo de Partituras da Rádio Inconfidência: inventariação das fontes, organização de catálogo e acessibilidade para pesquisa”, aprovado no Programa Institucional de Apoio à Pesquisa da UEMG (PAPq/UEMG). As aulas foram realizadas no próprio Núcleo de Acervos,

112 Os cursos da escola são divididos por turno: Manhã – Licenciatura em Música com Habilitação em Educação Musical Escolar; Tarde – Bacharelado em Música com Habilitação em Instrumento ou Canto; Noite – Licenciatura em Música com Habilitação em Instrumento ou Canto.

com exceção das duas primeiras, que tinham um conteúdo mais teórico e foram realizadas em uma sala de aula, e uma sobre edição de partituras, que foi realizada no laboratório de informática.

A disciplina contou com a colaboração de dois palestrantes: a pesquisadora Amanda Pamela Gomes, sobre a atuação de músicos e musicólogos em acervos musicais e tratamento básico de papéis; e o professor Guilherme Augusto Soares de Castro, sobre edição de partituras no programa MuseScore. A avaliação dos alunos foi feita a partir dos trabalhos práticos realizados em sala, leitura e discussão de textos e trabalho final. Para a avaliação final, cada aluno pôde optar pelo tipo de atividade com o qual mais havia se identificado (higienização de fontes, inventariação, fotografia funcional ou edição de obras) e aplicá-la em um dos acervos do Núcleo, tentando articular com as demandas do espaço, ou outros acervos musicais aos quais tivesse acesso. Os trabalhos finais realizados foram:

- Transcrição de *Modelo Prático para Afinação de Pianos*, pertencente ao Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos;
- Edição fundamentada da obra *Minh'alma*, pertencente ao Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos;
- Contextualização histórica da Banda de Música Luiz Gonzaga (Mateus Leme/MG), higienização e fotografia funcional da obra *Mêncio de Paiva*;
- Edição de *Minueto* de Justino da Conceição pertencente ao acervo da Banda de Nova Lima/MG;

- Edição do dobrado *Deputado Círio Aguiar Maciel*, pertencente ao Acervo Maestro Chico Aniceto;
- Inventariação e fotografia funcional de dez discos pertencentes ao Acervo da Rádio Inconfidência;
- Apresentação de resultados parciais do projeto de pesquisa “Tratamento informacional do Acervo de Partituras da Rádio Inconfidência: inventariação das fontes, organização de catálogo e acessibilidade para pesquisa”.

Ao longo do semestre, os alunos demonstraram surpresa e um grande interesse pela documentação do Núcleo, pois não sabiam que havia esse tipo de acervo na escola. O maior interesse deles concentrou-se nas fontes musicais mais antigas (séculos XVIII e XIX) e no Acervo da Rádio Inconfidência, pelo grande volume de materiais (discos e partituras). O objetivo dos professores ao propor a disciplina – proporcionar uma maior interação do Núcleo com a comunidade escolar – foi cumprido, pois o relato dos estudantes aos seus colegas gerou demanda por uma nova oferta da disciplina, maior procura por bolsas de iniciação científica no Núcleo de Acervos e até mesmo a disponibilidade de alunos para atuar como voluntários nos acervos.



Figura 72: Aulas de Pesquisa e Prática em Acervos Musicais.

Fonte: Arquivo pessoal da autora. Fotografia: Aline Azevedo

A optativa Prática Musical em Grupo B: repertório do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, ofertada no segundo

semestre de 2019, teve o objetivo de proporcionar a oportunidade de interpretar obras cujos registros estão no Núcleo de Acervos e que, habitualmente, não fazem parte dos currículos tradicionais do ensino de instrumento e canto. Nesse sentido, buscava-se que os alunos fossem capazes de identificar elementos estilísticos característicos de diferentes períodos históricos musicais¹¹³ e geográficos, promovendo a tomada de decisões interpretativas em relação às obras selecionadas (ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG, 2019b).

Para se matricular estabeleceu-se como pré-requisito o domínio da leitura musical e prática de um instrumento ou canto (ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG, 2019b), já que a disciplina funcionaria como laboratório interpretativo em grupo. Inscreveram-se cinco alunos, permitindo um leque de diferentes instrumentos: clarineta, violoncelo, viola, violino e flautas doces.

A formação do grupo instrumental apresentou alguns desafios, dado que não era possível encontrar repertório do Núcleo de Acervos para aquela formação específica. Naturalmente, essa heterogeneidade já era esperada e foi resolvida com adaptações e edições das peças (Quadro 3), de forma que pudessem ser executadas pelo grupo mantendo um equilíbrio sonoro. Juntaram-se ainda ao grupo como voluntários uma professora da escola (canto e flauta doce) e dois alunos (percussionistas).

113 Os repertórios medieval, renascentista e barroco resguardados no Núcleo são essencialmente fotocópias e arranjos feitos para os grupos de música antiga em que Georges e Ana Maria Vincent atuaram desde a década de 1980 e que estão resguardados em seu arquivo (Arquivo Georges e Ana Maria Vincent). Assim, embora não seja um repertório pouco tocado, a sua inclusão na disciplina foi relevante por trazer novos arranjos das obras e dar oportunidade de contextualizar com os alunos sobre o tipo de repertório abordado pelos grupos de música antiga em Belo Horizonte.

Além disso, em uma peça específica do repertório (*Deus Deus Meus*, do Caderno de Piranga) houve a participação voluntária dos cinco alunos da disciplina optativa *Prática Musical em Grupo: Flauta Doce*. Assim, ao final do semestre foi possível realizar dois concertos, um na Escola de Música (Colóquio de Música Antiga) e outro no Espaço Cultural Escola de Design – UEMG (Projeto Circulação de Música de Câmara).

Obra	Compositor	Acervo
Gavotte	Michael Praetorius (1571-1621)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent
Mile Regretz	Josquin des Prés (1450-1521)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent
Ricercare del 12º tono	Andrea Gabrieli (1533-1585)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent
Division up an italian ground	Robert Carr (1686)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent
La Folia	Arcangelo Corelli (1653-1713)	Acervo da Rádio Inconfidência
Para superar	Anônimo (séc. XIX?)	Acervo Maestro Chico Aniceto
Deus Deus Meus	Anônimo (séc. XVIII)	Acervo Maestro Chico Aniceto
Popule Meus	Anônimo (séc. XVIII)	Acervo Maestro Chico Aniceto
Pange Lingua – Tantum Ergo	Manoel Dias de Oliveira (1734/5-1813)	Acervo Vespasiano Gregório dos Santos e Arquivo Georges e Ana Maria Vincent
Fim do Século XIX	José Altimiras Rocha (séc. XIX/XX)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent e Acervo Maestro Chico Aniceto
Marcha dos negros de Pamplona	Anônimo (séc. XVIII)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent

Quadro 3: Repertório apresentado pelo grupo Acervo.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.



Figura 73: Concerto no Espaço Cultural Escola de Design – UEMG.

Fonte: Arquivo pessoal da autora. Fotografia: Mirna Azevedo.

Novamente, a divulgação dos alunos entre seus colegas gerou a solicitação de uma nova oferta da disciplina no turno da noite (ela havia sido realizada no período da manhã), já que alguns discentes tinham interesse em cursar, mas não podiam

participar por limitação do horário. As duas disciplinas – Tópicos Especiais: Pesquisa e Prática em Acervos Musicais e Prática Musical em Grupo A¹¹⁴: repertório do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG – seriam ofertadas simultaneamente no primeiro semestre de 2020, uma no turno da manhã e outra no turno da noite, porém isso não ocorreu devido à suspensão das aulas em março de 2020 em consequência da pandemia de covid-19. Mesmo com a retomada das aulas em regime remoto em julho, não foi possível manter a oferta das disciplinas, pois dependiam de acesso presencial ao Núcleo de Acervos. Nesse contexto, durante o ano de 2020, não foram realizadas disciplinas voltadas para o Núcleo.

No primeiro semestre de 2021, foi ofertada a disciplina Tópicos Especiais: A música em Minas: uma história a partir do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG. Elaborada para ser ministrada de forma remota, teve como proposta o “estudo e apreciação da produção musical em Minas Gerais nos séculos XVIII, XIX, e inícios do século XX e sua contextualização histórica a partir da documentação dos arquivos do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG” (ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG, 2021).

Matrícularam-se na disciplina quinze alunos e, durante o semestre, foram abordados repertórios, compositores e músicos mineiros ou que atuaram em Minas Gerais, a partir de registros encontrados nos dez acervos do Núcleo. Assim, foi possível abordar uma parte da história da música em Minas que normalmente não é tratada nas matérias obrigatórias de História da Música no Brasil (ou História da Música Brasileira),

114 No primeiro semestre é ofertada a Prática Musical em Conjunto A e, no segundo, a Prática Musical em Conjunto B.

por serem registros muito específicos encontrados apenas em alguns acervos.

A experiência dessas três disciplinas foi extremamente válida, pois contribuiu para que os alunos fossem conscientizados sobre o patrimônio musical resguardado na escola e para uma maior divulgação do Núcleo de Acervos na instituição. Além disso, incentivou alguns estudantes a atuarem de forma voluntária em pesquisas desenvolvidas nos acervos, o que ajudou a suprir temporariamente a falta de estagiários e bolsistas para tratamento dos materiais.

Essas vivências letivas integraram-se no conceito de ações educativas em museus e, também, corroboraram nossa hipótese do Núcleo de Acervos como um museu cuja exposição de suas obras é feita através de performances. Nesse sentido, a iniciativa demonstrou que as três funções do museu se harmonizam: a realização de concertos com obras dos acervos necessita de edição para torná-las mais acessíveis ao mediador musical (aquele que lê, executa e interpreta a obra); para ter as edições, a pesquisa é fundamental para compreensão e tradução do conteúdo musical (tipos de edições, por exemplo); e, finalmente, para concretizar a pesquisa, é essencial o acesso ao documento ou objeto em si, ou seja, depende-se de acessibilidade e de condição e tratamento da fonte (preservação). Em suma, para que acervos musicais possam desempenhar a função de museu (em relação às obras, e não às fontes), a interdependência da preservação, pesquisa e comunicação torna-se inerente.