

Música: caminhos da memória entre o Templo das Musas e o Museu-Acontecimento

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Aline Azevedo
UFMG - alineazevedo@ufmg.br

Flavio Barbeitas
UFMG - flateb@gmail.com

Resumo: Este trabalho propõe uma breve análise histórica e uma reflexão teórica acerca da relação entre música, memória e museu. Ao reconhecer o alheamento da música no museu moderno, o texto visa restabelecer uma conexão teórica entre ambos, a partir da superação da identificação mais ou menos estrita entre museu e espaço e entre memória e materialidade. Tal conexão se mostra possível no âmbito da ideia de museu como processo ou acontecimento e na sua consequente aproximação ao fenômeno da performance musical.

Palavras-chave: música e museu, música e memória, música e história, performance.

Music: paths of memory between the Temple of the Muses and the Museum-event.

Abstract: This paper is a brief historical analysis and a theoretical reflection on the relation between music, memory and museum. Since it notices the absence of music in the modern conception of the museum, it aims to reestablish a theoretical connection between them pointing to the superation of the somewhat strict identification that ties museum and space and also memory and materiality. That connection would be possible on the scope of the idea of museum as a process or happening and on its consequent approximation to the musical performance.

Keywords: music and museum, music and memory, music and history, performance.

1. Introdução

Falar sobre memória, música e museu não é tarefa das mais simples: se, por um lado, a memória parece se ligar 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. A música¹ 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: 233). O espaço de presentificação das Musas, por conseguinte da memória e da música, era o museu.

Por que, então, a relação entre música e museu, tão radicalmente próxima nos primórdios, se perdeu durante a história do Ocidente? Por que ambos se separaram de forma tal que quase não se tocam mais? Refletir sobre a relação histórico-cultural dos dois termos, pensar nas especificidades da música que contribuíram para seu exílio do museu (enquanto instituição física) no percurso ocidental, e, finalmente, propor uma reaproximação ao menos teórica entre ambos são as tarefas deste trabalho.

2. As duas faces do museu

Para melhor refletir sobre a música em relação ao museu torna-se essencial entender este último em suas diferentes manifestações. Diante da origem da palavra *museu*, abrem-se à nossa frente dois caminhos: museu como "Templo das Musas" e museu como personagem. Segundo Mário Chagas, estes dois caminhos não estão em oposição, mas se complementam tendo como base Zeus, Mnemosine 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. (CHAGAS, 2009: 57)

A idéia de museu como personagem – músico que encantava e curava pedras, plantas, animais e homens (MALUF, 2009: 58), além de adivinho renomado (BRANDÃO, 1993: 151) – é a linha que permite a autores como Tereza Scheiner pensar o museu como algo dinâmico e ativo, como processo: nas vestes de poeta, museu é o fio que permite pensar numa realização mais viva e ativa, relativamente afastado da estaticidade que o ocidente enxergou no Templo das Musas e mais conectado ao fenômeno, ao acontecimento, aos atos criativos. Vale enfatizar que a noção mais convencional de museu² deriva mesmo do Templo das Musas, esvaziado este, porém, do sentido mítico original a fim de privilegiar modernamente [...] *um espaço físico, uma instituição permanente dedicada ao estudo, conservação, documentação e divulgação de evidências materiais do homem e da Natureza*” (MALUF, 2009: 58).

Esses dois caminhos nos ajudam a entender como a idéia de museu se desenvolveu 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 esse canto 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: 59).

Com o surgimento da escrita, toda a dimensão da cultura oral é transformada pela possibilidade de fixar as palavras, os eventos, as memórias. O objeto, e não mais o canto aédico, passa a ser o veículo e o acionador da memória. Assim, como Tereza Scheiner, podemos questionar se não terá sido justamente a partir do advento da escrita que o museu como fenômeno teria se transformado no templo das musas em seu sentido de espaço físico:

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: 20)

A partir daí, o caminho que levará a sociedade Ocidental à criação do museu (instituição) séculos depois, será condicionado pela presença física, pelos objetos. Passará pelos acervos medievais, pelos Gabinetes de Curiosidades (sec. XVII e XVIII) até culminar, no século XIX, com a abertura dos grandes Museus Nacionais voltados especialmente para o culto da história, dos heróis de cada país e suas ações.

Entretanto, os debates da Museologia contemporânea propõem um retorno às origens, voltar ao Museu enquanto personagem, manifestação, movimento, fenômeno, acontecimento: entendê-lo como processo, como algo vivo nas relações entre pessoas, objetos, afetos e memórias. É a partir destes dois caminhos que vamos tentar conectar Música e Museu, primeiramente tendo como foco o que restou da ideia de Templo das Musas (as instituições museológicas modernas), e posteriormente mudando o enfoque para o museu enquanto acontecimento, fenômeno ou processo.

3. Materialidade e conhecimento como critérios excludentes da 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. De acordo com Eduardo Seincman, “*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: 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 música³. Sem dúvida preservar objetos relativos ao fazer musical é de extrema importância para a preservação da 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, parece que isso somente a própria *performance* é capaz de fazer.

Antes de desdobrar minimamente esse aspecto, vale ainda especular sobre outra especificidade da Música que contou 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 direção⁴.

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: 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 visual como base sensorial para a construção do edifício ocidental do saber.

O tema é profundamente tratado pela filósofa italiana Adriana Cavarero (2011) que, ao examinar a problemática da voz e o rastro deixado por milênios de filosofia, mostra como a dimensão sonora e auditiva foi paulatinamente descartada no Ocidente em benefício da visual. Seguindo nesse particular os estudos de Eric Havelock, Cavarero localiza na passagem da cultura grega oral para a escrita, um ponto essencial de imposição dos olhos sobre os ouvidos: “*A tecnologia da escrita produz, de fato, uma específica estrutura mental, correspondente a um modelo de pensamento que deve sua matriz organizadora à esfera do olho em vez daquela do ouvido*” (CAVARERO, 2011: 104). E, na mesma linha, reforça Carlinda Nuñez: “*a cultura do ouvir é superada pela cultura do ver e desemboca no prestígio quase absoluto da visualidade à época Platônica*” (NUÑEZ, 2011: 237). Em suma, um mundo com ouvidos tapados pelo maravilhamento do olhar jamais poderia abrir seus museus – locais sagrados de preservação da história – a um evento precipuamente sonoro e fundamentalmente efêmero como a música. Apartada da versão moderna do Templo das Musas, a música, no entanto, mantém-se como desafio e continua a exigir uma nova forma de entendimento.

4. Novo tempo, novo espaço?

Recuperemos o entendimento do museu como um espaço que se concretiza pelas e com as Musas. A respeito delas, Hesíodo diz “*isto elas cantavam tendo o palácio olímpio*”, 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: 34).

Portanto, qualquer espaço – físico ou não – de manifestação das Musas poderia ser considerado um museu. 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-temporalidade⁵*” (JARDIM, 2005: 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: 125)

Esta característica temporal da música é um fator determinante para a possibilidade de instauração dessa outra espaço-temporalidade, o que Alfredo Bossi 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 seqüência, mas o suprime enquanto sujeito e vive a simultaneidade”* (BOSSI, 1992: 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 as Musas podem revelar o passado e o futuro⁶ 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 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.

5. Considerações Finais

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.

É neste sentido que acreditamos que a possibilidade de um "Museu de música" está determinado pela *performance* desta, ou seja: a própria *performance* seria o próprio Museu da Música, e só através dela este museu-acontecimento pode se manifestar como sujeito, personagem, aquele que tem uma ação no tempo e no espaço. Não tendo como base o objeto musical (instrumentos, partituras, iconografias da prática musical), mas manifestando-se como um sistema cíclico ou infinito - que não se esgota - esse novo museu da música só existe nesta outra espaço-temporalidade, que por sua vez, só se faz presença através da própria *performance*.

Referências

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.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petropolis, RJ: Vozes, 1991-1993. 2v. P. 151.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. *A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

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.

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.

MALUF, Maria Fernanda Terra. *Museu e Ato Criativo*. Rio de Janeiro, 2009. 153f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) UNIRIO/MAST.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. A Era das Musas: A música na poesia antiga. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, n. 25, p. 233-257, julho/dezembro 2011.

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.

SCHEINER, Tereza. *Apolo e Dioniso no Templo das Musas*. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. Rio de Janeiro, 1998. 152f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SEINCMAN, Eduardo. O tempo e a música. In: *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001. P. 13-73.

¹ 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, s.d.)

² Segundo Tereza Scheiner, o Museu Tradicional é aquele que se desenvolve na Europa a partir do século XVI e que se baseia no objeto: “É sobre o objeto que o museu tradicional constrói sua teoria: sem objeto não há coleção, e, portanto, não há museu.” (SCHEINER, 2008, p. 37)

³ Além de considerar os Museus de Música como registro do fazer musical de outras épocas, pretendemos aqui perceber os instrumentos e partituras guardados nos Museus como objetos que, em algum momento, permitiram o fazer musical e proporcionaram essa experiência em um tempo anterior ao nosso. Por isso, dizemos serem Museus da possibilidade de fazer música, do vir a ser música.

⁴ “[...] 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)

⁵ 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 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, 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.

⁶ “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)