

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Música

MEMÓRIA, MÚSICA, MUSEU:

**Reflexões sobre Música Antiga entre o Templo das Musas e o Museu-
Acontecimento**

Aline Azevedo Costa

Belo Horizonte
2014

Aline Azevedo Costa

MEMÓRIA, MÚSICA, MUSEU:

Reflexões sobre Música Antiga entre o Templo das Musas e o Museu- Acontecimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Linha de Pesquisa Música e Cultura. Orientador Flavio Terrigno Barbeitas.

Belo Horizonte
2014

C837m

Costa, Aline Azevedo

Memória, música, museu: reflexões sobre música antiga entre o Templo das Musas e o Museu-Acontecimento / Aline Azevedo Costa. --2014.

97fls., enc. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música

Orientador: Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas

1. Música antiga. 2. Museus. 3. Memória musical. I. Título. II. Barbeitas, Flávio Terrigno. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música

CDD: 780.9



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna ALINE AZEVEDO COSTA, em 08 de agosto de 2014, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Moacyr Laterza Filho
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. José Eduardo Costa Silva
Universidade Federal do Espírito Santo

Aos meus pais, com infinito amor.

AGRADECIMENTOS

Há tanto a agradecer, e neste momento, tão poucas palavras. A inspiração me falta? Ou é apenas um reconhecimento sensato que jamais poderei com pequenas letras louvar o bastante? Neste mundo em que o maior desafio são as relações, são elas mesmas que nos fazem crescer: em cada ser que parei, um pouco de mim ficou, um pouco do outro me acrescentou. Como agradecer a tantos seres que de diferentes formas enriqueceram meus pensamentos? Ou aqueles que apenas suportaram meu silêncio, ou quem sabe minha falação demasiada? Reconheço minha incapacidade de traduzir em palavras tudo que sinto. Digo apenas que muitas pessoas estão neste trabalho de alguma forma: Deus, minha família, meus amigos, colegas de trabalho, meus alunos, e, principalmente, meu orientador, que teve a delicadeza e sabedoria de um dia me apresentar um poema.

*Para que as Musas residentes lá no Olimpo
façam meus poemas palavras que desejem,
eu que, à sombra de um deus muito mais triste, habito
a fralda de uma montanha muito mais verde,*

*declaro não serem os versos que escrevo obras
de arte mas bases, paredes e donaires
de templos construídos com mãos e com sobras
de paixões, mergulhos, fadas, livros, viagens*

*(precário material com o qual é preparado
tudo o que merece aspirar a eterna glória)
e, ainda com os seus andaimes, os consagro
a elas, às filhas alegres da Memória,*

*deusa que não é, como querem crer os néscios,
a guardiã do passado, com o qual pouco
se importa, mas antes a que nos oferece o
esquecimento quando canta o imorredouro.*

(Antonio Cícero)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir a relação entre a música antiga e o museu, bem como a relação entre o movimento de prática de música antiga e o surgimento dos museus modernos, considerando o conceito de Museu-Acontecimento proposto pela museologia contemporânea e sua contribuição às reflexões sobre a performance musical. A partir de uma revisão bibliográfica em torno dos conceitos de memória, música e museu, e, mais especificamente, música antiga, foi constatado que a relação entre música e museu normalmente não é explorada, mesmo no campo da música antiga, onde se poderia supor haver interesse neste estudo devido à moderna conexão entre *antigo* e *museu*. Tendo identificado esta lacuna, o texto busca relacionar estas ideias de forma a expandir o campo de reflexão em torno da música antiga.

Palavras-chave: Memória. Música. Museu. Música antiga. Museu-Acontecimento.

ABSTRACT

This work intends to discuss the relation between ancient music and the museum as the relation between the ancient music performance studies and the emerging of the modern museums considering the concept of Museum-Event as used by modern musicology. Starting from a review of the main texts on the subject, in particular those about the concepts of memory, music and museum, and more specifically ancient music, it was observed that the relation between music and museum is not very explored by the main authors even in the field of historical performance studies where it is supposed to exist an interest on this topic due to the modern connection of ancient and museum. As we've become aware of this absence, our text attempts to relate these ideas in order to expand the field of production on historical performance.

Keywords: Memory. Music. Museum. Ancient music. Museum-Event.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Herança das Musas	11
1 Princípio: Memória, Música, Museu	15
1.1 Memória e Música	16
1.2 Memória e Objeto	21
1.3 Capturar o Som	24
1.4 Memória e Museu	27
1.5 Caminhos do Museu	29
1.6 Cruzando os Caminhos	31
1.7 Arte das Musas, Museu	34
1.8 Novo tempo, novo espaço?	36
2 Tempo e Performance	41
2.1 O Tempo	41
2.2 Tempo e Música	42
2.3 O relógio parado	44
2.4 Tempo e Museu	45
2.5 Presentificação, Performance	47
3 Música Antiga: passado ou presente?	53
3.1 Um pouco de história	55
3.2 Um pouco de história – Brasil	59
3.3 Mais uma vez, a escrita	60
3.4 Cânone, repertório, obra musical	62
3.5 Autenticidade: música como objeto	64
3.6 Autenticidade: querela entre <i>antigos e modernos</i>	68
3.7 Interpretação ou execução? O intérprete de música antiga	69
3.8 Chegada ao museu	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75
OBRAS CONSULTADAS	79
ANEXO A – Registros do Movimento de Música Antiga no Brasil	84

“Pelas Musas heliconíades começemos a cantar.”

(Hesíodo)

INTRODUÇÃO: Herança das Musas

As páginas que se apresentam ocupam-se da música antiga. Não só: ocupam-se da relação dessa música, e conseqüentemente, da sua prática, com a memória e com o museu. Sendo uma música *antiga*, é inevitável que nos traga uma ideia de passado, memória, história... e por que não de museu? Se é neste espaço que aprendemos a guardar o passado, preservar a memória, ensinar a história, por que a música deveria estar fora dele?

Percebemos que a ideia de museu circula pela música antiga, mas superficialmente e, na maioria das vezes, de forma depreciativa, quando alguns autores dizem que a performance de músicas do passado é uma prática de museu, principalmente a performance historicamente orientada, justamente por tentar – em tese – reproduzir uma performance da forma como era feita no passado. Quando estes autores estabelecem essa ligação negativa entre a prática de música antiga e o museu, estão repetindo uma ideia que se estabeleceu apenas no século XIX – a ideia de museu como uma instituição guardiã de objetos antigos e do passado – e esquecendo todo o contexto mais amplo em que, pensar em museu, é também pensar em presentificação, performances, narrativas e personagens.

A partir desta busca mais ampla em relação ao museu, entendemos que sua relação com a música antiga pode ser muito mais interessante e profunda, bastando apenas um olhar mais demorado para que se mostre em toda sua riqueza. Propomos aqui, portanto, uma nova abordagem deste instigante assunto onde, enquanto movimento surgido no século XIX, a prática de música antiga possa ser historicamente vinculada ao surgimento do museu moderno, e enquanto performance, possa conectar-se ao Museu-Acontecimento, proposto pela museologia contemporânea: um museu vivo, ativo, baseado na performance e nos acontecimentos temporais.

A partir destes pilares tomamos o caminho de abordar estes conceitos por diversos prismas, passando pela etimologia, mitologia e pelo surgimento da escrita. Essas reflexões por sua vez nos levam à necessidade de discutir o tempo e a performance: se a música – quem sabe por sua imaterialidade ou temporalidade? – não pode ser abrigada em um espaço físico como o proposto pelo museu moderno, como poderia tornar-se um documento, ou um rastro do passado a ser preservado?

Este trajeto nos instiga a investigar a própria música antiga como um indício das mudanças da relação que o Ocidente estabelece com o tempo, nos mostrando como a prática musical também vai se modificando e sendo entendida de forma diferente à medida que a própria cultura ocidental transforma sua ligação com o passado, criando a ideia de patrimônio e tradição – ideias essencialmente modernas – como esperamos mostrar mais adiante.

No primeiro capítulo nos ocupamos especialmente da reflexão acerca dos pilares desta pesquisa – memória, música, e museu – entendendo como estes três conceitos se relacionam em nossa cultura ocidental. É essencial nesta primeira parte um adentrar na etimologia e mitologia, para abrir caminho às nossas reflexões sobre esses termos, assim como entender como se organizava o conhecimento e a memória na antiga sociedade grega, de onde partimos para a construção da nossa própria sociedade. Tendo em vista as inúmeras modificações pelas quais passou nossa cultura desde então, escolhemos dar especial atenção à escrita, por entender que esta está diretamente relacionada à crença na representação, que se torna mola mestra de toda objetificação que muda nossa relação com a memória e com os objetos. Discutir estes três conceitos será essencial para compreender como a música antiga pode ser relacionada a eles, já que guarda uma relação mais explícita com a memória, mas aparentemente não se relaciona de forma clara com o museu.

O segundo capítulo abre espaço para discussões sobre tempo e performance. Aqui, nos atendo mais à própria música, buscamos demonstrar como esta é totalmente dependente do tempo para que possa existir, e como pensar música sem o fator temporal é uma grande ilusão. Achamos conveniente ainda falar dos atos performativos propostos pela linguística, pois nos mostram claramente o poder da enunciação das palavras, o poder de presentificação do som, e assim também da música. Neste espaço queremos abrir caminho para uma importante discussão abordada no último capítulo: mostrar como cada performance é única, sempre nova, e como esta consciência afeta nossa crença na construção de uma performance antiga, ou autêntica.

No terceiro e último capítulo nos entregamos à música antiga em suas diversas dobras aproximando-a dos pontos apresentados nos capítulos anteriores. Para tanto, falaremos, ainda que brevemente, da história do movimento de prática de música antiga e de seus primeiros entusiastas, e chegaremos enfim, às relações entre museu e música que nos incitaram a esse trabalho e que surgiram de uma reflexão pessoal sobre nossa própria prática musical. É comum nos textos de autores estrangeiros a discussão teórica sobre a música antiga e sua prática, mas percebemos que no Brasil muito pouco é discutido para além de questões voltadas para a técnica

e prática deste repertório: como ornamentar, qual instrumentação usar, tradução de tratados, andamentos e dinâmicas. Escrevemos então para saciar questionamentos particulares que tentam revelar outra face da música antiga, trazê-la a discussões de fundo mais teórico e filosófico, e nem por isso menos importantes e participantes da prática propriamente dita. Assim como este estudo modificou e continua movimentando nossos pensamentos enquanto músicos, esperamos que também contribua de alguma forma para aqueles que, envolvidos neste movimento, também se apegam às suas inquietações como guia para novas reflexões.

Mas em tão pouco espaço já falamos demasiado nesta tal música antiga, e o que seria isso? As definições de música antiga podem ser as mais diversas: podemos considerar como tal todo o repertório composto por gerações anteriores à nossa, incluindo aí até mesmo o Classicismo e o Romantismo. Porém, quando do surgimento do movimento de música antiga, o repertório que tornou-se central nos estudos era aquele do Renascimento e Barroco, e por isso, muitas vezes, este é o repertório tido como música antiga. Ainda há uma terceira possibilidade, que seria pensá-la como todo repertório em que não houve uma continuidade de performance até nossos dias, ou seja, aquelas músicas das quais perdemos, em algum momento, a continuidade de sua prática. Para o nosso trabalho entretanto, esta diferenciação não é crucial, pois buscamos questionar inclusive este título de música *antiga*, entendendo que, por si só, essa denominação já demonstra uma determinada forma moderna de olhar o passado.

Sabemos que este assunto é demasiado extenso para ser abordado de forma completa em um trabalho tão breve. Seria necessário ainda muito mais tempo e labuta para que, minimamente, se desdobrasse todos os pontos de ligação entre os conceitos aqui propostos. O que apresentamos aqui, portanto, é o início do caminho, ou melhor, o adentrar de um labirinto que, certamente, trará aprendizados. Nas idas e vindas à procura da saída reside o verdadeiro objetivo do trabalho: refletir sobre novas possibilidades de entendimento da tão rica e expressiva música antiga.

“Ó Musas, ó alta arte, ajudai-me agora!

Memória que escreveste o que eu vi,

Aqui deve revelar-se a tua nobreza!”

(Dante Alighieri)

1 Princípio: Memória, Música, Museu

Falar sobre memória, música e museu não é tarefa das mais simples: se, por um lado, a memória parece ligar-se com naturalidade à música e ao museu, o mesmo não pode ser dito sobre a relação entre museu e música, que pode nos soar deslocada, quase metafórica. Porém, se recuarmos aos primórdios da história cultural do Ocidente, notaremos que a música estava lá, bem próxima à memória e ao museu: é que as Musas, filhas de Mnemosine (Memória) e Zeus, eram as responsáveis por contar a história dos homens e dos deuses, por revelar verdades e tornar presente o que cantavam pela boca dos *aedos*, os poetas cantores gregos. Ao mesmo núcleo etimológico, atestando a origem comum, pertencem *música* – basicamente tudo o que se refere às Musas – e *museu* – o templo das Musas.

É importante perceber como esses conceitos são aqui entendidos. Música, neste contexto, é algo diferente do que esta palavra hoje nos diz: segundo Antonio Jardim “é necessário que se faça notar que música era alguma coisa de muito mais amplo e complexo na cultura grega do que é hoje para nós, e trazia consigo a compreensão de poesia conjuntamente” (JARDIM, 2010). Nesta forma originária de manifestação, a música era a própria condição de possibilidade da memória, a forma pela qual esta se preservava, ou melhor, se presentificava, já que “nos tempos fundacionais, ouvir levava a ver, toda criação era precedida pelo dizer e pela nomeação daquilo que, por sua vez, ganhava existência quando chamado por seu próprio nome” (NUÑEZ, 2011, p. 233). A memória pode ser entendida como alternância entre presença e ausência, tendo a temporalidade como fator essencial para sua manifestação, seja como recordação ou como esquecimento.

O nosso terceiro conceito – museu – que originalmente era um espaço, não necessariamente físico, instaurado pelas Musas, teve, com o desenvolvimento da sociedade Ocidental, seu entendimento completamente modificado, ligando-se principalmente à materialidade de um lugar físico. Por isso, propomos aqui pensar o museu a partir de dois caminhos, um que nos conduz ao Templo das Musas e outro que trilharemos rumo ao Museu-Acontecimento, uma nova proposta da museologia contemporânea que muito pode acrescentar às nossas reflexões.

Por que então, a relação entre música e museu se perdeu durante a nossa história? Por que se separaram de forma tão veemente que quase não se tocam mais? Para tentar responder estas questões, ao menos parcialmente, discutiremos aqui os pontos de contato destes três conceitos – memória, música e museu – mostrando como as modificações da sociedade Ocidental,

inclusive a partir do surgimento da escrita e, conseqüentemente, da busca pela objetividade, pode ter contribuído para que a música – devido à sua imaterialidade e existência temporal – se distanciasse principalmente do museu.

É possível que esses tópicos, apesar da tentativa de separá-los para uma melhor compreensão do tema, apareçam e desapareçam durante todo o texto, sem obedecer ao nosso intuito organizador. Como uma agulha que vai tecendo um bordado, esses três conceitos vêm à tona e novamente mergulham no oblívio, costurando assim reflexões diversas. Isso acontece exatamente pelas conexões tão próximas que memória, música e museu partilham, sendo quase impossível desmembrar suas manifestações ou abranger mais que uma pequena parte de suas relações.

1.1 Memória e Música

A estreita relação entre música e memória pode ser percebida a partir do forte relacionamento que esses conceitos têm com as Musas. Sendo fundamentada na oralidade, a antiga Grécia reconhecia o valor absoluto do *aedo*, poeta cantor capaz de superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais (TORRANO, 2012, p 16), aquele responsável por rememorar os fatos passados, e assim garantir que a história daquele grupo não caísse no esquecimento. O poder da palavra e do canto firmava-se exatamente na sua capacidade de concretizar, rememorar, trazer para o presente, aquilo que era dito. Segundo Rosário (2002):

O termo "recordar" é aqui fundamental. No contexto mítico, recordar significa resgatar um momento originário e torná-lo eterno em contraposição à nossa experiência ordinária do tempo como algo que passa, que escoia e que se perde. A recordação, como resgate do tempo, confere desta forma imortalidade àquilo que ordinariamente estaria perdido de modo irrecuperável sem esta re-atualização. Traz de novo a presença dos Deuses, os feitos exemplares que forjam os Heróis e que perseguimos ainda hoje como modelos exemplares, nos coloca novamente em presença das tradições dos Antepassados que nos tornaram o que somos. Assim, como dissemos, o papel da memória não é apenas o de simples reconhecimento de conteúdos passados, mas um efetivo reviver que leva em si todo ou parte deste passado. É o de fazer aparecer novamente as coisas depois que desaparecem. É graças à faculdade de recordar que, de algum modo, escapamos da morte que aqui, mais que uma realidade física, deve ser entendida como a realidade simbólica que cria o antagonismo-chave com relação ao nosso tema: o esquecimento. O esquecimento é a impermanência, a mortalidade (ROSÁRIO, 2002, p. 3).

Neste trecho a autora nos revela algo essencial: a memória, presentificação dos acontecimentos, é comparada ao mundo dos vivos, já que o esquecimento – ausência da memória – é ligado à

mortalidade. Torrano (2012, p. 27) também nos afirma que, só através da memória, da nomeação, algo sairia do reino noturno, reino da morte, e ressurgiria como presença. A música então, enquanto arte das Musas (JARDIM, 2005, p. 144), seria o caminho de aparição dos eventos trazidos pela memória, já que através dela os fatos seriam transportados do oblívio para a vida: o passado estaria novamente no presente, ou seja, ele é presente quando novamente é contado. Quando Zeus une-se à Mnemosine para gerar filhas que lhe garantirão a rememoração eterna de suas vitórias, não se trata apenas de reconhecer algo que já passou, mas de torná-lo sempre presente e vivo:

Elas (as Musas) e seu canto não são para representarem, identificarem e medirem as vitórias de Zeus. Elas e seu canto são a possibilidade dessas vitórias nunca deixarem de viger concretamente. As musas e seu canto atualizam o próprio Zeus. São, portanto, mais do que a representação de Zeus e suas vitórias (JARDIM, 2005, p. 141).

Este é um ponto fundamental que difere da concepção mais comum que temos hoje de memória: se para nós, muitas vezes, lembrar está ligado à uma recordação mental, a partir de uma divisão explícita entre passado, presente e futuro, na época dos *aedos* e dos mitos, recordar significava mais, significava trazer ao presente os fatos passados, significava que eles estavam novamente acontecendo, sendo atualizados no momento daquele canto aédico. Por isso mesmo, não se ousava dizer o nome de deuses monstruosos e terríveis, pois sua nomeação os retirava do esquecimento e trazia à vida (TORRANO, 2012, p. 20). Observando atentamente, vemos ainda hoje reflexos desta forma de pensar: quantas pessoas conhecemos que não pronunciam certas palavras, porque estas *atrairiam* coisas ruins? A palavra *desgraça* não é então a palavra *graça* com o prefixo *des*, mas sim aquela palavra que pode presentificar maus acontecimentos e tragédias. *Câncer*, não é só o nome de uma doença, mas é a palavra capaz de trazê-la para perto dos que a pronunciam. Segundo Torrano (2012):

Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir. Este poder da força das palavras 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).

Se nas tradições orais a palavra presentificava seu significado, e por isso, como dito anteriormente, não era propício dizer o nome de deuses ruins, essa estreita relação vai se dissolvendo e a palavra passa a não mais, necessariamente, evocar o conceito ou ideia a ela

relacionado, podemos então compreender a palavra apenas pelos seus elementos – letras, sufixos, sílabas – sabendo que seu significado é algo distante da materialidade da palavra, portanto mais abstrato. Cabe aqui lembrar o exemplo acima: *desgraça* não é mais entendido (por todos) como algo ruim que recaía sobre as pessoas, mas como a palavra *graça* precedida de *des*, como as sílabas *des-gra-ça*, que formadas pelas letras *d-e-s-g-r-a-ç-a*, tornam possível o entendimento daquilo que quer significar.

Tendo compreendido essa nova possibilidade, e não esquecendo da ligação essencial que a antiga nomeação das coisas mantinha com a música, podemos pensar esta, a música, como meio de realização da memória, percebendo que as modificações trazidas pelo alfabeto transformam também a forma de transmissão e preservação da cultura. A música, de certa forma, funcionava como uma *escrita*, ou seja, como uma forma de lembrança: os versos, as rimas, a entonação, eram também uma forma de facilitar a memorização daqueles acontecimentos que estava sendo cantados. Mais que isso, na linguagem poética as palavras formavam um todo com o som, sendo indissolúvel essa relação. Se, a partir da possibilidade de fixar as palavras de forma mais objetiva, a nomeação não se torna mais essencial para presentificação de um fato, é compreensível que também o canto, a poesia, a música como todo deixe de ter a importância que havia adquirido até então enquanto meio de comunicação essencial para *guardar* as lembranças, ou seja, revivê-las, trazê-las novamente à presença.

É importante ressaltar que, neste tempo em que o canto aédico determinava a presença e a ausência das lembranças, não era ativa somente a capacidade de lembrar, mas também de esquecer: as Musas tinham o poder de trazer à presença, mas também de instaurar o esquecimento de seres e fatos por deixar de enunciar algo (TORRANO, 2012, p. 24), e relegar algo ao esquecimento é impedir que este algo se torne vivo, presente. É assim que em uma cultura oral onde não se pode, e sequer há a necessidade, de guardar todos os fatos, é determinado o que será presença e que portanto, será transmitido às pessoas daquele grupo, em detrimento de tantos outros acontecimentos que farão parte do esquecimento. Ou seja, os poetas cantores também são responsáveis por selecionar o que deve ou não ser perpetuado, o que é importante para a manutenção daquela determinada cultura.

O entendimento desta forma de transmissão da cultura, onde memória e esquecimento são presentes, é fundamental para percebermos a ligação entre música e memória proposta neste trabalho, já que hoje, marcados pela obsessão de guardar tudo, não esquecer nenhum fato, tendemos a requerer uma constante acumulação de informações, acreditando que por estarem

escritas ou presentes em forma de objetos, estão guardadas e portanto preservadas. A escrita transformou de forma radical nossos sentidos e nossa percepção do mundo, e nossa concepção do que é a música também transformou-se radicalmente tornando-se algo mais estrito e direcionado, não sendo mais associado à poesia, à força do tempo de enunciação das coisas, à manifestação do passado no tempo presente. Se confiamos nossa história – nossa memória – a tinta e papel, às letras, é justamente porque nossa compreensão das coisas foi de alguma forma alterada pela possibilidade de registro trazida pela adoção do alfabeto:

O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética. Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (NORA, 1981, p. 14).

Essa exteriorização da memória citada por Nora (1981) pode ser percebida também pela importância dada aos nossos sentidos: se antes a audição era fundamental para nossa relação com as recordações e com a história, o advento da escrita pode ter, em grande parte, contribuído para que a visão se tornasse cada vez mais importante. Essa mudança é essencial porque a audição é determinada pela interiorização, o som tem que adentrar os ouvidos para fazer-se entender, enquanto as imagens – ainda que tenham que ser decodificadas dentro de nossos olhos – podem ser percebidas como algo externo e que não interfere na realidade interna de cada um:

Os nossos ouvidos estão sempre abertos, mesmo quando dormimos. Em relação ao som estamos numa posição passiva. Eles podem nos atingir sem que possamos prevê-los ou controlá-los: a audição nos entrega ao mundo e à sua contingência. A visão, por sua vez, sugere uma posição ativa do sujeito que não só pode abrir e fechar os olhos quando quiser, como também não é afetado pelos objetos de sua visão. Os objetos não o olham e, sobretudo, não o obrigam a olhar (CAVARERO, 2011, p. 55).

Cavarero (2011) faz um longo trajeto pela filosofia mostrando como o auditivo foi secundarizado no Ocidente em função do visual. De acordo com a autora, pouca atenção é dada ao som quando nos voltamos para a visão: o que importa então é o significado da palavra, não sua especificidade sonora. Assim,

Capturando a *phoné* no sistema da significação, a filosofia não só torna inconcebível um primado da voz sobre a palavra como também não concede ao vocábulo nenhum valor que seja independente do semântico. Reduzida a significante acústico, a voz depende do significado. Longe de ser óbvia, essa dependência é fundamental. Ela aprisiona a voz num sistema complexo que subordina a esfera acústica à visual (CAVARERO, 2011, p. 52).

Com base nos estudos de Eric Havelock sobre o advento da escrita na Grécia antiga, Cavarero (2011, p. 104-105) localiza na passagem da cultura grega oral para a escrita, um ponto essencial de imposição dos olhos sobre os ouvidos, já que a estrutura mental produzida pela possibilidade da escrita corresponde a um modelo de pensamento muito mais voltado para a visão do que para a audição: o filósofo, ajudado pelo silêncio proporcionado pela escrita, tem tempo para refletir sobre as palavras que se apresentam imóveis e permanentes à sua frente.

Obviamente, a cultura oral não deixou de existir após o surgimento da escrita, e esta – a escrita – enquanto apoio à recordação, cumpre papel semelhante aos desenhos de animais e homens feitos em cavernas, por exemplo: o objetivo destes também era representar sua realidade e seus desejos, gravar e tornar permanente, de alguma forma, os acontecimentos. Essa continuidade da oralidade se dá até mesmo pela incapacidade da escrita alfabética de tornar presente aquilo que querem representar. Tomemos o exemplo da dança: uma escrita tradicional não seria suficiente para trazer ao presente o seu movimento, movimento este que poderia ser também considerado uma forma de escrita, se pensarmos que muitas das antigas histórias em culturas ágrafas eram lembradas a partir de coreografias, por exemplo. Da mesma necessidade de realização temporal partilha a música, essência imaterial, movimento contínuo no tempo, impossível de ser grafada de forma completa através da partitura, como discutiremos em outro momento.

O surgimento da escrita é o nascimento de uma tecnologia que muda completamente a forma de preservação, de transmissão da cultura, pois estabelece uma crença na representação. Conseqüentemente, modifica também as nossas demandas enquanto seres humanos: não temos mais a necessidade de realização do canto para guardar os fatos, acreditamos que estão ali representados e preservados pelas letras, e que em qualquer momento podemos resgatá-los através de nossos olhos. Apesar de todas as transformações pelas quais o Ocidente passou, é a escrita que permite que tenhamos acesso a um número cada vez maior de informações, porque, de certa forma, retira a importância do fator temporal para a recordação.

Se antes, no Ocidente, a audição era essencial para conhecer a história e os deuses, a partir da escrita é a visão que se estabelece como prioridade, pois a memória liga-se ao suporte, ao objeto, de forma mais explícita. Essa é uma mudança substancial: a memória deixa de estar no tempo do canto para estar permanentemente no objeto, ela deixa de ser alternância de presença e ausência, e pretende ser continuamente presença externa ao corpo. Assim se dá que, segundo Carlinda Nuñez, “a cultura do ouvir é superada pela cultura do ver e desemboca no prestígio

quase absoluto da visualidade à época Platônica” (NUÑEZ, 2001, p. 237). Um mundo com ouvidos tapados pelo maravilhamento do olhar jamais poderia confiar à música – este acontecimento de natureza tão volátil – a preciosidade da memória, tesouro supremo que permite mesmo que nos vejamos como parte de uma cultura, como filhos de uma determinada história, e ainda mais, que permite que nos reconheçamos mutuamente e até mesmo reconheçamos a nós mesmos como indivíduos que somos. Sem uma memória ativa, não perceberíamos a vida como uma continuidade, e cada instante seria novamente o primeiro.

Naturalmente, a escrita tem grande responsabilidade nesta exteriorização da memória, mas não podemos dizer que só a partir dela os objetos passam a ter importância enquanto portadores de significado e pontos disparadores de recordação. Em todas as culturas, mesmo ágrafas, sempre houve objetos que, por si só, eram responsáveis pela rememoração de acontecimentos, por instaurar a lembrança de pessoas, histórias, etc. As próprias máscaras mortuárias no antigo Egito são uma forma externa de guardar uma lembrança, de, através daquele objeto, recordar as feições de alguém que não está mais presente. A utilização da escrita da forma como conhecemos hoje, com certeza torna mais visível e constante essa ligação da memória com o objeto, e estes passam a ser guardados com o intuito de perpetuar a memória de um povo, de um país, ou uma memória particular, como nos álbuns de retratos que conservamos em nossas casas, ou objetos de pessoas queridas dos quais não conseguimos nos desfazer. É este apego ao objeto carregado de memórias que mais à frente em nossa história será ponto de partida para o surgimento dos museus modernos, marco fundamental em nossa reflexão sobre a relação entre música e museu.

1.2 Memória e Objeto

Toda essa modificação na forma de percepção (audição – visão) e na preservação da memória (performance temporal – objeto) não são as únicas consequências desse processo de objetificação que se acentua a partir da adoção da escrita. Retomando um ponto já apresentado, percebemos que em uma cultura oral, as vivências mais importantes e que, portanto, devem ser transmitidas, são constantemente escolhidas em detrimento de outras, já que não é possível reproduzir oralmente toda a cultura, toda a história de um povo continuamente. Com esta nova forma de registro – a escrita alfabética – pode-se acumular infinitamente as informações, movimento que Assmann (2011, p. 150) chama de *memória cumulativa*.

Esse tipo de memória funciona como um depósito de informações que perderam sua conexão com o presente, e que, portanto, não tem mais uma ligação direta com as vivências atuais do grupo a que se referem. Justamente por isso, estas informações não podem mais ser consideradas conhecimentos, pois estes sim, são determinados por uma íntima relação com as práticas das pessoas de um grupo. As memórias e histórias perdem a conexão com a vida das pessoas, e tornam-se informações possíveis de serem acumuladas, guardadas, divididas em departamentos de acordo com o assunto a que se referem. As informações destinadas a este depósito, são ali mantidas porque imagina-se que futuramente poderão ser usadas pela *memória funcional*, que é aquela conectada ao presente de um determinado grupo e que são necessárias hoje para a manutenção de uma cultura (ASSMANN, 2011, p. 147), o que poderíamos, aqui sim, chamar conhecimento.

Mas em contrapartida à esta possibilidade memorativa da escrita e, conseqüentemente, dos objetos, quantas vezes não é um som ou um cheiro que nos remonta à um passado? Melodias cantadas na infância são belos anzóis que trazem à tona nossas mais escondidas memórias e revelam sentimentos, sorrisos, uma juventude até então esquecida. É interessante observar que, mesmo com a prevalência da visão sobre os demais sentidos, e em consequência, a aceitação dos objetos visíveis como portadores mais fiéis da memória, alguns autores pensaram a partir de outro ponto de vista: Weinrich (2001, p. 208), escrevendo sobre a ideia de Proust a respeito da memória, nos diz que para este, a visão não era o sentido mais importante, pois só trazia lembranças voluntárias, aquelas dominadas pela razão e que o autor chamou de *memória da inteligência*. Mais importante para Proust seriam as lembranças involuntárias, aquelas que precisavam de longo tempo de esquecimento para que um dia, não por vontade da razão, viessem à tona. Para ele, essas memórias seriam despertadas especialmente pelos outros sentidos: “audição, olfato, paladar e tato” (WEINRICH, 2001, p. 209). Assim:

Só quando o esquecimento perdurou tempo suficiente e se tornou bastante profundo, a memória involuntária pode agir e trazer à luz do fundo desse abismo do esquecimento, sem controle de parte da razão e da força de vontade, coisas impensadas que, purificadas de toda a contingência pela longa duração do esquecimento, são essencialmente humanas e fundamentalmente poéticas (WEINRICH, 2001, p. 212).

Pensando em nossa relação com a memória e o som, podemos perceber que a sociedade ocidental privilegiou o objeto físico como um ponto de memória, e conseqüentemente, adormeceu os outros sentidos, que, apesar de reconhecidamente trazerem muitas memórias pessoais, não tiveram êxito em estabelecerem-se enquanto meio de contato com o passado.

Portanto, torna-se menos usual pensar em guardar informações, ou resgatá-las, a partir de outros sentidos que não a visão, e também por isso às vezes torna-se difícil pensar na música como possibilidade de realização da memória. Quase não conseguimos conceber o tempo de duração de uma peça como um espaço, ou mesmo um *lugar de memória*,¹ ou, pelo menos, não o fazemos de uma forma consciente: se ao adentrar em um museu podemos esperar encontrar o passado ali representado por objetos, por que não esperar que o tempo já vivido, o que chamamos passado, possa ser presentificado em um concerto?

Se a música não encontra abrigo no museu moderno, ela pode como arte performática anular a ação do tempo através não só da visão, mas também da audição e da percepção individual de tudo que envolve este acontecimento: instrumentos, partituras, público, especificidades do local, clima, ruídos etc. Ou seja, mesmo que a visão tenha sido privilegiada no Ocidente, de alguma forma a música ainda resguardou-se enquanto portadora de memória. Mais adiante teremos a oportunidade de entender como essa supremacia da visão está diretamente ligada ao racionalismo que, inclusive, faz-se presente no surgimento dos museus modernos através do humanismo e do início da prática científica.

Podemos assim imaginar como seria um mundo em que o próprio canto era um museu (pensando o museu como um espaço de memória e recordação): as histórias, os deuses, os acontecimentos, tudo diluía-se nas águas do esquecimento, estavam imersos na morte, ocultos por muitas sombras, mas, através do canto inspirado pelas Musas reviviam, tornavam-se novamente presentes, e assim reatualizavam-se e eram novamente conhecidos.

As revelações que as Musas, se querem, sabem dar a ouvir são des-velações, o retirar-se seres e fatos do reino noturno (i.e., me-ôntico) do Esquecimento e fundá-los como manifestação e Presença. O que passa despercebido, o que está oculto, o não-presente, é o que resvalou já no reino do Esquecimento e do Não-Ser. O que se mostra à luz, o que brilha ao ser nomeado, o não-ausente, é o que Memória recolhe na força da belíssima voz que são as Musas (TORRANO, 2012, p. 26).

¹ Pierre Nora diz que “os lugares de memória são antes de tudo restos” (NORA, 1981, p. 12) e que estes vivem essencialmente do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos porque essas recordações não nos são naturais (NORA, 1981, p. 13).

1.3 Capturar o Som

Essa enorme mudança impulsionada pelo advento da escrita, e, conseqüentemente, da materialização da memória, também influenciou a música. Sendo esta uma arte tão efêmera, dependente de sua performance temporal, é natural que tentemos prendê-la, ou melhor, fixá-la de alguma forma, para que não se perca. Assim, a tentativa de capturar os sons abre caminho para o que hoje chamamos partitura: um mapa, uma linguagem, uma tentativa de registrar as ideias musicais que transformam-se, através do intérprete, em som. Mais que isso, a escrita musical abre caminho para toda uma modificação da concepção de arte, possibilitando que a música seja percebida como objeto, como uma obra de arte que deve ser preservada, como discutiremos mais adiante.

Mas será que a partitura é música? Halbwachs (1990, p. 172), ao escrever sobre a memória coletiva nos músicos fala sobre a partitura como um suporte e da linguagem musical, assim como qualquer outra, como um acordo entre as partes que a falam. Assim se dá que,

Entre esses traços e esses pontos que atraem a vista, e sons que sensibilizam os ouvidos, não existe nenhuma relação natural. Esses pontos não representam os sons, já que não existe entre uns e outros nenhuma analogia, porém traduzem numa linguagem convencional uma série de comandos aos quais o músico deve obedecer, se quiser reproduzir as notas e sua seqüência com as nuances e no ritmo que convém (HALBWACHS, 1990, p. 164).

A partitura seria então, de acordo com o autor, “um substituto material do cérebro” (HALBWACHS, 1990, p. 165), onde as informações ficariam salvas permitindo que não seja necessário ao músico o registro na memória de todas as músicas que deve tocar em um concerto, por exemplo, ou seja, como toda forma de escrita, seria uma forma de liberar memória para o cérebro, tirando dele a responsabilidade ou dever de *guardar* aquela informação. Voltamos então à incômoda pergunta: a partitura é a música? Ou pelo menos o seu registro, sua forma de preservação?

Se pensarmos, como dito anteriormente, que a música só existe de forma completa a partir de sua execução, a partitura apresenta-se como um meio, um caminho que permite que a música aconteça, justamente por sua capacidade de reter os comandos aos quais se deve obedecer para fazer soar uma peça, mas reconhecemos que só no tempo da performance a música manifesta-se de forma integral, tornando-se uma presença. Apesar da relação que os antigos *neumas* – precursores da notação musical – guardavam com o movimento sonoro, podemos perceber que

a partitura surge de um acordo entre pessoas que determinam significados para determinadas figuras, pontos, linhas, assim como se acordam que determinadas letras ao juntarem-se corresponderão à determinada palavra. Não sendo algo além de um acordo propriamente humano e social para possibilitar a escrita musical, a partitura não poderia ser considerada música, já que, em si, não carrega som, nem tempo de manifestação.

Podemos pensar a partitura como um rastro, um vestígio: muito do que se espera que seja feito pelo músico não está escrito ali no papel, principalmente quando se trata de períodos históricos em que o que se registrava na partitura era muito pouco em relação à quantidade de informações que se notam hoje nas mesmas. A partitura é um rastro, ou seja, uma presença que indica uma ausência: o papel e a tinta ali depositada criando a escrita musical estão presentes, mas indicam exatamente que eles não são a música, a música está ausente e dela resta esse resquício material. Se pensarmos em um quadro ou escultura, por exemplo, perceberemos que a obra não requer um registro, ela é sempre presença física, seu registro é exatamente sua presença, diferentemente da música que após tocada esvai-se, não existindo continuamente.

Percebe-se então que, desta compreensão de que a música não é a partitura, ou não está nela, surge a lacuna que o movimento de prática de música antiga – como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo – tenta preencher e dela se alimentar enquanto justificativa de sua existência. Justamente porque a música não se mostra de forma completa na partitura, torna-se relevante a pesquisa e prática musical que procurem suprir estas ausências que tornarão possível uma forma mais completa de realização da obra musical. Para que possa existir, a música deve novamente soar, e aí entra o papel do intérprete, aquele responsável por trazer à presença a música a partir desse rastro que é a partitura. Como o *aedo* que presentificava os fatos antigos a partir do que ouvia das Musas, o músico também tem a incumbência de trazer ao nosso tempo a música adormecida sob a partitura. Dessa forma, apesar de não tratar propriamente da escrita musical, podemos associar à ela e à performance musical o que Assmann (2011) nos diz:

Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências (ASSMANN, 2011, p. 166).

Essa alternância pode ser aplicada metaforicamente à música, justamente porque sendo temporal e necessitando ser feita e refeita para que possa existir, a música está sempre entre a lembrança e o esquecimento. Podemos dizer que a música é algo latente: enquanto partitura, é uma possibilidade de existência, uma realidade latente que através da performance pode vir a tornar-se novamente presença. Para recordá-la é necessário que *desapareça temporariamente* e se torne esquecimento para que de lá possa ser resgatada por seu intérprete.

É imprescindível perceber a força do tempo sobre a música e como esta está totalmente vinculada à sua temporalidade. Temos a possibilidade de guardar e preservar uma partitura de música, mas como guardar sua execução? Hoje poderíamos supor que as gravações são a solução para esse embate, já que registram a performance da música (vídeo), ou seu resultado sonoro (áudio), mas ainda assim é preciso colocar o disco, o Cd ou o arquivo para *tocar* para que a música soe; o simples fato de estar guardada nestes suportes não é o suficiente, isso não faz com que a música esteja soando permanentemente, ou seja, ainda assim o fator temporal é imperativo. Além disso, a realidade de uma performance engloba mais que imagem e som, ela é construída a partir de uma série de detalhes que não podem ser reproduzidos igualmente em dois momentos, ainda que consecutivos: o ruído da plateia, o instrumento usado naquele concerto que pode ser substituído em um próximo modificando o timbre, a temperatura ambiente que dilata a madeira e altera o funcionamento do instrumento, o perfume de quem senta na cadeira ao lado, e muitos outros pequenos acontecimentos que são repetíveis, mas não na combinação exata em que se apresentam determinada vez.

A música não é a única arte que caminha nesse sentido performático: a dança e o teatro também carregam esta dimensão temporal como fator essencial para sua existência, pois como nos diz Seincman (2001): “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). Concordamos com o autor e admitimos que, por ser uma arte que se dá essencialmente em determinada temporalidade, a música só é possível através da performance, e que, de acordo com Jardim (2005), “a música carrega consigo a possibilidade de instauração de uma determinada espaço-temporalidade” (JARDIM, 2005, p. 155).

Mais uma vez, apesar de ainda não termos inserido o museu em nossa reflexão, aqui não podemos deixar de pensar neste enquanto espaço de reversibilidade do tempo: entrar em um museu é exatamente superar um tempo que passou, tornando presente, contemporâneo a nós,

objetos que não pertencem originariamente à nossa época. Talvez nenhum espaço ou arte possa de forma tão clara reverter o tempo. O museu é pensado e criado a partir da ideia de reversibilidade temporal, preservação do passado e colecionismo. São objetos que, se não pela proteção dos museus, estariam, talvez há muito, destinados à obliteração. Mas deixemos o museu ter o seu próprio espaço de manifestação neste trabalho.

1.4 Memória e Museu

O museu está inevitavelmente conectado à memória. É este ambiente que a modernidade entendeu como sendo ideal para guardar fragmentos do passado e através deles construir uma narrativa, muitas vezes heroica, sobre o mesmo. Para compreender um pouco mais a formação destes espaços de conservação e exposição, vamos voltar um pouco em sua história e na evolução deste conceito.

Em suas origens o museu esteve intimamente ligado a dois movimentos históricos iniciados na Europa da Idade Moderna: o início da prática científica e o humanismo. A ciência orienta-se pela presença de um método, e é necessário um local, como um laboratório, por exemplo, para que esse método possa ser aplicado a fim de conhecer-se determinada realidade (BITTENCOURT, 1996, p. 8). Os museus surgem exatamente como ambientes propícios à prática dessa nova racionalidade científica, já que foram criados como espaços de reflexão e ali podia-se experimentar, testar métodos que servissem ao objetivo de conhecer o mundo cheio de descobertas que se apresentava naquele momento. Neste ambiente o racionalismo impera através da visão: olhar, analisar, calcular e observar eram partes da dinâmica para conhecer-se este novo mundo apresentado pelas grandes expedições marítimas, por exemplo.

Classificar é um comportamento cultural, e podemos encontrar cuidadosas listas e descrições de objetos desde a Antiguidade (Plínio, o Velho e Aristóteles são exemplos disso), e já se percebe como se desenvolve desde então o interesse pela coleção, descrição e catalogação de exemplares voltados para o estudo, para a ciência. O colecionismo também esteve presente em vários períodos da nossa história, e alguns consideram que seu início se deu com o saque da Babilônia pelos Elamitas no Antigo Oriente, quando estes carregaram os objetos mais valiosos para sua cidade expondo-os posteriormente – 1176 a.c. (HERNÁNDEZ, 1992, p. 85). Entretanto, o maior interesse pela classificação e elaboração de coleções com fins empíricos é apontado a partir de Francis Bacon, que em 1594 sugeria aos estudiosos que tivessem um

gabinete suficientemente grande para abrigar singularidades da criação humana e da natureza. (BACON *apud* BITTENCOURT, 1996, p. 11).

Então, a partir do século XVI, o entusiasmo pela acumulação de objetos vinha se tornando cada vez mais comum, mas estes objetos recolhidos em viagens e expedições científicas tinham uma finalidade específica: servir a cientistas e amadores que se reuniam em um ambiente para o estudo de uma forma peculiar:

“[...] estudavam num ambiente cuja principal característica, ao contrário do que os estudos tradicionais determinavam, era a ausência de livros. Esses ambientes eram chamados ora de museus, ora de gabinetes de curiosidades, ora de [...] Câmara das Artes e das Maravilhas” (BITTENCOURT, 1996, p. 9).

Foram vários os marcos deste colecionismo que inicia a história dos museus modernos: em 1565, o médico John Kentmann publicou uma descrição detalhada de seu gabinete de rochas e outros minerais; na mesma época, o também médico von Quiecheberg formou uma coleção de curiosidades naturais que foi descrita cuidadosamente e publicada em um catálogo; em 1655, o naturalista Ole Worm publica o catálogo de sua coleção de *curiosidades* que contava com mais de 1500 itens; em 1751 surge em Paris a Enciclopédia de Diderot e D’Alembert, que objetivava classificar e representar o conhecimento humano (BITTENCOURT, 1996, p. 10). É a partir desse momento que se inicia o movimento que, mais tarde, no século XIX, abrirá espaço para o museu tal como ele ainda é predominantemente conhecido hoje.

O museu moderno difere desses espaços citados acima – gabinetes, câmaras de arte e maravilhas etc. – porque ao contrário destes que tinham como intuito principal conhecer o mundo como se apresentava naquele momento – conhecer o presente – o museu que surge no século XIX baseia-se na ideia de passado. É a partir do estabelecimento de um discurso que visava criar uma história factual e uma narrativa para a nação que esses ambientes vão ser conhecidos no século XIX e XX, um espaço físico que abriga coleções de objetos antigos: “*Não há museu sem que haja a ideia de passado*” (SOARES, 2011, p. 47).

A ideia de *antigo* determina os novos museus, e a necessidade de construção de uma história nacional é o ponto de partida desta sua nova face, aqui chamado museu moderno, onde escolhe-se elementos de um passado que pretende-se que seja grandioso e heroico para criar uma narrativa nacional através dos objetos. Este é o modelo de museu que será perpetuado durante os séculos seguintes, um espaço de preservação voltado essencialmente para a memória materializada através de obras de arte, objetos do cotidiano retirados de sua funcionalidade e

outros elementos que ajudassem a criar um discurso acerca da ideia, então crescente, de nação. Neste momento, entendeu-se que as exposições seriam uma forma, talvez mais viva e convincente, de instruir as pessoas sobre a história de seu país e sobre seus heróis. Mas se queremos propor uma aproximação maior entre música e museu, é importante percorrer dois caminhos distintos, mas igualmente importantes em nosso trabalho: o museu Templo das Musas e o Museu-acontecimento.

1.5 Caminhos do Museu

Quando pesquisamos pela origem da palavra museu, abre-se a nossa frente dois caminhos: o museu enquanto Templo das Musas e o museu enquanto personagem.² Segundo Mário Chagas,

Esses dois caminhos de uma genealogia mítica não estão em oposição, ao contrário, complementam-se. Nos dois casos, estão presentes Zeus, Mnemósine e as musas. 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).

Nestas palavras, Mario Chagas deixa explícito que há dois fatores que complementam-se para formar o museu: “[...] 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, grifo nosso), ou seja, entender e pensar o museu de duas formas diferentes não significa que temos que abrir mão de uma para nos fixarmos à outra, as duas manifestações do museu complementam-se e podem corroborar para um entendimento mais amplo desta temática.

A concepção de museu enquanto Templo das Musas, espaço de aparecimento e manifestação delas, conduz ao museu tradicional na sociedade moderna – ou museu moderno – aquele ligado à ideia de instituição:

² Museu foi também um poeta grego do século V ou VI de quem se sabe muito pouco. Museu é autor do poema *Hero e Leandro* e supõe-se que este nome possa ser um pseudônimo, já que Museu teria sido um grande poeta e músico na mitologia (SIMÕES, 2006, p. 13-15). Apesar de não abordarmos esse poeta em nosso trabalho, é importante perceber que alguém usou o nome de Museu enquanto poeta, e isso pode ser um indício de que, naquela época, o museu ainda era percebido como personagem, e não somente como espaço ou tempo de manifestação das Musas. Isso dá ainda mais força ao intuito de considerar-se museu enquanto poeta e músico, mostrando que essa concepção teria sido comum em outros tempos.

[...] um espaço físico, uma instituição permanente dedicada ao estudo, conservação, documentação e divulgação de evidências materiais do homem e da Natureza. O Museu como quis a sociedade burguesa está vinculado à idéia de preservação e de morte [...] (MALUF, 2009, p. 58).

Este museu pouco tem a ver com as Musas, relacionando-se basicamente com a ideia de Templo, e nos ajuda a entender como a concepção de museu se modificou desde a antiga Grécia até a contemporaneidade: na sociedade grega ágrafa, a preservação da memória estava diretamente ligada à atividade do *aedo*, poeta cantor que, inspirado pelas Musas, cantava a história dos homens e dos deuses. Era este cantar que, na tradição oral, determinava o que seria presença e o que seria esquecimento, “memorizar significava combater o estado limite da condição humana que o tempo cronológico impõe: a certeza da finitude humana, a morte” (MALUF, 2009, p. 59).

Aqui, inevitavelmente retornando à escrita, percebemos que com o surgimento desta, toda a dimensão da cultura oral é transformada pela possibilidade de fixar as palavras, os eventos, as memórias. O objeto passa a ser depositário das lembranças, não mais o canto aédico. Voltando às reflexões sobre o objeto, e pensando-o agora relacionado diretamente ao museu, podemos, assim como Scheiner (1998), questionar:

Não terá sido a partir do advento da escrita que o ‘museu-espaço-das-ideias’ (Mousaon) se transforma no ‘templo das musas’ (Mouseion), no local em que as Musas se fazem presentes não pela própria nomenclatura, mas pela presença do objeto? As Musas estão em todas as partes, porque ser é estar: elas são em todas as partes, existem por si mesmas, com a própria presentificação da memória. Mas o documento é uma parcela do mundo físico, ocupa um lugar no espaço, e para que não pereça precisa ser preservado. Ter-se-ia gerado assim a percepção do museu enquanto espaço físico: a cristalização, no tempo e no espaço, da idéia mesma de Museu. **No museu-templo (espaço físico), as musas já não são mais as palavras cantadas, a própria memória: estão contidas no documento, que fala por elas. As Musas estão no Objeto, elas são o Objeto, já não há mais realidade possível senão enquanto idéia materialmente presentificada.** (SCHEINER, 1998, p. 20, grifo do autor)

Por outro lado, a ideia de museu enquanto personagem, músico que encantava e curava pedras, plantas, animais e homens (MALUF, 2009, p. 58) além de adivinho renomado (BRANDÃO, 1991, p. 151), é a linha que permite à museologia contemporânea pensar o museu como algo dinâmico, que tem ação, ou como processo. O museu, enquanto sujeito que atua na história, é o fio que permite reconhecer uma realização mais viva e ativa deste, desligando-o da ideia de Templo das Musas e conectando-o ao fenômeno, ao acontecimento, aos atos criativos.

No final do século XX os debates em torno do museu e da museologia propõem um retorno às origens, voltar ao museu enquanto personagem, manifestação, movimento, fenômeno,

acontecimento, ou seja, como performance. Entendê-lo como processo, como algo vivo nas relações entre pessoas e objetos, pessoas e afetos, pessoas e suas memórias, sem abrir mão das instituições museológicas, também importantes neste caminho de mudanças: “[...] a museologia só se justifica como área do conhecimento na medida em que se afasta da ideia e da imagem do museu-espaco-de-objetos, para entender o Museu para além de seus limites físicos e o patrimônio nas suas dimensões material e não material.” (SCHEINER, 2008, p. 38). Essa abordagem contemporânea para nós é essencial, porque nos permite incluir a música e tudo o mais que ficou de fora do museu Templo das Musas (danças, culinária, rituais, etc.) em uma nova perspectiva. Nela percebemos o museu como performance, que, assim como no caso da música, não se reduz ao que é exposto materialmente, mas é sempre único porque mudam os olhares, as memórias com que se relaciona, os ruídos que o circunda.

O reconhecimento do patrimônio imaterial é demasiado importante nesta discussão porque revela uma ligação essencial com a música antiga: é a partir do momento em que aderimos ao conceito de obras musicais que se torna necessário uma forma de preservação que lhe seja conveniente, e sendo a partitura apenas um rastro, como já mencionado, esta não seria capaz de guardá-la. Dito de outra forma: é como consequência do entendimento da música do passado como um *objeto* a ser preservado, e reconhecendo que a partitura não abarca a música em si, que o movimento de música antiga pode ser entendido de forma mais ampla e historicamente contextualizada.

1.6 Cruzando os Caminhos

Neste trabalho estamos propondo que o caminho do museu seja entendido de duas formas: o Templo das Musas e o Museu-Acontecimento, como já mostrado. Essa visão bipartida do museu seria então uma forma de atestar que este museu moderno, institucionalizado, nada tem em comum com o antigo museu personagem, *aedo* responsável por cantar as memórias do povo grego? Quer nos parecer que sim, pois vários são os autores que dissociam o antigo museu do espaço assim denominado atualmente.

De acordo com Crimp (2005, p. 198), o museu é uma instituição que nasce no modernismo juntamente com a criação da disciplina de história da arte, porém, busca-se determinar a origem deste em épocas imemoriais, como se fosse um desenvolvimento do ato natural de colecionar. Liga-se o nosso atual museu às antigas academias de Alexandria, onde os intelectuais se

encontravam para estudar, e tem em seus ancestrais mais recentes, os gabinetes de curiosidades do século XVIII. Crimp (2005, p. 19), porém discorda dessa conexão, já que os objetivos e formas de catalogação eram muito diversos nestes espaços e no museu moderno, até mesmo porque a própria estética é uma criação moderna. O autor diz ainda que a história da arte só é permitida pelo uso da fotografia, já que esta reproduz a imagem das obras conservadas nos museus ou em seus locais de origem. Assim, entramos no que seria o Museu Imaginário de Malraux (2011, p. 13), um museu que contém tantas obras que seria impossível para um espaço físico no mundo abrigá-las.

Crimp sugere que seja feita uma *arqueologia* do museu segundo os moldes feitos por Foucault nas suas análises sobre as instituições de confinamento (hospício/loucura, clínica/doença e prisão/criminalidade). Segundo o autor (CRIMP, 2005), o museu também é uma instituição de confinamento, e sua estrutura discursiva correspondente seria a disciplina História da Arte. O discurso do museu está embasado nas ideias de originalidade, autenticidade e presença, mas esta forma como pensamos a arte hoje – autônoma, desligada do seu local de origem – só surge no século XIX, juntamente com o museu e a história da arte. É muito interessante quando o autor, citando Goethe, fala desta mudança que causa a separação entre obra e seu lugar de origem:

Houve uma época em que, com poucas exceções, as obras de arte geralmente permaneciam no mesmo lugar para o qual foram feitas. Agora, contudo, aconteceu uma grande transformação que, tanto no geral como no particular, terá consequências importantes para a arte. Mais do que nunca talvez tenhamos motivos para perceber que a Itália, do modo como existiu até recentemente, constituía-se em uma magnífica entidade artística. Se tivesse sido possível fazer um levantamento geral, poderíamos demonstrar o que o mundo perdeu agora, quando tantas partes dessa imensa e antiga totalidade foram arrancadas. O que foi destruído com a remoção dessas partes permanecerá para sempre um mistério. Somente daqui a alguns anos será possível ter uma ideia da nova entidade artística que está sendo constituída em Paris (GOETHE *apud* CRIMP, 2005, p. 90).

Douglas Crimp (2005) completa a ideia acima dizendo que:

A nova entidade artística que estava se construindo em Paris (literalmente, é claro, o Louvre), que Goethe previu já em 1798, era a entidade artística que hoje chamamos modernismo, se por isso entendermos não somente o estilo de um período mas uma completa epistemologia da arte. [...] A grande entidade artística que para Goethe era simbolizada pela Itália, a qual podemos chamar de arte *in situ* ou arte antes da invenção do museu de arte, simplesmente não existe mais para nós. E isso não se deve somente ao fato de a arte ter sido roubada dos lugares para os quais foi feita e isolada nos museus de arte, mas também ao fato de que, para nós, a entidade artística pertence a um outro tipo de museu, o tipo que André Malraux chamou de *Imaginário*. (CRIMP, 2005, p. 91)

Nesse sentido caminham igualmente outros autores que nos mostram como a ideia moderna de museu foi criada para atender à demanda da sociedade por uma tradição que atestasse as verdades estabelecidas naquele momento (SOARES, 2011, p. 48). Correndo o risco de sermos repetitivos, afirmamos novamente que o museu contribuiria para a fabricação de um passado: foi preciso criar um passado para que se criassem os museus. Embora muitas outras instituições ao longo da nossa história tenham sido chamadas de museu, estas não se identificavam com um fenômeno social de determinada época e nem com uma instituição legitimada como acontece com o museu moderno (SOARES, 2011, p. 47).

Embora concordemos que atribuir as raízes do museu moderno – ou tradicional – à antiguidade seja algo realmente forçado exatamente pelos argumentos apresentados pelos autores citados, pensamos que podemos sim uni-los através do tempo a partir do momento em que entendemos por museu algo muito maior que um espaço físico destinado à preservação de objetos. Nesse sentido estamos partilhando as novas ideias apontadas pela museologia, já anteriormente apresentadas, que ampliam o conceito de museu.

Estamos pensando que, mesmo em sua manifestação como instituição legitimada no século XIX ou XX, o museu nunca deixou de ser, de alguma forma, uma performance: quando o curador de uma exposição determina o que será exibido, o que ficará na reserva técnica, a ordem de exposição dos objetos etc., ele já está criando uma narrativa, de acordo com suas experiências, conhecimentos e intencionalidades (MOUTINHO, 1994, p. 19). Dessa forma o museu nunca teria sido somente um espaço físico guardião de objetos. Guardar, preservar e apresentar estes objetos exigem uma ação humana em uma determinada temporalidade, aquela da exposição, por exemplo. O que separa então o Templo das Musas do Museu-Acontecimento é muito mais a consciência que a museologia tem hoje da exclusão das manifestações imateriais do museu tradicional, do que propriamente as formas de manifestação do museu.

Se houve a necessidade de constituição de um espaço físico que abrigasse e preservasse os objetos do passado, foi justamente por uma demanda humana e social, e por esse poder de criação de uma antiguidade atribuído ao museu, esse nunca deixou de ser um personagem, poeta *cantor* de antigas memórias. A diferença está essencialmente neste canto/discurso que, deixando de ser uma performance imaterial, buscou nos objetos – desde os *gabinetes de curiosidades* e *câmaras de artes e maravilhas* (século XVII e XVIII) – uma solidez e presença que atendessem às demandas daquele tempo:

Estes gabinetes com coleções eram indicadores claros da disseminação de uma concepção menos logocêntrica do conhecimento, que dizia respeito a “um interesse pelas coisas, além das palavras”. O valor das ‘coisas palpáveis’, a ‘aura’ do objeto autêntico, neste ponto da história das coleções já desempenhavam o importante papel da continuidade com o passado, e da verdade sobre esse passado – uma verdade palpável que os textos escritos não podiam oferecer (SOARES, 2011, p. 55).

É interessante pensar o museu assim, observando as mudanças pelas quais passou esse conceito/nome que, apesar de para os antigos gregos, para os renascentistas ou para o homem do século XIX representar coisas tão diversas, de alguma forma ainda pode partilhar semelhanças. Entendendo desta forma o museu, seja o museu tradicional ou o museu poeta, podemos seguir com nossas reflexões acerca da música dentro desse processo mnemônico.

1.7 Arte das Musas, Museu

Em suas diferentes formas e manifestações, música e museu partilham semelhanças importantes: na etimologia participam conjuntamente do relacionamento com as Musas, sendo música a arte das Musas (JARDIM, 2005, p. 14) e museu o lugar de habitação ou manifestação destas; na mitologia encontramos ainda outra forma de museu: um músico, filho de Orfeu, poeta, encantador e adivinho. Nesse caso, a música é a própria forma de manifestação do museu, que, enquanto personagem, se utiliza da arte das Musas para exercer seu encantamento.

Mas e enquanto instituição? Em sua moderna forma de aparição o museu guarda relações com a música? A derivação de museu do Templo das Musas, como dissemos, redundou no espaço destinado ao estudo e conhecimento das artes e ciências, algo que se representa facilmente através do chamado museu tradicional, instituição que abriga objetos os mais variados. Mas simplesmente guardar não é a tarefa destas instituições: para que esses objetos sejam portadores de sentido, é necessário que haja também investigação (estudos sobre a origem do objeto), preservação (inibir a ação deterioradora do tempo) e comunicação (exposição). Mas e a música? Como ela se insere nesses processos museológicos? Podemos guardar partituras, instrumentos, iconografias do fazer musical, mas guardar a música parece impossível. Retomando a ideia de Seincman (2001), “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).

Concordar com o autor e acreditar que a música só existe na *performance*, pode significar excluí-la definitivamente da instituição *museu*, afinal, como investigar, preservar e comunicar algo imaterial? Como abrigar entre paredes concretas uma *performance* totalmente determinada pelo tempo de sua execução? Os *Museus da música* hoje espalhados pelo mundo, são museus dos suportes, da possibilidade de se fazer música, do vir a ser música, ou seja, museus dos materiais que em algum momento proporcionaram meios de se fazer música ou registraram esse acontecimento. Sem dúvida preservar objetos relativos à prática musical é de extrema importância para nossa história, pois são apoios que nos permitem descobrir sentidos e impressões ocultados pelo tempo. Mas preservar a música enquanto som, movimento no tempo e espaço, quer nos parecer que somente a própria *performance* é capaz de fazer.

Antes de desdobrar minimamente esse aspecto, tarefa árdua delegada ao próximo capítulo, vale ainda especular sobre outra especificidade da música que contribuiu para seu afastamento do museu: a sua conturbada relação com as bases do saber e do conhecimento no Ocidente. Desde o surgimento das instituições museológicas, educar e instruir eram premissas básicas e determinantes para eleger o que ali deveria ser guardado. Já no claustro renascentista ou nos Gabinetes de Curiosidades, o critério da reunião de objetos era primordialmente o de serem fontes de conhecimento sobre o mundo, a exemplo de livros ou de exemplares da natureza. Mesmo nos discursos que sustentaram a instalação dos grandes Museus Nacionais no século XIX, não é difícil identificar falas que apontam nesta direção.³

Ora, se pensarmos que a música sempre representou um desafio para a razão ocidental pela sua inadaptação aos parâmetros epistemológicos da representação e da objetividade (o que a música representa, o que ela quer dizer, o que significa, a que se refere?) não é difícil entender a sua exclusão do ambiente museológico: “o fato dos museus terem durante tanto tempo atuado apenas com os testemunhos materiais da cultura gerou dificuldades de ordem operacional (já em fase de superação) no trato com os testemunhos imateriais” (CHAGAS, 2006, p. 98).

Vale reforçar que a imaterialidade da música e sua impossibilidade de transmitir conhecimentos objetivos vieram a ser um obstáculo para o museu porque o gesto ocidental que deu origem a essa instituição revelou-se a contrapartida de outro, metafórico, que tapou os ouvidos da cultura ao mesmo tempo em que lhe liberava os olhos. Trata-se aqui do clássico privilégio da esfera

³ “[...] todos esses objetos preciosos, que têm sido mantidos longe do povo ou que lhe eram mostrados apenas para suscitar seu espanto ou respeito, todas as riquezas [...], daqui em diante, servirão para a instrução pública: elas servirão para formar legisladores com base filosófica, magistrados esclarecidos, agricultores instruídos” (D’AZYR *apud* POULOT, 2009, p. 110).

visual como base sensorial para a construção do edifício ocidental do saber, tema profundamente tratado pela filósofa italiana Adriana Cavarero e já discutido anteriormente.

1.8 Novo tempo, novo espaço?

Deixando o museu físico, pensemos na música enquanto realização sonora. Podemos conectá-la ao museu processo/acontecimento/fenômeno, onde é a própria performance temporal que determina a existência ou permanência de algo. Se hoje a museologia abre possibilidade de um museu imaterial, determinado pelo tempo de sua realização, é aqui que temos o relacionamento mais próximo deste com a música: partituras e instrumentos, desprovidos da capacidade de fazer soar uma música sem a ação do interprete/executante, não são o suficiente para lembrar ou, quem sabe, preservar a música, é preciso que estes objetos sejam manipulados por um novo *aedo*, aquele músico que será responsável por transmitir de forma audível a nós, humanos, a arte das Musas adormecida sob forma de esquecimento.

Essa necessidade de ter um músico, uma pessoa responsável por retirar a música do esquecimento e presentificá-la nos faz refletir sobre o papel do espectador e até mesmo do curador em um museu. É comum pensar o museu como algo isento de opiniões e que por lidar com objetos, testemunhos materiais, não sofreria interferência de ideias externas. Porém, os objetos por si, sem as memórias pessoais do espectador não podem dizer muito. Cada objeto apresentado remete a lembranças, sentimentos, conhecimentos anteriores e fazem parte de uma narrativa construída individualmente. E não só as recordações do público devem ser levadas em consideração, mas também as experiências do próprio curador, pois este determina a ordem de apresentação das obras, o texto informativo ligado a elas, e também o que será apresentado e o que ficará de fora de determinada exposição. Nestas muitas escolhas uma imaginação criadora individual já se faz presente, e mesmo que se diluindo na inconsciência, altera a exposição em si. Deste modo, essa imaginação que Mario Chagas chama de *imaginação museal*, interfere na compreensão que cada indivíduo terá de uma mesma obra ou narrativa proposta por uma exposição.

Este discurso construído a partir dos objetos seria:

a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas”, e para ativá-la é “necessária uma aliança com as musas, é preciso ter interesse na mediação entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes (CHAGAS, 2009, p. 58).

A *narrativa poética das coisas* é exatamente a percepção de cada pessoa a partir dos objetos, e ativar essa imaginação criadora é abrir passagens entre diferentes mundos e tempos: mundos e tempos do objeto e da memória do espectador que se misturam durante a exposição. Aí se fazem presentes as Musas, que tudo sabem e cantam, presentificando o que hoje chamamos de passado e futuro, e que no museu tornam-se uma única realidade. Tudo isso não nos lembra muito a música e seus *aedos*?

Mario Chagas nos diz ainda mais sobre a imaginação museal: “a principal característica da imaginação museal não seria a preservação (...), mas sim a possibilidade de articulação de uma determinada narrativa por intermédio das coisas” (CHAGAS, 2009, p. 219). Não seria a performance a criação de uma narrativa através das coisas? A partir de instrumentos, partituras, objetos, o intérprete carrega a possibilidade de mediação entre diferentes mundos, diferentes tempos. Estes também podem criar uma narrativa, narrativa esta que se estabelece a partir dos objetos – partituras, instrumentos –, mas que não se determina e limita a eles. Assim como pode-se dizer que em um museu, não são os objetos que propriamente são exibidos, mas a própria exposição (MOUTINHO, 1994, p. 23) – a narrativa criada pelos curadores somada às memórias e repertório de cada observador é que a determinam, também se dá que em um concerto, não são as partituras ou as músicas isoladamente que determinam esse diálogo musical, mas sim as interpretações, as memórias pessoais, as escolhas que os músicos podem fazer na ordem de apresentação das músicas, e em tantas outras possibilidades em aberto em uma obra.

Recuperemos o entendimento do museu como um espaço que se concretiza pelas Musas e com as Musas. Hesíodo diz “isto as Musas cantavam, tendo o palácio olímpio” (HESÍODO, v. 75), o que, segundo Torrano, sugere que o próprio canto das Musas fazia real o palácio, tornava presente o lugar, pois o verbo grego *ter* (*ékho*) possibilita a interpretação como *habitar* e como *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). Portanto, qualquer espaço – físico ou não – de manifestação das Musas poderia ser considerado um museu, um espaço de manifestação da memória. Para além da visão institucional, portanto, talvez aí resida a grande aproximação entre música e museu: “A música carrega consigo a possibilidade de instauração de uma determinada espaço-temporalidade⁴”

⁴ Para a física, o espaço-tempo é uma medida determinada pelas três dimensões espaciais mais a dimensão temporal, ou seja, uma quarta dimensão (LOPES, 1992, p. 173). Segundo Isaac Newton, “os tempos e os espaços

(JARDIM, 2005, p. 155). Antonio Jardim nos diz que justamente por sua ligação primordial com o tempo, música e memória são inseparáveis, pois a própria realização da música está diretamente entrelaçada à vigência da memória:

Uma vez que a música tem como característica predominante a ordenação (ou desordenação, se se preferir) do tempo, por se dar nele, por ser uma arte da temporalidade, ainda que a espacialidade não possa estar inteiramente ausente, cabe à memória, seja retrospectivamente seja prospectivamente, proceder à interligação daquilo que de seu próprio material (música) é exposto, de modo que o sentido seja estabelecido (JARDIM, 2005, p. 125).

Esta característica temporal da música é um fator determinante para a possibilidade de instauração dessa outra espaço-temporalidade, o que Alfredo Bosi chama de reversibilidade do tempo: a memória permite que possamos perceber o que já passou como algo que pode voltar. Desta simultaneidade de recordações surge o tempo reversível, que, segundo o autor é “uma construção da percepção e da memória: supõe o tempo como sequência, mas o suprime enquanto sujeito e vive a simultaneidade” (BOSI, 1992, p. 27).

Podemos pensar então que essas características da música não são estranhas originariamente ao museu. Enquanto acontecimento provocado pelo canto das Musas, este seria a própria condição de reversibilidade do tempo, onde elas podem revelar o passado e o futuro⁵ inspirando os poetas. Sem este espaço de manifestação das Musas nada poderia ser revelado, e assim, presentificado. Nada poderia se tornar real e presente para o poeta e seus ouvintes. Da mesma forma, sem este espaço de manifestação – sem o museu – a música não poderia realizar-se, pois os dois confundem-se na relação com as Musas e a memória: se é preciso o tempo da *performance* para

não têm outros lugares senão eles mesmos; e eles são os lugares de todas as coisas. Tudo no tempo, quanto à ordem de sucessão; tudo no espaço, quanto à ordem de situação.” (NEWTON apud LOPES, 1992, p. 171). Assim, apesar de sua imaterialidade, a música também estaria sujeita a um determinado espaço-tempo, podendo-se entender aqui o espaço como a extensão de sua propagação. Pensamos então que a *outra espaço-temporalidade* da música se dá a partir de sua capacidade de confrontar diferentes tempos – o tempo métrico da música, o tempo fisiológico do ouvinte e do executante, o tempo cronológico – e de também tornar-se presente – tanto pela sua propagação quanto através da memória – em espaços que não aquele da sua enunciação. Sobre essa duração da música para além de sua *performance*, Eduardo Seincman diz que devemos “reconhecer a presença ativa de um processo mnemônico que nos garante a permanência da obra, mesmo que já tenha deixado de soar.” (SEINCMAN, 2001, p. 16). Assim se dá que, durante a audição de uma peça, muitas vezes podemos ter a percepção de estar em outro tempo e espaço, desligando-nos da realidade espaço-tempo determinada pelo relógio ou pelo local estrito de execução.

⁵ “Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas, por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso colhendo-o admirável, e inspiram-me um canto divino **para que eu glorie o futuro e o passado [...]**”. (HESÍODO, v. 29-32, grifo nosso)

que a música seja lembrada, presentificada, preservada, é também a própria música que cria essa nova espaço-temporalidade de manifestação da memória, que aqui chamamos museu.

A partir dessas reflexões podemos considerar que a música só está afastada do museu enquanto nosso campo de observação se fixa unicamente no museu-instituição, modelo de edifício guardião de objetos e memórias materiais, pois quando expandimos nosso olhar para o museu-acontecimento, lugar de realização e presença das próprias Musas, percebemos que a música seria o meio por excelência de sua manifestação: a música traz em si a possibilidade de instauração de outro tempo, outro espaço, que não é determinado pelo cronológico e nem pelo metro, mas sim um tempo qualificado que se expande e retrai sem obedecer aos limites da matéria. Sua incorporeidade é que permite que flua por entre tempos e espaços distintos dos nossos, trazendo lembranças e revelações, permeando e permitindo o acontecimento da memória sem preocupar-se com a tangibilidade e a visibilidade objetual. Sendo uma experiência, a música é capaz de trazer ao presente afetos e lembranças, podendo ser assim entendida como a própria condição de realização do museu enquanto manifestação da memória.

“[...] uma concepção de tempo que se estrutura sobre a concomitância e simultaneidade sem quaisquer indícios da relação de causa e efeito; o de uma concepção segundo a qual o tempo sob o aspecto qualitativo se apresenta ricamente diversificado enquanto sob o aspecto quantitativo ele dificilmente se deixa apreender pelo rigor da medição, - uma concepção de tempo na qual, portanto, tendem a se desfazerem e a perderem o sentido as relações de anterioridade e de posterioridade.”

(Jaa Torrano)

2 Tempo e Performance

Tempo e performance são conceitos indissociáveis. A performance depende do tempo para que aconteça; o tempo pode manifestar-se de diferentes formas. Neste capítulo pretendemos abordar alguns pontos de contato destes dois conceitos com a música, com a memória e com o museu, trazendo pontos explanados anteriormente, mas agora sob uma nova luz e apresentando perspectivas que vão somando ao antes apresentado e formando uma ideia mais consistente.

Nosso principal objetivo aqui é refletir sobre a performance como único meio de existência completa da música, já que esta, a música, desenrola-se no tempo. Ainda mais, pretendemos demonstrar que performance é 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. Ainda neste capítulo, teremos oportunidade de aprofundar esta questão fundamental, que é a performance enquanto acontecimento único.

2.1 O Tempo

Falar sobre o tempo é, há muito, um desafio. O que é o tempo? É uma marcação artificial criada pela necessidade histórica do homem, ou algo tão implícito em nossa vivência que se torna quase impossível defini-lo? “Para a filosofia há três concepções fundamentais de tempo: a) o tempo como ordem mensurável do movimento; b) o tempo como movimento intuído; c) e o tempo como estrutura de possibilidades” (ABBAGNANO, 2007, p. 944). Vários são os teóricos que dedicaram-se, em algum momento, a tentar definir o tempo, e entre eles encontra-se Santo Agostinho, que escolhemos para iniciar nossa discussão devido à grande importância que seu pensamento para a filosofia. Em suas *Confissões*, Santo Agostinho já discutia o que seriam as três dimensões do tempo: passado, presente e futuro:

Que é então o tempo? Quem seria capaz de explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, bastante nitidamente para exprimir por meio de palavras a idéia que dele faz? E, contudo, há noção mais familiar e mais conhecida de que usamos em nossas conversações? Quando falamos de tempo, sem dúvida compreendemos o que dizemos; o mesmo acontecerá se ouvirmos alguém falar do tempo. Que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, eu o sei; mas se me perguntam, e quero explicar, não sei mais nada. Contudo, eu o declaro sem hesitar, e sei que, se nada passasse, não haveria tempo passado; que se nada sucedesse, não haveria tempo futuro; e que se nada existisse atualmente, não haveria tempo presente. Como então esses dois tempos, o passado e o futuro, existem, se o passado não existe mais e se o futuro ainda não existe? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, se não se fosse juntar ao passado, não seria tempo, mas eternidade. Portanto, se o presente, para ser

tempo, deve unir-se ao passado, como podemos declarar que existe, se não pode existir senão deixando de existir? Tanto que o que nos autoriza a afirmar que o tempo existe é a sua tendência para deixar de existir (AGOSTINHO, 2012, p. 340-341).

Desde então, ainda é difícil uma resposta definitiva. Qual seria a duração de um instante presente? E se essa duração existe, ela já pressupõe uma medição cronológica. Pode-se considerar passado os fatos de cem anos atrás, mas o mesmo pode ser dito do instante em que acabamos de escrever a última palavra dessa frase. Sobre esse possível presente, Santo Agostinho (2012, p. 343) diz que este só existiria se houvesse uma partícula tão pequena de tempo que não pudesse mais ser dividida, só este instante poderia ser presente, mas passaria tão rapidamente do futuro ao passado que não teria duração alguma.

Assim como o presente não tem duração alguma, o passado e o futuro também não existem, pois o passado o é justamente por não existir mais, e o futuro assim é chamado por ainda não ter acontecido (AGOSTINHO, 2012, p. 343). Seria o tempo então uma ilusão? Existiria somente o agora em que os fatos acontecem? Se neste momento relembro, através da minha memória, episódios da infância ou de dias atrás, estes não estão novamente acontecendo, mas tornam-se presente ao serem ditos em palavras e transformam-se em imagens. Assim também o futuro só *existiria* no presente, porque podemos imaginar os fatos que virão, mas estes não existem ainda, e quando existirem, farão parte do presente. (AGOSTINHO, 2012, p. 345).

[...] o que agora parece claro e manifesto é que nem o futuro, nem o passado existem, e nem se pode dizer com propriedade que há três tempos: o passado, o presente e o futuro. Talvez fosse mais certo dizer-se: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies de tempos existem em nosso espírito, e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança (AGOSTINHO, 2012, p. 346-347).

Pensemos então no tempo em relação a um dos nossos conceitos centrais nesse trabalho, a música. Como se caracteriza o tempo musical?

2.2 Tempo e Música

Uma primeira discussão que queremos propor está baseada no pensamento de Alfred Schutz. Schutz nasceu em Viena, em 1899, e é considerado o criador do campo da sociologia fenomenológica. Em nosso estudo, terá importância principalmente por sua obra *Fragments on the Phenomenology of Music*, escrito em julho de 1944. Neste texto, o autor afirma que a obra

musical, enquanto objeto ideal, ou seja, o pensamento musical, existe independentemente da partitura ou da performance. Assim, tanto uma como outra, seriam a forma de comunicar essa ideia ou pensamento musical (SCHUTZ, 1976, p. 27). Podemos concordar com o autor que o pensamento musical pode existir independente de sua comunicação no mundo real de forma visível (partitura) ou audível (performance), mas para a reflexão proposta neste texto precisamos lidar com a música enquanto presentificação no mundo real, e não só como ideia. Isso se dá exatamente pelas ligações que queremos propor com o museu enquanto presença, seja como instituição ou como acontecimento. Optando por trabalhar com a música em sua forma de comunicabilidade no mundo real, e tendo afirmado até o momento que a performance é a forma completa de manifestação da música, diferentemente da partitura que seria apenas um rastro, cabe analisar outra proposição feita por Schutz.

Segundo o autor, a princípio temos duas formas básicas de apreensão ou compreensão do mundo: uma que é *monotética* e outra, *politética*. Os objetos normalmente podem ser percebidos de forma monotética, ou seja, de uma só vez, enquanto algumas artes só podem ser percebidas no desenrolar do seu tempo de duração ou enunciação, politeticamente, em vários passos, como no caso da música:

A obra musical em si, entretanto, só pode ser recolhida e apreendida por uma reconstituição dos passos politéticos 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).⁶

Note-se que o autor diz que a música, seja realizada de forma perceptível neste mundo, ou ainda como objeto ideal, só pode realizar-se de forma politética, ou seja, com determinada duração no tempo, justamente por essa ser uma característica essencial da música, a sua temporalidade. Sendo assim, acreditamos que a partitura não pode ser tomada como realização da música para o nosso propósito, pois essa sim pode ser apreendida monoteticamente, retirando o quesito temporal da obra musical:

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

⁶ “The work of music itself, however, can only be recollected and grasped by reconstituting the polythetic steps in which it has been built up, by reproducing mentally or actually its development from the first to the last bar as it goes on in time.” (SCHUTZ, 1976, p. 29)

nada mais é que um arcabouço de uma futura realidade que adquire consistência no e por meio do ato interpretativo (SEINCMAN, 2001, p. 30).

Obviamente que estas afirmações poderiam ser questionadas, já que para ler uma partitura também é necessário um tempo, bem como uma leitura de um quadro, por exemplo. A princípio – tanto a partitura quanto o quadro – apresentam-se de uma só vez às nossas vistas, mas uma compreensão detalhada dos mesmos também requer um tempo. Então, porque não seriam objetos politéticos? Não consideramos a partitura como objeto politético porque, apesar de sua leitura demandar um determinado tempo, a visualidade inicial em que apresenta passado, presente e futuro, essa condensação temporal impossível em uma performance musical, é exatamente o que a difere das artes que se dão no tempo. Essa capacidade de anular o tempo musical, faz com que a partitura seja entendida aqui como objeto monotético, o qual podemos manipular sem respeitar a ordem temporal que uma performance demandaria.

Concluimos assim que, mesmo que partitura e performance sejam igualmente formas de comunicação de uma ideia musical já existente enquanto objeto ideal, eles diferem radicalmente e não podem ser considerados igualmente como realização da música neste nosso mundo real. A performance, por abarcar a necessidade temporal da música e torna-la audível a nós é a possibilidade de presentificação da obra musical de forma completa.

2.3 O relógio parado

Quando pensamos na realização temporal da música e, conseqüentemente, em sua performance, precisamos refletir sobre um tipo de tempo que não pode ser medido pelo relógio, um tempo que não obedece às partes e subdivisões criadas pelo homem em seu intuito de organizar seu mundo, suas experiências, sua história. Estamos falando sobre o tempo interno, um tempo de experiência individual que não pode ser medido ou calculado. Como nos diz Schutz (1976), “o ouvinte viveu, durante a audição [de uma peça], em outra dimensão de tempo que não pode ser medido pelos nossos relógios ou outros dispositivos mecânicos”⁷ (SCHUTZ, 1976, p. 37. Tradução nossa.), o que também acontece para o intérprete, que não se orienta por minutos, segundos, horas, mas justamente por uma pulsação que pode variar a cada nova apresentação.

⁷ “The listener lived, while listening, in another dimension of time which cannot be measured by our clocks or other mechanical devices.” (SCHUTZ, 1976, p. 37)

A nossa percepção do tempo, enquanto ouvintes ou intérpretes, não é determinada por essa divisão do passado, presente e futuro, mas é sempre presente porque a música só se realiza assim, presentificando-se, e, conseqüentemente, expandindo o *agora* de forma que não cabe mais questionamentos sobre a duração de um instante presente. Aqui cabe voltar, ainda que rapidamente, ao que a filosofia entende por tempo. Em seu dicionário filosófico, Nicola Abbagnano (2007) diz que:

Bergson insistira em considerar o tempo vivido (a *duração* da consciência) como uma corrente fluida na qual é impossível até distinguir estados, porque cada instante dela transpõem-se no outro em continuidade ininterrupta, como acontece com as cores do arco-íris. [...] o tempo como duração possui duas características fundamentais: 1 - novidade absoluta a cada instante, em virtude do que é um processo contínuo de criação; 2 – conservação infalível e integral de todo o passado, em virtude do que age como uma bola de neve e continua crescendo à medida que caminha para o futuro (ABBAGNANO, 2007, p. 947).

Percebemos que nosso tempo interno enquanto performers ou ouvintes de música muito se assemelha ao exposto acima: uma novidade absoluta a cada instante e uma conservação de sensações que vão se acumulando e, conseqüentemente, modificando, o que está por vir. A audição de uma peça pressupõe essa corrente fluida na qual não se distingue margem entre uma impressão, uma lembrança, um sentimento. Estando parado o tempo cronológico, o tempo interno encarrega-se de ir e vir, trazer para o presente o que supostamente é passado. Assim funciona a memória, como a performance musical: sempre no presente. Os fatos podem ter se perdido no tempo, mas é no presente que são recordados e revividos. Essa abolição do tempo pode ser claramente percebida na performance musical, porque em sua essência a música já prevê um outro tempo, este tempo ininterrupto e desconectado do nosso relógio, como se, por alguns momentos, este pudesse calar e ceder espaço a outro tempo, nosso tempo interno, voltando a trabalhar apenas ao findar a música.

2.4 Tempo e Museu

Tendo visto um pouco sobre o tempo em relação à música, cabe pensar sobre o tempo do museu, outro alicerce desse trabalho. Será que estes tempos – da música e do museu – coincidem? Como temos proposto dois caminhos para o museu – *Templo das Musas* e *Museu-Acontecimento* – vamos refazer um pouco de cada um com lupas sobre o fator temporal.

O museu enquanto *Templo das Musas* nos remete à ideia de lugar, e como mostrado anteriormente, é o fio que conduz ao museu moderno, espaço marcado pelo colecionismo e pela objetividade trazida pelo pensamento científico e racional. Neste lugar que dá abrigo a tantos objetos de diferentes épocas, a tripartição temporal em passado, presente e futuro é fundamental, pois no germe do museu moderno há a ideia de conhecer o presente, conhecer o novo mundo que estava sendo descoberto pelas expedições científicas e que traziam diversos exemplares da natureza bem como objetos de outras culturas que serviriam de fonte de estudo. No século XIX porém, com a institucionalização do museu, uma nova abordagem é dada a este espaço. Com a necessidade de criar uma tradição para a sociedade, cultivar uma história nacional, os museus tiveram papel fundamental porque puderam abrigar vestígios e testemunhos materiais que serviriam à construção dessa narrativa, normalmente heroica, sobre o passado de cada país. Aí entra a ideia de passado como sendo fundamental, porém em contraponto com a ideia de futuro, pois guardar e preservar esses objetos só tinham sentido dentro da perspectiva de instrução da sociedade, das gerações futuras que, se não desse modo, não teriam acesso ao passado de sua cultura.

Ou seja, percebemos que a instituição museológica, tal como a construiu a modernidade, requer uma divisão mais clara do tempo, e se apoia nessa divisão para construir seu discurso e fundamentar suas ações. Mas se pensarmos de uma outra forma, como podemos dizer que um objeto antigo é do passado se ele está hoje, no presente, testemunhando sobre determinada cultura ou costume em um museu moderno? Se aquele objeto existe hoje e participa dessa narrativa moderna sobre algo, ele também faz parte do presente, e não só do passado. Mesmo que retirado de sua funcionalidade ou contexto, ele tem no *agora* uma função dentro dessa instituição. Esse é um ponto que normalmente passa despercebido quando se vai a um museu, justamente porque o seu ambiente é mais propício para uma viagem no tempo – no sentido de nos levar a outra temporalidade – do que para uma consciência de presentificação de um passado no *agora*, ou seja, de que esse objeto não é do passado, é do presente, e convive em nosso tempo, é contemporâneo a nós. Podemos até dizer que o museu tem o poder de abolir o tempo, ou quem sabe, instaurar uma outra temporalidade muito parecida com aquele tempo interno da música: em um mesmo ambiente convive um objeto do *passado*, nossas memórias, nossas expectativas, nosso desejo de conhecer outras épocas, a narrativa criada pelo curador e tantas outras temporalidades que se misturam criando um outro tempo, o *tempo museológico*.

Mas pensemos então em uma outra face do museu, onde este *tempo museológico* manifesta-se de forma mais clara, o *Museu-Acontecimento*. Nesta nova ideia de museu, o tempo do objeto – físico ou não – a ser exposto é o tempo de sua exposição, ou seja, o tempo em que o objeto se manifesta é o único tempo em que ele existe. Pensar o tempo do museu a propósito do Museu-Acontecimento nos da possibilidade de retornar à música, que pela sua imaterialidade e percepção essencialmente politética é dependente de sua performance para que possa existir fora do mundo das ideias e ser comunicada nesse nosso mundo real. A música existe sempre no presente, e mais, ela abstrai dessa tripartição temporal porque não requer esse tempo cronológico para manifestar-se. O tempo interno do ouvinte e do intérprete é o tempo em que acontece, e este tempo é sempre presente, ou melhor, uma presentificação. Enquanto esquecimento a música é uma possibilidade, uma latência, a partir de sua performance volta ao nosso mundo em forma de som e se presentifica, se reatualiza, não como memória passada, mas como presença, como *agora*.

O Museu-Acontecimento é a própria possibilidade de manifestação de toda uma cultura imaterial que durante séculos foi excluída do espaço museológico. A culinária, dança, rituais, bem como a música, não tinham as características necessárias para adentrar o museu moderno, e devemos destacar que principalmente no caso da música, não tinha a objetividade proposta por estes museus. Com a possibilidade de uma preservação que se faz no tempo de manifestação, na performance, toda uma gama de conhecimentos e artes puderam novamente fazer parte do museu, este tempo/espaço (originalmente) instaurado pelas Musas.

2.5 Presentificação, Performance

Tendo em vista os pilares de nosso trabalho – a saber: memória, música e museu – não poderíamos deixar de nos debruçar, ainda que minimamente, sobre a performance. Tentaremos abordar um pouco de como a performance costura-se com a música, a memória e o museu, e para tanto gostaríamos de começar propondo uma breve reflexão sobre os *atos performativos*. Atos performativos são, em síntese, as palavras ou frases que, ditas em determinada situação, tornam algo existente (AUSTIN, 1990, p. 24-25). Por exemplo, quando ao batizar uma criança se diz “*Eu vos batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo...*”, esta frase não é uma descrição do acontecimento do batismo, ao contrário, é seu proferimento o responsável pela instauração deste sacramento. Um exemplo ainda mais claro está descrito na Bíblia, quando da origem do mundo: no Gênesis, quando Deus cria o mundo, Ele o cria pela sua palavra: “Deus

disse: ‘Faça-se a luz’! E a luz se fez. [...] Deus disse: ‘Faça-se um firmamento entre as águas, separando umas das outras’. E Deus fez o firmamento” (BÍBLIA SAGRADA, Gn 1, 3;6). Assim, Deus não descreve a criação do mundo, mas ele fala para que este possa existir. Como disse Santo Agostinho: “Contudo, falaste e o mundo foi feito. Tua palavra o criou” (AGOSTINHO, 2012, p. 334).

O importante aqui é perceber mais uma vez o poder da palavra. Se na antiga Grécia nomear algo era torná-lo presente, e portanto, real, ainda hoje cremos na força da enunciação como capaz de criar novas realidades. Mais do que apenas pensar nas pessoas que ainda temem dizer *desgraça* ou *câncer*, como fizemos anteriormente, vemos aqui uma crença ainda maior no poder que a palavra, quando proferida por alguém que tem determinada autoridade naquele meio, tem para nós de instituir acordos, sacramentos, ou seja, de presentificar um acontecimento. Tendo tornado um pouco mais clara, através do exemplo dos atos performativos, a relação entre palavra e acontecimento que ainda hoje é presente na nossa cultura, podemos compreender com maior facilidade o poder de presentificação inerente à memória, à música, ao museu. Estes três conceitos trabalham exatamente com a possibilidade de tornar presente algo já acontecido.

A memória traz para o nosso *agora* uma lembrança de algo passado, um acontecimento, uma pessoa, uma experiência que não faz mais parte do nosso presente. O museu trabalha também com a instauração de nova realidade onde o a tripartição do tempo – passado, presente, futuro – tendo sido abolida, pode realizar como presença realidades de diferentes épocas. Um objeto antigo não pertence mais só àquele período em que foi criado e exercia sua funcionalidade como objeto do dia a dia, por exemplo, mas faz parte de um presente que se forma a partir da junção dessa temporalidade do objeto, da nossa temporalidade e o tempo futuro em que temos a expectativa – ou esperança, como diria Santo Agostinho – de que essa memória materializada em objeto seja meio de instrução e conhecimento para as gerações futuras. Em relação à música, os atos performativos nos interessam por poderem criar correspondência com a performance musical: assim como o ato de falar pode dar origem a algo, o ato de tocar ou cantar também estabelece uma nova realidade, a realidade da própria existência da música, que depende desta performance para se presentificar.

É essencial ter em mente que performance não é apenas o resultado sonoro de uma execução musical, e sim todo o contexto de lugar, do momento, da recepção. Por isso o que se pode

guardar em um CD ou DVD não corresponde a guardar uma performance, porque esta só se dá em um momento único, e mesmo que se toque a mesma peça para o mesmo público em um pequeno espaço de tempo, já não será a mesma performance, nem a mesma música, porque os significados mudam, as interferências são outras, as memórias despertadas no público são modificadas. José Eduardo Costa Silva, descrevendo a cena de um concerto nos dá uma ideia do que é a performance para além da execução sonora de uma música:

Os músicos afinam seus instrumentos. A música está no edifício antes mesmo de ser tocada. [...] Porém, no edifício há outros sons além daqueles que emanam do fosso da orquestra. Há os sons dos presentes: os bochichos, as campainhas dos celulares, os rangidos das poltronas, as respirações ofegantes. Essa cacofonia não é semelhante àquela que está no fosso. Sobretudo, porque sabemos que ela não promete a forma e a unidade determinada da música. Dela se espera o auto aniquilamento; da outra, espera-se a música. Desse modo, a tensão entre as duas cacofonias revela a estrutura do silêncio (SILVA, 2013, on-line).

Portanto, a performance manifesta-se na própria impossibilidade de repetição de um determinado momento. A música torna-se sempre única, porque cada vez que é *repetida*, também reafirma sua impossibilidade de repetição, apesar de, através das partituras, ter se tentado registrá-las para que fossem tocadas novamente da mesma forma. Afirmamos novamente: a música não pode ser guardada em objetos.

Em determinados momentos da nossa cultura houve uma supervalorização da partitura, ou seja, entendeu-se que a partitura continha a música, que esta era sua representante fiel. Atualmente no entanto, temos a percepção que um registro não pode conter tudo o que é a música: a música não se limita por papéis, CD, DVD ou qualquer outro suporte. É importante perceber, porém, que essa percepção da música para além da partitura não é novidade de nossa época: no Barroco, por exemplo, uma partitura não era entendida como sendo a própria música, a escrita musical era apenas um esboço de uma ideia, e os poucos compositores que em algum momento fizeram questão de anotar com detalhes suas intenções para aquela peça, nos mostram exatamente que o costume entre os executantes era outro, ou seja, o corriqueiro da época era a partir daquelas anotações, da partitura, improvisar, variar, mudar instrumentação e interpretação, por isso, quando algum compositor deseja que a obra fosse repetida de uma forma semelhante ou queria registrar uma determinada performance, esses detalhes eram anotados na partitura.

Como já visto de relance em outra parte deste texto, a consciência desta impossibilidade de registro fiel da música em uma partitura é um dos pontos essenciais que alimentam o

movimento de performance historicamente orientada, que, oportunamente, tem como intuito resgatar o que não está escrito no papel através de outros caminhos, como por exemplo o estudo de métodos e tratados de época. Se tratando de períodos em que a performance não tentava se repetir, onde cada música era naturalmente percebida como sendo única, nunca reproduzível de forma exata, o papel do intérprete é muito importante, bem como o será no movimento de música antiga.

Outro conceito que pode nos auxiliar no entendimento da música em relação ao tempo e performance é o proposto por Small (1998): *musicking*. A ideia principal desenvolvida pelo autor é que a música não é uma coisa, e sim uma atividade (SMALL, 1998, p. 2). Ao tratá-la por um verbo – *musicando* – e não como substantivo – *música* – Small (1998) chama nossa atenção para a impossibilidade de pensar a música abstraindo a questão temporal que a envolve. A música existe enquanto é feita, enquanto realização no tempo, e não como um objeto acabado. Está em constante mutação e sofre interferência de seus performers, dos locais em que é apresentada, das memórias dos ouvintes. Segundo Haynes (2007):

Como Christopher Small e outros pensadores da música têm apontado, a música não é uma coisa, é um ato, algo que as pessoas fazem. Nós normalmente gostamos de pensar a obra musical como objeto escrito, porque tem uma forma fixa e estável. Falamos sobre a "música" na estante. Mas as notas na página não são a obra, na verdade, elas não são a música absolutamente. São apenas uma receita a ser seguida pelos músicos – um livro de receitas. [...] Teóricos de vários tipos gostam de discutir este ponto, mas para as pessoas que realmente fazem música, que escutam ou tocam, é evidente que uma obra se define em sua performance. O significado musical não existe até o momento da "recepção", o momento em que uma peça é realizada e ouvida (HAYNES, 2007, p. 22-23. Tradução nossa.)⁸

Acreditamos que estes dois conceitos apresentados – *musicking* e *atos performativos* – são esclarecedores para compreender a música enquanto arte performática. *Musicking* nos revela que a música existe em seu momento de performance, no ato de tocar e ouvir, e que a partitura não é, em absoluto, a música; os atos performativos nos exemplificam o poder de presentificação da palavra, transferidos aqui para a música. A presença da música é instaurada por sua enunciação, ou melhor, pela sua performance. Por ora nossa breve reflexão sobre

⁸ “As Christopher Small and other musical thinkers have pointed out, music is not a thing; it is an act, something people do. We normally like to think of the work as the written object because it has a fixed, stable form. We talk about the “music” on the stand. But the notes on the page aren’t a work; in fact, they aren’t music at all. They are merely a recipe for performers to follow – a cookbook. [...] Theoreticians of various kinds like to argue this point, but to people who actually musick, who listen or perform, it is self-evident that a work takes on its definition in performance. Musical meaning doesn’t exist until the moment of “reception”, the moment a piece is performed and heard.” (HAYNES, 2007, p. 22-23).

performance ficará por aqui: propomos agora um capítulo dedicado à prática de música antiga. Nele também teremos a oportunidade de voltar às discussões de tempo e performance, e retomar os conceitos aqui apresentados, porém com um novo olhar, associando-os mais especificamente à performance histórica.

“[...] the one thing our music is not is ‘Early’”

(Bruce Haynes)

3 Música Antiga: passado ou presente?

Até pouco tempo, não era comum tocar peças de outras épocas. Antes do século XIX, as ocasiões em que isso ocorria estavam ligadas, quase predominantemente ao estudo e não à execução em público de tais músicas. A partir desse retorno às músicas do passado com o objetivo de tocá-las, fazê-las novamente soar, podemos perceber a vigência da memória na música de uma forma histórica: trazer essas músicas de outros séculos para nosso tempo, é também torná-las *contemporâneas* a nós. Aqui, entendemos o conceito de contemporaneidade como tudo aquilo que vive no mesmo tempo, ou seja, o presente somado ao que persiste do passado (JARDIM, 2005, p. 106). Esse conceito é essencial para o entendimento da prática de música antiga e do museu enquanto performances, enquanto reatualizações e elementos que, apesar de ligados ao passado por diversos motivos, são sempre presentificações. Assim, não podemos dizer que Bach é nosso contemporâneo, mas podemos dizer que sua obra sim, pois continua sendo revisitada nos dias de hoje, participando da nossa temporalidade. Jardim (2005) nos diz ainda que seria impossível constituir uma contemporaneidade apenas com o que é feito hoje, o que seria o mesmo que abolir a memória (JARDIM, 2005, p. 106).

Este desejo de trazer para o presente as músicas do passado deixa perceber uma atitude que difere radicalmente da forma com que este mesmo passado relacionava-se com a sua música: até o século XVIII a música baseava-se estritamente em suas funções, servia para a diversão dos reis, para compor a liturgia da Igreja, para comemorar grandes conquistas, mas logo após sua execução era abandonada, e outra peça era composta para desempenhar aquela mesma função. A música fazia parte da vida cultural e espiritual das pessoas, e era assim compreendida, porque como parte essencial da vida, ela tinha necessariamente que nascer no presente (HARNONCOURT, 1998, p. 13). Esta música de outros séculos, baseada em suas funções dentro de uma sociedade, e rapidamente descartadas para serem substituídas por outras é o que hoje chamamos de *música antiga* e tentamos retomar e refazer em nosso próprio tempo, seja transportando-a para o presente – executando-a de acordo com nossa própria cultura – ou tentando restaurá-la como no passado – ou seja, recriando esta música dentro dos princípios para os quais foi escrita.

Cabe aqui uma pequena distinção entre *música antiga* e o *movimento de prática de música antiga*: como falado em nossa introdução, pode-se compreender a música antiga como toda a produção musical de séculos anteriores, que se distanciam cada vez mais do nosso tempo. Pensando assim, o repertório Clássico ou Romântico, por exemplo, também já estaria inserido

neste contexto. Porém, aquele repertório que não teve uma continuidade de performance nas gerações seguintes ao seu próprio tempo, são um desafio ainda maior, e tornam-se objeto central de estudo dos praticantes de música antiga. Este movimento teve suas bases ainda no século XIX, como veremos adiante, mas seu grande desenvolvimento se deu a partir de 1960, trazendo como mote central a proposta de releitura do repertório histórico, especialmente da Renascença e do Barroco, buscando utilizar instrumentos históricos (ou réplicas destes) e recuperar a forma antiga de tocar essas músicas a partir de tratados de época e de todo um estudo da mentalidade e costumes daquele período em que as peças foram compostas. Daí surge a expressão tão conhecida hoje de *Performance Historicamente Orientada*, que segundo a professora Michelini (2012, on-line),

Trata-se, portanto, de um *conceito* de interpretação, que, grosso modo, se opõe àquele em que o músico aborda o repertório de épocas passadas tomando como parâmetro características estilísticas e sonoras de seu próprio tempo. O conceito desenvolvido pelo movimento é conhecido atualmente como *interpretação historicamente orientada*, e pode ser aplicado a repertório de épocas diversas (MICHELINI, 2012).

De forma geral, o conceito de performance historicamente orientada está ligado a uma busca pela autenticidade, ou seja, pelo verdadeiro e original. No entanto, o desejo inicial de reproduzir estas músicas como soavam em sua época, logo se desdobra em um pensamento crítico que, ao invés de preocupar-se com a repetição desta música como era no passado, passa a ter como objetivo e justificativa encontrar a linguagem que permita que soe de forma mais apropriada, ou seja, a busca pela forma correta de se tocar não é mais um desejo por cristalizar uma performance, mas ao contrário, torna-se uma busca por deixá-la soar de uma forma que lhe permita uma melhor comunicação. Desta forma, compreende-se que tocar este repertório *antigo* sem um conhecimento da estética em que foi criado, pode ser reduzir suas possibilidades interpretativas, já que conhecendo a linguagem e cultura daquela época temos um vasto campo de opções que podem nos ajudar a entendê-la melhor e, conseqüentemente, realizá-la de forma mais completa.

É interessante hoje nos perguntarmos por que a partir do século XX essa música torna-se tema de estudo e reinterpretações, assim como por que precisamos e queremos essa repetição do passado sistematicamente. De acordo com Harnoncourt (1998, p. 15), até o século XVIII a música fazia parte da vida das pessoas, estava presente nos mais diversos lugares e era a expressão de algo que não podia manifestar-se em palavras. Especialmente a partir da Revolução Francesa, reduz-se a música ao belo, e conseqüentemente, ela deixa de intervir em

nossa vida para ser um ornamento, algo a ser admirado mas sem nos transformar, sem ser parte essencial da nossa vida. Aquela que antes era a língua viva do indizível – a música – perde-se porque reduzimos nossas vidas apenas à esfera do dizível.

É possível pensar ainda que, não sendo uma música composta em nossa época, não nos traz a confrontação e inquietação que a música de nosso tempo nos proporciona. Considerando que a música é sempre fruto de uma época e dialoga com esta, a música do passado provavelmente despertava uma confrontação àquelas pessoas, mas hoje, nossos questionamentos são outros, e esta música pode nos soar extremamente bela e harmoniosa, algo como um retorno a um tempo idealizado que não existe mais. Se esta música traz uma harmonia e beleza almejada pelas pessoas, é compreensível que parte dos músicos e grande parte dos consumidores de música – gravações e concertos – hoje se voltem para a música de outros períodos. Porém é importante também inserir esse movimento em um contexto mais amplo, e não apenas deixá-lo isolado nas discussões estéticas e relativas ao gosto.

Podemos perceber que a prática de música antiga participa igualmente daquele debate que, a partir do século XIX, preocupa-se com a preservação e conservação da história, debate este que também levará à criação dos museus modernos, como vimos anteriormente. Estas relações entre prática de música antiga e museu são objeto central desse nosso estudo, mas para que cheguemos com maior clareza a este encontro, é preciso ainda passar por alguns tópicos que poderão auxiliar nossa reflexão, e para começar, mostraremos um pouco da história do movimento de música antiga.

Mais à frente teremos oportunidade de discutir esses pontos com mais clareza, mas antes, propomos um retorno a fins do século XIX, onde os primeiros músicos interessados neste resgate de músicas do passado começam a plantar o que se desdobraria nesse grande movimento que, ainda hoje, continua em expansão.

3.1 Um pouco de história

Como mencionado no início do capítulo, até o século XIX não era comum tocar músicas que não fossem contemporâneas, de seu próprio tempo, e não fazia parte do costume da época repetir várias vezes a mesma peça. Havia uma grande produção musical instigada pela funcionalidade e inserção da música em diversos aspectos da vida das pessoas,

os músicos da corte, da igreja e da cidade raramente compunham algo por conta própria, e suas obras tinham como função entreter uma comunidade palaciana, adicionar profundidade ao culto religioso ou contribuir para o esplendor de festividades públicas (AUGUSTIN, 1999, p. 13).

Quando estes eventos tinham fim, findava também a função daquela música, e ela se tornava esquecimento.

Mesmo com essa prática mais comum – limitar a música à sua funcionalidade, como mostrado acima – em diversos momentos de nossa história houve performances de música de épocas passadas (como por exemplo a difusão de obras de Palestrina, Byrd e Morley feita por John Pepush e sua *Academy of Ancient Music*, por volta de 1720),⁹ mas foi com o senso histórico do homem romântico, que acreditava em uma natureza evolucionista, que a música antiga pôde ressurgir de forma mais veemente, inserida em um contexto onde desejava-se o resgate das culturas do passado justamente pela consciência de que o romantismo era herdeiro e descendente destas culturas (AUGUSTIN, 1999, p. 14). Assim se dá que, convencionou-se determinar o início deste resgate de música antiga com o *revival* de Bach proposto por Mendelssohn, que incluía a famosa *Paixão Segundo São Mateus*, apresentada em 1829. Apesar de todo esforço empreendido por Mendelssohn na análise da obra, preparação das partituras e ensaios, não havia ainda a preocupação em restaurar o estilo interpretativo da época de Bach:

Em momento algum houve a preocupação, por parte do dirigente, em verificar como era uma orquestra barroca e, principalmente, como ela deveria soar. Ele formou um enorme coro com 158 cantores, fez uso de uma grande orquestra sinfônica que ele mesmo regeu ao piano, aparentemente de memória, e adicionou sinais de dinâmica e ligaduras. Esforçou-se em dar a uma obra “antiga” caráter totalmente “moderno” (AUGUSTIN, 1999, p. 15).

Essa é uma diferença crucial entre estas primeiras apresentações de *música antiga* e o movimento que se estabeleceu no século XX, a forma de lidar com o passado: para Mendelssohn e seus contemporâneos a música antiga não era um corpo de artefatos históricos a ser preservado cuidadosamente em sua forma original, mas um repertório vivo que cada geração poderia reinterpretar em seu próprio estilo (HAYNES, 2007, p. 27).

O movimento de prática de música antiga, como conhecemos hoje, deve sua origem a dois personagens de grande importância, Arnold Dolmetsch e Wanda Landowska, cujos escritos ainda são de grande importância em uma perspectiva histórica para se compreender a filosofia

⁹ Para mais exemplos destas performances de música antiga anteriores ao próprio movimento assim denominado, consultar *Um olhar sobre a música antiga*, de Kristina Augustin e *The end of early music*, de Bruce Haynes.

que propunham naquele momento. 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.

Wanda Landowska (1879-1959) – ao contrário de Dolmetsch que estudou diversos instrumentos e atuou de várias maneiras no campo musical – era uma pianista virtuose e concentrou seu campo de atuação na performance, dedicando-se mais tarde também ao ensino. Pesquisou sobre o cravo nos mais diversos museus, e propôs um instrumento híbrido deste com o piano, já que reconhecia que o público não estava ainda preparado para uma total mudança de paradigma em questões de sonoridade (AUGUSTIN, 1999, p. 18). Em 1909 escreveu o livro *Musique Ancienne*, um discurso apaixonado em favor da música antiga e contra a ideia, então corrente, de evolucionismo.¹⁰

No início do século XX era inimaginável a dimensão que tomaria o movimento de música antiga nas décadas seguintes, e por isso torna-se interessante observar o testemunho de músicos envolvidos naquele momento, como Haynes (2007):

Na década de 1960, era duvidoso que um movimento pudesse ter credibilidade se não tivesse um elemento de protesto e revolução. A mola mestra da performance historicamente orientada na década de 1960 foi uma rejeição do status quo. Músicos como eu, apenas começando então, definíamos o nosso movimento em oposição à criação clássica; forçamos nossos conservatórios a mudar (minha pequena batalha como um estudante em Amsterdã era para ser autorizado a estudar cravo em vez do piano)¹¹ (HAYNES, 2007, p. 41. Tradução nossa).

Entre as décadas de 1950 e 1960 outros livros de grande importância foram escritos, como *Interpretation of Music* de Thurston Dart (1954) e *Interpretation of Early Music* de Robert Donington (1963) que apresentavam métodos para se executar todo aquele *novo* repertório de

¹⁰ “Je veux bien croire que le progrès existe dans la science, dans la mécanique, dans l’industrie. Mais qui voudra m’expliquer en quoi consisterait le véritable progrès musical et par quoi le compositeur le plus moderne serait nécessairement supérieur à Bach, à Mozart, à Palestrina?” (LANDOWSKA, 1921, p. 24)

¹¹ “In the 1960s, it is doubtful whether a movement could have had credibility if it did not have an element of protest and revolution about it. A mainspring of HIP in the 1960s was a rejection of the status quo. Musicians like me, just getting started then, defined our movement in opposition to the Classical establishment; we forced our conservatories to change (my little battle as a student in Amsterdam was to be allowed to study harpsichord as a keyboard minor instead of piano).” (HAYNES, 2007, p. 41)

músicas do passado que estavam sendo trazidas para o presente. Foi também essencial o resgate e novas impressões dos antigos tratados de época que se tornaram fonte de contato direta com o estilo de época até então pouco conhecido e utilizado pelos músicos. A partir daí as publicações de música antiga são cada vez maiores, e também as gravações.

Durante a década de 1970 teremos a grande revolução da *autenticidade*: a busca pela forma original de execução dessas peças, uma resposta à forma como a música antiga vinha sendo interpretada até então. Como nos conta Augustin (1999),

Apesar da revalorização do repertório antigo e de todas as transformações sofridas na forma de interpretá-lo, o essencial ainda não havia sido mudado: a maneira de frasear, os instrumentos usados, os andamentos escolhidos, as dinâmicas e articulações. Todos esses aspectos ainda seguiam os padrões e gostos da estética musical do século XIX. Somente no século XX, muito lentamente, foi-se desenvolvendo a idéia de que poderia existir uma sonoridade própria para essas obras do passado (AUGUSTIN, 1999, p. 21).

Uma performance *autêntica* seria aquela que não soava *moderna*, e deveria levar o ouvinte a uma verdadeira viagem no tempo, levando-o a experimentar sonoridades até então desconhecidas e exóticas. Atualmente, a própria concepção de performance vem sofrendo transformações, e o foco não recai mas somente na obra e no som, mas performance passa a significar todo um contexto que acompanha a execução e recepção da música. Sendo assim, o debate em torno da autenticidade vai sendo transformado, e, como dizíamos no início do capítulo, ganha forma a noção de compreender o contexto da música, conhecer a forma em que soa melhor, mas não como imposição do que é certo ou errado, autêntico ou não, e sim como abertura de novos horizontes de possibilidades. Retomaremos essa questão um pouco mais à frente, quando discutirmos a relação entre essa autenticidade e a busca pela música enquanto objeto. Por hora cabe ressaltar que, desde então, o movimento de prática de música antiga vem ganhando força e hoje são inúmeras as orquestras que dedicam-se unicamente a este repertório, bem como os festivais e escolas que estudam e divulgam este repertório e suas diversas formas de serem tocados. Ainda que não seja nosso objeto direto de estudo, faremos um pequeno desvio, para que possamos rapidamente contar um pouco da história da música antiga no Brasil. Apesar de estarmos tratando da música antiga como um todo, e, portanto, suas especificidades de manifestações geográficas não interferirem de forma direta em nossa reflexão, temos consciência que nosso interesse pelo tema surge de nossa imersão nesse contexto de prática de música antiga em nosso país, e assim, ainda que indiretamente, esse trabalho também é

resultado do desenvolvimento deste movimento em nossas terras. Vejamos então como esse movimento nascido na Europa se apresenta a nós.

3.2 Um pouco de história – Brasil

No Brasil, a prática de música antiga como movimento¹² de pesquisa e interpretação histórica começa no século XX com a chegada de músicos europeus que procuravam se distanciar de uma Europa em guerra. Dentre eles podemos citar um pioneiro, Hans-Joachim Koellreutter, que no início de sua carreira no Brasil dedicou-se especialmente ao repertório barroco para flauta, e também os músicos Borislav Tschorbov e Violetta Kundert, que tendo sido recrutados na Europa para integrar a nova orquestra sinfônica do Rio de Janeiro, também foram responsáveis por difundir a música antiga em nosso país e gerar os primeiros grupos dedicados a ela.

Aqui faremos uma pequena parada, pois é interessante notar que um dos pioneiros da música antiga em nosso país é também o ícone da música contemporânea no Brasil. Isso parece reforçar o valor estético-sonoro que, ao menos num primeiro momento, guiou o movimento de música antiga, ou seja, a busca pelo novo, pelo exótico, por novas formas de expressão. A música antiga era mais que o *antigo*, era essencialmente o *novo*, porque estava sendo redescoberto naquele momento, e assim, caminhará muitas vezes lado a lado com a música contemporânea. Essa dupla dedicação – ao *antigo* e ao *novo* – ainda percebe-se principalmente nos músicos que se dedicam hoje a instrumentos como a flauta doce, o cravo e o alaúde, por exemplo. Por serem instrumentos que não tiveram uma continuidade de composições entre meados do século XVIII e o século XX, os intérpretes que se dedicam a estes instrumentos estão essencialmente vinculados ao passado – repertório de música antiga – e ao presente, já que os compositores contemporâneos descobriram nestes instrumentos novas sonoridades e perspectivas que passaram a ser somadas às suas criações. Não é incomum, portanto, encontrar músicos que se dedicam à interpretação historicamente orientada e igualmente às técnicas estendidas utilizadas na música contemporânea.

¹² Em seu livro *Um olhar sobre a Música Antiga: 50 anos de História no Brasil*, a autora Kristina Augustin defende que não se pode falar em movimento de música antiga no Brasil, por não se tratar de uma atividade organizada, estruturada, com metas, centro de formação e publicação (AUGUSTIN, 1999, p. 106). Em nosso trabalho, optamos por utilizar esse termo *movimento* porque acreditamos que ainda que de forma espontânea e não organizada institucionalmente, a música antiga no Brasil tem sido mola propulsora de atividades que se espalham por todo o país e que, ainda que com objetivos específicos diferentes, todos contribuem para a pesquisa, prática e divulgação deste repertório.

Voltando ao nosso percurso histórico, percebemos que muitos foram os entusiastas que se dedicaram à música antiga no Brasil, mas por não se tratar de nosso objetivo aqui fazer um levantamento histórico detalhado, falaremos de forma mais geral sobre o movimento¹³. Podemos dizer que, em nossas terras, o movimento de música antiga teve duas gerações: a primeira foi marcada pelos músicos estrangeiros e também pelo surgimento de diversos grupos voltados principalmente para a apresentação desse repertório, mas que, muitas vezes, ainda não traziam uma preocupação com a *autenticidade*, assim como aconteceu na Europa. A segunda geração se difere por uma maior preocupação também com o ensino e promoção de festivais, rumo a uma profissionalização da música antiga no país (AUGUSTIN, 1999, p. 59).

Pelo cenário da música antiga hoje no Brasil, podemos perceber que tão grandes esforços destes pioneiros não foram em vão. Tendo em vista que não temos uma tradição como a europeia, podemos nos orgulhar das proporções que a performance histórica tem tomado dentro do panorama brasileiro: inúmeras são as orquestras – *Orquestra Barroca da UniRio* (RJ), *Orquestra 415 de Música Antiga* (MG), *Orquestra Minas Barroca* (MG), *Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora* (MG) – grupos – *Conjunto de Música Antiga da UFF* (RJ), *Seconda Pratica* (MG), *Quinta Essentia Quarteto* (SP) – encontros – *Semana de Música Antiga da UFMG* (MG), *Festival de Música Antiga e Colonial Mineira de Juiz de Fora* (MG), *Festival de Música Antiga da UFRJ* (RJ) – graduações e pós-graduações voltados para instrumentos antigos – UEMG, Unicamp, UFRJ – isso tudo para nos concentrar no eixo RJ-SP-MG, mas por todo o Brasil se multiplicam os encontros, concertos, grupos e cursos que tem como objetivo central a performance historicamente orientada de música antiga. Tendo feito essa breve incursão histórica, retomemos nosso fio de Minerva, a começar por retomar a escrita.

3.3 Mais uma vez, a escrita

Apesar de em nosso trabalho darmos especial relevância às mudanças trazidas pela escrita alfabética e suas consequências para a separação entre palavra e música, temos que admitir que não houve somente perdas, ao contrário, devemos reconhecer que seu surgimento proporcionou maravilhas até então impensadas, e se hoje podemos nos debruçar sobre esse tema desta forma

¹³ Para um levantamento detalhado dos músicos e grupos voltados para a música antiga que se desenvolveram no Brasil, recomendamos a leitura de *Um olhar sobre a Música Antiga*, de Kristina Augustin. O Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora também tem uma interessante publicação: *Centro Cultural Pró-Música: uma contribuição de 25 anos à história da música antiga no Brasil*, que conta detalhadamente o percurso do movimento de música antiga nesta cidade. Nos anexos deste trabalho disponibilizamos algumas fotos e um quadro dos principais grupos de música antiga no Brasil retirados destes dois livros acima citados.

acadêmica e transmitir nossas ideias, é pela bem-aventurada escrita. De que outra forma poderíamos registrar tantos pensamentos e deixá-los disponíveis a tantas pessoas? Mas é nosso trabalho aqui observar as mudanças, muitas por sinal, que o uso do alfabeto incitou. E nesta parte em que pretendemos falar mais especificamente sobre a prática de música antiga, pensemos em como a escrita pode ter interferido, e ainda interferir, em nossa formação enquanto intérpretes.

No campo musical, damos maior importância e status aos chamados músicos eruditos, ou *clássicos*, cuja formação depende diretamente da escrita. Somos ensinados a ler as partituras e tocá-las, seguir o que o compositor registra como sendo sua intenção para aquela obra musical. Essa formação clássica porém, tem gerado um curioso fenômeno de atrofiamento da nossa capacidade, antes natural, de improvisar (HAYNES, 2007, p. 3). Em períodos pré-românticos, a partitura era um esboço, e o músico era responsável por *completar* a obra, ou seja, informações como mudança de andamento, ornamentação, dinâmica, tempo e alterações rítmicas não eram dadas de antemão, e fazia parte do trabalho do intérprete, realizar todas essas coisas, que pertenciam ao estilo daquela época. Um músico que não soubesse como interpretar aquela partitura, normalmente partes separadas distribuídas entre eles, não seria capaz de tocar a música de seu próprio tempo, o que obviamente, nos leva a perceber a grande diferença entre eles e nós, seguidores de notas registradas em um papel.

Nestes períodos históricos resgatados atualmente pela prática de música antiga, havia ainda uma diferença crucial em relação ao nosso tempo: não existia a separação, hoje tão óbvia para nós, entre intérprete e compositor. Antes do Romantismo, improvisação e composição eram atividades normais de qualquer músico, neste tempo em que havia uma constante demanda por novas peças, ser compositor não era nada tão especial, era apenas uma parte do processo (HAYNES, 2007, p. 4). A posterior separação entre compositor e intérprete é fundamental porque modifica a nossa relação com a música, e, enquanto performances, não nos vemos na obrigação, ou em condições, de criar e improvisar a partir de uma partitura. Escrevemos até mesmo nossas cadências e ornamentos, espaços justamente dedicados a esse exercício de *composição* por parte do intérprete.

Já no século XIX essa distinção entre intérprete e compositor torna-se essencial. É parte do ideal do *gênio* a construção de uma imagem do compositor inspirado que cria uma música que será posteriormente reproduzida pelos intérpretes, e claro, da forma mais próxima possível ao desejado pelo criador da obra. O *criador*, por conseguinte, para permitir que sua obra seja

reproduzida várias vezes de acordo com seu intuito, registra cada vez mais informações na partitura para que o músico intérprete, neste momento já desprovido de sua responsabilidade de improvisar, possa executá-la. Essas mudanças se relacionam com a modificação da função social da música: a emergência da noção de obra como algo autônomo e com pretensões à eternidade impõe uma especialização cada vez maior do ofício de compositor e também do de intérprete. Somos frutos desta modificação, e, na maioria das vezes, fomos também ensinados a partir de uma clara separação entre tocar e compor. Os intérpretes leem a partitura e tocam, aprendem a respeitar as intenções do compositor e a obra; os compositores escrevem suas ideias, e cada vez com maior número de detalhes e até *bulas*, para que sua música possa ser executada de forma *correta*, ou seja, da forma como foi imaginada e instituída.

3.4 Cântone, repertório, obra musical

Essas modificações trazidas pela escrita, e principalmente a separação entre intérprete e compositor, é fundamental para entendemos a ideia de obra musical. Enquanto a música era entendida como uma atividade prática que sofria modificações a cada nova interpretação e que dependia também da ação do músico intérprete para tornar-se completa, não existia uma concepção de que a música era algo fechado, determinado por uma única pessoa – o compositor – e que portanto deveria assim ser reproduzida. A ideia de uma música como algo já acabado, e que, portanto, deve ser tocada sempre da forma mais parecida ao seu original e continuamente repetida pelas gerações futuras, faz parte da ideia de *cântone*, onde há a formação de um determinado repertório de obras compostas pelos grandes gênios do passado e que devem ser perpetuamente repetidas respeitando as intenções do compositor descritas na partitura. As principais características desta ideologia do Cântone, segundo Haynes (2007, p. 6) são:

- Grande respeito pelos compositores, representado pelo culto ao gênio e à originalidade;
- Temor quase bíblico das obras musicais;
- Obsessão pela intenção original do compositor;
- A prática de ouvir música como um ritual;
- O costume de repetidas audições de um número limitado de obras.

Os músicos envolvidos com a prática de música antiga também estão inseridos e foram formados dentro desse cântone, e, mesmo que essas características acima estejam em caminho oposto aos costumes dos períodos históricos resgatados, ainda é a partir delas que se relacionam

com essa música do passado. Pensemos brevemente em cada tópico sugerido por Haynes (2007):

1) *Grande respeito pelos compositores, representado pelo culto ao gênio e à originalidade.* Se a imagem do *gênio* compositor surge apenas no Romantismo, os músicos envolvidos na prática de períodos pré-românticos não deveriam se preocupar excessivamente com esse culto aos grandes compositores e com a *originalidade*, já que muitas vezes, trechos que uma música era repetida vezes aproveitada em outras peças, fossem do mesmo compositor ou não.

2) *Temor quase bíblico das obras musicais.* O entendimento de uma peça como uma *obra* já terminada, como *objeto* criado por determinado compositor em sua genialidade, também é mais recente do que as próprias músicas resgatadas pelo movimento de música antiga. Assim, fica claro mais uma vez que sempre estamos lidando com o passado a partir do nosso presente, ou seja, da nossa própria formação *canônica*.

3) *Obsessão pela intenção original do compositor.* Se estamos lidando com épocas em que não era o costume grafar na partitura muitos detalhes sobre as vontades do compositor, devemos pensar então que, nestes tempos, a prática musical seguia determinadas *regras* que uniformizavam, de certa maneira, a execução das músicas. Por uniformização não queremos dizer que as peças eram tocadas de forma sempre semelhantes e seguindo um padrão, mas, pelo contrário, essas determinadas regras de performance provavelmente eram exatamente não deixar que as performances fossem iguais, mas sempre propor mudanças dentro daquele estilo em que os próprios músicos foram criados. Ornamentos, mudança de andamentos, *inegalité*, tudo isso tornava a música algo vivo e mutante, portanto, respeitar a vontade do compositor não deveria ser uma preocupação, já que este desejo também, provavelmente, não era algo estanque, uma vontade de repetição idêntica.

4) *A prática de ouvir música como um ritual.* Em nosso tempo, ouvir a música *clássica* requer um ritual: um teatro, o palco, as roupas pretas dos músicos. O menor barulho surge como uma falta de respeito, é necessário silêncio absoluto para que se receba essa aparição, a aparição da música. Voltando aos nossos períodos históricos – leia-se períodos pré-românticos – veremos que a música não era ouvida como um ritual, mas ela poderia ser parte de um. Em uma missa, na coroação de um rei, em uma grande festividade ou em um baile, a música estava integrada à vida das pessoas, era fundamental enquanto parte de um todo, pertencia a uma certa funcionalidade que, a nossa audição de música *clássica* hoje, tenta abstrair. Vamos a um teatro ouvir, silenciosamente, um minueto feito para ser dançado. Vamos a um teatro ouvir,

silenciosamente, uma missa fúnebre. Vamos a um teatro ouvir *silenciosamente...* como um ritual. Não queremos dizer com isso que essas músicas deveriam ser confinadas à sua funcionalidade e impedidas de adentrar os teatros, mas refletir sobre essa diferença substancial entre a música em seu contexto original e a música enquanto rito de escuta nos traz um crescimento e amadurecimento interno que torna nossa visão – ou escuta – mais crítica, mas reflexiva, sem por isso perder a magia.

5) *O costume de repetidas audições de um número limitado de obras.* Esse ponto é fundamental na construção de um cânone: repetir sempre as mesmas poucas composições é escolher e eleger aquilo que merece ser passado adiante ou não, ou seja, é criar um determinado repertório básico dentro do qual os novos músicos também serão formados. Mais uma vez, a intenção não é criticar nosso atual sistema e voltar ao passado, mas sim entender nossa própria relação com a música do passado. Para um músico atual de orquestra, normalmente, as músicas de outros períodos ainda fazem parte do presente, eles as tocam igualmente como parte de uma história que continua e chega até nós. Já os músicos historicamente orientados, percebem a música antiga como fixa em um momento histórico e que pode ressurgir hoje, mas sempre com a clareza de que não pertencem ao nosso tempo. Isso quer dizer que, para os músicos *antigos*, recriar a música em suas características históricas pode ser a forma mais honesta de preservá-la. Quase nunca pensamos sobre isso, mas, como nos instiga Haynes (2007), essas músicas não foram feitas para nós, e esse é o paradoxo do movimento de música antiga: ele começa e termina no presente¹⁴ (HAYNES, 2007, p. 10).

3.5 Autenticidade: música como objeto

Revedo os tópicos acima fica evidente que nossa forma atual de lidar com a música é baseada na objetividade, objetividade esta que caminha juntamente com a história do Ocidente se tornando cada vez mais presente e desejada e que se traduz, em música, na ideia de *obra musical*, discutida amplamente por Lydia Goehr, em seu livro *The imaginary museum of musical works*.¹⁵ Neste livro, a ideia principal é exatamente que, o entendimento da música enquanto *obra*, o *cânone* e a ideia do *gênio* compositor emergem no século XIX e acabam por aprisionar a música em um grande museu imaginário, onde estarão sempre guardadas e

¹⁴ “But it is the paradox of HIP that it uses the past as inspiration but does not, like Canonism, pretend to be a continuation of it. HIP starts in the present and ends in the present.” (HAYNES, 2007, p. 10)

¹⁵ *The imaginary museum of musical works: an essay in the Philosophy of Music* (2007).

preservadas para as gerações futuras. Ora, como vimos discutindo ao longo dessas páginas, aprisionar a música é a maior ilusão na qual, porém, buscamos acreditar. Imaginar uma obra musical guardada em um museu é um desafio às mentes mais criativas: como construir, ainda que mentalmente, um lugar onde uma música possa ser guardada? Seria uma galeria de caixinhas que, quando abertas, deixariam ouvir aquela peça ali guardada? Ou um espaço onde continuamente estivesse soando diversas músicas e ainda assim não se misturassem? Talvez um museu tradicional que abrigasse partituras, preferencialmente escritas de próprio punho pelos grandes compositores?

Independente da nossa capacidade individual de imaginar e criar nosso próprio modelo de museu de música, temos que admitir que para esse museu existir, o entendimento da música enquanto *obra* é marcadamente presente. Esse conceito de obra musical tem sua origem no século XIX, que, como apontado em outro momento, também é o tempo de surgimento dos grandes museus, estes ambientes criados com a missão de guardar objetos que, retirados de seu contexto e funcionalidade original, passam a ser *lugares de memória*. É fácil pensar nos lugares de memória quando se tem em vista a escrita, objetos ou mesmo espaços físicos: se escreve, se guarda, se preservam espaços e monumentos porque se deseja perpetuar, acumular informações e gerar conhecimentos que não seriam naturalmente acumuláveis por nossa fisiologia humana, nem mesmo para os *louvadores* das tradições orais. Assim se dá por exemplo, com mobiliários, objetos pessoais, roupas, partituras e instrumentos de séculos passados que passam a ser conservados nos museus, com o objetivo de guardar essa memória, preservá-la e impedir que ser perca.

Refletindo por esse prisma, é bem natural que, não podendo guardar a música, apenas os objetos referentes a esta como partituras, instrumentos e iconografias da prática musical, surja um movimento que busque exatamente tornar presente essas obras. Talvez aí, no surgimento dessa prática consciente de música antiga, resida a fundação de um possível museu de música. Um museu, não por constituir-se de um espaço físico e abrigar objetos, mas ao contrário, por depender do tempo, da memória e da performance para existir. É interessante notar que, durante o século XIX, houve pessoas que pensaram na necessidade de criar um museu de música, e mais interessante ainda é notar a performance também fazia parte desta ideia de museu. Um bom exemplo é dado por Liszt, que em 1835 propôs um museu da música onde as obras que fossem consideradas dignas de serem preservadas para a posteridade, seriam tocadas todos os dias durante um mês inteiro no Louvre. Nas palavras do próprio compositor:

Em nome de todos os músicos, da arte, e do progresso social, nós exigimos: (a) A fundação de uma assembleia a ser realizada a cada cinco anos para a música religiosa, dramática e sinfônica, pela qual as obras que forem consideradas melhores nestas três categorias serão cerimonialmente tocadas todos os dias durante um mês inteiro no Louvre, sendo posteriormente adquiridas pelo governo, e publicada às suas custas. Em outras palavras, nós exigimos a fundação de um Museu da Música¹⁶ (LISZT *apud* WALKER, 1987, p. 59-60. Tradução nossa.).

Percebemos que, na visão de Liszt, o museu da música seria não só a partitura, nem tão pouco só a performance, mas a junção das formas escrita e performática daquelas obras que fossem consideradas *melhores* em cada uma das três categorias propostas. E aí temos um ponto importante, a ideia de escolher uma obra que é melhor que outra, definir quais são as grandes obras e os grandes compositores, tudo isso faz parte da já mencionada ideia do cânone, ou seja, a ideia de que há um corpo de obras que, pelo seu grande valor, devem ser repassadas às gerações futuras em detrimento de tantas outras. Continuemos então com nosso exercício de pensar a música enquanto *obra*.

A ideia de obra musical busca equiparar, conscientemente ou não, música e objeto, ou melhor, perceber a música enquanto um objeto de arte, surgido a partir da mente criadora de um grande compositor e que, por isso, deve ser mantida intacta e preservada como legado às gerações futuras. Apesar desta intenção – explícita ou não – vê-se que em muito diferem e é quase impossível aproximar música e objeto, principalmente em termos de preservação. Ao guardar-se um objeto em museu, não infere-se daí que este, da forma como era feito no passado, é melhor do que hoje. Como exemplo podemos pensar em um ferro de passar roupas: apesar de ser preservado como forma de conhecimento sobre o passado, não induz de maneira alguma a pensar que naquela época a produção de ferros era melhor e que, portanto, dever-se-ia produzi-los novamente daquela forma. O mesmo serve para as obras de arte, um quadro de Van Eyck pode inspirar muitos artistas que querem produzir um realismo em suas obras, mas nem por isso precisam acreditar que devem pintar com a mesma técnica que este artista para chegar ao resultado desejado.

De forma diferente – justamente pela impossibilidade de guardar a música como soou há alguns séculos – faz sentido tentar resgatar a forma de tocar da época a que pertence essa música, pois seria a única maneira de preservar a obra musical. O ponto que demanda atenção quando se

¹⁶ “In the name of all musicians, of art, and of social progress, we require: (a) The foundation of an assembly to be held every five years for religious, dramatic, and symphonic music, by which the works that are considered best in these three categories shall be ceremonially performed every day for a whole month in the Louvre, being afterwards purchased by the government, and published at their expense. In other words, we require the foundation of a musical Museum.” (LISZT *apud* WALKER, 1987, p. 59-60)

refere à música antiga, é que tentar resgatar a forma como era feita, é justamente reconhecer sua transitoriedade, ou seja, reconhecer que nesta música, ainda que entendida como obra a ser preservada, há espaço para improvisações do intérprete e para modificações a cada nova performance, pois esta é a natureza dessa obra a ser preservada. Por mais contraditório que pareça, resgatar a música antiga deve ser mais que restaurar uma partitura e tocar o que está escrito, preservar esta música é dar a ela o espaço de manifestação para o qual foi concebida, com abertura para experimentar, modificar, ousar fazer diferente em casa interpretação. De qualquer maneira, justamente pela necessidade de sua performance para que possa existir, a música já não se adequa a este tipo de discurso e coloca-se numa instância que não pode ser discutida em termos de objetividade como algo material que se guarda entre paredes concretas. A fundamental presença do intérprete, da memória, do tempo, faz com que essa discussão passe às margens da realidade instaurada pela música.

Cabe aqui retomar brevemente os conceitos apresentados no capítulo anterior, quando falávamos sobre performance: *musicking* e *atos performativos* são chaves que podem nos ajudar a perceber a força do tempo na música. Música enquanto verbo requisita ação, movimento, atividade; atos performativos instauram a presença pela anunciação. Assim, talvez o mais correto – ou cômodo – seja aceitar que a música não pode ser debatida em termos de obra artística, como poderia ser uma peça de artes plásticas. Justamente por não estar pronta, por depender da constante interpretação para preservar-se, a música é desde sempre uma *obra aberta*, nunca pronta, sempre tendência (SEINCMAN, 2001, p. 30). A tentativa de preservá-la através de um movimento de prática historicamente orientada pode ser extremamente válida, mas nunca encerrará as questões propostas pela música, sempre haverá decisões por parte do intérprete independente deste conhecer ou não a forma *autêntica* de sua execução. Poderíamos pensar então, que a música é uma obra em constante mutação: se no Barroco soou de uma forma, hoje soa de outra, e daqui a cem anos soará ainda diferente, não é necessariamente por falta de conhecimento sobre o passado ou sobre sua sonoridade, mas exatamente porque a música não busca, em sua essência, ser a mesma. A cada performance é a mesma e é outra. É daquele compositor e é do intérprete. É do intérprete e do espectador, espectador este que também modifica, a partir de suas recordações, a música que ouve.

Sobre isso, ouçamos Nicholas McGegan (1992), diretor musical da *Philharmonia Baroque Orchestra*:

Nunca em toda a minha vida, graças a Deus, fui capaz de fazer a mesma performance duas vezes – mesmo em dias consecutivos – de qualquer peça. Então, se eu não posso fazer isso em dias consecutivos, eu não vejo por que ninguém deve ser capaz de fazê-lo também! Cada performance é uma resposta emocional a como você se sente no momento e que deve ter sido verdadeira antes, como é agora. Você não pode por tentar ficar mais e mais e mais autêntico, chegar a alguma mítica *resposta certa*.¹⁷ (MCGEGAN, 1992, p. 129. Tradução nossa.)

3.6 Autenticidade: querela entre *antigos* e *modernos*

Propomos aqui, mais uma vez, uma pequena incursão histórica, pois o conceito de *autenticidade* foi uma grande ruptura no movimento de música antiga e responsável por gerar a consciência hoje tão difundida da necessidade de resgatar a sonoridade própria de cada época. Quando, em determinado momento, percebeu-se que a música antiga vinha ganhando espaço nos concertos e gravações, mas sem a devida preocupação em trazer a sonoridade própria destas músicas, o termo autenticidade passa a ser carro chefe, pois representa o desejo dos músicos antigos de ir a fundo no resgate do repertório histórico, criando um abismo entre estes e os *modernos* – aqueles que se contentavam em redescobrir o novo repertório, mas sem que isso trouxesse implicações à sua forma de tocar.

Uma mudança drástica e, que, além de mudar toda a sonoridade e audição da música antiga, também criou uma barreira virtual entre *antigos* e *modernos* foi a adoção do Lá 415 como padrão nas performances históricas. Essa atitude impossibilitava que se juntasse em um mesmo grupo instrumentos românticos e de época, e então os músicos eram obrigados a escolher entre um dos dois caminhos a seguir (HAYNES, 2007, p. 44).

Os “modernos” não compreendiam por que os “antigos” desejavam retomar instrumentos tecnicamente ultrapassados, se dedicar a um repertório em desuso, ignorando dois séculos de evolução musical. Já os “antigos” não entenderam a dificuldade que os “modernos” encontravam de vislumbrar que a Música Antiga possuía uma outra linguagem. **Era preciso respeitar a obra musical** (AUGUSTIN, 1999, p. 22. Grifo nosso).

Aqui cabe questionar: quem eram os modernos? À medida que se preocupavam com a obra musical, os *antigos* estavam mais que inseridos na ideia moderna de Cãnone, de obra musical e de gênio, como discutido acima. E daí surge o desejo de preservar a música antiga como era

¹⁷ “I’ve never in my entire life, thank heavens, been able to do the same performance twice – even on consecutive days – of any piece. So if I can’t do it on consecutive days, I don’t see why anybody else should be able to do it either! Every performance is an emotional response to how you feel at the time and that must have been true then, just as it is now. You can’t try, by getting more and more and more authentic, ever to get to some mythical Right Answer.” (KERMAN et al., 1992, p. 129)

feita anteriormente. O desejo de *respeitar a obra* deixa transparecer a ligação do movimento com seu próprio tempo, o que, naturalmente, é de se esperar.

Atualmente, com toda ampliação em torno do conceito de performance e a consciência das bases modernas do movimento de música antiga, discutir se é correto ou não tocar o repertório antigo nos padrões da época não é mais ponto central. As discussões se desdobraram de tal forma que *antigos* e *modernos* tem maior consciência histórica, tanto no sentido de entender que a obra pode ser melhor expressa dentro de sua linguagem original, quanto em compreender o contexto de surgimento do movimento de música antiga dentro da modernidade.

3.7 Interpretação ou execução? O intérprete de música antiga

Grande parte das críticas ao movimento de prática de música antiga se estabelece justamente no campo da performance, porque questiona-se se há equilíbrio entre a autenticidade histórica e a autenticidade pessoal do intérprete (LOPES, 2006, p. 291). Espera-se que seja reproduzida da forma mais fiel possível, a partir de dados históricos, a maneira de tocar uma música do passado, como poderia haver então espaço para as decisões pessoais do músico? E se há momentos em que este pode optar por aderir ou não ao proposto pelos dados históricos, poderia dizer que é um movimento que busca executar as obras como eram feitas antes? Ou as informações históricas seriam apenas uma opção a mais? Em outras palavras: deve existir uma interpretação – que ceda espaço para decisões pessoais do músico – ou uma execução – onde a obra é respeitada no limite, isentando o músico de qualquer interferência? Esta pode ser uma contenda difícil de resolver e vários autores se dedicaram em algum momento a discuti-la, mas acreditamos que justamente pelas especificidades da música – por desenrolar-se no tempo e não ser possível guardá-la de uma forma concreta e objetiva – devemos assumir orgulhosamente a incapacidade de refazer a música como era no passado, ou seja, de executar uma peça sem interferências do nosso tempo presente.

Antes de prosseguir, uma pequena pausa para pensar sobre o termo *executar*: não seria o verbo executar usado justamente porque ao tentarmos tocar uma música da mesma forma como teria sido antes estaríamos eliminando, matando sua real possibilidade enquanto arte das Musas? Ou melhor, pensando em executar como perseguir uma meta até que ela se cumpra, se realize, executar uma música seria tirar dela a possibilidade de modificar-se, aparecer em diferentes formas, tempos e espaços, e por isso mesmo, seria tirar-lhe a possibilidade de manter-se enquanto o que é: arte performática. Por esse caminho, podemos sim aceitar essa característica

da música, muitas vezes creditada como fracasso, porque justamente nesse mistério de vir a ser, do esconder-se e novamente soar, é que a música manifesta-se de forma completa. Assim, a partir de todos os dados históricos que vão sendo descobertos, o intérprete tem a seu alcance um repertório de ideias que lhe possibilita experimentar, ousar, sem fixar-se em uma única interpretação, assim como era feito na época dessa música *antiga*.

Apesar de parecer uma contradição, o que propomos aqui é uma reflexão, para que seguir ou não certo estilo de ornamentação, tempo ou dinâmica, seja uma decisão que, além de levar em conta nossos gostos pessoais, também considerem a própria forma com que, historicamente, essa música era feita. Em seu tempo, a música barroca, por exemplo, requeria toda uma liberdade de ser sempre nova, modificada pelo intérprete, porque nós teríamos que tocá-la sempre da mesma forma, como se pudesse ser comparada a um quadro ou a uma escultura, que mantem certa estabilidade física no tempo?

Neste ponto, mais uma vez, devemos buscar a consciência de que fomos criados musicalmente em um ambiente *romântico*, onde busca-se, assim como nos conservatórios do século XIX, uma *transparência do intérprete* (HAYNES, 2007, p. 94), ou seja, transmitir exatamente o que foi desejado pelo compositor, sem interferências por parte do músico. Se este princípio, em algum momento, faz sentido para os músicos *modernos*, não se pode dizer o mesmo dos *antigos*, pois procurar essa transparência seria ir contra a própria natureza da música antiga. Esse desejo de transparência só existe porque nossa cultura acredita na *intocabilidade* da obra musical (GOEHR, 2007, p. 222). Assim,

O conceito chamado por Goehr de “intocabilidade”, a obrigação de transmitir – literalmente – as intenções do compositor sem mudar sequer um mínimo detalhe, é outra curiosa expressão da mentalidade do Cãnone. [...] como performance você é obrigado a tocar o que está escrito. A intocabilidade não parece ter tido muita força no Barroco. Há exemplos impressionantes do século XVII e XVIII de músicos alterando a peça na presença do compositor e obviamente agradando-o¹⁸ (HAYNES, 2007, p. 93. Tradução nossa.).

Portanto, se queremos resgatar a prática de música antiga, em primeiro lugar devemos ter consciência do que era essa música em seu período e como era feita, pois tê-la como um objeto acabado a ser preservado, é justamente não perpetuar sua natureza mutante e aberta. Enquanto

¹⁸ “The concept called by Goehr ‘untouchability’, an obligation to transmit – literally – the intentions of a composer without changing even the smallest detail, is another curious expression of the Canonic mind. [...] even as a performer you are obliged to play what is written. Untouchability seems not to have been a strong imperative in Baroque times. There are striking examples of seventeenth- and eighteenth-century musicians changing a piece in the presence of its composer and obviously pleasing him or her.” (HAYNES, 2007, p. 93)

intérpretes, nos sentimos assim mais livres para escolher, experimentar, modificar a nossa performance a cada nova apresentação, e não seria, justamente assim, nessa constante transformação, que estaríamos preservando a música em sua forma original?

3.8 Chegada ao museu

Após percorrer tantos caminhos em busca de conhecer melhor a música antiga e seu respectivo movimento de resgate, chegamos novamente ao museu. Se voltarmos à ideia de museu como acontecimento, como ação, perceberemos que a prática de música antiga pode ser tomada como uma das formas de realização deste museu. A interpretação hoje destas obras do passado são a possibilidade de manifestação e preservação dessa memória musical. Essa performance é o próprio tempo de manifestação das Musas que podem novamente fazer-se ouvir. Assim como o canto aédico, essa performance é uma alternância de ausência e presença, um lembrar e esquecer, um ir e vir do som.

Obviamente, interpretar uma música barroca não é como olhar um quadro pintado neste mesmo período. Se apesar da ação do tempo, o quadro mantém uma certa estabilidade e continuidade – continua a ser presença física independente do olhar do espectador –, o mesmo não se pode dizer da música: após sua execução esvai-se, e quando retomada um século ou um minuto depois já não é a mesma. Seu corpo imaterial é totalmente determinado pela temporalidade, e requer constante esforço por parte de outros para que possa soar. Seu *local* de descanso é o esquecimento, e de lá é resgatada pelo Museu-Acontecimento. Como os deuses que tornavam-se presentes quando nomeados pelo *aedo*, a música também depende de seus “*aedos*” modernos para tornar-se presente, é através desta nomeação aqui chamada performance, que hoje temos a capacidade de manter viva essa música denominada antiga.

*Inimigo fatal de meus estudos,
Que destruiu o meu saber,
Que roubas o fruto penoso
Dos meus mais duros labores,
Esquecimento, rival de minha memória,
Não te oponhas à minha glória,
Respeita minhas intenções;
Quero que a razão me ilumine,
Que a lei severa das virtudes
Guie todas as minhas ações
(Frederico, O grande)*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após tão longo percurso – longo não pela quantidade de páginas, mas sim pela quantidade de pensamentos que evoca – precisamos pôr fim a este trabalho. Ingrata tarefa, porque sabemos que o mesmo nunca estará terminado. Tendo como objetivo percorrer um labirinto, sabíamos que talvez não encontrássemos uma saída, mas sabíamos que teríamos a oportunidade de trilhar um caminho, e assim fazer um *exercício do pensar*, como diria Antonio Jardim (2005). Exercício este que consistiu em circular em torno dos conceitos apresentados, e sendo um círculo, retomar sempre pontos já apresentados, seguir em frente, novamente voltar.

Então, agora sim, tendo justificado nossa falta de fim, podemos fazer algumas considerações. Ao caminhar pelas ideias de memória, música e museu, percebemos as ligações que, as vezes escondidas, conectam estes conceitos. Seja pela etimologia das palavras, seja pela mitologia, ou ainda pela própria forma temporal de realização da música, mostramos que estes conceitos podem ser chave para o entendimento da música antiga enquanto movimento de performance inserido em um contexto moderno e em diálogo com este. Para este fim, cremos que os caminhos apresentados sobre o museu possam ter sido de grande valia, pois buscamos mostrar uma outra face, que, normalmente esquecida, pode aproximá-lo da música.

Compreender o museu enquanto *tempo* de realização da música, pensa-lo com algo vivo e dinâmico – manifestação aqui chamada de Museu-Acontecimento – abriu possibilidades de entender a música antiga para além das questões estéticas, trazendo sua história para uma contextualização que permite compreendê-la enquanto movimento moderno, e sendo assim, com aspirações muito modernas. O desejo pelo novo era o anseio de toda uma comunidade musical, e este anseio realizou-se não só pela música contemporânea, mas também pela música antiga, que naquele momento era algo diferente e incomum. Identificado com os movimentos de contracultura ou resistência, o movimento de música antiga buscou subverter, em seu princípio, as regras gerais da chamada música clássica: apresentações com roupas coloridas, interação com o público, toda uma nova forma de fazer a performance musical foi mostrada por este movimento.

Devido a toda importância que o movimento de música antiga teve no século XX, e ainda hoje tem, torna-se mais que necessário repensá-lo, seja para compreendê-lo historicamente no contexto de preservação do passado que, também faz surgir os museus modernos, seja como

teorização sobre nossa própria prática musical, pois qualquer que seja a reflexão, por mais teórica que se apresente, sempre implicará em resultados práticos, ainda que estes não se mostrem com tanta clareza quanto estudar uma determinada ornamentação ou dinâmica.

Sabemos que cada um dos conceitos apresentados neste texto, por si só, já seriam fonte de reflexões sem fim, e que mereceriam muito mais que estas poucas páginas, mas ainda assim, nos sentimos realizados se ao menos tivermos acendido em nosso leitor, uma pequena fagulha que pode vir a tornar-se fonte de novos pensamentos, reflexões e estudos. Gostaríamos ainda de dispor de tempo – este tempo tão discutido – para aprofundar muito mais nessa pesquisa, que para nós foi intensa e realizadora, mas para não mais adiar este fim indesejado, propomos que nosso trabalho seja encerrado, de forma mais sucinta e poética por aquele que também deu início aos trabalhos: pedimos que Antonio Cícero (2012) nos empreste suas palavras para fechar esse pequeno exercício, porque em sua sensibilidade conseguiu expressar, talvez melhor do que todas essas páginas, a essência de se fazer música ou recitar um poema, a essência da memória, a essência da performance e do museu:

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

*Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro do que um pássaro sem voo. Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, **por isso se declara e declama um poema:***

Para guarda-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

(CÍCERO, 2012, grifo nosso)

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *Confissões*. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa Barros. S.D.B. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Edição especial.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.
- AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de História no Brasil*. Rio de Janeiro: Kristina Augustin, 1999.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 28, p. 7-19, 1996. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=MHN&pagfis=15586&pesq=&url=http://docvirt.com/docreader.net#>>. Acesso em: 20 mar. 2013.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991. v. 2.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 19-32.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.
- CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.
- CÍCERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Fotos Louise Lowler; tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção A)
- BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Gênesis*. Tradução da CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. 2. ed. São Paulo: Ave Maria, 2002.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 2007.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva nos músicos. In: HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990. p. 161-188.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminho para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. Evolución del concepto de museo. *Revista General de Información y Documentación*, Madrid, v. 2, n. 1, p. 85-97, 1992. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9292120085A>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

JARDIM, Antonio. Pensar Música Hoje. *Marrare – Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*, Rio de Janeiro, n. 13, ano 10, 2º sem. 2010. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero13/antonio.html>>. Acesso em: 1 fev. 2013.

KERMAN, Joseph *et al.* The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns. *The Journal of Musicology*, v. 10, n. 1, p. 113-130, Winter, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/763564>>. Acesso em: 11 maio 2014.

LANDOWSKA, Wanda. *Musique Ancienne*. Paris: Édition Maurice Senart, 1921.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. Music as history. In.: LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge University Press, 1999. p. 1-16.

LOPES, António Manuel Correia de Jesus. *O valor de um Bach autêntico: um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais*. Tese (Doutorado) - Universidade de Lisboa, 2006. Disponível em: <http://www.spfil.pt/docs/tese_autenticidade.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2012.

LOPES, José Leite. Tempo = Espaço = Matéria. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 167-175.

- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Tradução Isabel Saint-Aubyn. Edition Gallimard, 1965. [S. l.]: Edições 70, 2011. (Art & Comunicação).
- MALUF, Maria Fernanda Terra. *Museu e ato criativo*. 2009. 153f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2009.
- MICHELINI, Patrícia. *Música antiga no século XXI: depoimento* [22 de março de 2012]. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ. Entrevista concedida a Maria Celina Machado. Disponível em:
<http://musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1091:musica-antiga-no-seculo-xxi&catid=91:arquivo&Itemid=86>. Acesso em: 03 mar. 2014.
- MOUTINHO, Mário Canova. A construção do objeto museológico. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 4, n. 4, p. 7-59, 1994. Disponível em:
<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/244/153>>. Acesso em: 20 mar. 2013.
- NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, p. 7-28, 1981.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. A Era das Musas: a música na poesia antiga. *Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro, n. 25, p. 233-257, jul./dez. 2011. Disponível em:
<<http://www.revistaterceiramargem.letras.ufrj.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/113>>. Acesso em: 02 fev. 2013
- POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- PRÓ-MÚSICA, Centro Cultural. *Centro Cultural Pró-Música: uma contribuição de 25 anos à história da música antiga no Brasil*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2000.
- ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. O lugar mítico da memória. *Morpheus: Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2002. Disponível em:
<<http://www.unirio.br/morpheusonline/numero01-2000/claudiarosario.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2013.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SCHEINER, Tereza. *Apolo e Dioniso no templo das musas: museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental*. 1998. 152f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SCHEINER, Tereza. O museu como processo. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Superintendência de Museus. *Caderno de Diretrizes Museológicas 2: mediação em museus: curadoria, exposições, ação educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 34-47.

SCHUTZ, Alfred. Fragments on the Phenomenology of Music. *Journal of Musicological Research*, v. 2, n. 1-2, p. 5-71, 1976. Edição especial: In Search of Musical Method.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SILVA, José Eduardo Costa. Por uma descrição fenomenológica da música. In: XXIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal/RN. *Anais do...* Natal: ANPPOM, 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2147>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

SIMÕES, Maria Madalena Fernandes. *A demanda do amor e o amor da demanda: leituras de Hero e Leandro de Museu*. 2006. 189f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos – Literatura Grega) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2006.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.

SOARES, Bruno C. Brulon. O rapto das Musas: apropriações do mundo clássico na invenção dos museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 43, p. 41-65, 2011.

TORRANO, Jaa. *Teogonia: a origem dos deuses*. (Tradução e estudo do original de Hesíodo). 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WALKER, A. After the July Revolution. In.: WALKER, A. *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*. Ithaca: Cornell University, 1987. p. 143-160.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

OBRAS CONSULTADAS

ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Cotia: Ateliê; Campinas: Ed. UNICAMP, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR14724*: Informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2011.

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 15, p. 113-150, 2009.

BARBEITAS, Flavio. Música, linguagem, conhecimento e experiência. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 17-39, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revistaterceiramargem.letras.ufrj.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/103>>. Acesso em: 20 out. 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Mimo; 7).

BLANNING, Tim. Lugares e espaços: do palácio ao estádio. In: BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.137-187.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. Tradução de Marco Antonio Frangiotti. In: BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa*. Barcelona: Bruguera, 1979. v. 1, p. 477-484.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Antiga musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CARLAN, Claudio Umpierre. Patrimônio e Arqueologia: os acervos museológicos e a memória nacional. In: SEMANA NACIONAL DE MUSEUS NA UNIFAL-MG, 3. SEMANA NACIONAL DE MUSEUS, 9. Alfenas, 16-18 maio 2011. *Anais...* Alfenas: [UNIFAL], 2011. p. xxix-xxxvi. Disponível em: <<http://www.unifal-mg.edu.br/snmuseus/files/file/ANAIS%20IIISNMUSEUS%20MUSEU%20E%20MEMORIA.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos).

CHIAMPI, Irlemar. Prefácio. In: CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 2010. (p. xv-xvii).

CLASSEN, Constance. Museum Manners: The Sensory Life of the Early Museum. *Journal of Social History*, v. 40, n. 4, p. 895-914, Summer, 2007. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25096398>>. Acesso em: 11 maio 2014.

CONN, Steven. *Do museums still need objects?* Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2010.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução Fausto Borém. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, n. 14, p. 5-22, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2013.

DART, Thurston. *Interpretação da música*. Tradução de Mariana Czertok. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOLMETSCH, Arnold. *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries*. London: Novello and Company Limited, 1915.

DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New York: W. W. Norton, 1989.

DONINGTON, Robert. Why Early Music? *Early Music*, v. 11, n. 1, Tenth Anniversary Issue, p. 42-45, Jan. 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3137504>>. Acesso em: 11 maio 2014.

DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 69, n. 3, p. 297-322, Summer, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742175>>. Acesso em: 11 maio 2014.

DUPRAT, Régis. Musicologia e interpretação: teoria e prática. *Revista Eletrônica de Divulgação Científica Faculdade de Educação Ciências e Letra Don Domênico*. v. 1-2, p. 29-38, 2001. Disponível em: <http://www.faculadadedondomenico.edu.br/revista_don/musicologia_ed1.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2012.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília: CNPq, 2005.

FOSTER, Jonathan K. *Memória*. Tradução de Camila Werner. Porto Alegre: L&PM, 2011. 160p. (Coleção L&PM POCKET; v. 977).

GARCÍA SERRANO, Frederico. La formación histórica del concepto de museo: una mirada atrás. In: GARCÍA SERRANO, Frederico. *El Museo Imaginado: Base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*. 2000. p. 39-62. Disponível em: <<http://www.museoimaginado.com/TEXTOS/Museo.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

GASTAL, Susana. O tempo na tessitura pós-moderna: entre o museu-acontecimento e o souvenir-memória. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 4. *NP19 – Comunicação, Turismo e Hospitalidade*. Disponível em: <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18325/1/R1254-1.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro, 1993.

GRIMAL, Pierre. *Mitologia grega*. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2009.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa, PT: Edições 70, 2002.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre a Madonna Sixtina*. Tradução Irene Borges Duarte. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. (Coleção: Textos Clássicos de Filosofia).

HENNION, Antoine. Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar: Revista Científica de Educomunicación*, n. 34, v. 17, p. 25-33, 2010.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Ed.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2002.

IAZZETTA, Fernando. Além da vanguarda musical. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 227-245.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais; BRASIL. Ministério da Cultura. *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. 2. ed. Belo Horizonte: Secretaria da Cultura; Brasília: Ministério da Cultura, 2006. p. 19-32. Disponível em:

<http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2012.

KELLY, Thomas Forrest. *Early Music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2011.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos vocábulos estudados*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

MARÍA SUCH, Marco. El concepto de museo. In: MARCO SUCH, María. *Estudio y análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante*. 1998. Tese (Doutorado) - Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Alicante. Alicante, 1998.

Disponível em:

<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/7/Marco%20Such,%20Mar%C3%ADa_6.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In.: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília: CNPq, 2005.

MERTIN, Josef. *Early music: approaches to performance practice*. Translated from the german by Siegmund Levarie. New York: Da Capo Press, 1986.

MONTEVERDI, Claudio. *Cartas de Claudio Monteverdi*. Tradução, notas e apresentação Ligiana Costa. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

PINHEIRO, Marcos José de Araújo. *Museu, Memória e Esquecimento: um projeto da modernidade*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004. (Coleção Engenharia e Arte – v. 7).

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silencio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POULOT, Dominique. *Museu e museologia*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Coleção Ensaio Geral).

PRICE, Curtis. Early Music: Listening Practice and Living Museums. *Early Music*, v. 25, n. 4, p. 559-561, nov. 1997. 25th Anniversary Issue, Listening Practice. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3128396>>. Acesso em: 11 maio 2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Coleção primeiros passos; 165).

SCHEINER, Tereza Cristina. O museu, a palavra, o retrato e o mito. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio*, v. 1, n. 1, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.58br/index.php/ppgpmus>>. Acesso em: 31 maio 2014.

SHERMAN, Bernard D. *Inside early music: conversations with performers*. New York,: Oxford University Press, 1997.

SILVA, Eliezer Pires da; FERNANDES, Geni Chaves. A temporalidade como constituinte do documento de arquivo: problematizando relações entre os contextos de geração, de tratamento e de uso dos documentos. *Morpheus: Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, ano 9, n. 14, p. 146-162, 2012.

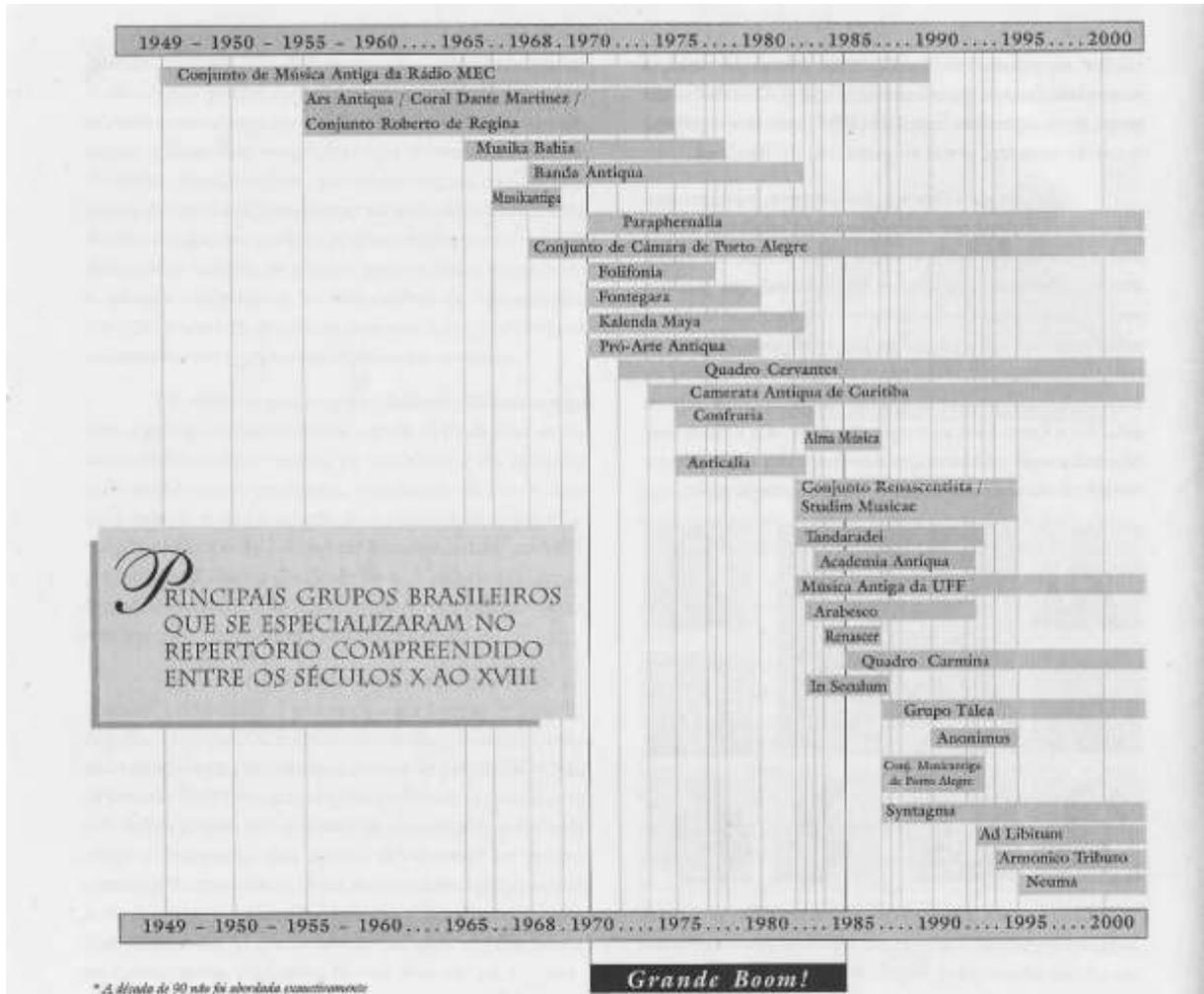
TARUSKIN, Richard. *Music in the seventeenth and eighteenth centuries*. New York: Oxford University Press, 2010.

TARUSKIN, Richard. *Text & Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

TARUSKIN, Richard. The pastness of the presente and the presence of the past. In.: KENYON, Nicholas (Ed.). *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 137-207.

ANEXO A – Registros do Movimento de Música Antiga no Brasil

Figura 1 - *Levantamento cronológico dos grupos de música antiga no Brasil*. Mostra como nas décadas de 1970 e 1980 os grupos de música antiga se multiplicaram em nosso país. Interessante notar que o *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC* é o primeiro grupo a se formar, em 1949 e atravessa quase todo o período compreendido neste levantamento, tendo fim na década de 1990.



Fonte: AUGUSTIN, 1999, p. 104.

Figura 2 - Cartaz do 9º Curso Internacional de Férias – Teresópolis, 1959. Analisando o repertório dos concertos apresentados no festival, percebemos a inserção da música antiga e a preocupação em apresentar esses novos instrumentos ao público através de uma apresentação exclusiva do *Conjunto Música Antiga*, formado por Liselotte Koebig (soprano), Helle Tirlér (flauta doce), Borislav Tschorbov (viola d'amore), Frederico Tirlér (viola da gamba) e Allan Vianna (espineta).



9.º CURSO INTERNACIONAL DE FÉRIAS - 1959
PRO ARTE • TERESÓPOLIS
ORQUESTRA DE CÂMARA
 Reg.: ROBERTO SCHNORRENBURG

SOLISTAS: PIANO - HEITOR ALIMONDA - H. DE MAGALHÃES
 VIOLINO - JOSEPH BIRO • OBOE - G. MEERWEIN

Concertos Públicos na Prefeitura

SOB O PATROCÍNIO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA E DA PREFEITURA DE TERESÓPOLIS

 VIOLA D'AMORE	<p>DOMINGO: 18 DE JANEIRO ÀS 17 hs. CONJUNTO MÚSICA ANTIGA JOHN DOWLAND Madrigal - Allemande - Galliarde G. F. HAENDEL Sonata Courante - Adagio Allegro G. F. HAENDEL "Oft hat J'ital' steyr" (Ária de Josué) G. PH. TELEMANN Dan - Allemande - Allegro - Andante - Presto Allemande - Contrain - Menuet (da Suite n. 2) KAIL BRAUN Cadenza - Sarabande - Corante J. S. BACH "Hochsteher, uns ich habo" (Ária da Cantata n. 20) MATTHEW LOCKE Sarabande Gavotte J. S. BACH FR. COUPERIN Les Abolles J. PH. RAMEAU Tambourin FR. DANIBEAU Le Ramage A. ARIOSI Chataia Largo - Recitativo - Allegro</p> <p>•••</p> <p>LISELOTTE KOEBIG soprano HELLE TIRLER flauta doce BORISLAV TSCHORBOV viola d'amore FREDERICO TIRLER viola da gamba ALLAN VIANNA espineta</p>	<p>DOMINGO: 25 DE JANEIRO ÀS 17 hs. G. P. TELEMANN Sonata p/ flauta - oboe e piano Largo - Vivace - Andante - Allegro Brunner, Meerwein, Allencoda A. VIVALDI Sonata em Si bemol maior, para 2 violinos Allegro - Andante - Allegro G. F. HAENDEL Sonata em Si bemol maior, para oboe e piano Andante - Grave - Allegro Meerwein, Allencoda T. Saralva, A. Jaffe J. BRAHMS Sonata para violino e piano em La maior Op. 104 Busch - Augusto grázioso T. Saralva, H. de Magalhães P. HINDEMITH Sonata para flauta e piano Peter Brunner, Zhan Hsiao G. FAURE "Dolly" para piano a 4 mãos Berceuse - Mi-n-eu - Tendresse - Le Pas Espagnol Fanny Solter, Angéla Maria</p>
 VIOLA DA GAMBA	<p>SÁBADO: 24 DE JANEIRO ÀS 20,30 hs. W. A. MOZART Divertimento K. V. 118 Allegro - Andante - Presto W. A. MOZART Concerto em Fa maior K. V. 113 para piano e orquestra Allegro - Lachetto - Tempo di Minuetto A. SCARLATTI Sinfonia em Mi menor, para flauta, oboe e cordas Vivace - Adagio - Allegro solistas: P. Brunner G. Meerwein F. J. HAYDN Divertimento em Mi bemol maior Allegro - Adagio cantabile - Menuet - Presto</p>	<p>SÁBADO: 31 DE JANEIRO ÀS 20,30 hs. G. F. HAENDEL Overture Rodólinda para flauta, oboe e cordas Grave - Allegro - Menuetto G. F. HAENDEL Concerto para oboe em Si bemol maior Grave - Allegro - Sarabande - Allegro solista: G. Meerwein F. J. HAYDN Divertimento em Mi bemol Allegro - Adagio cantabile - Menuet - Presto J. C. BACH Concerto para piano em Mi bemol maior Allegro molto - Adagio - Allegro con spirito solista: H. Alimonda L. E. LOBO DE MEZORITA Antífona de N. S. Senhora p/ coro e orquestra</p>

6.ª - FEIRA: 30 DE JANEIRO ÀS 20,30 hs. • ATO SOLÊNE DE ENCERRAMENTO

Fonte: AUGUSTIN, 1999, p. 42.

Figura 3 - Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC, 1965. O *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC* foi de grande importância na difusão da música antiga no Brasil. Sendo o primeiro grupo formado com esse intuito, teve uma longa vida até ser desfeito na década de 1990. A formação do grupo foi se modificando, mas na década de 1960 já havia um núcleo fixo formado por Helle Tirlor e seu marido Frederico Tirlor, Borislav Tschorbov, Violetta Kundert, Rudolpho Leye, Dircéa de Amorim, Helder Parente e Ruy Wanderley. Faziam em média 25 a 30 concertos por ano e gravaram quatro discos.



Fonte: AUGUSTIN, 1999, P. 44.

Figura 4 - *Conjunto Roberto de Regina*, 1971. Roberto de Regina é um dos maiores nomes da música antiga no Brasil. Grande entusiasta, esteve à frente de vários grupos, como o *Coral Bach* (criado em 1947), o madrigal *Ars Antiqua* (que depois passou a chamar-se *Coro Dante Martinez*), e por fim o grupo que veio a ter seu próprio nome



Fonte: AUGUSTIN, 1999, p. 51.

Figura 5 - Grupo *Musikantiga* em Campos do Jordão. Apesar de sua curta vida – apenas três anos – o grupo *Musikantiga*, formado em 1966, foi extremamente importante para a divulgação do repertório antigo em nosso país através de concertos, gravações, da rádio e TV. Um de seus integrantes, o flautista Ricardo Kanji, posteriormente especializou-se na interpretação de música barroca e clássica na Holanda, onde também foi professor do Conservatório Real de Haia entre 1973 e 1995. Desde seu retorno ao Brasil (1995) vem atuando como concertista, regente, professor e luthier.



Fonte: AUGUSTIN, 1999, p. 56.

Figura 6 - Cartaz de concerto do grupo *Kalenda Maya*. O grupo *Kalenda Maya* foi formado em 1970, no Rio de Janeiro, pelo casal Marcello Madeira (sopros e direção) e Heloísa Madeira (canto), tendo como uma das integrantes Myrna Herzog (viola da gamba). O grupo foi convidado a participar diversas vezes de projetos organizados pela Secretaria de Estado e Cultura, tendo oportunidade de levar a música antiga ao interior do Estado.

KALENDA MAYA



**MUSICA BARROCA
ITALIANA E INGLESA**

**HELDER PARENTE: VIOLA DA GAMBA, FLAUTA DOCE,
FLAUTO TRAVERSO E VOZ.**

FERNANDO MOURA: CRAVO, FLAUTA DOCE E VOZ.

HELOISA MADEIRA: FLAUTA DOCE E VOZ.

PETIT STUDIO

RUA BARÃO DA TORRE, 220 FUNDOS.

SÁBADO, 28 DE AGOSTO, 21.HS

DOMINGO, 29 DE AGOSTO, 18.30HS

Fonte: AUGUSTIN, 1999, p. 61.

Figura 7 - Conjunto *Quadro Cervantes*, concerto em Juiz de Fora, MG. Um dos mais importantes e atuantes grupos de música antiga no Brasil, o *Quadro Cervantes* foi formado em 1971. Sua formação mais conhecida e que durou quase 15 anos contava com os músicos Clarice Szajnbrum, Helder Parente, Myrna Herzog e Rosana Lanzelotte.



Fonte: AUGUSTIN, 1999, p. 63.

Figura 8 - Concerto de lançamento do *Pro Música Antiqua*, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora/MG, 1978. O Centro Cultura Pró-Música que Juiz de Fora tem grande importância no fomento à prática de música antiga no Brasil. Em 1978 formaram o primeiro grupo dedicado a este repertório na cidade de Juiz de Fora, o *Pro Música Antiqua*, formado inicialmente por um quarteto de flautas doce, cravo e percussão.



Fonte: PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 40.

Figura 9 - Grupo *Música Antiga da UFF*, 1983. O *Música Antiga da UFF* foi formado 1982 e até hoje mantêm-se no cenário musical brasileiro com grande expressividade. Uma das razões de seu sucesso foi a institucionalização, desde 1984 os integrantes foram contratados pela Universidade Federal Fluminense, o que possibilitou que o grupo tivesse uma maior estabilidade e se mantivesse atuante desde então.



Fonte: AUGUSTIN, 1999, p. 70.

Figura 10 - Conjunto *Folifonia*. O *Folifonia* foi formado inicialmente como um quarteto de flautas doce pelas musicistas Ana Cristina Rocha e Marília Macedo, depois mais músicos se juntaram ao grupo acrescentando instrumentos como viola da gamba, violino e violoncelo, além de algumas vozes.



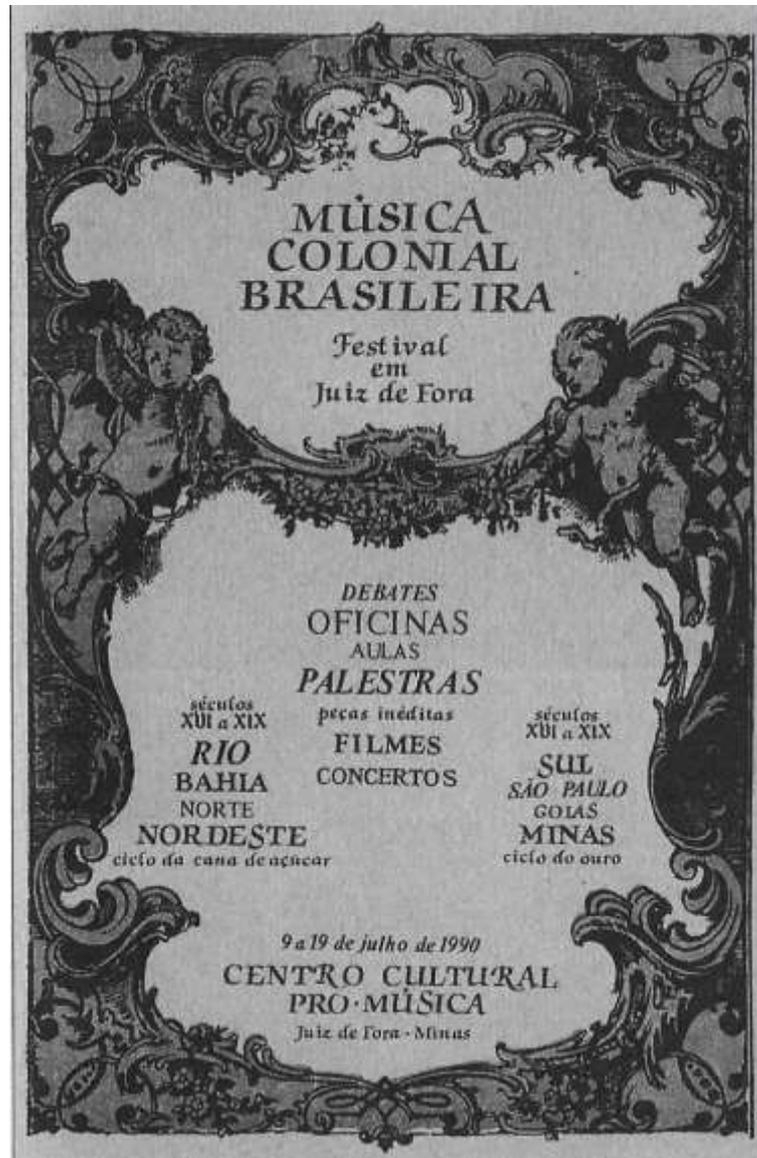
Fonte: AUGUSTIN, 1999, p. 76.

Figura 11 - Grupo *Camerata Antiqua*. O *Camerata Antiqua*, formado em 1974, foi o primeiro grupo oficial a dedicar-se à música antiga no Paraná. Formou-se a partir da influência do *Festival Internacional de Curitiba*, onde Ingrid Aide Müller Seraphin (Dona Ingrid) conheceu Roberto de Regina, que viriam a formar, juntos, esse novo grupo.



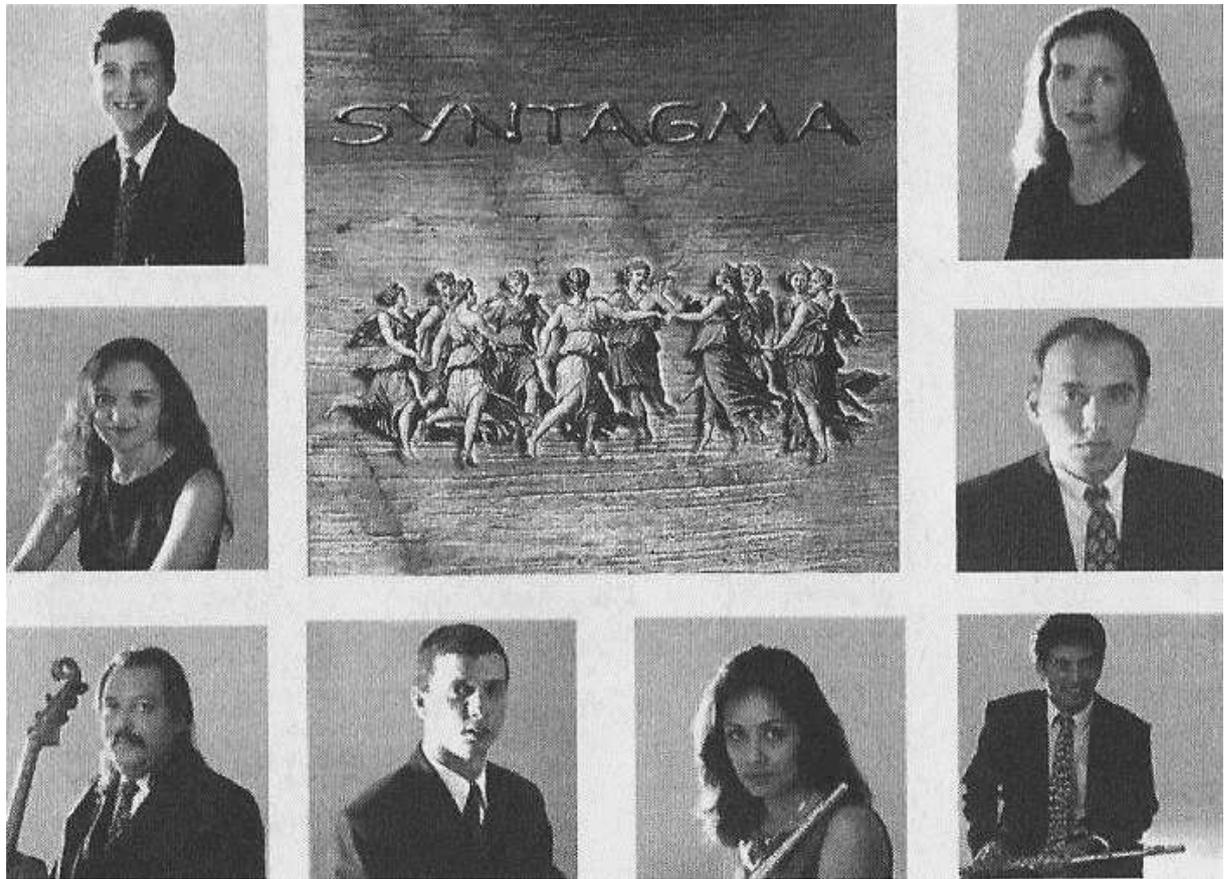
Fonte: AUGUSTIN, 1999, p. 87.

Figura 12 - Cartaz do 1º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora. Em 1990 o Centro Cultural Pró-Música lança o Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, que desde então vem sendo referência para os estudantes de todo o país que querem se especializar na prática de música antiga.



Fonte: PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 73.

Figura 13 - *Grupo Syntagma*. A música antiga também começa a ganhar corpo no Norte do país, e o grupo *Syntagma* vem fazendo parte deste trabalho em Fortaleza, juntamente com outros grupos que se dedicam a esse repertório.



Fonte: AUGUSTIN, 1999, p. 103.

Figura 14 - Grupo *Collegium Musicum de Minas*, concerto em Juiz de Fora, MG. O *Collegium Musicum de Minas* foi formado em 1993 em Belo Horizonte, MG. Coordenado pelo flautista doce e musicólogo Domingos Sávio Lins Brandão, o grupo teve intensa atividade e foi de extrema importância. Deixou o registro de suas atividades em três Cds: *Ninguém morra de ciúmes*, 1997; *Senhora del Mundo*, 1998; *A origem*, 2000. O grupo encerrou suas atividades em 2003.



Fonte: PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 101.